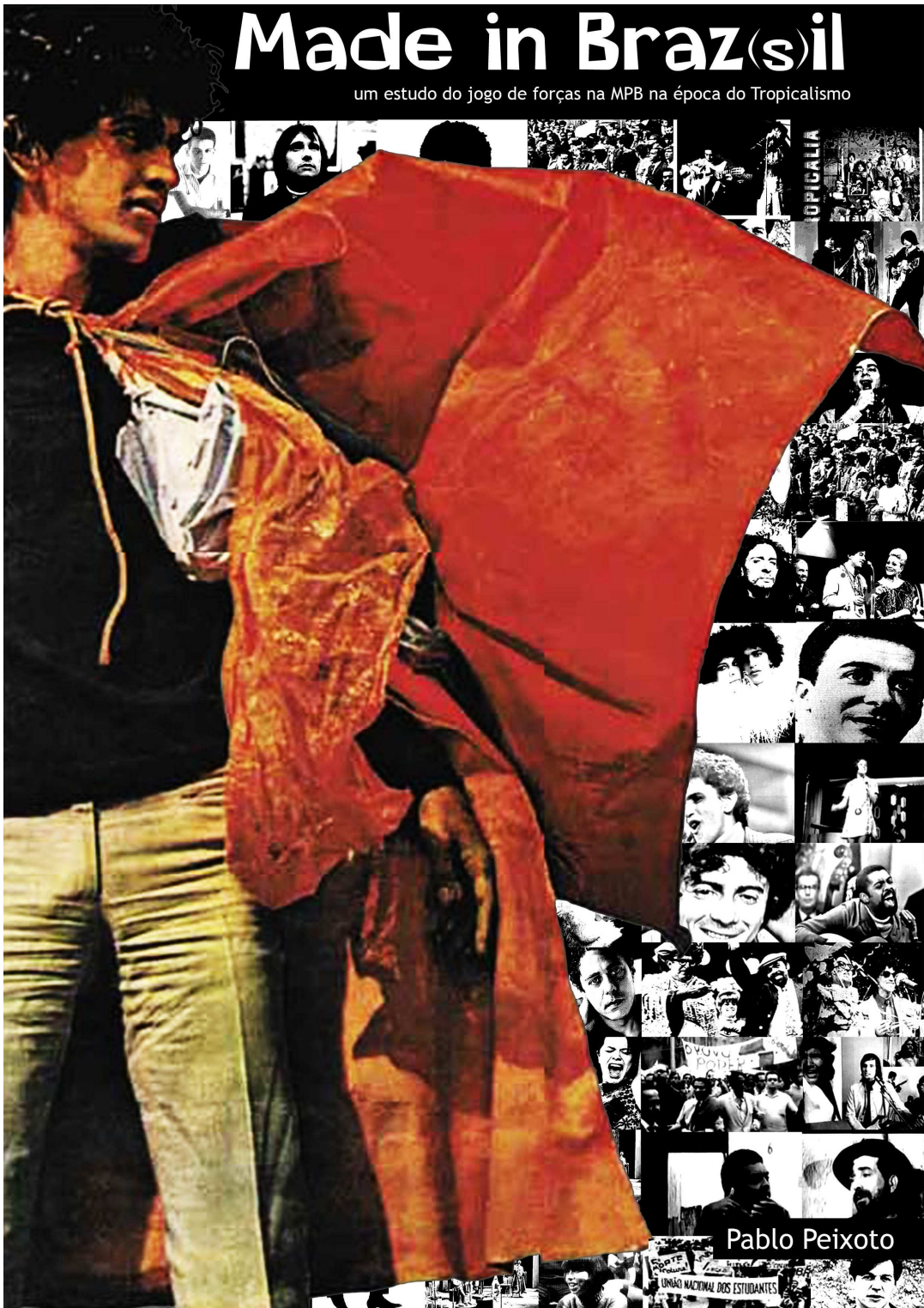


Made in Braz(s)il

um estudo do jogo de forças na MPB na época do Tropicalismo



Pablo Peixoto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

MADE IN BRA(S)ZIL

UM ESTUDO DO JOGO DE FORÇAS NA MÚSICA BRASILEIRA NO TEMPO
DO TROPICALISMO

por

PABLO DE MELO PEIXOTO

Dissertação apresentada à banca examinadora
como requisito final para obtenção de grau de
Mestre em Ciências Sociais.

2006

MADE IN BRA(S)ZIL:

UM ESTUDO DO JOGO DE FORÇAS NA MÚSICA BRASILEIRA NO TEMPO
DO TROPICALISMO

Pablo de Melo Peixoto

Para todo aquele que nos empresta
sua testa construindo coisas pra se
cantar.

Para tudo aquilo que o malandro
pronuncia e que o otário silencia.

Para toda festa que se dá ou não se
dá.

Para aquele que se presta a esta
ocupação.

Dedico este trabalho ao compositor
popular.

(Emprestando “tropicalisticamente” os versos de Caetano Veloso)

Peixoto, Pablo de Melo

“Made in Bra(s)zil - um estudo do jogo de forças na música brasileira no tempo do tropicalismo”

Pablo de Melo Peixoto. Juiz de Fora: UFJF/

Programa de pós-graduação em Ciências Sociais, 2007.

207p.

Dissertação – Universidade Federal de Juiz de Fora, CCCS.

1. Sociologia da Cultura. 2. Movimentos culturais no Brasil contemporâneo. 3. Memória e práticas culturais. 4. Música Popular 5. Dissertação (Mestr. – UFJF/PROPG). I. **“Made in Bra(s)zil - um estudo do jogo de forças na música brasileira no tempo do tropicalismo.”**

PEIXOTO, Pablo de Melo. **“Made in Bra(s)zil - um estudo do jogo de forças na música brasileira no tempo do tropicalismo”**

Orientador: Eduardo Magrone.

Rio de Janeiro: UFJF/ICHL/PROPG, 2007. Diss.

Resumo

O presente trabalho investiga as relações de forças entre os diversos agentes do campo musical brasileiro durante a década de sessenta, analisada a partir de observações históricas e relatos da época, em confluência com as teorias dos campos e do mercado de bens simbólicos de Pierre Bourdieu, trazendo essas teorias para o estudo de música popular no Brasil. Abordam-se as mudanças do *habitus* no campo da MPB e de que forma essas mudanças, a partir do advento da Bossa Nova, permitiram o surgimento e a ascensão de novos estilos musicais, por vezes contrastantes como a Canção de Protesto, o Iê, iê, iê e, finalmente e principalmente, o Tropicalismo, apontando aspectos como luta pela hegemonia, estratégias de tomada de poder, relações entre dominantes e dominados, dinâmica do campo e capitalização de bens simbólicos. A pesquisa foi desenvolvida através de uma extensa pesquisa bibliográfica em material original e historiográfico, além de grande parte da bibliografia sociológica de Bourdieu. O trabalho busca entender de que forma essas mudanças na teia musical brasileira permitiram o surgimento de um estilo único e mutante como o Tropicalismo, capaz de agregar todos os outros surgidos antes e os posteriores a ele, mantendo praticamente intacta a estrutura de supremacia e acumulação de capital simbólico de seus principais fundadores, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A pesquisa procura uma nova abordagem sobre a História da Música Popular Brasileira, sob um ponto de vista alternativo, o que pode se configurar como uma forma para se entender o desenvolvimento da cultura de massas no Brasil.

Palavras-chave: Música Popular Brasileira, Tropicalismo, Pierre Bourdieu.

Abstract

This work aims to investigate the power struggle between the various agents in the Brazilian musical scene in the sixties, analyzing it from historical observations and accounts from the period studied in conjunction with Pierre Bourdieu's market and field theories on symbolic goods and bringing these theories together to study the Brazilian Popular Music (MPB). The changes in the *habitus* in the MPB scene, as well as how those changes took place since Bossa Nova entered the music world, made the arrival and ascent of new - and sometimes opposing - musical genres possible, such as the *Canção de Protesto* (Protest Song), the *Iê, Iê, Iê* and, finally and especially, Tropicalism, pointing out aspects like struggle for predominance, strategies to take over control, relationships between oppressors and the oppressed, field dynamics, and capitalization of symbolic goods. The research was carried out by means of an extensive bibliographical survey of original and historical material, as well as a great deal of Bourdieu's sociological work. The intent of this dissertation is to understand how those changes in the Brazilian musical "web" enabled the emergence of a unique and continuously changing style like the Tropicalism, a style capable of absorbing all others, which came before and after it, but keeping the structure of its supremacy and the accumulation of symbolic goods of its main founders - Caetano Veloso and Gilberto Gil - unchanged. The research seeks a new approach to the History of Popular Brazilian Music, in an alternate light, which may become a way of understanding the development of mass culture in Brazil.

Keywords: Brazilian Popular Music, Tropicalism, Pierre Bourdieu.

Sumário

Agradecimentos – p.10

Introdução – p.12

Capítulo I – Panis et Sementes – ou origens do Tropicalismo – p.18

I.1 – Mudanças sócio-históricas no cenário cultural brasileiro – p.18

I.2 – Como chegamos aqui? – p.25

I.3 – Conflito, desafio e estrutura das relações de força no campo – p.28

I.3.1 – Música de Protesto – hora de lutar – p.29

I.3.2 – Iê, iê, iê e Jovem guarda – há um leão solto nas ruas – p.37

I.4 – O ovo da serpente – p.47

I.4.1 – Gilberto Gil – na geléia geral brasileira – p.48

I.4.2 – Caetano Veloso – eu nasci pra ser o superbacana – p.56

I.4.3 – Torquato Neto – um poeta desfolha a bandeira – p.60

I.4.4 – Tom Zé – profissão de ladrão – p.61

I.5 – Música *pop* e comunicação de massa – p.69

I.5.1 – Rogério Duprat – o maestro da banda tropicalista. – p.76

I.5.2 – Mutantes – um monstrinho de seis patas. – p.83

I.6 – Nasce o Tropicalismo – p.94

I.6.1 – Panis et Circencis – uma análise– p.103

Capítulo II – Panis et Circensis – ou gladiadores do campo musical brasileiro – p.116

II.1 – O Coro dos Descontentes – Público e Festivais da MPB – p.116

II.1.1 – I Festival da Música Popular Brasileira - TV Excelsior – p.121

II.1.2 – II Festival da Música Popular Brasileira - TV Record – p.124

- II.1.3 – I Festival Internacional da Canção – TV Globo – p.128
- II.1.4 – III Festival da Música Popular Brasileira – TV Record – p.129
- II.1.5 – II Festival Internacional da Canção – TV Globo – p.144
- II.1.6 – IV festival da Música Popular Brasileira – TV Record – p.151
- II.2** – Viva Vaia – o público como agente no campo – p.159
- II.3** – Indústria fonográfica – p.169
 - II.3.1 – Álbum Musical – p.175
- II.4** – Crítica musical – p.177
- II.5** – Governo e censura – p.181
- II.6** – AI 5 - Prisão e exílio – p.184

Capítulo III – Panis et Serpentes – ou Tropicalismo toma o poder –
p.187

- III.1-** Pierre Bourdieu e o mercado de bens simbólicos – p.187
- III.2** –O Tropicalismo como instrumento de poder – p.189
 - II.2.1 – O presente perpétuo musical brasileiro – p.193
 - II.2.2 – A Máfia do Dendê – p.197

Conclusão – p.203

Apêndices – p.206

Bibliografia e fontes – p.2087

Discografia – p.212

Webgrafia – p.215

Agradecimentos:

.

**“Por que tudo isso? Porque a gente queria fazer
com a Música Popular um gesto de afirmação de
força.”**

(Caetano Veloso)

Introdução

A cultura brasileira presenciou naquele tempo uma queda de braço histórica. No fim da década de sessenta, a música popular estava dividida, cingida, em pé de guerra, o que Augusto de Campos chegou a chamar várias vezes de Guerra Santa¹. De um lado, havia uma corrente vinda diretamente da sofisticação da Bossa Nova, preocupada com os rumos da temática da música brasileira e enxergando a música como um meio artístico engajado, de alto potencial participativo e que seria capaz, em uma interpretação de fundo marxista, de provocar a conscientização das massas alienadas para a revolução, despertando estas últimas para uma nova reflexão sobre os rumos políticos que o Brasil estava passando nos primeiros momentos da ditadura militar. Em particular, uma linha da Bossa Nova, a assim chamada “música de protesto”, cresceu, então, na preferência de estudantes universitários vindos da classe média que encontraram na música uma forma de expressão e reflexão contra uma ditadura que dava sinais de endurecimento. De outro lado, com grande apelo popular, havia o *Iê-iê-iê*² da Jovem Guarda, descendente direto do entretenimento de massas, fundado pela Rádio Nacional³ e que pregava uma postura iconoclasta fugidia e

¹ Augusto de Campos, em “Um passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil” In. Correio da Manhã, 19 de novembro de 1967.

² Expressão pela qual o rock brasileiro também era pejorativamente conhecida. Esta expressão deriva do aportuguesamento de “Yeah, Yeah, Yeah”, parte do refrão da música “She Loves You”, da banda britânica The Beatles. Para fins práticos, chamaremos de *Iê-iê-iê* este movimento musical jovem da década de sessenta, inspirado no *rock* americano e britânico. Não chamaremos de Jovem Guarda para evitar confusões com o programa homônimo comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, do qual não participavam muitos, mas não todos os artistas relevantes da época. Segundo Paulo César Araújo em “Roberto Carlos em Detalhes” o nome deveria ser apenas “rock brasileiro” ou no máximo “Uou,ou,ou!” Bordão de Roberto Carlos, presentes em várias de suas canções como “Esqueça” e “Quando”.

³ A Rádio Nacional do Rio de Janeiro, inaugurada em 14 de setembro de 1936, se tornou um marco na história da rádio brasileira. Inicialmente um empresa privada, foi encampada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas em 8 de março de 1940, que a transformou na rádio oficial do Brasil. Mais interessado no poder e na penetração do rádio como instrumento de propaganda, o Estado Novo permitiu que os lucros auferidos com publicidade fossem aplicados na melhoria da estrutura da rádio, o que permitiu que a Rádio Nacional mantivesse o melhor elenco de músicos, cantores e radioatores da época, além da constante atualização e melhoria de suas instalações e equipamentos. A Rádio Nacional teve grande apelo popular e se transformou em referência para músicos, compositores e cantores até a década de cinquenta.

alienada diante do panorama político nacional. Desse choque, surge um terceiro movimento que viria a unificar de certa maneira esses dois estilos musicais. Era como um filho bastardo que, apesar de rejeitado pelo primeiro, foi acolhido pelo segundo e acabaria por definir um novo padrão estético para a produção musical artística brasileira. Estava criado o Tropicalismo, um movimento que, como o Titã Cronos⁴, estava destinado a devorar seus filhos e assimilar todos os outros movimentos surgidos antes e depois dele, criando uma forma musical que tem estabelecido os padrões da música brasileira dita “de qualidade” até hoje. Trata-se de um estilo de fusão criativa que acompanha a grande maioria dos artistas de renome, sendo capaz de assimilar e fundir quaisquer gêneros de influências, mesmo os que à primeira vista seriam impensáveis, como Rhythm & Blues/Samba (Jorge Ben), Baião/Soul (Tim Maia), *Pop Rock/Bossa Nova/ Canção Italiana* (Roberto Carlos), Cantos de Umbanda/Elvis Presley (Raul Seixas), Música Indígena/Heavy Metal (Sepultura), Maracatu/Hardcore (Chico Science e Nação Zumbi).

Esse movimento cultural recebeu o nome de Tropicalismo⁵, Tropicália, ou Movimento Tropicalista, o que seria um rótulo demasiado rígido para um movimento que se recria a todo instante. Apesar de ser por muitas vezes considerado um movimento revolucionário, vemos o Tropicalismo, com suas guitarras elétricas, influências internacionais, conceito de “som universal” e a assim chamada “retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira, na medida em que João Gilberto fez”⁶ como uma contestação às posições da esquerda revolucionária. A classe média

⁴ Segundo a mitologia grega, Cronos era filho de Urano e Géia, o mais jovem dos Titãs. Tornou-se senhor do céu castrando o pai. Casou-se com Réia, e teve Héstitia, Deméter, Hera, Ades e Poseidon. Como tinha medo de ser destronado, Cronos engolia os filhos ao nascerem.

⁵ Nascido originalmente como “Tropicália”, aos pouco foi corrompido pela imprensa como “Tropicalismo”. Importante perceber que o ato de batizar um novo movimento ou tendência é uma importante estratégia utilizada por grupos envolvidos em disputas com outros grupos. O uso de termos novos por parte dos grupos inferiores tem a função de desestabilizar as hierarquias simbólicas vigentes e forçar uma reclassificação do campo mais adequada a seus próprios propósitos. Doravante, chamaremos o movimento de “Tropicalismo”. O motivo é evitar confusões com a canção de Caetano Veloso e também com a obra homônima de Hélio Oiticica, ambas chamadas de “Tropicália”.

⁶ Participação de Caetano Veloso no debate intitulado “Que caminho seguir na música popular brasileira”, promovido pela Revista *Civilização Brasileira* sob a coordenação do músico Airton Lima Barbosa, e publicado no número 7 da mesma revista em maio de 1968, pp. 375-85.

universitária de posição radical e conservadora nesse período exercia forte influência sobre a produção cultural, defendendo uma postura politizada e combativa ao regime militar.

Paradoxalmente, apesar de combatido pela esquerda, o Tropicalismo também foi defendido como um movimento que compartilhava a posição defendida pela própria esquerda de que a obra de arte devia ter por objeto a realidade brasileira e estar associada às lutas por mudanças revolucionárias, tendo construído, no entanto, uma versão própria desta posição. Em relação ao regime militar, ora vemos o Tropicalismo como uma ameaça, com sua proposta anárquica e tendências revolucionárias, ora como um aliado do poder constituído para garantir sua “eterna primavera”⁷, rompendo as resistências de parte da politizada classe média universitária. Segundo Tinhorão: “a reação dos militares parecia um equívoco, pois o Tropicalismo resumia tudo que o poder poderia pedir para a sua tranqüila perpetuação.” (TINHORÃO, 1998.325). Sendo assim, o Tropicalismo apresenta-se como um movimento puramente estético, apolítico, uma síntese da dialética do maniqueísmo cultural da década de sessenta.

Tendo o período de nascimento do Tropicalismo como objeto de estudo, esta dissertação resumidamente traz três questões que serão desenvolvidas durante o processo de pesquisa: 1) como se configura um movimento cultural coletivo dentro de um determinado espaço social; 2) como esse movimento se afirma e se estabelece através dos conflitos geradores e das alianças internas e externas com outros movimentos contemporâneos; 3) como se configuram, no interior de um movimento cultural coletivo, as práticas desse movimento e suas representações. Cruzando essas três questões, pretende-se chegar a uma quarta questão deste estudo: como, a partir de um momento de racha na teia da música popular brasileira, surgiu um movimento teoricamente mutante, com o poder de se transfigurar, mimetizar e de se adaptar de tal maneira que ainda hoje se reafirma e se reinventa, dominando o poder no mercado simbólico musical?

⁷ Trecho de “Tropicália” em “Caetano Veloso” CBD/Philips, 1968.

II

Para esta dissertação, discutiremos precisamente o jogo de forças na música Popular Brasileira do ponto de vista do mercado e da produção cultural. A princípio, o estudo será localizado entre os anos de 67 e 70, com uma breve recapitulação sócio-histórica da MPB até então. Para tal, neste trabalho, além dos dados históricos e musicais, também vamos buscar referências teatrais, cinematográficas e literárias, principalmente com os filmes “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e “Terra em Transe” de Glauber Rocha (que, junto a João Gilberto, é considerado um dos maiores inspiradores do movimento), além de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Rogério Duarte nas artes plásticas, da poesia concreta de Décio Pignatari, dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, assim como pela montagem agressiva feita pelo Teatro Oficina para a peça “O Rei da Vela” e “Roda Viva”, do diretor José Celso Martinez e escrito pelo modernista Oswald de Andrade e pelo compositor Chico Buarque de Hollanda, respectivamente.

O que se pretende é traçar uma visão da dinâmica das forças no campo da Música Popular Brasileira e discutir de que maneira os tropicalistas realmente mexeram na ferida da sociedade daquela época, discutindo todos os assuntos e, até por isso, sofrendo sérias represálias sociais, como, por exemplo, a insólita passeata contra a guitarra elétrica⁸.

Na verdade, o Tropicalismo não pretendia elaborar um novo estilo musical, mas sim instaurar uma nova atitude. Sendo assim, sua intervenção na cena cultural do país foi, antes de tudo, de crítica estética, formando um padrão altamente inflado cujos ecos são audíveis até hoje na produção musical do país.

Ao longo dos três capítulos seguintes, buscamos desenvolver as três questões propostas acima no intuito de sistematizar de forma objetiva uma análise pertinente sobre o fenômeno cultural da música e suas especificidades. Para entendê-lo, vamos compreender primeiramente como se dava o processo de formação de um movimento

⁸ Passeata para “defender as raízes da MPB” organizada por Elis Regina, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e outros em 17 de julho de 1967.

cultural no Brasil dos anos 60, demarcando o espaço onde esse processo ocorria, além dos atores sociais e instituições que dele participavam, detectando também quais eram suas formas de funcionamento.

III

O conceito de “campo” é o espaço estruturado onde agentes sociais interagem, concorrem entre si, marcam posições, dominam ou são dominados em relações de cooperação e conflito. Desse modo, a pesquisa a ser realizada segue o conceito de campos de força elaborado por Pierre Bourdieu, transferindo sua teoria sobre os campos literários para o campo da Música Popular Brasileira.

Bourdieu é um dos autores da área de ciências sociais mais citados nos últimos anos, gerando uma verdadeira escola de pensamento. Com produção diversificada abrangendo temas amplos, a repercussão dos trabalhos de Bourdieu é de fato considerável tanto no campo artístico quanto no campo estético. Dentro da vasta produção do autor, um feixe de questões ocupa um lugar de destaque: a sua sociologia das práticas, que é precisamente o objeto desta dissertação. Vamos buscar em Bourdieu as ferramentas para entender e sistematizar as disputas por espaços de atuação, consumo, opinião e, em último caso, supremacia política e estética dentro da situação cultural brasileira dos anos 60 até hoje. A partir de Pierre Bourdieu, foi pensado o poder relacionado aos diversos conflitos geradores que a idéia de campo cultural, central para sua sociologia das práticas culturais, implica e engendra em relação à produção artística.⁹

Para seguirmos essa linha de raciocínio, primeiro devemos entender a interconectividade entre os aspectos ou significados da cultura do pós-modernismo do ponto de vista estético nas artes e nos campos acadêmico e intelectual. Em primeiro lugar, podemos empregar o conceito de campo, de Bourdieu, focalizando na economia de bens simbólicos, nas condições de oferta e demanda desses bens, os processos de

⁹ Referimo-nos, especialmente, ao trabalho intitulado “As regras da arte” (1996), de Pierre Bourdieu, onde ele trata da gênese do campo literário francês do século XIX.

competição e monopolização e as disputas entre os grupos dominantes e marginalizados.

Para esta dissertação, vamos nos ater à pequena, recente, porém interessante, produção sobre música publicada no Brasil. Sobre o panorama musical tropicalista, tomaremos como base principalmente as obras de Calado (2002 e 2004), Paiano (1996) e Cyntrão (2000), além de inúmeros artigos da extinta revista “Realidade” publicados na década de sessenta. Para avaliar os efeitos do Tropicalismo, estudaremos especialmente Favaretto (1996), Naves (2002), Veloso (1997) em contraposição à avaliação de Sanches (2000), Neto (1982) e Tom Zé (2003). O panorama geral da música popular do Tropicalismo até os dias de hoje será colhido nos trabalhos de Motta (2000), Tinhorão (1997, 1998), Teles (2000) e Souza (2003). Para observar os efeitos dos festivais da MPB, foi escolhido o trabalho de Homem de Melo (2003) e, para estudar a influência da Jovem Guarda, Fróes (2004). Buscaremos os reflexos do Tropicalismo no cinema, literatura e teatro em Maciel (1996) e Ventura (1988). A fundamentação teórica será dada pela teoria dos campos de poder e bens culturais simbólicos de Bourdieu (1982, 1989, 1992 e 1996).

Capítulo I – Panis et Sementes - ou Origens do Tropicalismo

I.1 - Mudanças sócio-históricas no cenário cultural brasileiro

Este trabalho tem como objetivo retratar, através de uma análise apurada, a partir do contexto histórico e da análise crítica, de que modo fatos ocorridos na década de 60 lançam as fundações da formação do compromisso estético coletivo no interior do campo musical em torno do *modus operandi* tropicalista. A partir de artigos em jornais e revistas, manifestos, críticas, entrevistas e situações vividas e narradas pelos próprios participantes (cartas ou textos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé, por exemplo), podemos traçar o balanço dos principais eventos ocorridos no campo cultural brasileiro da música popular. Esse campo surge na forma de palco dos grupos e movimentos intelectuais com produção situada majoritariamente nos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro, São Paulo ou Salvador.

Compreendendo o fenômeno do Tropicalismo nos três anos em que este ficou em maior evidência - o chamado “Tropicalismo histórico” (1967-1969) - é possível compreender os posicionamentos, planos, objetivos, e estratégias produtivas de um grande número de agentes culturais em plena atividade criativa e política (tanto no campo cultural quanto no político). Essa intensa atividade em diferentes áreas oferece ao pesquisador a possibilidade de, em pouco tempo, do ponto de vista da historiografia, relacionar toda uma produção cultural que permanece até os dias atuais como um marco do século XX: a Música Popular Brasileira, o Cinema Novo, os reflexos dos CPCs¹⁰, as peças do Teatro de Arena¹¹ e do Grupo Opinião¹², a Revista

¹⁰ Os CPCs, ou Centros Populares de Cultura, foram criados pela UNE com o intuito de abrigar universitários e jovens artistas com comprometimento com uma política cultural voltada para a conscientização e transformação da sociedade brasileira.

¹¹ o Teatro de Arena foi fundado na cidade de São Paulo, em 1953, como uma alternativa à cena teatral da época. A intenção de um dos seus fundadores, o ator e diretor teatral José Renato, era nacionalizar o palco brasileiro em contraposição ao tipo de teatro que se via praticado pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia (um repertório eminentemente internacional, com produções sofisticadas e que dialogavam pouco com a realidade nacional).

“Civilização Brasileira”¹³ e muitos outros. Ou seja, tanto a busca de uma alternativa viável para a cultura brasileira dentro da situação ditatorial do país, quanto a procura de uma ruptura radical com qualquer forma de contato entre o intelectual e a situação conformista da classe média frente ao regime militar eram pólos extremos de uma mesma situação de impasse que se colocava de forma clara, não só para a produção cultural como para todos os movimentos políticos do país.

Nessa época temos também o conflito visível entre a arte pura e uma arte burguesa (comercial) que surgia amparada por novos paradigmas aliados a uma reconfiguração do campo cultural brasileiro influenciado pela comunicação de massas, indústria cultural cada vez mais desenvolvida e pujante. Segundo Bourdieu, em “As Regras da Arte”, há diferença na recepção desses dois tipos de produção artística:

Enquanto a recepção dos produtos ditos “comerciais” é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores, as obras de arte “puras” são acessíveis apenas aos consumidores dotados de disposição e competência que são a condição necessária de sua apreciação. (BOURDIEU 1996:169)

¹² Grupo carioca que centraliza, nos anos 60, o teatro de protesto e de resistência, centro de estudos e difusão da dramaturgia nacional e *popular*. Imediatamente após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro *Popular* de Cultura da UNE - CPC (posto na ilegalidade) reúne-se com o intuito de criar um foco de resistência à situação. É então produzido o show musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal, do Teatro de Arena paulistano, um sucesso instantâneo que contagia diversos outros setores artísticos (uma exposição de artes plásticas no Museu de Arte Moderna, MAM/RJ, denominada *Opinião 65*, surge em decorrência), e aglutina artistas dispersos ligados aos movimentos de arte *popular*. O show se apresenta no Rio de Janeiro, estreando em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcando o nascimento do grupo, bem como sua casa de espetáculos, que virá a se chamar *Opinião*.

¹³ Revista cultural, em circulação de 1965 a 1968 que buscava refletir sobre as transformações no campo da literatura, da cultura, das idéias e a mobilidade de valores.

Bourdieu, em “A Produção da Crença”, aponta que o conflito entre arte comercial e arte não-comercial encontra-se em toda parte onde este “é o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que (...) pretendem estabelecer fronteiras entre o que é arte e o que não o é” (BOURDIEU 2002:30).

Para Hegel, em sua “Lições sobre a Estética: a idéia e o ideal”, a arte nascia no preciso momento em que morria o ritual. Quer dizer, a condição de “artístico” de um objeto estava diretamente ligada a sua capacidade de abstração. A partir disso, o pesquisador argentino Diego Fisherman, em seu livro “Efecto Beethoven”, avalia as diferenças das artes ditas “pura” e “burguesa”:

En el cuadro de honor de la música, forjado a partir de Beethoven y desplegado como paradigma con el cual leer la historia anterior tanto como la posterior, los géneros que tienden a la abstracción (como la música clásica) son superiores a los claramente funcionales. (FISHERMAN 2004, 26)

Fisherman ainda aponta as diferenças entre cultura erudita e popular no campo específico da Música Popular:

La distinción entre música clásica y popular, en realidad, nunca tuvo vigente, salvo para establecer precisamente cuestiones de valor y, desde ya, la superioridad de una sobre la otra, de acuerdo, claro está, con los parámetros de una sola de ellas. Hay una cierta idea de complejidad asociada al valor de la música clásica que se esgrime como argumento,

aunque no alcanza a toda la música consumida como clásica ni la diferencia de toda la música que el mercado denomina (popular). Pero, por encima de esa condición de profundidad beethoveniana que estaría definiendo la superioridad de unas músicas sobre otras, todavía prima, para gran parte del público, la vieja cuestión de clase. (FISHERMAN, 2004:37)

Essa “segunda geração” dos anos 60 representava uma nova leva de produtores culturais formados no bojo das disputas e projetos que emergiam durante os agitados anos anteriores a 1964. Seus trabalhos ainda encontravam-se envolvidos na formação de suas trajetórias pessoais quando foram rapidamente integrados e convocados a participar e tomar posições frente aos dilemas e espaços que surgiam no campo cultural.

O chamado “grupo baiano”¹⁴ é um dos mais representativos dessa atmosfera cultural no país. Ainda em início de carreira na música popular, seriam rapidamente integrados aos debates e às polêmicas da época, trabalhando e convivendo com o teatro de Arena, o concretismo, o cinema novo e a novíssima música popular.

Em três anos (entre 1964 e 1967), alguns de seus membros tiveram uma ascensão meteórica. Se em 1964 eles ainda estavam em Salvador definindo suas bases estéticas e intelectuais (entretidos com a reverência comum a João Gilberto), participações em pequenos shows, bate-papos e aulas na Universidade Federal da Bahia, em 1965 eles já participavam do musical “Opinião” através da presença de Maria Bethânia, e encenavam em São Paulo, em setembro do mesmo ano um

¹⁴ Nome generalista dado à leva de artistas vindos da Bahia para as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e que tiveram ascensão no campo cultural na mesma época. Entre eles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e Torquato Neto. Neste caso, podemos considerar hipoteticamente que havia uma estratégia unificadora deste grupo. A música nordestina ainda era extremamente marginalizada como “arcaica” e “folclórica” ao se reunir e se defender, esse grupo consegue se afirmar com mais facilidade.

espetáculo coletivo intitulado “Arena canta Bahia”. Já em 1966, Gilberto Gil e Maria Bethânia fazem, ao lado de Vinicius de Moraes, o espetáculo “Pois é”, no Rio de Janeiro, com direção e roteiro de Caetano Veloso e Torquato Neto. Em 1967, os festivais de música da TV Record marcam de vez suas trajetórias.

O primeiro show oficial do grupo ocorre em Salvador, no Teatro Vila Velha na noite de 22 de agosto de 1964. Com o nome de “Nós, por exemplo”, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé - e nomes que não tiveram o mesmo destaque posteriormente como Djalma Corrêa, Alcyvando Luz, Antonio Renato e Antônio José - fazem duas apresentações de músicas inéditas e de clássicos da Música Popular Brasileira, com prioridade para a Bossa Nova. O “grupo” passa a atuar com regularidade nos meios de comunicação e casas de shows de Salvador até atingir os grandes centros como Rio e São Paulo através do Teatro de Arena e dos programas de televisão, que já em 1966 inauguram seu filão comercial com a música popular. Aos poucos, Caetano, Gil, Tom Zé, Gal Costa (ainda Maria da Graça ou Gracinha) e Maria Bethânia vão se deslocando para esses centros, uns em São Paulo e outros no Rio, iniciando-se de vez na carreira artística e no mundo musical – e cultural – brasileiro. Em 1966, todos já estão instalados e empresariados por Guilherme Araújo, produzindo e, brevemente, em um movimento em direção ao centro, polemizando com os músicos e intelectuais do cenário cultural do eixo Rio - São Paulo.

Os músicos baianos, por sua vez, travaram, no início de suas carreiras, uma relação mais íntima com o engajamento cultural brasileiro. A ascensão do grupo dentro desse campo cultural deve-se diretamente a dois dos maiores símbolos desse momento: o espetáculo “Opinião”, de Augusto Boal, Vianninha e Paulo Pontes, e as peças do Teatro de Arena de São Paulo. Além disso, eles passariam a atuar artisticamente em um momento histórico decisivo para a música brasileira: a cristalização da moderna Música Popular Brasileira, a afirmação da MPB.

Cascatas e palmeiras araçás e bananeiras¹⁵, *vaudeville*¹⁶, dilemas do terceiro mundo, contradições artísticas, guitarras elétricas e psicodelias escrachadas – um

¹⁵ Trecho de *Marginalia II*, de Gilberto Gil e Torquato Neto. Gilberto Gil (CBD/Philips, 1969)

¹⁶ *Valdeville* é um tipo de espetáculo de entretenimento que surgiu na França em meados do século XVIII. É uma comédia teatral em cujo desenvolvimento inserem-se arietas e pequenos coros. As personagens são envolvidas em situações equívocas que se sucedem num crescendo de tensão cômica.

atordoante lual debaixo da sombra de uma ditadura militar. O imaginário tropicalista traz imagens paradisíacas de uma *Swingin' London*¹⁷ latina, uma ainda mais delirante *Haight-Ashbury*¹⁸. Porém, devemos estar atentos para o fato de que o próprio Tropicalismo como produto cultural não é nenhuma raridade que superou valores comerciais internacionais e sobreviveu apenas por seu poder artístico. O movimento que chocou a cultura de classe-média brasileira nos anos sessenta também pode ser entendido como o marco inicial de uma possível ditadura do entretenimento, conforme será demonstrado no desenvolvimento deste trabalho, onde as relações entre esses agentes e a música popular Brasileira serão analisadas primariamente por suas relações de poder e dominância, ou seja, segundo Pierre Bourdieu:

Entre os universos sociais – em que as relações de dominância se fazem, se desfazem e se refazem na e pela interação entre as pessoas – e as formações sociais em que, mediatizadas por mecanismos objetivos e institucionalizados, tais como aqueles que produzem e garantem a distribuição de diplomas – nobiliárquicos, monetários ou escolares – têm a opacidade e a permanência das coisas e escapam à influência da consciência do poder individual. (BOURDIEU 2002:193)

¹⁷ *Swingin' London* é um termo que se refere à cena cultural em Londres na segunda metade da década de sessenta. Ela se caracterizou por uma variedade de tendências culturais que enfatizavam o novo e o moderno, sendo um período primado pelo hedonismo e um otimismo que resultaram em uma revolução cultural.

¹⁸ Famosa região de San Francisco, Califórnia, que recebeu comunidades hippies em meados da década de 60 que fomentaram um estilo musical exótico e criativo denominado *rock* psicodélico. Se estabeleceram na Haight-Ashbury bandas como Jefferson Airplane, The Grateful Dead e Big Brother and the Holding Company (banda de Janis Joplin).

Nesta primeira parte, vamos falar sobre o Tropicalismo em seu auge, tentando entender a importância do movimento e suas implicações no desenvolvimento cultural brasileiro. Apesar de ser considerado por muitos autores como uma revolução musical, presume-se que o Tropicalismo não pode ser compreendido por esta titulação, pois não foi um movimento que se fez nas ruas, sendo primordialmente ligado às classes médias. Porém, seu legado não pode ser subestimado: era um veículo para o lançamento de uma geração de artistas novos. Usando simbolismos da música *pop*, podemos dizer que o movimento Tropicalista está mais relacionado à Ziggy Stardust¹⁹, “Roda Viva”²⁰ e outros fenômenos passageiros conectados à indústria cultural do que à maravilha psicodélica delirante de “Sgt. Pepper’s”²¹ ou a “O Rei da Vela”²². Um exemplo: o conceito de Tropicalismo foi criado primeiro pela mídia e só então foi usado estrategicamente pelos tropicalistas como um meio de entrar no *Show Business*, onde até hoje mantêm uma posição de destaque. Ao fim deste trabalho, vamos esmiuçar a influência do que o jornalista Cláudio Tognolli em entrevista à “Caros Amigos” de março de 1998 chamou de “Máfia do Dendê”, onde:

Caetano Veloso e Gilberto Gil, principais espoliários do movimento tropicalista, circundados posteriormente por artistas de

¹⁹ Personagem alienígena/andrógena criada pelo cantor britânico David Bowie, o qual encarnava a *persona* do Rock Star. No disco conceitual “Rise and Fall of Ziggy Stardust and Spiders from Mars”, Ziggy era um alienígena bi-sexual que chega à terra faltando cinco anos para o planeta acabar, se transforma em um astro do *rock*, fascina as massas, sucumbe à confusão messiânica que o gerou e se suicida. O álbum de 72 foi um dos marcos do *Glam Rock*, que era marcado por performances de cantores usando cílios postiços, purpurinas, saltos altos, batons, lantejoulas, paetês etc.

²⁰ Peça de Chico Buarque de Hollanda montada pelo Grupo Oficina de José Celso Martinez Correa em 1968. Na história, o cantor Benedito Silva é transformado pela indústria cultural em Ben Silver. Ele se torna um astro da música, mas acaba sucumbindo à máquina de sucesso que o criou. É clara a semelhança com Ziggy Stardust (vide nota anterior).

²¹ “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” é um álbum clássico dos Beatles, lançado em 1967, marco do psicodelismo e considerado um dos discos mais importantes de todos os tempos. Sucesso de crítica e de público, o álbum é diferente e revolucionário em todos os sentidos, desde a sua concepção até a audição. É a primeira vez que uma banda de *rock* grava músicas longas, unidas por um fio temático, com arranjos complexos e cheios de efeitos especiais de estúdio.

²² Peça escrita por Oswald de Andrade e levada aos palcos em 1967 pelo Grupo Oficina de José Celso Martinez Correa, causando grande escândalo.

diversas áreas, que teriam em comum uma grande afinidade (não necessariamente política) com o senador Antônio Carlos Magalhães. Tal grupo, ainda nas palavras de Tognolli, teria adquirido grande influência nas redações de jornais pelo Brasil, a ponto de vetar pautas e até exigir demissões. (MARTINS 1998:1)

Em outras palavras, suspeita-se que esses artistas, para manter seu status, prestígio e hegemonia no campo cultural, trabalharam nos bastidores, tecendo conexões suspeitas e reafirmando sua importância em cada oportunidade. O assunto é, naturalmente, polêmico. Assim, para que fique clara a nossa proposta, primeiro, faremos uma revisão do desenvolvimento do panorama cultural brasileiro e dos agentes envolvidos nestas relações de poder.

I.2 Como chegamos aqui

Para começar a contar esta história, deveríamos voltar para o ponto de partida: as negociações entre Brasil e E.U.A. no início do século XX, quando quase que acidentalmente a cultura *Pop* descobriu o Brasil.

Nos anos 30, o presidente Getúlio Vargas começava a flertar com as práticas nacionalistas com inspirações no fascismo de Hitler. Preocupados, os EUA iniciaram uma campanha para trazer nosso país continental de volta para debaixo das asas da águia americana.

Podemos localizar essas raízes no início dos anos 40, quando o governo americano com sua política de “boa vizinhança” ofereceu retribuição ao ditador brasileiro Vargas pelo apoio na II Guerra Mundial, produzindo alguns filmes sobre o Brasil. O país já era conhecido como um paraíso tropical, mais precisamente pela cidade do Rio de Janeiro, capital brasileira até então. O que o imaginário glamuroso de Hollywood fez foi “superidealizar” a cidade e o país usando, como pano de fundo,

paisagens exóticas, no estilo de Cote D'Azur, Taiti, Acapulco e Havaí, lugares habitados por personagens extravagantes.

Foram esses filmes que fizeram os EUA redescobrirem Brasil. O simpático longa-metragem animado "Alô Amigos!" de Walt Disney, onde o Pato Donald visitava o amigo Zé Carioca e o rebolado *kitch* de Carmen Miranda, eram a prova de que a América e o Brasil estavam vivendo lado a lado. Quando a II Guerra terminou, Vargas foi deposto do poder e um súbito golpe militar empossou Eurico Gaspar Dutra, um presidente cujo governo ficou célebre pela declaração "o que é bom para a América, é bom para o Brasil"²³ Vargas voltaria seis anos depois ao governo através de voto popular, o que afinou as preocupações e aguçou as expectativas americanas. Mas como essas expectativas começaram a exigir mais do que o presidente poderia dar, Vargas deixou o cargo de maneira violenta - cometendo suicídio.

Nos anos 50, instala-se no Brasil o *American way of life*. O Brasil deixara definitivamente a antiga inspiração francesa de sua arte e arquitetura para abraçar a pungente cultura americana como modelo. A estratégia demonstrava que a cultura brasileira poderia ser mais internacionalizada. "Moderno" se tornou a palavra da moda. O Presidente Juscelino Kubistchek prometeu modernizar o país e fazer "cinquenta anos em cinco". Como um símbolo de sua contribuição para o país, construiu a nova capital, Brasília. O presidente Kubistchek pediu para o urbanista

²³ Perguntado por um repórter, em junho de 1964, com que espírito assumia seu novo posto, Juracy Magalhães, o então embaixador do Brasil em Washington foi claro: "O Brasil fez duas guerras como aliado dos Estados Unidos e nunca se arrependeu. Por isso eu digo que o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil" (cf. Juracy Magalhães, em depoimento a J. A. Gueiros, *O Último Tenente*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 325). Magalhães foi, então e depois, duramente atacado como entreguista e "sabujo" dos interesses americanos e "sua" frase passou à história, senão ao "folclore" político, como a própria confirmação da subserviência do governo militar à política do Império. O então embaixador americano no Brasil, Lincoln Gordon, esquivou-se de comentá-la de modo negativo, mas em privado considerava-a efetivamente como uma expressão infeliz, que em nada ajudou na conformação de uma boa imagem pública em prol do bom relacionamento entre duas nações soberanas. Cabe agora atribuir o devido copyright dessa frase que não pertence a Juracy Magalhães, mas procede de afirmação de um dirigente da General Motors, um dos grandes fabricantes americanos de automóveis. Trata-se, na verdade, de uma atribuição indireta, pois que a expressão foi empregada pelo novo presidente da GM, em 1946, Charles Wilson, a propósito da atitude do famoso dirigente da GM entre 1923 e aquele ano, Alfred Sloan, violentamente oposto às políticas de Franklin Roosevelt durante o New Deal. Sloan acreditava piamente, como colocado por Wilson em sua famosa frase, que "what was good for our country was good for General Motors – and vice versa" (cf. David Farber, *Sloan Rules: Alfred P. Sloan and the triumph of General Motors*. Chicago: University of Chicago Press, 2002).

Lúcio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer criarem uma cidade dos sonhos para um novo país. Baseada na “concepção construtivista que orientava o concretismo e o neo-concretismo nas artes plásticas e na poesia, no sentido de buscar uma integração estética com o mundo da indústria e da comunicação de massa” (NAVES, 2001: 30). Brasília, com suas curvas arrojadas e design limpo pôs o Brasil no centro da discussão arquitetônica global. Reportagens e fotografias de seus prédios e estruturas urbanas tomaram as revistas de arquitetura mundiais. Mais que um grande esforço de engenharia política, Brasília foi tida como um exemplo do que a cultura brasileira deveria ser.

A mensagem foi compreendida. A indústria do cinema recriou esse folclore em superproduções da extinta Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Autores como Nelson Rodrigues e a companhia dramática Teatro Brasileiro de Comédia reinventaram o teatro brasileiro. A Televisão foi introduzida pela mão pesada do Midas da mídia, Assis Chateaubriand, e a música se tornou mais leve e refinada na medida em que os primeiros discos importados de *Jazz* chegavam ao Rio de Janeiro. Nas mãos dos rapazes e moças de classe-média alta, as formas mais modernas de *Jazz* como o *Be-bop* (concepção jazzística surgida por volta de 1945) e o *Cool Jazz*, que se antepunha ao *Hot Jazz*, por ser menos visceral e executado por músicos com alta técnica instrumental, começou a se misturar com samba – timidamente, a princípio. Entretanto, João Gilberto entrou na ação, convergindo aquele *zeitgeist*²⁴ em um misterioso e percussivo modo de bater as cordas do violão e um sussurrar uma canção limpa e empolgante, criando o som moderno brasileiro de Bossa Nova. Com a Bossa Nova, começa a se instalar no Brasil uma indústria fonográfica e com ela tem-se uma mudança estrutural no comportamento, nas relações de poder e no *habitus* destes artistas no campo da música brasileira, como também observa José Roberto Zan, em seu artigo “Música popular brasileira, Indústria cultural e identidade”:

A partir das suas relações com a indústria fonográfica nascente e com o público de

²⁴ Expressão alemã que significa “o espírito (Geist) do tempo (Zeit)”. Ela denota o clima intelectual e cultural de uma era.

música popular, o artista começava a adquirir certas habilidades para reconhecer as regras do mercado musical em formação e orientar suas práticas de artista. Talvez pudéssemos falar da configuração de uma espécie de *habitus* do músico popular. (ZAN 2001:108)

A Bossa Nova ensinou como a música brasileira deveria ser ouvida no exterior e assim que Tom Jobim e João Gilberto ganham fama mundial, uma nova geração de músicos se encontra no centro do cenário musical. No início dos anos 60, a juventude brasileira contrai a febre da Bossa Nova e logo se vê no meio da cena artística internacional.

No início da década de sessenta, o país vive um momento de turbulência política. O presidente eleito, Jânio Quadros, após se eleger com uma plataforma direitista, dá uma guinada radical para a esquerda, reforçando laços com a União Soviética e a China, renuncia (o que até hoje não está bem explicado) e assume o vice, João Goulart, que acelera ainda mais o amadurecimento das relações com os países do Segundo Mundo. Esta situação preocupou grande parte da classe média e da elite (com medo de uma revolução comunista) e setores da indústria ligados ao capital estrangeiro e à política externa americana. O resultado desse impasse é um golpe militar, apoiado por Washington, que institui no Brasil uma ditadura que duraria mais de vinte anos.

I.3 Conflito, desafio e estrutura das relações de força no campo

Faremos, a seguir, uma avaliação do cenário de conflito no campo da Música Popular Brasileira antes da chegada do tropicalismo, apontaremos nela os principais agentes e os principais embates registrados nos primeiros anos até meados dos anos sessenta. Bourdieu avalia a questão desses conflitos como definidoras do campo de produção:

A Posição da estrutura das relações de força, inseparavelmente econômicas e simbólicas, que definem o campo de produção, ou seja, na estrutura da distribuição do capital específico (e do capital econômico correlato) oriente, por intermédio de uma avaliação prática ou consciente das oportunidades objetivas de lucro, as características dos agentes ou instituições, assim como as estratégias que eles acionam na luta que os opõe. (BOURDIEU 2002: 32)

Começaremos, pois, pelos dominantes. A segunda geração da Bossa Nova que desembocaria no movimento conhecido como música de protesto.

I.3.1 Música de Protesto - Hora de lutar

Como dito anteriormente, de acordo com a teoria das lutas no campo, é da batalha pela supremacia que surgiria a oportunidade para os tropicalistas se imporem. Veremos a seguir o funcionamento do campo musical pré-tropicalista, avaliando a rivalidade entre dois estilos distintos, um representante da dita arte pura (música de protesto) outro da arte comercial (Iê, iê, iê) que se aproximam nas idéias de Bourdieu, onde:

As lutas internas, especialmente as que opõem os defensores da “arte pura” aos defensores da “arte burguesa” ou “comercial” e levam os primeiros a recusar os segundos (...) tomam inevitavelmente a forma de conflitos de definição, no sentido

próprio do termo: cada um visa impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo as condições de veiculação verdadeira do campo (BOURDIEU: 1996:253)

Desde os anos 50, verifica-se uma nova forma de pensar a cultura brasileira. Em 1952, durante o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, Nelson Pereira dos Santos apresentou a tese “O Problema de conteúdo no Cinema Brasileiro”, que pedia a exploração de temas de cunho nacionalista como forma de superar sua dependência do capital estrangeiro e a subserviência à cultura hollywoodiana. Surgem daí novas propostas para o cinema e o teatro nacional com engajamento político, como o Teatro de Arena de São Paulo; o tele dramaturgo Dias Gomes; o Cinema Novo: “Vidas Secas” e “Rio 40 graus”(Nelson Pereira dos Santos), “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha) e “Os Fuzis” (Ruy Guerra); no teatro, as peças “Eles não usam Black Tie” (Gianfrancesco Guarnieri), “Revolução na América do Sul” (Augusto Boal), “Auto da Compadecida” (Ariano Suassuna) e “Morte e Vida Severina” (João Cabral de Melo Neto), sendo os dois últimos de cunho regionalista. No campo da literatura, destaque para “João Boa-Morte - Cabra Marcado pra morrer”, cordel publicado em 1962 pelo poeta Ferreira Gullar²⁵. Outro marco importante é o manifesto de 1965, “Estética da Fome”, propondo que a arte deixe de romantizar a miséria e se afaste do olhar paternalista e exótico do europeu.

No campo da música, a MPB²⁶ formou-se a partir de uma geração de músicos que foram influenciados pela Bossa Nova (e pela revolução cubana de 1959) - bem mais jovem do que os ícones da música popular da época, e mais preocupada com os rumos da política nacional. “O objetivo era construir sobre as bases melódico-

²⁵ Nome também, de um filme inacabado do cineasta Eduardo Coutinho

²⁶ Música *Popular Brasileira* – termo generalista, surgido durante os anos sessenta que se refere a, rudimentarmente às músicas apresentadas em Festivais. Para exemplificar a ineficácia da sigla para uma funcional demarcação de um estilo musical, tomamos o cantor e compositor Lobão que disse em uma entrevista ao autor na cidade de Juiz de Fora em 2000 que: “Não sou pintor, sou músico, não sou russo, sou brasileiro e não sou erudito, sou *popular*, logo, faço MPB”. Deste modo, assumimos que o rótulo MPB, é tão vago quanto dizer Western & Country ou Rhythm & Blues, estilos que se desdobraram em tantas subdivisões que é impossível contê-los em uma só definição.

harmônicas da bossa nova, um novo edifício musical que incluísse elementos da tradição popular”. (NAPOLITADO 2005: 67)

Com o fim da ingenuidade dos anos dourados de Juscelino Kubistchek, alguns dos artistas nascidos na Bossa Nova trazem para a música novas questões que debatem as mudanças pelas quais o país passava. Uma característica importante desta época é a acelerada urbanização (segundo o IBGE, em 1950 a população rural era de 63,84%; em 1960, esse percentual caiu para 55,33%; e em 1970 era menos da metade, apenas 44,08% viviam no campo²⁷). O debate social, político e cultural invade a música. As mudanças também podem ser notadas no estilo de interpretação. Artistas como Wilson Simonal e Elis Regina diferenciam-se do estilo comedido da Bossa Nova e criam para si interpretações mais vibrantes e coreográficas. As interpretações instrumentais também se intensificam, surgem nomes como Baden Powell e Jorge Ben, criando estilos de violão diferentes do de João Gilberto. Na área da composição, as mudanças também podem ser verificadas: saem os temas bucólicos e líricos. Surgem, também nessa época, canções de cunho regionalista. Na ressaca da Bossa, o campo musical dava mais uma alternância estética. Conforme Naves em “Da Bossa Nova à Tropicália”:

A estética da Bossa Nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista representada pela construção de Brasília, a “capital do futuro” (NAVES, 2001:30)

A inocência da Bossa Nova é pouco a pouco substituída por uma música de inspiração universitária e cada vez mais preocupada com os rumos do país, configurando-se em uma canção de participação, de reflexão, de luta. O resultado é a criação, em 1961, dos Centros Populares de Cultura (CPC) que abrigariam jovens

²⁷ Segundo o último censo, a população brasileira em 2000 é 81,25% urbana e somente 18,75% rural
Fonte: IBGE

músicos e universitários em um movimento que visava à conscientização da população através da cultura, principalmente da música, sob o argumento que “fora da arte política não há arte popular²⁸”:

O CPC propôs uma arte engajada, ideologicamente comprometida. O anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura postulava em 1962 a “atitude revolucionária conseqüente” do artista. Rejeitavam-se nessa proposta, as perspectivas estéticas mais formalistas, por resultarem em uma arte consumida por uma minoria privilegiada, optando-se por uma estética clara e acessível às massas. (NAVES, 2001:31)

O termo “massas”, neste caso, refere-se ao estrato menos esclarecido da população nacional: uma maioria de analfabetos, semi-analfabetos, desempregados, camponeses e operários que não tinham acesso - nem proximidade e muito menos familiaridade - com a estética musical da Bossa Nova.

Esse movimento artístico surgiu como dissidência do grupo paulista "Arena", na medida em que alguns dos seus membros, muito preocupados com a produção de uma dramaturgia crítica da realidade social brasileira, destacavam a necessidade de maior proximidade entre os artistas e o povo. Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Chico de Assis estavam entre os artistas que, juntamente com Carlos Estevam Martins, organizaram o Centro Popular de Cultura, com sede no auditório localizado no prédio da UNE, no Rio de Janeiro. Em entrevista ao documentário “Revolução Tropicalista”, o cantor e compositor Carlos Lyra declara como de jovem promessa da Bossa Nova acabou se envolvendo com a canção de protesto do CPC:

²⁸ Manifesto do CPC de 1962

(o CPC) Pretendia rever a cultura brasileira em termos políticos, dar uma virada na Música Popular Brasileira, porque ela vinha muito com aquele discreto charme da burguesia, como dizia Buñel. O amor, o sorriso e a flor, a flor, o sorriso e o amor. Era muito bonito, mas de repente, eu pelo menos, comecei a sentir que faltava alguma coisa, parecia que aquilo estava muito na forma, estava faltando justamente o conteúdo, então, quando nos fizemos o Centro Popular de Cultura eu comecei a escrever outro tipo de música.²⁹

A estética proposta pelos CPC's tinha uma função estratégica no campo musical de levar a música popular a um nível de participação tal, que a tornaria, efetivamente, palco e palanque de discussões sociais, engajamento político e recrutamento revolucionário. A música deveria ser pensada e discutida, deveria abrir os olhos do povo, esclarecê-lo e guiá-lo para a revolução. Essa estratégia vai encontrar simpatia entre os agentes importantes do campo, movidos pela insatisfação geral com o recrudescimento do regime militar e encontrará trânsito livre para seu próprio desenvolvimento, culminando na realização dos grandes Festivais da Canção, onde a música participativa ganha seu aspecto mais notável, como veremos no próximo capítulo.

Em 1962, o CPC lança um manifesto de autoria de Carlos Estevam Martins, que orientava os artistas sobre a forma como a arte e a cultura poderiam ser usadas para fins de conscientização nacionalista e revolucionária. O Manifesto também aponta as contradições, intransigências e caráter doutrinador do Centro, como Aponta Paiano em “Bananas ao vento no coração do Brasil”:

²⁹ Entrevista para o documentário: Revolução Tropicalista da TV Cultura, dirigido por Fernando Meirelles (1998).

A defesa cepecista da arte “popular” se dá pela depreciação das manifestações folclóricas. Todo o aspecto cultural não-político é invalidado e também existe um maniqueísmo no qual o conteúdo revolucionário deveria ser expresso em forma simples de preferência didática – para que todos “aprendessem” a visão política dos integrantes do Centro. Se seguirem à risca, tais preceitos transformariam toda a manifestação artística em panfleto político. (PAIANO, 1996:19)

A atuação do CPC acabou estreitando os laços da nova geração de músicos universitários com sambistas da velha guarda como Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Cartola, Elton Medeiros e João do Vale. Nesta época também surgem nomes como o bossanovista dissidente Carlos Lyra, o cantor, compositor e cineasta Sérgio Ricardo e o músico paraibano Geraldo Vandré. Com o Golpe militar de 1964, a deposição do presidente João Goulart e a instauração do Governo Castelo Branco, a imprensa começa a exigir a volta da democracia e o movimento estudantil começa a se reorganizar, principalmente pela reorganização e fortalecimento da UNE (União Nacional dos Estudantes). José Ramos Tinhorão em “A História Social da Música Popular Brasileira” coloca que:

Desde o período do deposto presidente João Goulart, a parte mais ativa das forças de esquerda era representada no Brasil por uma *intelligentsia* de artistas, jornalistas, intelectuais e políticos quase toda formada em movimentos estudantis surgidos à volta

dos centros acadêmicos, que funcionavam como fornecedores de líderes ao órgão central da UNE. (TINHORÃO, 1998:336)

Surge daí uma música de resistência, de conteúdo político e questionador, escancarando a realidade de um país subdesenvolvido, desigual e opressor, mas rica geográfica e culturalmente. Nessa época começam a ser apresentados os espetáculos do teatro Opinião, dirigido por Augusto Boal e apresentado por Nara Leão, representante legítima da Bossa Nova carioca, Zé Kéti, sambista negro de raiz, vindo das favelas cariocas e o músico João do Vale, representante do nordeste pobre e sertanejo. O espetáculo era um misto da declamação de textos e apresentações musicais, entre elas “Carcará” composição de João do Vale, sobre a situação-limite do povo nordestino que se transformou num marco do que veio a se chamar “Canção Participante” ou mais popularmente “Canção de Protesto”³⁰, principalmente depois da interpretação dada pela baiana recém chegada para substituir Nara, Maria Bethânia, como veremos mais adiante: “Carcará/ pega, mata e come/ carcará/ não vai morrer de fome/ Carcará/ mais coragem do que homem/ Carcará pega/ mata e come!”:

A grosso modo verificamos que a música de vanguarda sai dos apartamentos da zona sul e ganha as universidades, teatros e anfiteatros lotados de estudantes famintos por mensagens políticas. As apresentações também ficam mais diretas, teatrais, fortes e intimidadoras e uma temática que envolve uma perspectiva messiânica de apontar caminhos utópicos para um projeto nacional - popular que traria a redenção do povo brasileiro. Era um coquetel sedutor para uma juventude diligente e combativa,

³⁰ Rótulo que aproxima-se da música *Folk* de Bob Dylan e Joan Baez

que via o campo artístico como uma vertente possível de batalha política. (PAIANO, 1996:20)

Outros exemplos deste tipo de canção engajada são “Zelão”, “Barravento”, “Esse Mundo é Meu” de Sérgio Ricardo; “Armanda”, “Influência do *Jazz*” e “O Morro” de Carlos Lyra, este último, parceria com Gianfrancesco Guarnieri apresentava o contraponto entre realidade e poesia: “Feio não é bonito/ o morro existe, mas pede pra se acabar”. Nestes exemplos pode se verificar um modelo para a música de protesto:

O homem comum do povo é o verdadeiro herói da história, simbolizando tipos ideais como o favelado, o pescador, e o sertanejo; uma nova geografia política da nação-povo é criada a partir do morro, da comunidade praieira e do sertão; e a canção bem como o “cantador” despontam como catalisadores da consciência nacional popular. (NAPOLITANO 2005:67)

Naves explica a razão da ideologia por trás desta linguagem:

A miséria do povo brasileiro seria uma aberração imposta pela injustiça do sistema capitalista; o Brasil tinha tudo para ser uma nação próspera e poderosa. Seria através de uma consciência profunda de nossas potencialidades que conseguiríamos reverter o quadro de submissão cultural e alienação política. (NAVES, 2001:37)

Cria-se então o núcleo do que mais tarde será chamado de MPB, escrita assim, com maiúsculas, como um partido político.

I.3.2 Iê, iê, iê e Jovem Guarda - Há um leão solto nas ruas

Como vimos, anteriormente, a dicotomia Bossa Nova/Iê, iê, iê é um exemplo clássico da diferenciação bourdieusiana de alta cultura e baixa cultura (arte pura, arte comercial). Enquanto a Bossa Nova e seus derivados e dissidências, como a Música de Protesto, surgiram dos bairros da Zona Sul carioca, em apartamentos de cobertura, de uma elegante fusão do samba clássico com os sofisticados conceitos do *jazz* moderno, o Iê, iê, iê, que também poderíamos chamar de *rock* nacional incipiente, surge dos subúrbios da Zona Norte do Rio e na periferia de São Paulo, da simples interpretação de versões em português para sucessos americanos (como uma forma de diversão barata principalmente galgada nos programas de rádio e pequenos espetáculos em casas de shows). É no bairro da Tijuca, mais precisamente nas proximidades do bar do Matoso, que vamos encontrar a “Turma da Tijuca”³¹, formada por nomes destinados ao estrelato: um ambicioso capixaba, Roberto Carlos Braga, um garotão da Tijuca, Erasmo Esteves, um *badboy* de Niterói, Sebastião Rodrigues Maia e um mulato cheio de suíngue de Bom Sucesso, Jorge Menezes.

O Iê, iê, iê pode ser compreendido como um marco da entrada de uma indústria cultural organizada. Temos neste momento uma indústria fonográfica que ganha força, e a descoberta do público adolescente como *target* consumidor. Durante e após a II Guerra Mundial, a população de adultos homens, foi diminuída significativamente, principalmente na Europa e EUA e a falta de mão-de-obra civil empurrou os adolescentes para o mercado de trabalho. Como resultado, uma população cada vez mais jovem ganhava poder aquisitivo e se tornava economicamente ativa e independente, passando a recusar a ordem social imposta pelos pais.

Anteriormente, víamos estratégias de marketing direcionadas a adultos e crianças. Há, nos anos sessenta, a descoberta de um novo *share* de consumo entre a população adolescente, que passa a ser considerada um estrato social independente,

³¹ Nome dado por Erasmo Carlos aos amigos que se encontravam no Bar Matoso, em sua música “Turma da Tijuca”

com personalidade, necessidades, psicologia, que faz suas próprias escolhas, influencia e consome. Essa descoberta do público-alvo adolescente é uma mudança brutal no pensamento de marketing do mundo inteiro. Praticamente todas as fábricas de bens de consumo passam a ter uma linha “jovem”. O que se verifica nessa época é o aumento considerável das vendas de discos, compactos 33&1/3 de alta fidelidade, para esse público que se multiplicava e impulsionava o surgimento de novas gravadoras. Estava criada uma fábrica de celebridades exclusivamente direcionada ao público jovem.

Quando os filmes “Rock Around the Clock” e “Blackboard Jungle”³² estrearam no mundo inteiro, apresentando as guitarras elétricas de Bill Halley and the Comets, aquele som rebelde simples e direto, que falava diretamente ao público adolescente encantou jovens do mundo todo, que já sonhavam com Marlon Brando e James Dean. O ritmo, nascido da fusão entre o Rhythm & Blues³³ dos negros e o Folk dos brancos, encontrou no público jovem do mundo industrializado, um consumidor que poderia levantar a economia do pós-guerra.

No Brasil, a primeira gravação de *rock* foi realizada em outubro de 1955. A cantora do rádio Nora Ney, famosa por boleros como “Ninguém me Ama”, gravou “Rock Around the Clock” no inglês original, sob o título “Ronda das Horas”. Em seguida, Cauby Peixoto, o último astro masculino da era do rádio, gravou “Rock n’Roll em Copacabana” de Miguel Gustavo (considerada a primeira composição de *rock* genuinamente nacional). Cauby, sob o pseudônimo de Coby Dijon, ainda gravaria “Enrolando o Rock” e mais uma série de outros *rocks* sem aderir completamente ao movimento.

O filme “Rock Around the Clock”, chamado no Brasil de “O Balanço das Horas”, causou um impacto gigantesco nos jovens. Os garotos levantavam de suas cadeiras no cinema e começavam a dançar e gritar. Alguns atos de vandalismo também foram registrados em cinemas de São Paulo, o que acabou afirmando a fama de ritmo “transviado”, e garantiu-lhe a perseguição do então prefeito da cidade (e futuro Presidente da República) Jânio Quadros. A música “Rua Augusta”, composta

³² Títulos em português: “No Balanço das Horas” e “Sementes da Violência” respectivamente

³³ Por sua vez, uma fusão em andamento rápido do Blues, *Jazz* e música dos escravos.

por Hervê Cordovil, gravada por Ronnie Cord, sucesso instantâneo, representa bem esta imagem da juventude transviada nacional: “Entre na Rua Augusta a 120 por hora/ Botei a turma toda do passeio pra fora/ Com três pneus carecas sem usar a buzina/ Parei a quatro dedos da esquina/ Bye, Bye, Johnny/ Bye, Bye, Alfredo/ Quem é da nossa gangue não tem medo”.

Em seu livro “Jovem Guarda em ritmo de aventura” Marcelo Fróes fala sobre a marginalização do *rock*:

Muito embora a perseguição das autoridades e o preconceito generalizado tenham cuidado de marginalizar o *rock* por um tempo – seus adeptos eram considerados “playboys” – não tardou muito para que o gênero se transformasse em algo consumível pela sociedade brasileira. Ao mesmo tempo em que na Zona sul carioca nascia a Bossa Nova, em São Paulo fervilhava *rock n’roll* em cada esquina. (FRÓES, 2004: 23)

De fato, o antagonismo Bossa Nova/Rock já era visível naquela época. Enquanto em São Paulo, na virada da década de sessenta, o estilo era bem disseminado, no Rio de Janeiro ficava segregado aos subúrbios. Mas o *rock* não era um modismo passageiro: tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, os programas de *rock* se multiplicavam, “Os Brotos Comandam” apresentado na Rádio Bandeirantes (RJ) por Sérgio Galvão e na Rádio Guanabara (RJ) por Carlos Imperial. Ainda na Rádio Bandeirantes temos o “Festivais de Brotos” apresentado aos domingos por Enzo de Almeida Passos. No Rio, os dominicais “Alô Brotos” da Rádio Mayrink Veiga apresentado por Jair de Taumaturgo, que tinha o programa “Hoje é dia de Rock” na TV Rio e Clube do Rock, também apresentado por Carlos Imperial, um dos maiores artífices do gênero no Brasil, como será visto em seguida. Entre os programas

pioneiros sobre rock na televisão, temos o pioneiro “Crush em Hi Fi”, comandado pelos irmãos Celly e Tony Campello, sucesso com uma versão do rock americano “Stupid Cupid” de Mandy Moore (“Estúpido Cupido”).

Roberto Carlos Braga chegou de sua cidade natal, Cachoeiro do Itapemirim disposto a fazer sucesso como cantor no Rio de Janeiro. Acomodando-se no bairro da Tijuca, tratou de fazer contato com o conterrâneo e amigo Carlos Imperial.

Mergulhando de cabeça no *rock*, Roberto foi escalado por Carlos Imperial para diversos shows, inclusive abrir o show de Bill Halley no ginásio do Maracanãzinho. É nessa época que Roberto Carlos conhece um apaixonado por *rock*, que viria a ser seu parceiro na música para as próximas décadas, a “pessoa certa para letras incertas” (FRÓES 2004,29), Erasmo Esteves, que mais tarde assumiria o nome de Erasmo Carlos. Juntos, eles formavam o grupo “The Sputniks”, composto pela dupla mais os amigos Sebastião Rodrigues Maia, que inventaria a *soul* nacional como Tim Maia; Jorge Meneses, que viraria a Bossa Nova de ponta-cabeça sob o nome de Jorge Ben e Antônio Pedro, especialista em fabricação e concerto de guitarras. A banda durou pouco. Em pouco tempo, cada um estava seguindo seu próprio caminho.

Naquela época, uma verdadeira cruzada contra o *rock* internacional, principalmente nos Estados Unidos, diluiu o movimento. Chuck Berry foi preso, Jerry Lee Lewis torna-se maldito depois de envolvido em um escandaloso casamento com a prima adolescente, Elvis Presley estava servindo o exército americano na Alemanha e Buddy Holly morria num acidente aéreo. Abre-se caminho para uma nova geração de estrelas, grupos vocais, cantores românticos jovens, bonitos e dóceis e o *twist*³⁴ de Chubby Checker. No Brasil, uma linha de cantores desse estilo surge, entre eles, Sérgio Murilo e Celly Campello que estoura no Brasil inteiro com o *twist* “Estúpido Cupido”.

Roberto, tutelado por Carlos Imperial, tenta uma mal sucedida incursão pela Bossa Nova, passa pelo bolero, mas acaba voltando ao *rock*. Erasmo tenta em vão lançar-se em carreira solo e continua escrevendo canções, entre elas “Splish Splash”, uma versão do sucesso homônimo de Bobby Darin que Roberto gravou. A canção foi lançada no mercado em agosto de 1963 e foi direto para o primeiro lugar em diversas

³⁴ Por sua vez, uma fusão em andamento rápido do Blues, *Jazz* e música dos escravos.

paradas de sucesso, vendendo mais de 7.500 cópias – uma vendagem astronômica para aquela época. Roberto e Erasmo Carlos passaram a emplacar um sucesso atrás do outro, “Parei na Contramão”, “O Calhambeque”, “É Proibido Fumar” “Um Leão está Solto nas Ruas”. O sucesso era imenso, e a carreira, meteórica. Com a invasão dos Beatles em 1964-65, os rapazes abandonam as jaquetas de couro, botas e topetes e passam a usar terninhos de quatro botões, botinhas com salto carrapeta e franjas³⁵. A configuração do *status quo* no campo musical estava para mudar mais uma vez, o que significava que grandes portes das referências que definiam qualidade e poder iriam também se modificar e, muitas vezes, até se inverter.

Naquela época, todo cantor de sucesso tinha direito a seu próprio programa de TV. A nova mídia, em ascensão no Brasil, era a vitrine perfeita para esses novos astros brilharem. Tinham seus próprios programas Ronnie Von, Eduardo Araújo, Wanderley Cardoso. Na tradição da Bossa Nova, tinham seus programas Elis Regina e Wilson Simonal. Para a dupla sensação do momento, ter seu próprio programa de TV era questão de tempo e de sorte.

A sorte veio quando em 1964. Por conta de desentendimentos e problemas políticos com a Federação Paulista de Futebol, a TV Record foi proibida de transmitir o campeonato paulista ao vivo e estava desesperadamente procurando uma atração para se encaixar no horário. O produtor Paulinho Machado então mostrou um vídeo de Roberto Carlos para os executivos da Record, que acataram a idéia. O programa se chamaria provisoriamente “Festa de Arromba”. No dia seguinte, veio a idéia definitiva, baseada ironicamente num discurso de Lênin³⁶: “o futuro do socialismo repousa nos ombros da jovem guarda”. A dupla se uniu então à jovem *starlet*

³⁵ A princípio, os ídolos da juventude brasileira se mostraram reticentes quanto à influência dos Beatles, como cantou Erasmo Carlos em “Beatlemania” de seu primeiro LP: “Vou acabar/ com a beatlemania/ que atacou o meu bem/ é a ordem do dia/cabelo comprido/ nunca foi prova de ser mau/ se eu não puder na mão/ eu brigo até de pau/ Podem vir todos quatro/ que eu não temo ninguém/ só não quero que fiquem/alucinando meu bem/ Tenham calma amigos/ a paz vai voltar/ pois com a beatlemania/ eu prometo acabar”. Não acabou. Essa espécie de reação à mudança, comum aos campos de força, acabaria cedendo aos apelos do mercado, que acabaria transformando Roberto Carlos, e o próprio Erasmo, de Elvis Presley e Chuck Berry tupiniquins em uma espécie de Lennon e McCartney nacional.

³⁶ Existe uma segunda versão (não oficial) para o título do programa, mais plausível, revelada por Paulo César Araújo em “Roberto Carlos em Detalhes”, o nome “Jovem Guarda” viria de uma coluna social famosa, assinada por Ricardo Amaral na Folha de São Paulo, que retratava as moças e moços da sociedade paulista.

Wanderléa e formaram a linha de frente do programa que revolucionaria a linguagem televisiva: “Jovem Guarda”. Conduzido pelo trio, esta nova geração de *popstars* insultaria a geração anterior por ser politicamente conservadora e receptiva ao imperialismo americano. Segundo a antropóloga Ana Bárbara A. Pederiva:

O programa apresentava várias novidades: as gírias, a sensualidade dos artistas, o visual moderno dos cenários, as coreografias dançantes e fáceis de aprender, a irreverência dos participantes, o lançamento, feito pelo publicitário Carlito Maia, da Grife “Calhambeque” de jeans, bolsas, sapatos e chapéus (PEDERIVA, 2005:74)

O sucesso do programa e o crescimento de sua influência e capital simbólico vai detonar a referida Guerra Santa entre a MPB e o Iê, iê, iê. Em seu livro “O Poder Simbólico”, Bourdieu explica que o capital simbólico:

É o único capital útil, eficiente, é o capital irreconhecido, reconhecido, legítimo, a que se dá o nome de “prestígio” ou “autoridade”, neste caso, o capital econômico pré-suposto, quase sempre, pelos empreendimentos culturais só pode garantir os ganhos específicos produzidos pelo campo (...) se vier a converter-se em capital simbólico: a única acumulação legítima. (BOURDIEU, 2002:20)

Não demorou até que a ascensão da Jovem Guarda começasse realmente incomodar. Os dominantes teriam que reagir se não quisessem perder terreno para os desafiantes. Segundo Bourdieu: “Do lado dos dominantes, todas as estratégias, essencialmente defensivas, visam conservar a posição ocupada, portanto, perpetuar o *status quo*, ao manter e fazer durar os princípios que servem de fundamento à dominação.” (BOURDIEU 2002, 32)

Para Paulo César Araújo, na biografia não autorizada do rei do Iê, iê, iê, “Roberto Carlos em Detalhes”, o sucesso dos garotos do rock colocou-os de vez nos olhos da mídia e no coração do público:

No entanto, mesmo com toda essa exposição e reconhecimento, algo não mudava na cabeça da MPB. Na época, ainda não era aceitável que um cantor-compositor brasileiro pudesse fazer rock. Era algo considerado uma anomalia, e assim deveria ser tratado e corrigido. O rock era a coisa mais visceralmente oposta ao ritmo nacional do samba. (ARAÚJO, 2006:225)

Para os conceitos e categorias da noção de campo musical, essa “Guerra Santa” nada mais era que um movimento de alteração de poder dentro do campo com todos os reflexos e conseqüências comuns em uma luta por poder no estilo estudado por Bourdieu, a decadência da dominância de um agente e a ascensão de um segundo, no caso a música ultra-comercial de Roberto e Erasmo:

(Erasmo Carlos) constatava que os críticos e DJ's só se referiam a ele – e aos demais da Jovem Guarda – como “debilóides e submúsicos”. Convicto que geralmente

eram os adeptos da Bossa Nova que faziam esses comentários, em entrevista, ele reagiu: Em primeiro lugar, se a Bossa Nova continuar esnobe e tão afastada do povo vai pifar. Eles são sistematicamente contra nós, mas deviam era atirar fogo numa panelinha que já está esfriando. Como é que têm coragem de nos acusar de cantar versões e músicas estrangeiras, se eles enfiaram o *Jazz* na sua musiquinha nacional? (FRÓES, 2004:89)

No teatro, as peças de protesto como as do teatro arena começam a perder público e dinheiro. O cinema nacional engajado também não conseguia mais ficar sob a sombra da palma de Ouro em Cannes e da indicação ao Oscar conquistadas por “O Pagador de Promessas” (Anselmo Duarte) de 1962. Na música “nacional”, situação de desespero. Elis Regina, já estrela da MPB, ao voltar do exterior, surpreendeu-se ao constatar que seus aliados da MPB estavam perdendo nas paradas de sucesso justamente para os “debilóides submúsicos” da Jovem Guarda:

Ficou aborrecidíssima: “De volta ao Brasil, eu esperava encontrar o Samba mais forte que nunca. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chamam Iê, iê, iê, arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de Iê, iê, iê é uma droga: deforma a mente da juventude. Vejam as músicas que eles cantam: a maioria tem pouquíssimas notas e isso as torna fáceis de cantar e

guardar. As letras não contêm qualquer mensagem: falam de bailes, palavras bonitinhas para o ouvido, coisas fúteis. Qualquer pessoa que se disponha pode fazer música assim, comentando a última briguinha com o namorado. Isso não é sério nem é bom, então, por que manter essa aberração? [...] nós brasileiros encontramos uma fórmula de fazer algo bem cuidado para a juventude, sem apelar pra *rocks*, *twists*, baladas, mas usando o próprio balanço do nosso samba. Será que vamos ser obrigados a pegar esses ritmos alucinantes e ultrapassá-los, para fazer deles a nossa música popular? Isso é ridículo. Cada um tem sua consciência. Cuidado gente, mais tarde ela vai pesar demais...” (FRÓES, 2004:89)

Logo, os Bossanovistas se uniriam contra a Jovem Guarda, com seu próprio programa de televisão, “O Fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina. Para Bourdieu, os representantes da arte pura tendem a desqualificar a arte comercial, buscando a sub-valorização do adversário no campo de poder:

Quando os defensores da concepção mais “pura”, mais rigorista e mais estreita da qualidade de pertencente dizem de certo número de artistas que não são realmente artistas, ou que não são artistas verdadeiros, recusando-lhes a existência enquanto artistas, ou seja, do ponto de vista que,

enquanto artistas “verdadeiros”, querem impor no campo como o ponto de vista legítimo sobre o campo, a lei fundamental do campo, o princípio de visão e de divisão que define o campo artístico enquanto tal, isto é, como lugar da arte enquanto arte. (BOURDIEU 1996:253)

Augusto de Campos aponta o caráter de “alta cultura” do “Fino da Bossa”, ao comentar sobre a adesão do público universitário a este programa. Defendia, contudo, que essa nova geração da Bossa Nova já havia perdido seu vigor ao se afastar gradualmente da Bossa Nova original e se fechar em si mesma, sem incorporar os novos elementos e caminhos musicais que surgiam no cenário musical não só brasileiro quanto internacional, o que era feito, ainda que incipientemente, pelo grupo do Iê, iê, iê. Resumidamente, Augusto de Campos apontou o enfraquecimento do caráter de “vanguarda” da Bossa Nova que naquele momento ainda não havia sido ocupado por nenhum outro movimento da música popular. (CAMPOS, 1993: 51-7)

Em outro artigo, o autor defende que o Iê, iê, iê soube se integrar à nova realidade mundial na qual o Brasil estava inserido, além de corresponder aos anseios da nova comunicabilidade que essa realidade havia imposto. Em vez do “eterno retorno” ao “sambão quadrado e ao hino discursivo folclórico-sinfônico” defendido pela ala mais sofisticada da MPB, Augusto de Campos defendia uma música que se aproveitasse da nova sensibilidade musical mundial e que, a partir de uma atitude antropofágica, gerasse algo novo. (CAMPOS, 1993: 64)

Esse conflito bipolar entre Bossa Nova e Iê, iê, iê pela supremacia no campo da música brasileira vai abrir espaço para a chegada de uma terceira via, disposta a crescer nas rachaduras do conflito e tomar pra si o caráter de vanguarda, aproveitando-se das baixas em ambos os lados, unificando os gêneros (ou destruindo-os) e fundando novos padrões estéticos para o campo musical brasileiro. Segundo a visão bourdieusiana, todas as mudanças drásticas num campo de força não podem ocorrer sem conflitos, rupturas e tensões no interior destes campos de produção

artística e cultural. É em meio a essas tensões e contradições que nasce o Tropicalismo.

I.4 O ovo da serpente

É nesse cenário, visto até agora, que irá surgir o Tropicalismo. Neste ponto é importante rastrear a criação das personagens tropicalistas, buscando através delas, pistas que anunciem a reconfiguração do campo onde estão inseridos após sua ascensão ao poder. Para Bourdieu:

É preciso perguntar como (o artista) chegou a ser o que foi (...) sendo dadas sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo. (BOURDIEU, 1996:244)

Assim sendo, para melhor entendermos essa reconfiguração do campo musical com a chegada do movimento alvo de nosso estudo, posicionaremos a seguir o movimento tropicalista no interior do campo musical brasileiro e anunciamos a apresentação de uma sucinta biografia de seus principais membros, sua formação cultural e suas trajetórias até o ponto em que o movimento eclode, “pois é sabido que a família, a escola e mais recentemente a mídia, cada um a sua maneira impõe, homeopaticamente um sistema integrado de referências e padrões identitários” (BOURDIEU, 2002:09). Nas biografias, verificaremos como as estratégias para a tomada de poder simbólico “que se adquire[m] na obediência às regras de funcionamento do campo” (BOURDIEU 1996:250) dos tropicalistas colocaram-nos em uma posição privilegiada para que iniciassem sua própria revolução.

I.4.1 Gilberto Gil - Na Geléia Geral brasileira

Gilberto Passos Gil Moreira nasceu em Salvador, mas vivia em Ituaçú, cidade pequena onde o pai, o único médico da região, tinha um consultório. Desde muito cedo, se interessava por tudo que fosse relacionado à música, acompanhando cantores cegos e violeiros, nos desafios e repentes, e foi através de um músico de rua que teve contato com seu primeiro instrumento, o acordeom.

O canto da casa onde ficava o rádio da família era o lugar preferido do jovem Gilberto Gil. E ele ouvia e absorvia de tudo, desde música clássica de Bach até os cantores populares como Orlando Silva. Todas essas informações interessavam o garoto. Essa característica, aliada à sua enorme curiosidade de pesquisa musical, é importante para entendermos o adulto Gilberto Gil.

Para continuar seus estudos, já que Ituaçú não possuía um ginásio, Gilberto se mudou para Salvador em 1951, onde foi morar com uma tia. Na capital, o jovem se encontrou em um novo universo sonoro: o bairro onde morava era um dos mais boêmios da cidade, próximo ao Pelourinho, onde nasceram os blocos de carnaval, os Corujas e os Filhos de Gandhi³⁷. Em pouco tempo, Gil, além de brilhar nos estudos, apurava sua habilidade musical, tocando com destreza xotes, baiões e sambas.

O menino baiano, fã de Luis Gonzaga, levou um susto no dia em que ouviu pela primeira vez “Chega de Saudade” de João Gilberto no rádio. Gradativamente, o rapaz decidiu trocar o acordeom por um violão, e a Bossa Nova recém surgida naquela época ia se tornando o ritmo preferido de Gil.

Em 61, Gilberto Gil foi cursar Engenharia (depois muda para Administração de Empresas) na Universidade da Bahia, em Salvador. Enquanto estudava, o universitário ganhava um extra criando *jingles* para o estúdio JS, de propriedade do produtor Jorge Santos. Jorge tinha um programa na TV da Bahia, o “JS Comanda o Espetáculo”, e foi através dele que Gil fez sua primeira participação na televisão. Àquela altura, Gilberto Gil já se familiarizava mais e mais com o universo musical baiano, fazia contatos, amizades e aliados.

³⁷ Grupo de afoxé fundado por estivadores portuários em Salvador, Bahia, que se tornou o maior da cidade. Seu nome, bem como seus princípios, se devem ao indiano Mahatma Gandhi. A troca da letra “i” por “y” se deve à vontade de evitar represálias por estar usando o nome verdadeiro do líder indiano. <http://www.filhosdegandhy.com.br/quadro.html>

Depois de formado, Gilberto Gil foi trabalhar em São Paulo, no escritório da multinacional Gessy Lever. Foi na cidade que ele se dividiu em uma vida dupla: a de jovem e promissor executivo e a de cantor na noite. Obviamente, esse casamento não daria certo. O Gil-cantor achava a vida empresarial enfadonha, e o Gil-executivo não conseguia trabalhar direito devido às seguidas noites mal-dormidas. Quando a situação chegou ao seu limite, e pressionado pelo seu superior, Gil tomou sua decisão. A partir de então, seria um artista em tempo integral.

Ainda longe do papel de vanguardista que estava por vir, Gilberto Gil se apresentou como um cantor e compositor tradicional, sem muitas inovações no seu jeito de cantar e compor. Fazendo essa linha, emplacou músicas para artistas consagrados do panteão musical brasileiro no início da década de sessenta, como um samba suíngado para Wilson Simonal, uma música romântica para Jair Rodrigues, uma Bossa Nova para Nara Leão e uma canção de protesto para Geraldo Vandré. Gilberto Gil ganhou respeito e, conseqüentemente, reputação no meio musical antes mesmo de chocá-lo com o Tropicalismo. Pedro Alexandre Sanches aponta em “Tropicalismo, Decadência Bonita do Samba” que:

A Tropicália foi uma revolução na vida artística de Gilberto Gil (...) Antes dela, passara anos lutando para se firmar compositor, entregando canções de tez sempre interiorana, quase sempre romântica, às vezes de protesto. (SANCHES, 2000:79)

Graças a essa reputação, o artista conseguiu emplacar diversos sucessos na voz de Elis Regina, entre eles “Roda” (1966), “Amor até o Fim” (1966), “Lunik 9” (1966) “Louvação” (1967) e foi através desses sucessos que se transformou no protegido da considerada maior cantora do Brasil. Dentre todas as canções compostas por Gil, apenas “Louvação” (e, em menor grau, “Lunik 9”) apresentam pistas do Gilberto Gil que emergira no ano seguinte:

Foi com a composição Louvação (gravada por Elis Regina) que Gilberto Gil passou de um artista semi-anônimo para um ponta de lança de um novo e poderoso extrato, assim como criou a aparência de um homem seguro e determinado. (SANCHES, 2000:80)

Foi naquele mesmo ano que se configurou um dos momentos mais significativos da rachadura que crescia dia após dia na superfície da Música Popular Brasileira.

Elis Regina comandava um programa na TV Record, “O Fino da Bossa”, onde apresentava convidados musicais (entre eles, é claro, Gilberto Gil). No dia 19 de Junho de 67, o programa de Elis foi cancelado, um duro golpe para a cantora que até então era a madrinha da música brasileira. Dias antes, em um show do dia 7 de junho onde jovens interpretavam músicas de veteranos e vice-versa, depois de um aplaudidíssimo Roberto Carlos, o que era pra ser só um comunicado, foi transformado por Elis em uma declaração de guerra: “No dia 19, o Fino será apresentado no teatro Paramount com a presença de Vandré, Jair, Gil e outros. Será nossa redenção. Vamos ver quem vai ficar, quem vai sair! Quem estiver do nosso lado tudo bem, quem não estiver que se cuide.” (FRÓES, 2004:181) Segundo Bourdieu:

Os artistas “puros” procuram impor contra a visão ordinária não é outro, pelo menos nesse caso, que não o ponto de vista fundador pelo qual o campo se constitui como tal e que, a esse título, define o direito de entrada no campo “que ninguém entre aqui” se não estiver dotado de um ponto de vista que concorde ou coincida com o ponto de vista fundador do campo;

se, recusando jogar o jogo da arte enquanto arte, que se define contra a visão ordinária e contra os fins mercantis ou mercenários daqueles que se colocam ao seu serviço pretendendo reduzir os negócios de arte a negócios de dinheiro. (BOURDIEU 1996:253)

Erasmu Carlos respondeu ironicamente, assinando um editorial em um jornal de São Paulo “Estou morrendo de medo!” (FRÓES, 2004:181)

Assim, segundo Bourdieu, os dominados, pretendentes ao posto de dominantes têm um comportamento oposto:

Estes só terão possibilidades de se impor no mercado através de estratégias de subversão que não poderão prodigalizar, a prazo, os ganhos denegados a não ser com a condição de derrubarem a hierarquia do campo sem contrariarem os princípios que lhe servem de fundamento. (BOURDIEU 2002:32)

A queda da audiência da Pimentinha³⁸ era o reflexo direto de um novo movimento musical que estava tomando as atenções do público e da mídia, a Jovem Guarda de Roberto Carlos. O conflito estava instaurado:

Seguindo o ambiente extremado da época, os representantes da música de protesto se reuniram e iniciaram um movimento

³⁸ Apelido pelo qual Elis Regina era conhecida.

organizado de enfrentamento da considerada contrapartida cultural do governo militar - a Jovem Guarda. Não que aquele grupo de cabeludos, vestidos de forma espalhafatosa e preocupados apenas com garotas e carangos em alta velocidade apresentasse algum perigo político. Mas dentro do exagerado nacionalismo do momento, o flerte com o *rock* internacional, alimentado pela Jovem Guarda, era considerado antinacionalista e portando a serviço do “imperialismo ianque” (PAIANO, 1996:26)

Não era só a audiência que incomodava. As paradas de sucesso também começavam a dar claros sinais do crescimento de Roberto Carlos e sua “turma de arromba”. A executiva da TV Record, aproveitando-se do burburinho que a mídia já começava a fazer sobre esse conflito nos bastidores do canal, estréia um novo programa para Elis e seus aliados, seguidores da Bossa Nova, o “Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira”, com artistas/apresentadores se revezando semanalmente: Elis, Jair Rodrigues, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Wilson Simonal, Nara Leão e Gilberto Gil. Era como um antídoto, ou uma resposta ao Iê-iê-iê. Essa união dos músicos auto-proclamados “genuinamente brasileiros” não tarda a contra-atacar os novatos da Jovem Guarda de Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Martinha, Ed Wilson e Ronnie Von. Em “Tropicalismo, Uma Revolução Musical” Carlos Calado diz que:

Também escancarado nas reuniões de preparação do programa, o rancor dos emepibistas contra o Iê-iê-iê foi canalizado pela direção da emissora em uma

maquiavélica estratégia de marketing. Às vésperas da estréia, surgiu a idéia de se organizar uma espécie de ato público em defesa da música brasileira, com a presença de todos os apresentadores e artistas convidados do Frente Única. (CALADO, 2004:108)

Nas primeiras linhas desta infame passeata contra a guitarra elétrica estava o tímido Gilberto Gil, recém descoberto por Elis Regina. O artista se viu em uma encruzilhada, embora não tivesse nada contra o Iê-iê-iê, não poderia deixar seus amigos de lado nessa hora. O cantor afirma que na época não percebeu o interesse promocional da TV Record:

"Para mim isso não era muito claro na época. O que eu entendia é que aquela era uma passeata da minha turma. Ou seja, minha turma organizou uma passeata e eu fui lá participar, porque eu sempre tive esse espírito de grupo, muito mais do que Caetano, que é mais de apostar na solidão individual, na escolha pessoal. Mas aonde a turma vai, eu vou junto, embora muitas vezes a escolha individual possa ser outra. Eu tenho muito essa coisa gregária, que é a característica do militante, apesar de ser muito pouco ideologizado. Eu sempre fiz esforço para assumir posturas ideológicas por questão de fidelidade a grupos. Por exemplo, eu não era comunista, não gostava, não acreditava no comunismo e, no entanto

militava com os comunistas e fui fazer o CPC com eles justamente por ser da turma. Com o episódio da passeata foi a mesma coisa. Era a minha turma, a Elis, o Edu Lobo, o pessoal do MPB-4, todos me convocando para fazer uma passeata. Como também fui à Passeata do Cem Mil no ano seguinte, porque todos da minha turma participaram daquilo.” (ARAÚJO, 2006,235)

Porém, a curiosidade e o gosto pela experimentação eram mais fortes do que esse corporativismo profissional/afetivo. Apesar do que estaria colocando a perder, Gilberto Gil vai se afastando cada vez mais do grupo nacionalista e se aproximando da música internacional, principalmente dos Beatles. Sua aproximação com o grupo baiano, liderado pelo novo amigo - Caetano Veloso - também contribuiu para isso.

Com Caetano, Gil encontrou uma maneira mais fácil de extravasar suas idéias, seus planos e ambições, coisa que muito dificilmente teria ao lado de uma mulher com o temperamento de Elis Regina.

Embora ele começasse no estilo da Bossa Nova, logo percebe o *modus operandi beatle* e o toma como um modelo. Gil fica fascinado pelo modo entusiasmado e natural com que os *Fab Four*³⁹ passavam sua mensagem aos fãs. Ele começa a perceber que o poder do “*Pop*” na música *pop* estava muito mais relacionado ao apelo do carisma e à forte presença do rock do que na passividade lírica da Bossa Nova, como podemos verificar neste trecho de uma entrevista ao *Jornal da Tarde*:

Música *pop* é a música que consegue se comunicar - dizer o que tem a dizer - de maneira tão simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma

³⁹ Apelido dado pela imprensa americana e britânica aos Beatles, significando “os quatro fabulosos”.

história em quadrinhos. É como se o autor estivesse procurando vender um produto ou fazendo uma reportagem com textos e fotos. (PAIANO, 1994: 146)

Em outra entrevista, o artista revela que:

“Muito do que nós assumimos como atitudes, nova linguagem, muito do que queríamos novo, na nossa nova maneira de estar na música popular aqui, era a informação, era trazido diretamente, era imitação, eu diria, no melhor sentido da palavra, dos Beatles.”⁴⁰

Entusiasmado com tudo aquilo, reúne o primeiro time da música brasileira jovem (a maioria deles, parte do elenco da “Frente Única”) em seu próprio apartamento, para tentar explicar aos colegas sobre o que pensava da música *pop* e dos Beatles:

As reações variaram de pura incompreensão ao simples desinteresse. Dizendo ter concordado apenas em parte com a análise e a proposta de Gil, Sérgio Ricardo achava que realmente todos deviam radicalizar mais: em sua opinião, a melhor maneira de atingir “as massas” seria organizando shows para operários, nas portas das fábricas. Chico Buarque, distante, não deu muita atenção à conversa-

⁴⁰ Entrevista para o documentário: *Revolução Tropicalista* da TV Cultura, dirigido por Fernando Meirelles (1998).

movimentos artísticos nunca chegaram a contagiá-lo. Já Dori Caymmi era mais refratário ainda: não podia nem ouvir falar em Beatles e música *pop*. (CALADO 2004:99)

Essa situação racha os seguidores da Bossa Nova em dois grupos: um que se interessaria pelas idéias de Gil, e outros que ridicularizariam e correriam longe de qualquer coisa que tivesse “*pop*” no meio.

Pelo lado de Gil, os aliados eram da Bahia - Caetano Veloso, Gal Costa e Tom Zé, que já eram parte do circuito Rio de Janeiro - São Paulo. E, depois de apresentar o drama musical “Nós, Por Exemplo”, um por um, eles foram aceitos no panteão de uma MPB recém formada e, de dentro dela, surgiriam com uma revolução musical. É nesse clima bélico que Caetano Veloso e Gilberto Gil vão apresentar no Festival da TV Record, em 1967, “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, com uma proposta de saída daquele impasse e também incendiando ainda mais o tenso clima instaurado entre os artistas.

I.4.2 Caetano Veloso - Eu nasci pra ser o Superbacana

Sétimo filho de Dona Canô, Caetano Emanuel Viana Teles Veloso, nasceu em 1942 em Santo Amaro da Purificação, no recôncavo baiano. Educado musicalmente pelo rádio, talvez um dos mais interessados em música da família, com um gosto musical amplo que ia de Dorival Caymmi a Vicente Celestino. Graças à influência de uma prima do Rio de Janeiro, Caetano teve permissão de passar as férias de verão com ela, prometendo que voltaria em março para o início do semestre letivo. Acabou se matriculando em um ginásio carioca e passou aquele ano todo no Rio. Na cidade, o jovem Caetano pode se aventurar pelo mundo que só conhecia através do rádio, ir ao cinema, teatros, conhecer os auditórios da Rádio Nacional e ouvir, ao vivo, grandes nomes da época como Emilinha Borba, Marlene Isaurinha Garcia, Nora Ney, Jorge Goulart, Ivon Curi, Ângela Maria, Linda e Dirce Batista e, é claro, o grande galã da Nacional, Cauby Peixoto.

No entanto, Caetano ainda não queria ser cantor. Até voltar para Santo Amaro, foram doze meses de fracasso estudantil, mas o menino de 14 anos frequentou em 56 uma verdadeira universidade de arte e cultura.

O jovem Caetano gostava mesmo é de cinema. Freqüentador assíduo dos dois cinemas de Santo Amaro, o rapaz teve contato com grandes cineastas, como Frederico Fellini e atores consagrados como Antony Quinn. Quando se mudou para Salvador com a irmã Maria Bethânia, Caetano pôde se aventurar ainda mais no universo do cinema. Lia e assistia a tudo que podia sobre o assunto. Sonhava em ser cineasta, articulista e crítico de cinema, como Glauber Rocha, de quem lia as críticas e artigos publicados no Diário de Notícias. Chegou a escrever muito sobre o tema e ter muitas resenhas publicadas. No futuro, essa ligação de Caetano com o cinema, principalmente com o Cinema Novo⁴¹, iria definir profundamente sua própria maneira de ver a música popular.

Em Salvador, Caetano aprofundou sua ligação com as artes. A cidade vivia um renascimento cultural, especialmente no cinema e na arquitetura. A Universidade da Bahia investia pesado em artes e os alunos de teatro, dança e música tiveram a oportunidade de conviver com artistas de vanguarda famosos na Europa. Caetano, mesmo sem cursar as matérias, recebeu muitas dessas influências. Cresceu, ganhou respeito, prestígio e capital simbólico.

O interesse de Caetano pela carreira no cinema se enfraqueceu no dia em que conheceu a Bossa Nova pela voz de João Gilberto. Em sua biografia, “Verdade Tropical”, Caetano Veloso escreve sobre as primeiras impressões da Bossa Nova:

A Bossa Nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para a minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever nosso gosto, o nosso acervo e – o

⁴¹ Movimento cinematográfico brasileiro com influências do Neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. Seus realizadores buscavam um cinema barato e voltado para a realidade brasileira.

que é mais importante – nossas possibilidades. (VELOSO, 1997:35)

Essa dualidade cinema/música acompanhou o artista por toda a sua carreira. O amigo e cineasta Álvaro Guimarães foi quem primeiro reconheceu o duplo talento do colega e o convidou para compor a trilha sonora de uma peça, depois de um filme. Caetano, como nunca havia composto nada além de algumas canções, se assuntou, mas aceitou o desafio. A partir daí, seu futuro ficou intimamente ligado à produção musical. Também o de sua irmã, a quem Caetano - que não cantava na época - chamou para dar voz às suas composições. Foi a primeira oportunidade que Maria Bethânia teve para cantar em público. Caetano ficou íntimo de toda aquela efervescência cultural que brotava em Salvador no início da década de sessenta. Foi em um sarau que Caetano e Gilberto Gil ficaram amigos. A paixão dos dois pela música de João Gilberto ajudou a aproximar os futuros parceiros. A devoção ao pai da Bossa Nova também cuidou de aproximar Caetano de Maria da Graça Costa Penna Burgos. Graças ao interesse comum, Caetano pôde mostrar suas composições para ela e ela pôde mostrar sua voz a ele. Caetano ficou maravilhado com a voz da menina que, mais tarde, viria a ser conhecida como Gal Costa.

Em 64, Caetano foi convidado a organizar um show de música popular brasileira, na inauguração do Teatro Vila Velha. Para o espetáculo, Caetano chamou boa parte dos amigos que fez nos muitos saraus e festas que freqüentava. O show foi chamado de “Nós, por Exemplo” e tinha a função de apresentar novos talentos da música popular. Substituindo o cantor Fernando Lona, entrou no grupo o jovem e irreverente um compositor baiano de Irará, Tom Zé. O show teve duas temporadas e, durante todo o tempo que esteve em cartaz, colecionou elogios e críticas favoráveis, como a do meticuloso crítico Carlos Coquejo:

Quando disse que, com o espetáculo anterior, se inaugurara uma nova fase na música popular na Bahia não exagerei, pois pela primeira vez, houvera o contato direto

do grande público com músicos e cantores que criavam um estilo novo, ao sabor da época, é verdade, mas impregnado de baianidade. As composições autênticas de Caetano Veloso mostravam o que afirmo. (CALADO, 2004:56)

Com tanto sucesso e reverência, espetáculo após espetáculo, a invasão do sudeste pelos baianos, semelhante a que os Beatles fariam no mesmo ano da Inglaterra para os Estados Unidos, era questão de tempo.

Maria Bethânia foi a primeira a chegar, convidada pela musa da Bossa Nova, Nara Leão, para substituí-la no show do Teatro Opinião. Nara estava brava com toda a pose e a soberba dos seguidores da Bossa Nova. Nos anos 50, seu enorme apartamento em Ipanema era uma espécie de quartel general onde os bossanovistas faziam suas festas e reuniões. Apoiada por amigos íntimos como Roberto Menescal, Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, ela era a primeira mulher a entrar na nova de bossa, e sua voz limpa e seu olhar misterioso a transformariam em um símbolo sexual da cena. Um pouco incomodada com essa situação, ela decidiu seguir seu próprio caminho na música. No mesmo ano em que o exército brasileiro assumiu o governo (1964), ela lançou o “Opinião”, um show onde ela executaria baladas populares, quase *folk*, em companhia de artistas de raiz da música brasileira, como o cantor nordestino João Faz Vale e o sambista Zé Ketí. Aquele espetáculo sacudiu a cena cultural, visto que era o primeiro grande evento de música com constitutivo teor político, linha esta que o cinema e o teatro estavam lentamente adotando. Nara tinha conhecido Maria Bethânia em um dos shows dos baianos em Salvador e se encantou com a poderosa voz da adolescente. Foi o nome que Nara indicou para substituí-la no “Opinião” quando ela adoeceu, no início de 1965.

Mas Bethânia era menor de idade, dessa forma, o irmão mais velho dela, o jovem músico/crítico de cinema Caetano Veloso, veio junto. Na mesma época, Gil foi para São Paulo como funcionário executivo da Gessy Lever, mas acabou sendo descoberto por Elis Regina, que o colocou no *show business*.

O show “Opinião” era um espetáculo apresentado pelo grupo Arena de teatro. A próxima atração dessa companhia viria a se chamar “Arena Canta Bahia” que introduziria o grupo baiano como um todo. Além de Caetano, Gil e Bethânia, havia Gal Costa, Tom Zé e Torquato Neto (embora nascido no Piauí, ele estudou em faculdade de Salvador).

I.4.3 Torquato Neto - Um poeta desfolha a bandeira

É necessário ressaltar em separado a trajetória de Torquato Neto, pela sua especificidade em relação aos outros – apesar de sempre ser considerado como um apêndice da trajetória desses. Piauiense, aos 15 anos (em 1960) foi mandado pelos pais para Salvador para estudar, ficando sob a responsabilidade da família do poeta baiano Duda Machado. Morando por três anos em Salvador (de 1960 a 1963), já era conhecido das turmas e rodas culturais da cidade como um bom poeta e grande conhecedor de literatura brasileira. Torquato fez, durante seu período na capital baiana, amizade com os rapazes que formariam mais tarde o chamado grupo baiano.

Além dos músicos, Torquato se aproximou de outros nomes como José Carlos Capinam que, apesar de freqüentar o grupo, era o mais engajado politicamente, participando inclusive das atividades do CPC da UNE em Salvador. Em 1964, Torquato encontrava-se ainda na tentativa de manter-se no Rio de Janeiro estudando jornalismo na universidade e ganhando a vida em pequenos empregos. Com a vinda definitiva de Capinam, Caetano e Gil para o eixo Rio - São Paulo em 1966, Torquato, já quase com três anos de residência fixa na Guanabara e exercendo o jornalismo como profissão, reencontrou os músicos e tornou-se, em poucos anos, um excelente compositor. No mesmo ano de 1966, começou a compor em parcerias com Edu Lobo e Geraldo Vandré, além de Gil, Capinam e Caetano.

Após alguns trabalhos juntos, o grupo baiano, especialmente Caetano e Gil, chegariam à conclusão de que para atingir o sucesso teriam que se arriscar em vez de esperar por novas oportunidades. Ao pesquisar sobre a importância subestimada de Torquato Neto para a formação estética e ideológica do Tropicalismo, Frederico Coelho afirma que:

Geralmente, a memória de Torquato Neto permanece aprisionada na sua trajetória de poeta marginal e suicida (ele se mata em novembro de 1972), supervalorizado-se uma trajetória de *maldito* em contraposição aos seus anos de criação tropicalista na música popular. Como ele era compositor, não se apresentava em festivais ou na televisão, e não se tornou um ídolo das massas nos tempos tropicalistas. Sua figura virou um refém de seus anos subseqüentes ao movimento, em que já buscava outros registros de trabalho e outras formas de reflexão não restritas à música popular.⁴²

Torquato Neto seguiu como uns dos melhores poetas-letristas brasileiros e um feroz defensor da contracultura, até que no início da década de setenta, no dia seguinte ao que completou 28 anos, mergulhado num quadro de depressão e abuso de álcool, cometeu suicídio no banheiro de seu apartamento no Rio de Janeiro.

I.4.4 Tom Zé - Profissão de ladrão

Antônio José Santana Martins, baiano de Irará, Bahia, tem talvez uma das trajetórias mais curiosas das personagens que estiveram diretamente envolvidas com o fenômeno do tropicalismo. Filho de um comerciante, a infância de Tom Zé foi diretamente ligada àquela loja e àqueles tipos nordestinos que passavam por ela.

Entre Irará e Salvador, Tom Zé foi um bom aluno na escola primária, mas no ginásio foi abandonando os livros. Muitas vezes, o garoto ficava de castigo em casa,

⁴² <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/335.pdf>

trancado na biblioteca do avô com os livros da escola. Precavido, o menino sempre levava, entre as páginas dos livros, gibis, que eram lidos durante essas tardes de estudo. Os pisos do chão eram de tábua e qualquer pessoa que pudesse surpreendê-lo seria detectada vários segundos antes do flagrante. Ele ouvia, largava o gibi, pegava o livro da escola. Naquela época na remota Irará não existiam bancas de revistas. Assim, os gibis foram se acabando e Tom só teve uma alternativa ao estudo ortodoxo: a biblioteca do avô. Nessa biblioteca, o menino encontrou um livro que já ouvia muito falar nas longas conversas que seus tios comunistas tinham noite adentro, “Os Sertões” como o mesmo escreve em "Tropicalista Lenta Luta":

Aquelas partes intermináveis... Para você olhar era bom, não é? Então, comecei: os “terrenos terciários - o início de “A Terra”. Quando o viajante se aproxima, parece que os contrafortes da Serra do Mar se tornam uma barreira para que ele não tenha acesso ao continente. Mas lá vou eu saltando, até chegar em “O Homem”. Aí, foi uma coisa! No balcão da loja, eu lidava com aquela criatura. E não podia pensar que ia ver uma descrição de algo que estava tão perto de mim. Porque livro, naquele mundo nosso, só falava de lugares distantes, coisas remotas. De súbito, em certo ponto, comecei a desconfiar. Já deu aquela tremedeira nas pernas, não é? “Está falando de uma coisa que eu conheço.” (TOM ZÉ, 2003:237)

Foi assim, misturando clássicos da literatura com heróis de histórias em quadrinhos, somada a um profundo desinteresse pelas formas tradicionais, que foi moldada a técnica musical de Tom Zé, a qual iria contribuir inestimavelmente para a

fórmula vitoriosa do Tropicalismo. Tom Zé descobriu a música como meio de expressão em uma tarde em Irará. Estava em uma praça, observando de longe as meninas da cidade, quando foi surpreendido por um amigo que veio em sua direção com um violão na mão dizendo que não tocava mais flauta, tocava violão. Ao tocar algumas notas, Tom Zé descobriu imediatamente o que queria fazer na vida:

Aquele pequeno contraponto do primeiro grau, nota / contra nota, aquilo foi tão lindo que eu esqueci as moças – Deus que me perdoe. Dizem que quando você mata uma formiga preta o dia escurece, o dia escureceu pra mim aquele dia.⁴³

Apesar de ser praticamente autodidata, Tom Zé nunca se considerou cantor, e nunca um bom compositor. Sempre trabalhou pela tangente, tentando criar formas diferentes de se expressar musicalmente, sem passar pela via tradicional. Naquele tempo, no interior da Bahia, os cantores tinham uma voz poderosa e emocionante, mas a voz de Tom era fraca e miúda. A Bossa Nova trouxe uma solução, colocando as vozes pequenas como a de João Gilberto na moda, mas como compor rivalizando com Tom Jobim? O dilema cantar-sem-ser-cantor e compor-sem-ser-compositor, acompanhou o artista desde moço e se tornou uma importante ferramenta para a criação de seu estilo único: a “dês-canção” uma espécie de malandragem musical carregada de irreverência, que toma emprestado versos de outras músicas, poemas, manchetes de jornal e cria uma descompromissada colagem metalingüística de todos esses elementos, que brinca e debocha de si mesma, despreziosa e auto-subestimada. Segundo o próprio artista, era a des-canção que o permitia se igualar aos talentosos nomes da MPB:

Naquele fim de mundo o significado de fazer uma cantiga era cantigar e cantigados estamos. Qualquer ato ou empresa da

⁴³ Entrevista com Tom Zé no DVD “Jogos de Armar”

atividade humana que criasse um tralalá era isso mesmo, queria ser somente um tralalá. Minha quimera de fazer uma des-canção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor. E, vá lá, era a truculência da fera abrindo um buraco no mundo. (TOM ZÉ, 2003:24)

Esse conceito de “descanção” criado por Tom Zé se relaciona diretamente ao questionamento sobre a invenção do olhar puro de Bourdieu, onde o sociólogo diz:

O que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou simples utensílio? O que é que faz um artista, em oposição a um artifício ou um pintor de domingo? O que faz com que um bacio ou uma garrafeira expostos em um museu sejam obras de arte? Será o fato de estarem assinados por Duchamp, artista reconhecido (e antes de mais como artista), e não por um comerciante de vinhos ou latoeiro? Ora não será simplesmente passar da obra de arte como feitiço para o “feitiço do mestre”, como dizia Benjamin? Por outras palavras, quem criou o criador como produtor reconhecido de feitiços? (BOURDIEU, 1989:287)

Transferindo esses questionamentos para o campo musical, pode-se concluir que a razão do cantor ser considerado cantor, está na medida da sua “pretensão de

existir” (IDEM) como tal. Como no princípio da eficácia mágica de Mauss⁴⁴, onde o feiticeiro era reconhecido pela crença de seus seguidores. Porém, no cenário beligerante da MPB em plena década de sessenta, impor uma ruptura tão avassaladora como esta não poderia ocorrer sem grandes traumas ou reações contrárias radicais. E era exatamente isso que Tom Zé estava prestes a fazer: abrir um buraco na tradicional estrutura da canção. Bourdieu fala das vanguardas artísticas e seus efeitos no campo:

Enquanto os ocupantes das posições dominantes, sobretudo economicamente são muito homogêneos, as posições de vanguarda, que são definidas, sobretudo negativamente, pela oposição às posições dominantes acolhem por um tempo, na fase de acumulação inicial do capital simbólico, escritores e artistas muito diferentes por suas origens e suas disposições, cujos interesses, aproximados por um momento, em seguida virão a divergir. (BOURDIEU 1996,301)

Por Volta de 1960, Tom era estudante de música na universidade da Bahia e já tinha adquirido certa popularidade no meio artístico graças a um repertório de canções satíricas e irreverentes que compunha, como alguns trabalhos para o CPC, onde chegou a fazer parceria com o também futuro tropicalista José Carlos Capinam.

Tom Zé se considerava incapaz de compor uma canção bonita, então, como forma de sobrevivência no meio, inventou uma forma inusitada de montar suas músicas. Uma história que exemplifica essa técnica ocorreu quando Tom se

⁴⁴ Em *Ensaio sobre a dádiva*, de Marcel Mauss, que é considerado um marco no desenvolvimento da sociologia durkheimiana. Mauss avança, em relação a Durkheim, ao aprofundar uma postura crítica em relação à filosofia, adotando a etnografia, abrindo-se para as sociedades não-ocidentais e assumindo cada vez mais a comparação. Entre elas estudos sobre religião, xamanismo, misticismo e crenças místicas.

apresentou pela primeira vez na TV, vencendo um concurso de calouros no programa “Escada para o Sucesso”, com a música “Rampa para o fracasso”. Era uma canção satírica que além do título provocativo, tinha sua letra formada apenas por manchetes “emprestadas” de um jornal. O que Tom Zé fazia naqueles primeiros anos de 1960 era, na aparente falta de talento para escrever música, criar uma nova forma de compor. Distante dos interesses artísticos da Bossa Nova, mas rica em originalidade e carisma:

“Meu medo era se essa técnica era imediatamente deglutível para as pessoas que estavam no outro lado do canal de comunicação, mas quando elas riram, eu percebi que poderia compor daquela maneira, e de tantas outras que eu havia abandonado pensando que eram mais difíceis”⁴⁵

Nesse concurso, se o júri concedia a nota máxima, precisava apresentar uma justificativa por escrito. A justificativa mencionava “criatividade e personalidade”. O artista sentiu certa estranheza enquanto a carta era lida no palco. Parecia falar de outra coisa quando a maior preocupação de Tom era a inteligibilidade da canção, se seria imediatamente decifrável pela platéia em tempo real:

Eu antevia também a deliciosa possibilidade de darem certo várias bifurcações corolárias no modo de compor, que durante as duas semanas de preparação aventara e abandonara. Nesse contexto, as palavras “criatividade” e “personalidade” eram inadequadas, tal como uma boa roupa de brim macio dispensa o forro de seda. Como, criatividade? Eu não poderia fazer

⁴⁵ Entrevista com Tom Zé no DVD “Jogos de Armar”

outra coisa senão aquilo! Procuratividade poderia ser. Procuratividade. (TOM ZÉ, 2003:45)

A técnica de composição que deu fama a Tom Zé nessa época é de uma auto-ironia arrasadora, que pode deixar um pouco desconcertado quem desconhece o trabalho do compositor. Essa ironia habitual de Tom Zé aprimorou-se no desenvolvimento de suas canções, muitas dessas compostas de plágios assumidos e letras que formam, como descreve o próprio autor, uma “reportagem sobre o trabalho dos andróides do Terceiro Mundo, que somos, e nossa relação com o Primeiro Mundo”.⁴⁶

Ao contrário de Adoniran Barbosa, que retratava sem maldade seus conterrâneos, Tom Zé, impiedoso, exercita sua verve contra a hipocrisia da classe média em canções como “Namorinho de Portão”: “O Papai tem cuidado/ já quer saber/ sobre o meu ordenado/ só pensa no futuro/ e eu que ando tão duro”, denúncia do conformismo dos jovens que namoram sob o olhar atento e severo dos pais da garota. A letra de “Curso Intensivo de Boas Maneiras”, é um anti-modelo de música engajada: “Primeira lição: deixar de ser pobre/Que é muito feio/Andar alinhado/E não freqüentar, assim, qualquer meio”. Tom Zé lida com os grandes mitos da publicidade – a boa aparência, a felicidade vendida pela televisão, o creme dental, os crediários.

Como os outros baianos envolvidos diretamente com o tropicalismo, Tom Zé surgiu de um ambiente cultural semelhante ao de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Suas influências também foram os cantores folclóricos Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e os cantores da Rádio Nacional. Além disso, Tom tinha um fascínio e admiração pela Bossa Nova. O que difere o artista dos demais do grupo baiano é o fato de que teve uma formação musical distinta do resto das personagens desta história. Tom Zé seguiu para a universidade de música da Bahia onde, graças à revolução cultural promovida naqueles anos pela Universidade da Bahia, freqüentou os chamados “cursos livres de música”, teve contato com professores de renome e prestígio, como o maestro alemão de vanguarda Koellreutter, Ernst Widmer (composição), Yulo

⁴⁶ Trecho retirado do texto da contracapa do LP “Grande Liquidação” (1968)

Brandão (contraponto), Jamari Oliveira (harmonia), Lindemberg Cardoso (Instrumentação) e Sérgio Magnani (orquestração). Na universidade, Tom Zé tirou lições que o acompanhariam por toda a carreira musical, entre elas a superação da técnica, em todos os sentidos, vocal, musical, pela criatividade:

É impressionante como o que os baianos chamam de “menina mordida de cobra” paradigmaticamente a metodologia de ensino implantada naquela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde estudei de 62 a 67. Na escola o estudo de cada estilo era exigido e observado com rigor. Mas quando nós, alunos, entregávamos a Koellreutter ou a Ernst Widmer um exercício de composição, eles pouco estavam se lixando se o trabalho era realizado em linguagem dodecafônica, contraponto clássico à Palestrina ou qualquer outra opção. O que lhes interessava era a linha assintótica entre técnica e imaginação. (TOM ZÉ, 2003:50)

Os professores do baiano, apesar de excepcionalmente eruditos, o ensinaram que técnicas não são grilhões, “Educavam a mente, mas deixavam a alma livre” (CALADO 1996:51) O próprio professor Koellreuter foi para a Universidade da Bahia apenas com a condição de poder ignorar todo o currículo oficial da faculdade de música. Como uma demonstração do poder simbólico que esta formação representava, ao formar a turma, mesmo o diploma não tendo muita importância, todos os formandos eram disputados pelas universidades do país. O próprio Tom Zé chegou a lecionar na Universidade da Bahia.

Após uma projeção do filme “Moleques de Rua”, um curta metragem de Alvinho Guimarães, Tom Zé foi apresentado a Caetano Veloso por um amigo em

comum, o jornalista e cineasta Orlando Senna. Essas foram as primeiras impressões que Caetano Veloso teve de Tom:

Tom Zé tinha grande prestígio entre os artistas que eu conhecia (...) todos me falavam dele. Quando afinal nos conhecemos, ele me cativou pelo seu ar sertanejo, por suas observações pseudo-bem-humoradas expressas em um sotaque rural que mais realçava do que escondia a elegância clássica de seu português culto e correto. (VELOSO, 1998:276)

Tom Zé já era bastante conhecido no meio artístico-boêmio de Salvador e compôs o pequeno exército que em poucos anos Caetano lideraria para o sul do País.

I.5 Música *pop* e comunicação de massa

Gilberto Gil escutou o recém lançado álbum conceitual dos Beatles “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” e entendeu sua mensagem. Ele deveria criar um gêmeo brasileiro para o marco dos Beatles e abraçar a música *pop* como um atalho para atingir os corações e mentes da juventude brasileira.

Caetano Veloso estava atento à outra revolução - quando os netos do modernismo brasileiro viraram o Brasil do avesso em plenos anos sessenta. O diretor José Celso Martinez Corrêa e a Companhia de Teatro Oficina revisitaram de um modo caótico o falso paraíso e a burocracia brega em “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade, enquanto o diretor Glauber Rocha, em “Terra em Transe”, conseguia rir do subdesenvolvimento histórico brasileiro como uma paródia⁴⁷ crua para debochar da atual situação política no país. A peça era a primeira encenação do texto do modernista

⁴⁷ Segundo sua “Uma Teoria da Paródia”, Linda Hutcheon coloca que “a paródia prospera em períodos de sofisticação cultural que permitem aos parodistas confiar na competência do leitor (espectador, ouvinte) da paródia” (HUTCHEON, 1985: 31). A paródia foi um importante recurso estético Tropicalista, pois valorizou-o e deu-lhe um aspecto mais requintado).

Oswald de Andrade; graças a ela, muitas pessoas passaram a entender mais sobre o modernismo que inspiraria o tropicalismo, mas muitos passavam a não entender mais nada. A apresentação, uma cáustica crítica à estrutura econômica, à vida política, aos costumes e à mentalidade dominante, era caótica, misturando circo, Chacrinha e chanchada da Atlântida com palavrões, incitação ao sexo e provocações ao público, era mais intensa e chocante que o já então provocativo teatro engajado do “Arena”, por exemplo. Na época, José Celso Martinez declarou à revista Realidade: “Veja você: fui influenciado pelo filme “Terra em transe” de Glauber Rocha. Agora Caetano se diz influenciado pelo meu espetáculo. Tenho certeza de que nossa geração vai começar a criar algo novo” (Realidade, 1968:181) “Terra em Transe”, feito em 66 e lançado em 67 trata da política violenta, corrupta e contraditória de um país imaginário, Eldorado, uma verdadeira Republica das Bananas onde vigora uma mistura de fascismo místico, populismo barato e romantismo revolucionário. Tanto a peça quanto o filme de Glauber Rocha descreviam o Brasil de modo não-linear e usariam a imagem tropical brasileira como uma salada cultural onde qualquer coisa poderia ser misturada. A cultura brasileira poderia absorver qualquer coisa e fez isso todo o tempo. Esta única idéia é a base de Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico. O antropofagismo é uma alegoria à história dos índios canibais brasileiros que, para herdar as virtudes dos inimigos vencidos em combate, devoravam seus corpos. Para os modernistas, o canibalismo artístico constituía em um “culto à estética instintiva da terra nova” (TINHORÃO 1991, p.254), ou, segundo Oswald de Andrade, em sua tese “A crise da filosofia messiânica”: “através da operação metafísica da transformação do tabu em totem que se permite passar o valor oposto ao valor favorável” (TINHORÃO 1991, p.254), ou seja, como uma forma de estratégia de resistência nacional ao colonialismo cultural, os artistas brasileiros deveriam digerir produtos culturais importantes para depois utilizá-los como matéria prima. Publicado em 1928, o manifesto compilou muitos slogans e expressões que eram chave à compreensão do Tropicalismo:

“Só me interessa o que não é meu.”

“Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de

todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.”

“Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.”

“Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.”

“Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.”

“Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.”

“Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?”

“A transformação permanente do Tabu em totem.”

“Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.”

“Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.”⁴⁸

O imaginário da mistura estava no ar. Como foram os Beatles uma revelação para Gil, Caetano ainda seria influenciado por dois programas de televisão. Como não tinha televisor em seu quarto no Solar da Fossa⁴⁹, Caetano nunca foi muito interessado ou envolvido neste meio. Mas como os amigos continuavam a lhe dizer e falar para conhecer a “Discoteca do Chacrinha” e o “Jovem Guarda”, o cantor se rendeu e os assistiu. Para a surpresa dele, ele entendeu totalmente a idéia por detrás das duas apresentações. “Discoteca do Chacrinha” era um espetáculo de variedade estrelado pelo folclórico Abelardo Barbosa, também conhecido como Chacrinha. Usando óculos de gosto duvidoso, equipamentos engraçados e uma sonora buzina, cercado de dançarinas semi-nuas e de uma trupe de ajudantes de palco bizarros, jogar comida para um auditório histórico era apenas uma das extravagâncias do programa. Enquanto os outros animadores de programas eram bem-vestidos e bem-comportados, Chacrinha era o contrário: mal-criado e mal-vestido, chamava o auditório de “macacada” e não raramente o mandava pra “as profundas dos infernos”. Chacrinha era uma das pessoas que adquiriram este *zeitgeist* tropical e criou a partir dele um oásis brega-decadente, com bananas penduradas no teto e calouros excêntricos, que os jovens tropicalistas consideraram a expressão direta, em estado bruto, da sensibilidade estética brasileira.

Outra influência do Tropicalismo foi o programa “Jovem Guarda”. Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos fechavam o trio de apresentadores deste bem-comportado programa dominical no qual, na maioria das vezes, jovens cantores (candidatos a estrelas) apresentavam versões em português de sucessos americanos e

⁴⁸ Trechos do “Manifesto Antropofágico” escrito por Oswald de Andrade em 1928.

⁴⁹ Quartel general da boemia musical carioca, o Solar abrigou muitos artistas em início de carreira, entre eles o grupo baiano recém chegado de Salvador.

britânicos. Passaram pelo “Jovem Guarda” nomes como Jorge Ben e Tim Maia. Ambos os espetáculos mostraram para Caetano que o poder do *pop* estava na televisão. Essa mudança de paradigma e essa chegada de novos campos de batalha (no caso os palcos dos programas de TV) traria como consequência uma reconfiguração das relações de forças no interior do campo musical brasileiro. Quem dominasse as novas tecnologias de comunicação, acabaria por dominar o sucesso e o poder simbólico, como escreve Ortiz em “A Moderna Tradição Brasileira”:

“No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado (...) A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a idéia de ‘nação integrada’ passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substituiu-se uma outra, cultura-mercado-consumo”. (ORTIZ, 1988:160-5)

Caetano e Gil queriam soar jovens, elétricos e inteligentes, assim, eles começaram a juntar as pessoas que pensavam do mesmo modo. Todos os baianos se uniram (Tom

Zé, Gal Costa e Torquato Neto). Em 1977, Caetano Veloso declarou em uma entrevista:

Há algum tempo, venho-me interessando mais pela poesia Iê, iê, (sic) pela vitalidade natural da música vulgar e comercial, do que pelo intelectualismo em que haviam caído todos os que se acreditavam os continuadores de Caymmi, Noel e outros, numa linha de música brasileira “pura”. Passei quase um ano sem compor. Depois da descoberta de João Gilberto, as coisas se complicaram para mim: industrializou-se (mas não muito) um samba “Classe A”, com aparatos jazzísticos, clichês políticos, o qual, à medida que ia perdendo terreno, deixava de ser um bom produto, para tornar-se apenas uma “idéia” de defesa da “pureza” de nossas tradições contra todo esse lixo vendável: boleros, versões, e, por fim, o chamado *rock* racional. Sentia-me perdido: jamais pensara em música como produto, e não considerava o Fino da Bossa como a salvação de nossas tradições. (VELOSO, 1977:23)

O Iê, iê, iê, apesar de aparecer na história como uma das bases do tropicalismo, não foi vista por todos os seus participantes como algo positivo desde o princípio. Torquato Neto, por exemplo, até então debochado opositor do Iê, iê, iê, apenas se convenceu a ouvi-los por enxergar neles um elemento desestabilizador do cenário maniqueísta e superficial entre engajados/alienados na música popular.

Caetano Veloso chegou a afirmar que o Iê, iê, iê era “o mundo da música comercial, fácil, do pop rock, meio internacional, simplório, com os verbos no infinitivo no final dos versos para rimar. Aquela coisa juvenil ignorante.”(ARAÚJO, 2006: 218)

Todos, menos Bethânia. Rotulada como uma diva do povo desde a apresentação bombástica da música de protesto “Carcará”, as pessoas começaram a exigir princípios políticos no trabalho dela. Maria Bethânia acabou presa dentro da própria imagem de cantora de protesto que construiu. Depois disso, ela ficou avessa ao engajamento em qualquer movimento artístico.

O autor Renato Ortiz nos mostra como este caráter restrito da indústria cultural em seus primeiros anos confere a essa esfera um aspecto muito mais próximo de um mercado de bens eruditos do que de um mercado de cultura de massas. Dialogando com Pierre Bourdieu, Ortiz aponta a dificuldade de se aplicar os modelos das segregações absolutas das esferas culturais, observadas na sociedade francesa, numa sociedade como a brasileira, que passou por outros tantos e diferentes processos de formação burguesa e capitalista. Assim:

“É necessário mostrar que a interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa configura uma realidade particular que reorienta a relação entre as artes e a cultura popular de massa. Esse fenômeno pode ser observado com clareza quando nos debruçamos nos anos 40 e 50, momento em que se constitui uma sociedade moderna incipiente e que atividades vinculadas à cultura popular de massa são marcadas por uma aura que em princípio deveria pertencer à esfera erudita da cultura” (ORTIZ, 1988: 65).

É assim que surge no Brasil uma cultura de massa completamente desprendida da cultura erudita, com todas as desvantagens que isso pode trazer. Algum tempo mais tarde, a estratégia do Tropicalismo iria reconhecer essa fraqueza e tentar impor um conceito de música popular que seria em certa parte legitimada pela cultura erudita.

Seguindo os baianos, estava ainda Nara Leão, chamada de traidora pelos fãs, e José Carlos Capinam, jovem poeta e letrista que era um amigo dos baianos. Mas ainda estava faltando algo.

I.5.1 Rogério Duprat - O maestro da banda tropicalista

Rogério Duprat era o alfaiate que vestiu a roupa de gala da Tropicália, a chamada orquestração, o arranjo. Mas o que ele fez foi muito mais do que um arranjo. A gente nem se reconhecia após as intervenções, ou melhor, ele iluminava detalhes que a gente nem imaginava que estavam nas composições. Era um iconoclasta, que não fazia pose de músico erudito. Aparecia com a camisa aberta e o cigarro no canto da boca.⁵⁰

Rogério Duprat fez parte de uma geração de músicos eruditos que estavam cansados da conformidade, da formalidade e das regras rígidas de escolas de música clássica. Influenciados pelas idéias de vanguarda de John Cage⁵¹, Karlheinz Stockhausen⁵² e as idéias de Pierre Boulez⁵³, Duprat e outros maestros como Júlio Medaglia e Damiano Cozzella foram estudar na Europa no início da década de

⁵⁰ TOM ZÉ, 2006 entrevista para o site G1 <http://g1.globo.com/Noticias/Música/0,,AA1326932-7085,00.html>

⁵¹ Compositor musical experimentalista e escritor americano.

⁵² Compositor alemão de música contemporânea. Foi colega de Pierre Boulez.

⁵³ Maestro e compositor francês de música clássica.

sessenta, onde entraram em contato com a música clássica do século XX e composição de vanguarda⁵⁴.

Esses maestros voltaram ao Brasil e logo estavam agitando o campo cultural brasileiro com manifestos anárquicos, música eletrônica e poesia pós-moderna, unindo-se aos poetas concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos.

Medaglia e Duprat já eram parceiros antigos. No início dos anos 60, junto com Damiano Cozzella, tinham ido a Darmstadt, na Alemanha, para freqüentar cursos de férias ministrados por medalhões da música contemporânea, como Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Numa das turmas, por sinal, estava um debochado roqueiro norte-americano chamado Frank Zappa, que só veio a se tornar conhecido em meados da década, após formar a banda The Mothers of Invention. (CALADO 2004:122)

No início da década de 1960, antes de sua participação no Tropicalismo, Duprat já havia atuado em diferentes campos musicais. Como arranjador, em 1962, assinou três discos: “Natal bem brasileiro” (coletânea de temas natalinos arranjados ao estilo de marcha rancho) e, no ano seguinte, os discos “Dedicado a você” (novos arranjos para o repertório popular da década de 60) e “Clássicos da Bossa Nova” (temas de música erudita arranjados ao estilo de Bossa Nova). Ainda em 1963, além de sua participação no movimento Música Nova, havia sido premiado com o filme “A ilha”, como melhor

⁵⁴ Música de vanguarda, com o francesismo *avant-garde*, refere-se às obras dos indivíduos que levam a música ao próximo passo do seu desenvolvimento ou que, pelo menos, levam a música por um caminho divergente.

trilha sonora, e também incursionado na música para computador com a peça “Klavibm II”.

Em 63, os maestros Duprat, Medaglia e Cozzella lançaram o manifesto Música Nova, ao lado de outros compositores e músicos brasileiros, como Gilberto Mendes, Sandino Hohagen, Willy Corrêa de Oliveira, Régis Duprat e Olivier Toni. Estava claro que o campo musical era um espaço hierarquizado onde sempre havia vantagens diferenciais em declarar-se.

Ambiciosa, de modo geral, a plataforma do grupo continua soando pertinente, três décadas depois. Entre seus pontos básicos, o documento propunha a compreensão do fenômeno artístico como parte da indústria cultural, a releitura do passado como instrumento para entender o futuro (em vez da costumeira nostalgia) e a necessidade de uma arte participante. (CALADO 2004:123)

Em 1965, Duprat e outros adeptos do manifesto Música Nova juntaram-se ao poeta concretista Décio Pignatari para fundar o irreverente grupo Marda (Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte), que se divertia prestando “homenagens” aos monumentos e estátuas de mau gosto que infestavam a cidade de São Paulo.

O roteiro do Marda incluiu a enorme bandeira paulista na fachada do atual edifício da Rádio e TV Gazeta (na Avenida Paulista), a réplica do avião 14-Bis (na praça homônima) e a estátua do bandeirante Borba Gato (na Avenida Santo

Amaro). Nem mesmo os imponentes jazigos do Cemitério do Araçá escaparam. Depois de promover uma espécie de piquenique sobre os túmulos, com toalhas e devidos apetrechos, os abusados militantes do Marda foram devidamente expulsos do local por policiais. (CALADO 2004, 123)

Polêmicas e bate-bocas eram freqüentes na carreira de Duprat e seus parceiros. Ainda em 63, quando ele e Cozzella resolveram fazer os primeiros experimentos musicais com um computador (um IBM 1620, da Universidade de São Paulo, que ocupava um imenso salão e era operado com o auxílio de cartões perfurados), os dois foram achincalhados tanto por músicos eruditos como populares, que os chamaram de alucinados e alienados, entre outros termos nada elogiosos.

Rogério Duprat fora indicado a Gil por Júlio Medaglia, que colaborava com a equipe de produção do festival da TV Record. A seleção das canções para as três eliminatórias aconteceu na casa do maestro, no bairro da Lapa. Na verdade, Medaglia até já começara a escrever o arranjo orquestral de “Domingo no Parque”, mas ao ser convocado para integrar o júri do evento, teve que interromper o trabalho. Assim, acabou indicando Duprat, assegurando que ele tinha bagagem musical e criatividade de sobra para desempenhar o papel de George Martin, na linha *beatle* que Gil imaginara para sua composição.

Na verdade, quando Gilberto Gil o procurou, Duprat já se considerava um antimúsico. A idéia de combinar sete notas musicais não o estimulava mais. “A música acabou”, dizia, argumentando que a criação sonora nos moldes tradicionais já não representava um desafio. Porém, com

mulher e filhos para sustentar, o maestro não podia se dar ao luxo de deixar de ganhar a vida com o que sabia fazer melhor. Ainda mais depois de renunciar a seu cargo de professor na Universidade de Brasília, junto com outras centenas de profissionais de ensino, quando o campus, invadido pelo Exército, foi transformado em praça de guerra. (CALADO 2004: 123)

Aos 34 anos de idade, depois de ter feito inúmeras experiências com música eletrônica, música serial ou mesmo aleatória, até chegar aos *happenings* idealizados pelo anarco-vanguardista norte-americano John Cage, não havia muito mais a fazer. Duprat só viu uma saída para fugir do tédio que já sentia em seus últimos trabalhos. O jeito era mudar de língua - trocar a música erudita pela música popular. Na visão de Duprat, não havia muito que revolucionar na música erudita, presa em seus teatros e salões. Porém, na música popular, muito trabalho ainda podia ser feito. Essa foi a causa principal desta ruptura, conforme explica o próprio maestro:

Chega desse negócio de coisinha da música erudita enfiada só dentro do teatro, para meia dúzia de milionários e tal. A gente tem é de sair, fazer música na rua com os meios que houver. Foi aí que cheguei perto da música popular (*ShowBizz*, 2000: 57).

Numa entrevista para Haroldo de Campos publicada posteriormente no livro “Balanço da Bossa, e outras Bossas”, Gilberto Gil comentou a participação de Rogério Duprat no processo criativo do arranjo de “Domingo no parque”:

Rogério tem, em relação à música erudita, uma posição muito semelhante à que nós temos em relação à música popular. Essa posição de insatisfação ante os valores já impostos. Ele quer desenvolver a música erudita, ele não quer sujeitá-la a um sentido acadêmico. Eu acho que é, precisamente, por essa coincidência de propósitos que a aproximação era inevitável. Por exemplo: quem procurar saber como foi feito o arranjo de “Domingo no parque”, fica sabendo que ele se processou nesse nível de aproximação, de programação conjunta, por nós dois. Eu mostrei a Rogério a música e as idéias que eu já tinha e ele as enriqueceu com os dados técnicos que ele manuseia e eu não: a orquestração, o conhecimento da instrumentação. Mas a decupagem do arranjo, a determinação de que climas funcionariam em determinadas partes, que tipos de instrumento, que tipos de emoção, todas essas coisas foram planejadas juntamente por mim e pelo Rogério. Inclusive, o arranjo foi feito gradativamente. Nós nos sentamos, durante quatro ou cinco dias, em tardes consecutivas e fomos discutindo, formulamos, reformulamos e até no estúdio ainda fizemos modificações em função das sonoridades que resultavam. Foi um

trabalho realmente feito em conjunto.
(CAMPOS, 1993: 195)

Durante toda a atuação de Rogério no Tropicalismo, era como se houvesse uma alma única que trabalhasse todas as coisas. Era como se por um momento os maestros e os compositores estivessem em tal sinergia, que era impossível identificar onde terminava o trabalho de um e começava o do outro.

Nessa época, Duprat vislumbrou, juntamente com o produtor Solano Ribeiro, a possibilidade de realização de um projeto musical popular que se diferenciasse dos demais. “Pretendiam adaptar a música sertaneja ao ritmo do *rock* (1997, 103). No entanto, Duprat afirma que o projeto não se restringia apenas à música sertaneja, mas, “todo e qualquer ritmo brasileiro passível de integrar-se com as guitarras”. Ou seja, seu objetivo era transferir o instrumental do *rock* para a música popular brasileira. Outra inovação trazida pelo maestro foi a organização dos *happenings*, eventos artísticos coletivos e imprevisíveis, que de certa forma remetiam a mais uma faceta da arte participativa, tão em moda na década de sessenta e utilizada, como vimos anteriormente, pela Canção de Protesto: “O que importa, hoje, na música, é o que acontece quando ela é executada. Não queremos mais a tal da arte. Hoje ela deixou de ser um objeto do artista e passou a ser um resultado coletivo. Todo mundo cria. O que importa é o *happening*, o acontecimento.”⁵⁵ O uso da guitarra não era apenas um novo recurso dos instrumentos eletrônicos ao ambiente acústico musical da música popular brasileira. Para que seu projeto se realizasse, Duprat observou diversas bandas de *rock* da época, no entanto, apenas uma chamou-lhe a atenção.

Era o grupo O’Seis, que costumava apresentar-se em alguns programas de TV e ensaiava no fundo de um quintal, em um bairro da Pompéia, em São Paulo. Apesar desse projeto não ter se concretizado, para Duprat, o grupo O’Seis era melhor do que tudo o que tinha visto: “Parecia com os Beatles, com seu humor e seu jeito de cantar” (*Vibrations*, 1999: 43). Posteriormente, esse grupo tornou-se conhecido como Os Mutantes.

⁵⁵ Revista Realidade, número 33 dezembro/1968 p.181.

De maneira geral, a maioria dos álbuns dos anos 60 (principalmente ligados ao movimento tropicalista) ou 70 (quando Duprat trabalhou com outros artistas como Erasmo Carlos e Chico Buarque) arranjados por Duprat são imediatamente reconhecíveis por suas interferências sonoras, citações de músicas, ruídos, diálogos, sons incidentais, mudanças de andamentos, enfim, um mundo de colagens sonoras que revela algo de novo a cada escuta, e como ele mesmo acrescenta:

Coisas que faziam parte da música erudita, a desordem sonora, todos os valores de Cage. Eu fazia *happening* com partituras escritas para aparelhos domésticos, com corolendo jornais do dia. Era tudo o que os tropicalistas esperavam e que nós já praticávamos há 10 anos. (*Vibrations*, 1999: 42)

No final da década de 1960, Duprat chegou a experimentar um pouco de fama, vindo de um público mais abrangente, e foi nesse período que gravou, no estúdio Scatena, com produção de Manoel Barenbein, o LP “A banda tropicalista do Duprat” (1968). Nesse disco se destacam, além de algumas orquestrações para clássicos da MPB, como “Chega de saudade” de Tom Jobim e músicas do tropicalismo, como “Baby” de Caetano Veloso e “Bat Macumba” de Gilberto Gil, “Flying” de George Martin (música original do filme “Magical Mystery Tour” dos Beatles) e “Lady Madonna” de Lennon e McCartney.

Ao contrário do que se poderia pensar, o resultado final não agradou a Rogério Duprat, o projeto pareceu estar mais interessado em faturar com o fenômeno comercial do Tropicalismo.

I.5.2 Os Mutantes - um monstinho de seis patas

A história dos Mutantes, provavelmente o conjunto musical mais influente do Brasil, começa invariavelmente pela casa dos Baptista, na Rua Venâncio Aires 418, no

bairro da Pompéia, em São Paulo. Lá viviam os irmãos Arnaldo, Sérgio e Cláudio César. De uma família extremamente liberal, e musical, o pai, César, escritor e poeta, a mãe, Clarisse, concertista clássica. Cláudio César foi o primogênito da trinca, nascendo em 1945, seguido por Arnaldo (48) e por Sérgio três anos depois, (51). Os irmãos cresceram ouvindo Chopin, Bach e Beethoven, que a mãe tocava todos os dias, seja dando aulas ou estudando piano. Assim, os irmãos foram inseridos no campo da música clássica, aprendendo os fundamentos musicais e adquirindo o *habitus*⁵⁶ do campo musical desde muito cedo. Segundo Bourdieu:

O *habitus*, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas (BOURDIEU, 1982:201).

Cláudio César era fanático também por ciência e ficção científica, frequentava o planetário, sabia descrever processos cientificamente complicados com certa naturalidade e aprendia rápido. Era também interessado por aeromodelismo, criando, montando e desmontando seus próprios aviões, aprendendo eletrônica e mecânica em sua oficina amadora. Foi ele, graças à sua amizade com Raphael Vilardi, que introduziu o *rock* na casa dos Baptista. Raphael era fã dos Beatles, do *twist* de Chubby

⁵⁶ Bourdieu mobiliza a noção de *habitus* para explicar um dos mecanismos que conduz à reprodução social e cultural e que corresponde, grosso modo, a um dispositivo de percepção e categorização do mundo e de ação sobre ele que reflete a herança cultural e é interiorizado durante o processo de socialização. O *habitus* levaria as pessoas a compreenderem o mundo e a agir sobre ele “naturalmente”, de acordo com os modelos de conduta e as formas de pensamento, percepção e expressão da cultura dominante.

Cheker⁵⁷ e dos Jat Blacks⁵⁸. Impressionados com o novo som, os meninos logo se interessaram pela novidade. Arnaldo comprou um baixo Del Vecchio sem trastes e aprendeu a tocar sozinho. Cláudio foi tocar saxofone, depois guitarra. O *habitus* musical na família Baptista se afluava cada vez mais. Calado escreve em "A Divina Comédia dos Mutantes":

“Aos poucos, os meninos foram sentindo que tocar um instrumento não era mais um Hobby, como aeromodelismo ou telescópios. A música era a porta de entrada para uma nova dimensão, um mundo diferente daquele tão competitivo e neurótico que existia lá fora. Era a possibilidade de encarar o mundo de outro modo, em que o sentimento era mais importante que o simples ato de fazer. A música unia as pessoas e permitia trabalhar e viver de um modo mais comunitário e fraterno. O grande problema era como adaptar tantas sensações a um ritmo, uma melodia e a harmonia” (CALADO 1996: 31)

Assim, os garotos fundaram “The Thunders”, para tocar em festinhas e eventos na Pompéia. Com experiência na montagem de aeromodelos, Cláudio César decidiu que podia fazer guitarras melhores para os Thunders. Usou conhecimentos de física,

⁵⁷ Nascido na Filadélfia em 3 de outubro de 1941, Ernest Evans foi considerado o rei da dança no *rock and roll*. Embora inúmeros passos seus tenham ficado para trás, Chubby Checker foi imortalizado por seu suíngue mais famoso, o Twist.

⁵⁸ Formado na Cidade de São Paulo em 1961. Inicialmente, seu nome era The Vampires, porém, logo foi modificado para o atual em homenagem ao grupo inglês Shadows, dos quais um dos maiores sucessos foi o tema "Jet Black". Além dos Shadows, outra influência do grupo foi a do conjunto norte-americano The Ventures. Ambos tinham como repertório básico rocks e twists instrumentais feitos para bailes.

eletrônica e até astronomia para criar a primeira guitarra, de bojo bastante sólido, como os melhores espelhos de telescópios. O protótipo funcionou, mas Cláudio decidiu que precisava de mais informação. Passou a freqüentar oficinas de instrumentos musicais, aprendendo tudo que podia sobre a fabricação de guitarras, copiando modelos Fender e Gibson. As guitarras eram cópias bastante semelhantes e faziam sucesso com as pequenas bandas que surgiam de todos os cantos do bairro. Em pouco tempo, Cláudio César já estava construindo guitarras e baixos em escala profissional. Não era mais o guitarrista do grupo, mas o fornecedor oficial de instrumentos pra ele.

Muitas vezes, Cláudio chegava a passar dois ou três dias sem dormir, trabalhando de pijama, completamente envolvido com suas pesquisas acústicas e materiais. Um genuíno *Luthier* do *rock* começava a dar seus primeiros passos (CALADO, 1996:34)

Naquela época, nos primeiros passos do *rock* no Brasil, bandinhas de adolescentes surgiam de todo lugar. Os Thunders logo conheceram a banda “The Wooden Faces” (os caras de pau), que tocavam Ventures⁵⁹, “um grupo *cult*, favorito dos roqueiros bem informados da época” (CALADO, 1996: 34). O namoro musical se transformou em fusão e logo as bandas se uniram mantendo o nome de “The Wooden Faces”.

A essa altura, o caçula, Sérgio, já vivia aquele intenso ambiente de *rock* que se criou na casa dos Baptista. Começou a se interessar pela guitarra, copiando tudo que a banda dos irmãos tocava, até com mais velocidade e ritmo. Tinha apenas onze anos:

Além de ficar espiando os irmãos e Raphael tocarem, Serginho, rapidamente

⁵⁹ Formado por Bob Bogle e Don Wilson em Tacoma, no estado norte-americano de Washington, o grupo foi um dos mais proeminentes do *rock* instrumental, especialmente entre o fim da década de 50 e o começo dos anos 70. Seu primeiro *single* de sucesso foi “Walk-Don’t Run”.

descobriu qual era a melhor escola. Colocava os discos dos Ventures na enorme vitrola Telefunken da Sala, com a rotação do prato diminuída para 16 rotações por minuto, e ficava imitando nota por nota, pelo menos oito horas por dia. (CALADO. 1996:39)

Sérgio logo foi mostrando um grande talento musical. Aos treze anos, convenceu os pais a largar a escola para viver de música, passou a dar aulas particulares e a tocar em festas. Com uma incrível memória musical, dificilmente se esquecia de algo que havia tocado antes. Depois de praticamente conseguir emular tudo o que ouvia, o garoto passou a improvisar seus próprios solos e harmonias.

Em 1964, a chegada do som dos Beatles no Brasil deixou os Wooden Faces impressionados. Essa influência modificaria a estrutura do campo musical brasileiro no que tange ao rock. O *twist* instrumental que eles faziam estava com os dias contados, a nova revolução do *rock* apontava por vocais quase gritados, franjas e terninhos. A saída do grupo foi se conformar e aderir à nova moda. Já tocando há mais de um ano, o natural para o grupo seria que tentasse coisas mais difíceis. Parte dele sugeriu um repertório de *Jazz* e *Bossa Nova*, o que foi vetado pela outra metade, onde estavam Arnaldo e Raphael. Era a rachadura que decretava o fim do grupo. No triângulo dos Mutantes falta ainda um vértice: a cantora Rita Lee, peça importante na formação do grupo tropicalista cuja chegada, veremos a seguir.

Na casa dos Lee havia três irmãs, Mary, Virginia e Rita. A mãe das meninas também gostava de música e desde cedo influenciou as filhas nesta área, principalmente Mary, a mais velha, que acabou invariavelmente influenciando as mais novas. Mary freqüentava programas radiofônicos, desmaiava quando Cauby Peixoto entrava no palco, Virgínia também gostava de música e cantava muito bem. Rita era apaixonada por música norte-americana do fim da década de cinquenta, como Connie Francis, Paul Anka e Neil Sedaka, assim como a música de João Gilberto, Tito Maldi e Dolores Duran. Já do pai, Charles, ela herdou o gosto por música sertaneja de Tonico e

Tinoco e Inezita Barroso. Essa mistura musical vai influenciar muito a trajetória de Rita Lee na música popular brasileira.

Nascida em 31 de Dezembro de 1947, o nome Rita era uma homenagem à avó Clorinda (apelidada de Rita) e Lee era uma homenagem ao general Lee, líder das tropas sulistas na guerra civil norte-americana, que provocou a imigração de seus antepassados para o Brasil.

Muito influenciada pelos trios femininos americanos, como The Shirelles⁶⁰, a adolescente Rita achou que estava na hora de criar para ela seu próprio grupo vocal, com algumas amigas, fundou o “Teenage Singers”.

Como tantas outras, as meninas também foram contaminadas pela febre que atingiu o Brasil em 1964. Rita viu pelo menos 16 vezes “A Hard Day’s Night”⁶¹. Conhecida os diálogos, passou a fantasiar-se como Paul McCartney e a tocar baixo com a mão canhota (como ele). Foi também a beatlemania que aproximou as Teenage Singers dos Wooden Faces. Sempre se encontrando nos bastidores das apresentações, não demorou para que Arnaldo e Rita transformassem as grandes afinidades que tinham em sentimento romântico. Assim começaram a namorar.

A influência dos Beatles também serviu para uma mudança de atitude dos antigos membros do Wooden Faces. Como sua formação era de um grupo instrumental e a meta era criar uma nova banda que conseguisse atingir a complexidade da harmonia vocal dos Beatles, os rapazes decidiram propor para as moças uma parceria. Recrutando também Sergio, que a essa altura já era um solista muito melhor que Raphael, formaram os “Side Sides Rockers”. Com Rita e Suely (ex Teenage Singers), Arnaldo e Raphael (ex Wooden faces), a adição do baterista Pastura e o caçula Sérgio.

⁶⁰ The Shirelles foi um grupo vocal feminino americano do início da década de sessenta ligado à gravadora Motown, que revolucionou a música *pop* americana. Foi o primeiro conjunto de mulheres a atingir um compacto em primeiro lugar na lista “Hot 100” da *Billboard*.

⁶¹ A *Hard Day's Night* é o terceiro álbum dos Beatles, lançado em 1964. Foi também nome de filme e de uma música incluída no álbum. O filme, em preto e branco foi dirigido por Richard Lester. Mostrava uma história de uma banda de *rock* que era perseguida por fãs histéricos. Após perseguições de fãs, entrevistas, e muito humor, a banda realiza um show na televisão. O filme mostra um pouco da realidade que acontecia com os Beatles na época.

Assim, os Six Sides Rockers começaram a abrir seu espaço. A harmonia de duas vozes masculinas e duas femininas era algo novo na época e começaram a aparecer muitos convites. Entre eles, havia um especial: uma participação no recém lançado programa “Jovem Guarda” do futuro “Rei” Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa e outras estrelas do Iê-iê-iê:

a participação no jovem guarda precedeu outras aparições na TV. Ainda na Record, tocaram no *Show em Si-monal* (apresentado pelo cantor Wilson Simonal), no *Show do dia 7* e no programa *Papai Sabe Nada*, paródia da série americana *Papai Sabe Tudo*, comandado pelo comediante Ricardo Corte Real. Já no tradicional *Almoço com as estrelas* que o casal Ayrton e Lolita Rodrigues apresentava na TV Tupi, tocaram *Help*⁶², em primeira mão, orgulhosos. (CALADO, 1996:61)

Em 1966, após algumas mudanças na formação, o Six Sided Rockers estavam em um dilema, “deveriam continuar tocando Beatles ou ter músicas próprias”? Raphael e Rita achavam que estava na hora de criar coisas novas, Arnaldo e Sérgio resistiam. No fim, intuitivamente entenderam, que para ganhar prestígio e concomitantemente capital simbólico no campo musical brasileiro, eles teriam que possuir um repertório próprio, além de um nome que desse identidade ao grupo, tudo em português. Daí surgiram duas canções: “Suicida” e “Apocalipse”, a segunda com letra de Rita. No mesmo ano, gravaram um compacto com as duas músicas.

Algum tempo depois, decidiram que precisavam de um nome em português para melhor vender o disco e o conjunto. Primeiro pensaram na tradução “Os Seis”,

⁶² Help é uma canção dos Beatles, composta em 65 por Lennon/McCartney. Foi lançada em compacto, juntamente com "Yesterday", e também no álbum e filme de mesmo nome.

depois chegaram a “O`Seis” um trocadilho com “oçeis”, que por sua vez é uma versão acaipirada de “vocês”. Aproveitando-se da educação musical clássica, o grupo passou a se especializar em apresentar músicas eruditas com andamento de *rock*, estilo batizado de “clássico beat”, uma fusão que incomodava tanto roqueiros quanto eruditos. Criaram arranjos elétricos para “Ave Maria” de Schubert e para a “Marcha Turca”, de Mozart.

A partir daí, o grupo estava ficando mais conhecido e lentamente se adaptando ao *mainstream*. Conseguiram um agente profissional (deixando Toninho Peticov e assinando com Asdrúbal Galvão). Asdrúbal, apelidado do Bah, tinha a malícia e os contatos necessários para introduzir os garotos no cenário musical brasileiro. Raphael, Mogguy (que havia substituído Suely um pouco antes) e Pastura não confiavam nele, mas Sérgio, Arnaldo e Rita estavam dispostos a aceitar o desafio.

No campo musical em franco desenvolvimento, ter um empresário ajudava a unir o artista e os meios de produção. Era o empresário que fazia os contatos e apresentava os artistas iniciantes ao sistema. Muitas vezes, os empresários até mesmo faziam mudanças no repertório, nome ou configuração de um grupo para que este melhor se adaptasse ao *habitus* do campo, ou seja, ganhasse mais rapidamente respeitabilidade e capital simbólico.

Por fim, o segundo trio resolveu assinar o contrato com Bah, queriam Raphael no grupo, mas o baterista Pastura e a vocalista Mogguy estavam fora. O motivo era que o estilo deles, mais aproximado com o *Jazz*, não combinava com a postura roqueira do grupo. Raphael, que na época namorava Mogguy, recusou. O`Seis agora era um trio.

A falta de Raphael, o “pai” musical do O`Seis, não chegou a desanimar Arnaldo, Rita e Sérgio. Ao contrário, serviu para que a união do trio se concretizasse mais rapidamente (CALADO 1996:81)

Rebatizados provisoriamente como Os Bruxos, o trio conseguiu apresentações no programa “Jovem Guarda”⁶³ e no “Pequeno Mundo de Ronnie Von”, com quem tiveram uma afinidade imediata. Ronnie estava procurando artistas novos para seu novo programa, devido à rivalidade com Roberto Carlos (fomentada mais pela mídia e pelos fãs do que pelos próprios artistas). Ronnie não poderia contar com nenhum artista que se apresentava regularmente no “Jovem Guarda”. Os Bruxos eram exatamente o que o jovem cantor procurava. Ronnie Von foi responsável também pelo batismo definitivo do conjunto.

O cantor estava lendo “O Império dos Mutantes”, um livro de ficção científica do francês Stefan Wull (...) Ronnie andava tão impressionado com a história, que o produtor Alberto Helena – na época muito mais próximo à doutrina politizada do CPC (o Centro Popular de Cultura) do que de qualquer inclinação mística ou esotérica - já não agüentava mais ouvi-lo repetindo frases como: “o mundo está em constante mutação”, “somos todos mutantes”. (CALADO 1996: 85)

A sugestão irônica foi de Albert Helena: “Mutantes”. Idéia surgida de brincadeira, imediatamente aprovada por Ronnie e acatada pelos integrantes. Dali para frente seriam “Os Mutantes”.

O programa de Ronnie Von se passava em um cenário que imitava a atmosfera de contos de fada, com florestas encantadas, fadas e bruxas. Para interagir com esse ambiente, os Mutantes decidiram que usariam roupas coloridas e extravagantes, uma marca que acompanhou o grupo por muitos anos. Naquela época, a indumentária de

⁶³ Na verdade o show no “Jovem Guarda” nem chegou a acontecer. Recusando-se a fazer playback e exigindo colocar os amplificadores em pleno palco, como faziam os britânicos, o trio acabou desistindo da apresentação no programa de Roberto Carlos.

um cantor era séria, principalmente ao se cantar na televisão. Terno, gravata e sobriedade, muitas vezes em *smokings*. Os jovens artistas do Iê, iê, iê já demonstravam uma atitude iconoclasta de quebrar com esse padrão vigente no campo musical, rompendo com o “uniforme” típico, mas nenhum grupo brasileiro foi tão radical ao apresentar-se nos palcos (talvez apenas Secos e Molhados⁶⁴ sete anos depois, mas por outros motivos). A partir daí, o trio se apresentaria usando as mais variadas fantasias, noiva, cavaleiro, bruxo, gorila, trajes medievais - tudo valia para compor a plástica mutante, numa atitude de usar as roupas como linguagem para a identificação, validação e distinção do novo estilo musical. Não era mais apenas a voz e o ritmo que davam ao artista personalidade. As roupas, a atitude e a presença de palco tinham sua própria linguagem, sua sintaxe e despontavam como armas importantes na obtenção de terreno na hierarquia do campo e capital simbólico junto aos outros agentes deste.

Graças à exposição no “Pequeno Mundo de Ronnie Von”, os mutantes começaram a ganhar prestígio rapidamente, recebiam constantes convites para se apresentarem em outros programas, e deram as primeiras entrevistas para a imprensa. Em uma delas para a Folha de São Paulo, Rita Lee já demonstrava a segurança e o poder de uma estrela que começava a fazer diferença no campo musical:

“O Programa infelizmente começou a ficar igual aos outros. O Ronnie não manda mais nada, faz o que os diretores querem, ele pretendia fazer um programa com música renascentista, Bossa Nova e tudo mais, mas não deu certo”. (Folha de São Paulo 14 de novembro de 1966)

⁶⁴ Secos & Molhados foi um conjunto musical brasileiro do início da década de sessenta, composto por João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso. Tornaram-se um dos maiores fenômenos da música popular brasileira, batendo todos os recordes de vendas de discos e público. O grupo chocou o público ao se apresentar com os rostos pintados ao estilo do Teatro Kabuki Japonês e uma postura andrógena.

Após romper com os diretores do programa, os Mutantes foram convidados para gravar com Gilberto Gil a canção “Bom Dia”, que concorreria no 3º Festival da Música Popular Brasileira. Gilberto Gil já tinha bastante reconhecimento na MPB naquela época, era apadrinhado por Elis Regina, tinha músicas suas gravadas pelos maiores intérpretes brasileiros. Mesmo vislumbrando a possibilidade de romper de vez com a cada vez mais frágil e decadente estrutura que separava bossanovistas de roqueiros, Rita Lee teve algum trabalho para convencer os irmãos Baptista a invadir o círculo da MPB:

Dos três, só Rita sabia quem era Gil. Já o tinha visto no programa O Fino da Bossa, que Elis Regina conduzia na TV Record, e achava bacana o jeito meio bravo que aquele crioulo tinha de cantar. Já Arnaldo e principalmente Serginho não só desconheciam o sujeito, como tinham certa prevenção contra qualquer tipo de música popular brasileira. O negócio dos irmãos Baptista era Rock. E, de preferência, cantado em inglês. (CALADO, 1996:94)

Foi Rogério Duprat que sugeriu à Gilberto Gil o grupo “Os Mutantes”, um talentoso grupo *pop* que ele tinha acompanhado com intenções artísticas. A parceria Duprat-Mutantes pode ser a maior força criativa por detrás da dita revolução musical tropicalista. Foi a união da vivacidade e frescor *beatle* dos Mutantes com a versão caótica pós-moderna que Duprat cultivava e que mais tarde viria a ser o conceito que impulsionaria a máquina do Tropicalismo.

Esse conceito acabou surgindo fora do círculo de Caetano e Gil. Nessa época, eles estavam procurando algo que chamavam de “som livre” e “som universal”, que misturaria todas as culturas do mundo inteiro em um imenso conceito não linear de arte - tão difícil de imaginar quanto de se colocar em prática.

Começava a era dos Festivais, onde as diversas correntes que brigavam por poder no campo musical brasileiro se enfrentariam e os resultados deste embate mudariam para sempre a música brasileira.

I.6 Nasce o Tropicalismo

O entendimento do tropicalismo enquanto movimento de ruptura de um sistema vigente e a adoção de novos horizontes que influirão no julgamento de valores dentro do campo segue a idéia de revolução cultural segundo Bourdieu:

Uma revolução bem-sucedida (...) o produto do encontro entre dois processos, relativamente independentes, que ocorrem no campo e fora dele. Os recém chegados heréticos que, recusando entrar no ciclo da reprodução simples, baseado no reconhecimento mútuo dos “antigos” e os “novos” que rompem com as normas de produção em vigor e frustram as expectativas do campo (BOURDIEU 1992:286)

Faremos em seguida, uma revisão dos fatos que propiciaram o surgimento dessa bem sucedida revolução no campo da MPB através da negação dos valores vigentes.

Naquela noite carioca regada a chope, pouco antes do carnaval de 1968, uma brincadeira acabaria sendo levada a sério. Os cineastas Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Arnaldo Jabor, o fotógrafo Luís Carlos Barreto e o jovem colonista Néelson Motta divertiam-se na mesa do restaurante Alpino em Ipanema, onde imaginaram uma grande festa. Rindo muito de cada sugestão, começaram a planejar um extravagante banquete antropofágico à Oswald de Andrade. Como diretores, eles

tiveram uma descrição muito visual e colorida da festa. “Uma espécie de batizado modernista, uma festa tropical, uma gozação com nosso mau gosto, cafajestice e sensualidade, com nossa exuberância *Kitch*”. (MOTTA, 1998:171)

“Tropicália” (canção de Caetano Veloso) tem o mesmo nome de uma obra de Hélio Oiticica. Segundo o próprio artista no catálogo da exposição:

Tropicália é um tipo de labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando, os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos os tipos de som) se revelam como tendo sua origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. É extraordinária a percepção das imagens que se tem: quando você se senta numa banquetta, as imagens de televisão chegam como se estivessem sentadas à sua volta. Eu quis, neste penetrável, fazer um exercício de imagens em todas as suas formas: as estruturas geométricas fixas (se parece com uma casa japonesa-mondrianesca), as imagens táteis, a sensação de caminhada em terreno difícil (no chão há três tipos de coisas: sacos com areia, areia, cascalho e tapetes na parte escura, numa sucessão de uma parte a outra) e a imagem televisiva. (...) Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas, areias, cascalhos. O problema da imagem é colocado aqui objetivamente, mas desde

que é um problema universal, eu também propus este problema num contexto que é tipicamente nacional, tropical e brasileiro. Eu quis acentuar a nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa extremamente ambiciosa em criar uma linguagem que poderia ser nossa, característica nossa, na qual poderíamos nos colocar contra uma imagética internacional da *pop* e *pop art*, na qual uma boa parte dos nossos artistas tem sucumbido.⁶⁵

O nome da canção foi uma sugestão de Luís Carlos Barreto (diretor de fotografia de Glauber Rocha em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de 1967, uma mistura de western com *nouvelle vague*).

Os amigos concluíram que aquilo tinha tudo a ver com o delírio tropical de “Terra em Transe”, de Glauber, e com a antropofagia oswaldiana de “O Rei da Vela”, de José Carlos Martinez. A coisa toda foi chamada de Tropicalismo.

No dia seguinte, Nelson Motta, com a total falta de assunto às vésperas do carnaval, usou o espaço da coluna para fazer um debochado manifesto tropicalista: “foi uma irresponsabilidade, eu não tinha a menor noção do que aquilo viria a se transformar. Estava de ressaca e fui totalmente inseqüente”⁶⁶ Sob o Título de “Cruzada Tropicalista”, o colunista encheu meia página do jornal do dia 05 de Fevereiro de 1968, celebrando o momento artístico com uma festa imaginária onde os homens estariam de ternos brancos, chapéus Panamá e sapatos bicolores e as mulheres de vestidos rodados verdes, amarelos e turquesa, dançando entre pencas de abacaxis e bananas.

Em um artigo chamado “Tropicalismo para iniciantes”, o poeta Torquato Netto, um dos cérebros do movimento, também se manifestou sobre o assunto: “No

⁶⁵ OITICICA, Hélio. *Catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery*. Londres, 1969

⁶⁶ Entrevista concedida por Nelson Motta ao autor, em Juiz de Fora em 27/4/2005.

fundo é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (e nem parece estar sendo lançada para isso)”⁶⁷.

Os depoimentos dos tropicalistas por vezes demonstram uma atitude auto-complacente e ingênua, conotando uma falsa modéstia que os ajuda a criar para si uma impressão de que sua ascensão se deu por acaso, quando em verdade, muitas das atitudes fantasiadas como obras do acaso, sorte ou destino, são na verdade parte de uma estratégia de imposição no campo. De fato, essa previsão feita por Torquato Neto acabou falhando: o Tropicalismo pegou sim e com muita força. Em poucas semanas, a nova moda conquistou espaços consideráveis não só nos jornais, nas revistas, rádios e TVs. Aproveitando a onda, eventos de vários tipos, supostamente tropicalistas, começaram a acontecer ou, pelo menos, a ser anunciados. Os cariocas saíram na frente: primeiro foram os foliões da tradicional Banda de Ipanema que desfilaram pelas ruas do bairro com ternos de linho branco, chapéus de palha e outros itens do figurino proposto por Nelson Motta. Logo depois surgiu a idéia de se organizar um novo bloco carnavalesco de exaltação à banana. Finalmente, instituiu-se o concurso de Miss Banana Real.

Segundo Zuleika de Paula Bueno, em seu artigo “Geléia Geral, Tropicalismo e a modernidade brasileira”, o movimento:

Envolve diversos elementos residuais em suas obras, tais como as constantes referências a símbolos da cultura popular, bem como imagens construídas pela cultura dominante por meio da literatura, além de citações de uma cultura emergente no cenário brasileiro da época: a cultura de massa. O conceito de fluxo se encaixa perfeitamente com a música tropicalista: uma música que, na realidade, é extremamente marcada por uma

⁶⁷ Trecho da coluna intitulada “Tropicalismo para iniciantes” de autoria de Torquato Neto (CALADO, 2004: 180).

linguagem visual, por imagens desconexas que sucedem-se imediatamente umas após as outras, como ocorre na televisão ou como ocorria em determinados filmes da época, sobretudo em “Terra em Transe”, de Glauber Rocha.⁶⁸

No segundo semestre de 68, uma peça importante constitutiva do campo musical brasileiro, o empresário Guilherme Araújo fazia o papel de Brian Epstein⁶⁹ dos baianos, tentando mantê-los sempre dentro do interesse da mídia. Ele telefonava para jornais e pessoas de imprensa para contar os detalhes mais lânguidos, as roupas que estavam vestindo, antecipava letras de novas composições, os clubes da moda onde estavam se apresentando e até o cabeleireiro que cuidava dos cachos de Caetano. Eles eram apresentados como músicos e estrelas que exigiam seu lugar ao sol.

Ironias à parte, a comparação com o folclórico empresário dos Beatles não era gratuita. Além das assumidas influências que Caetano e Gil (este em maior medida) assimilaram dos roqueiros britânicos, a idolatria das fãs brasileiras, no caso de Caetano, provocou cenas de tietagem explícita, típicas da beatlemania (CALADO, 2004:153)

Araújo foi, nos anos do Tropicalismo, um jogador chave, cuja importância como gênio do marketing desapareceu na história. Só Gil e Caetano levaram a fama.

Antes que dois baianos decidissem usar o rótulo de Tropicalistas, o conceito já tinha sido aceito amplamente dentro dos meios de comunicação de massa. A Rhodia,

⁶⁸ www.fkb.br/arquivos/arquivo4.doc

⁶⁹ Empresário inglês, falecido em 1967, que lançou os Beatles.

indústria têxtil e uma das principais patrocinadoras dos festivais da MPB, que todos os anos produzia grandes shows e desfiles para promover seus novos produtos, aproveitou a carona: foi logo batizando sua coleção de 68 de Tropicália. Túnicas coloridas da Rhodia foram usadas por Caetano e Gil em apresentações no templo *kitsch*, o “Cassino do Chacrinha”. A Philips (hoje Universal) também aproveitou o momento: além de acelerar a produção de um LP com os expoentes do Tropicalismo, anunciou uma campanha publicitária, que incluía até a divulgação de discos e folhetos promocionais do novo movimento nas linhas aéreas internacionais.

Para Bourdieu, o fenômeno desse tipo de ação iconoclasta de superação dos valores antigos foi fundamental para a superação de antigos paradigmas:

A ação subversiva da vanguarda, que desacredita as convenções em vigor, isto é, as normas de produção e de avaliação da ortodoxia estética, fazendo parecer superados, fora de moda, os produtos realizados segundo essas normas, encontra um apoio no desgaste do efeito das obras consagradas (BOURDIEU 1996:286)

O Tropicalismo virou assunto do momento, até mesmo pela dificuldade de explicar aos leitores o que seria exatamente aquele misto de moda e tendência cultural. Mesmo concordando que pela badalação excessiva, o Tropicalismo corria o risco de se transformar em mero artigo de consumo.

Transformado em referência principal ao se falar de tropicalismo, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, se vingava finalmente contra os intelectuais que o atacavam, declarando à revista Realidade:

Veja aí, esse negócio de tropicalismo é fofoca. Sou tropicalista há mais de vinte anos. Desde 1946, desde o rádio [...] a

diferença é que antes a imprensa me chamava de débil-mental, de maluco, de grosso. Dizia que meu programa não valia nada, me chamavam de alienado. Atenção seu Machado: A-li-e-na-do! E agora? Agora a imprensa intelectualizada é obrigada a me aceitar, a reconhecer meu valor. Eu sou o rei do Tropicalismo! (Realidade, 1968:181)

O artista plástico Hélio Oiticica foi um dos primeiros a alertar sobre o perigo da banalização do movimento em artigo escrito em quatro de março de 68, intitulado Tropicália, mas que nunca foi publicado. “E agora o que se vê? Burgueses, sub-intelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar o Tropicalismo, tropicália (virou moda!) - enfim, transformar em consumo algo que não sabem direito o que é”. (CALADO, 2004:184)

Em abril de 1968, após o rompimento com a TV Record, Caetano Veloso, alçado à condição de *enfant terrible* da mídia brasileira, também assumia o movimento. Indagado por Augusto de Campos sobre o que seria o Tropicalismo, movimento musical ou um comportamento vital, respondeu, displicentemente: ambos. E mais ainda: “uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar este nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-antropofagismo.” (CAMPOS, 1993:207) Caetano também define o tropicalismo como:

A aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo

da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, (...) Depois da revolução da Bossa Nova, e em grande parte *por causa dela*, surgiu esse movimento que tentava equacionar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano. (VELOSO, 1997:16)

Na confluência do antropofagismo oswaldiano, alguns autores acreditam que a cultura popular tem a tendência de ser canibalizada pela cultura dominante, se esta for insistentemente veiculada pelos meios de comunicação social. Em “Folkcomunicação: Resistência Cultural na Sociedade Globalizada”, Sérgio Breguez explica:

Atualmente, o processo de intercomunicação da cultura de massas não permite distinção entre cultura popular e cultura erudita. O folclore foi perdendo suas características de *vivant* assim como também a tendência é a de formação de uma sociedade uni-cultural. Estamos assistindo a uma aculturação do folclore e da cultura burguesa. A rádio, a televisão, o cinema, o jornal, as revistas, as publicações em geral, estão matando o folclore, na medida em que as camadas

populares têm acesso aos meios de comunicação (...) e (...) [a] condições de vida mais compatíveis com a dignidade humana. (BREGUEZ 2004: 36)

Assim, podemos admitir que os reflexos dessas transformações que o mundo estava passando é que gerariam as letras, o ritmo e a fórmula tropicalista. “Não se pode pensar o tropicalismo, [...] sem se considerar que o lugar social da canção é mediatizado pelo aspecto mercadoria” em “Tropicália Alegria, Alegria” escreve Celso Favaretto:

“Os tropicalistas não ignoravam a discussão; antes partiram dela, tomando o aspecto comercial de sua atividade como um dado [...] No tropicalismo, a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento/aproximação do objeto-mercadoria. Esta posição destoava de outras, quer de esquerda, quer de direita [...]” (FAVARETTO, 1979: 96-8)

Para o jornalista e ensaísta Fausto Wolf, os tropicalistas tinham um caráter revolucionário que não precisava ser ético, mas que devia ser dinâmico no rompimento com o tradicionalismo da Música Popular Brasileira:

Respeito os tropicalistas na medida em que sua sanha destruidora tenta emancipá-los dos laços de sangue, solo, pai, mãe, lealdade para o estado, classe,

raça, partido, religião, na medida em que suspeita das ideologias como disfarce de realidades indesejáveis na medida em que diz não ao *status quo* (Tribuna da Imprensa, 1968)

O entendimento dessa estética mimética tropicalista é fundamental para a compreensão de como o Tropicalismo se utilizava de outros estilos musicais do passado e do presente para se reinventar e sobrepujar seus adversários no campo simbólico. Para isso, faremos uma breve análise do disco síntese/manifesto do movimento.

I.6.1 Panis et Circensis – uma análise

No LP “Tropicália ou Panis et Circensis”, podemos observar a intenção tropicalista de unir diversas culturas e estilos musicais em uma única e colorida colcha de retalhos. Começa pela capa, uma clara referência ao álbum Sgt. Peppers, dos Beatles onde, no britânico, vemos um jardim psicodélico com a banda encarnando a infame banda de sopro do “Sargento Pimenta”, numa festa reunindo influências da banda britânica, celebridades, pensadores e gurus, como Marx, Mae West, Bob Dylan, Edgar Allan Poe e Aleister Crowley.

Para melhor entender o disco-manifesto tropicalista faremos, para este trabalho, uma interpretação baseada em observação crítica deste autor e em dados bibliográficos colhidos durante a pesquisa, além da simbologia dos elementos figurativos da arte de capa⁷⁰ e suas possíveis interpretações.

A foto da capa do álbum “Tropicália ou Panis et Circensis” foi realizada em São Paulo na casa do fotógrafo Oliver Perroy, que fazia trabalhos para a editora Abril. Nela, temos também uma reunião dos artistas, cada qual representando um estereótipo nacional, como analisou Favaretto:

⁷⁰ Ver apêndice fig.1

“Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente (...) Sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro; Gil sentado segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está a frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras e Rogério Duprat, com a chávina-urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o *décor*: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o efeito de profundidade (...) Na capa representa-se o Brasil arcaico e provinciano; emoldurados pelo antigo, os tropicalistas representam a representação.”
(FAVARETTO 1995:72)

Podemos ir mais longe na análise de Favaretto. Torquato Neto e Gal Costa sentam à direita do banco. Representam o conservadorismo da família patriarcal. Em outra ótica, podem representar também a “direita” ideológica. Ele usa uma boina renascentista, com uma pena para reforçar ainda mais o anacronismo e as heranças

portuguesas. Torquato se senta com uma elegância segura e orgulhosa, já Gal Costa se senta ao lado, tímida e educada, com rosto sereno e as mãos à mostra, como convém a uma moça da sociedade.

Ao lado, Caetano Veloso quebra a cena sentando-se displicentemente no encosto do banco. Está despenteado, usando calças vermelhas e casaco oliva. Ele representa a rebeldia de uma juventude que não estava mais disposta a assumir o lugar no “banco” que lhe era reservado. Ele segura um quadro com uma foto mal enquadrada de Nara Leão: “uma foto dentro da foto dentro do mundo” (SANCHES, 2000:59). A presença figurativa revela mais que sua ausência. A “moça brejeira” está tentando se enquadrar, ou seja, encontrar seu lugar no Tropicalismo. Nara já tinha passado por diversos movimentos musicais, sempre entusiasta de novidades. Ela está procurando seu lugar no grupo, que a ostenta como um troféu. Uma forma de legitimação do Tropicalismo. Na extrema esquerda, vemos Rogério Duprat tomando chá num penico, o que pode representar a total antítese do que vemos no lado direito do banco. A seriedade dá lugar ao grotesco, ao escatológico, à irreverência, ao surreal, à moda do dadaísta Marcel Duchamp, como bem observa Favaretto em “Tropicália, Alegoria Alegria”. Ao fundo, vemos os Mutantes empunhando seus instrumentos elétricos. Mais que uma provocação à esquerda universitária. Rita Lee olha diretamente para a câmera, provocativamente. Sérgio e Arnaldo empunham seus instrumentos como fuzis, o que simboliza que os tropicalistas estavam prontos para a guerra. Eles representam a juventude armada, pronta para a revolução, as três caravelas. Ao lado direito, o lado conservador. De pé, sobre uma cadeira, está Tom Zé, segurando uma bolsa de couro, numa clara referência ao migrante nordestino. A bolsa fechada simboliza a herança nordestina que estava sendo trazida por esses baianos e se misturando ao caldeirão *pop* do Tropicalismo. Sua altura, aumentada graças à cadeira, evidencia a necessidade de se destacar e de ter reconhecida essa herança. À frente, sentado no chão está Gilberto Gil, deixando transparecer mais uma crítica social. Nessa alegoria tropicalista, o negro está sentado no chão, mas ocupa uma posição de destaque, em uma lembrança do passado escravista e da contribuição do elemento negro na música brasileira. Sua toga de inspiração africana ajuda a reforçar a idéia. Nas mãos de Gil está uma foto de formatura de Capinam, o que pode ser interpretado

como uma referência à ascensão social do mulato bacharel em Gilberto Freire. Ao fundo, temos um chão ladrilhado e um vitral tradicional de um casarão antiquado, decorado com palmeiras, em mais uma alegoria do arcaico conservador português com elementos tropicais tipicamente brasileiros.

O título do álbum é propositalmente escrito em mau latim, uma referência à “contribuição milionária de todos os erros”, frase de Oswald de Andrade. Na capa está grafado *Circencis*, na faixa-título, *Circenses*.

A contracapa apresenta uma espécie de roteiro de cinema onde as personagens são os próprios Tropicalistas travando um diálogo confuso e irreverente que misturava Celly Campelo, Aracy de Almeida, The Beatles e João Gilberto:

A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas a vocês, mal saídos do borralho, vocês baianos, terão coragem de se preocupar comigo? Terão coragem de fuçar o chão do real? Como receberão a notícia de que o disco é feito para vender? Com que olhar verão um jovem paulista nascido na época de Celly Campelo e que desconhece Aracy, Caymmi e Cia.? Terão coragem para reconhecer que este jovem tem muita coisa para lhes ensinar...

- Sabem vocês o risco que correm? Terão mesmo coragem de saber que só desvencilhando-se do conhecimento atual que tem das formas puras do passado é que poderão reencontrá-las na sua verdade mais profunda? Por acaso entendem

alguma coisa do que eu estou dizendo?
Baianos respondam...

GIL: O Brasil é o país do futuro.

CAETANO: Este gênero está caindo de moda.

CAPINAM: No Brasil e lá fora: nem ideologia, nem futuro.

TORQUATO: Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que o 'bumba-meu-boi' e 'iêiêiê' são a mesma coisa?

NARA: Pois é: as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler. Consultam consultórios sentimentais e querem ser miss Brasil... e se perdem.

OS MUTANTES: E aquela distorção dá a idéia de que a guitarra tem um som contínuo... até a boutique dos Beatles se chama 'a maçã'...

JOÃO GILBERTO: (Em NY conversando com A. Campos). Diga que eu estou aqui, olhando pra eles.

Capa e contracapa formam uma unidade com o conteúdo musical do disco em uma obra audiovisual inovadora: mais que funções de mera embalagem, participam do conteúdo programático que o LP - o objeto - pretende conter e, ao mesmo tempo,

inauguram conceitos novos em folha de produto, de consumo, de *marketing*, de política visual. (SANCHES, 2000:60).

Duas forças muito diferentes estão em conflito no álbum. A obra evoca a justaposição entre pólos opostos (sertão contra cidade, rico contra pobre, Terceiro Mundo contra Primeiro Mundo, elétrico contra acústico, e assim por diante), mas essa confrontação é enriquecida pela ironia e o uso deliberado do mau-gosto e do *kitch*:

Todas as canções paqueram com o mau-gosto que a Bossa Nova, para a sua imposição, fingia que nunca tinha existido. Segundo Caetano Veloso:

Esse grupo (tropicalista) decidiu para honrar a força revolucionária da Bossa Nova, fazer o contrário do que ela fazia virá-la pelo avesso, pegar tudo que ela havia precisado botar de parte para poder se afirmar como estilo e tomar como material nosso.⁷¹

O LP propriamente dito tem apenas uma faixa em cada lado, as músicas são ligadas umas às outras⁷², abre com “Miserere Nobis” uma toada/marcha elétrica cantada por Gilberto Gil. Nos segundos iniciais já se apresenta uma síntese de uma das principais características da estética tropicalista, que é o contraponto do arcaico com o moderno: um som de órgão de igreja simbolizando a música sacra, tradicional, barroca é a deixa para uma sineta de bicicleta e a entrada das guitarras elétricas e vocalizações. “ ‘É no sempre será oi-ia-ia/ É no sempre, sempre serão’ repetida no final de cada estrofe, o discurso que conota o imobilismo da situação e da proposta de intervir nele” (FAVARETTO 1977, 58). O elemento arcaico do latim mal falado volta com os versos “Miserere nobis/ora pro nobis”. Ao fim da canção, Gil faz um jogo de palavras pertinente àquela época de regime militar: “Bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil/ Fe-u-fu-z-i-le-zil/ Ca-a-ca-nê-h-a-o-til-ão” (Brasil - Fuzil - Canhão). Coerentemente, a música se encerra

71 Entrevista para o documentário: Revolução Tropicalista da TV Cultura, dirigido por Fernando Meirelles (1998).

72 Recurso também presente em Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band, dos Beatles

com som de tiros de canhão, alegorizando o crescente cerco que o regime militar estava armando e que culminaria com o AI-5. Os tiros continuam até o começo da segunda canção, “Coração Materno”, composta originalmente pelo infame Vicente Celestino, em mais uma provocação ao fino gosto da alta cultura. Introduzida com violoncelos e tons graves, sugerindo o clima sombrio de uma opereta melodramática, a música conta a história edipiana bizarra de um camponês (campônio, na anacrônica e alegórica letra) que arranca com as próprias mãos o coração da mãe para agradecer sua amada. O arranjo do maestro Rogério Duprat acompanha a linearidade narrativa da canção, os violinos entram em contraponto, num andamento um pouco mais rápido, sugerindo a intensidade dramática do clímax da canção e depois voltam para o anti-climax lírico que encerra a música.

O tom é paródico, elegendo como alvo o sentimentalismo exagerado da letra e canto próprios de Celestino, Tematizando os truques antiquados do velho cantor, critica seus procedimentos, comemora seu anacronismo, comemora seus procedimentos, critica seu anacronismo. (SANCHES, 2000:61)

Na terceira canção, o tema do jornalístico Repórter Esso serviu de abertura para uma valsa pós-moderna, “Panis et Circenses”. Montou-se, assim, a mesa tropicalista, uma santa-ceia antropofágica. “É a contraposição entre a exceção e a ‘ordem’ cotidiana (...), a música contrapõe o desejo de libertação ao ritual da sala de jantar. À afirmação do sonho opõe-se a vida regida pela ‘ocupação’ de ‘nascer e morrer’.” (FAVARETTO 1977, 68). Interpretada pelos Mutantes, o coro inicial canta o motivo da canção, repetindo os intervalos básicos enquanto o som do clarim faz referência a “Penny Lane” dos Beatles. Os versos “Mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar...”, é uma alusão à maconha e ao Solar da Fossa, pensão que acolheu muitos artistas recém chegados ao Rio de Janeiro, incluindo Caetano Veloso. Após o refrão: “Essas pessoas na sala de jantar/São ocupadas em nascer e morrer” a

velocidade da música cai a zero, como se alguém tivesse desligado o toca-discos da tomada, numa referência à música eletrônica. Em seguida, os versos “essas pessoas na sala de jantar” são repetidos em velocidade cada vez maior, em um alucinante carrossel psicodélico até uma nova quebra de ritmo, onde são ouvidos os sons de um típico jantar burguês com ruídos de talheres e conversas. Ao fundo, ouve-se o “Danúbio Azul”. É a deixa para os primeiros acordes do bolero/tango “Lindonéia”. Inspirado num quadro⁷³ de Rubens Gershman, e cantada por Nara Leão. A canção segue um naipe de cordas, reproduzindo uma sonoridade orquestral “romântica” que é quebrada durante os versos “nas paradas de sucesso”, onde o arranjo se modifica em uma levada ao estilo do Iê, iê, iê. “Lindonéia” é a desconstrução de uma letra romântica tradicional, uma anti-Carolina de Chico Buarque.

A quinta música, a pseudo-ufanista “Parque Industrial”, é de autoria de Tom Zé e interpretada coletivamente sob a liderança de Gilberto Gil. O título foi herdado de um livro de Patrícia Galvão, a Pagu, líder comunista e agitadora cultural nos anos vinte e trinta. Na canção, que reproduz o ambiente de um coreto de praça, temos um retrato satírico e debochado do Brasil, misturando, bandeirolas no quintal, céu de anil, aeromoças, cartaz, jornal popular, a lista dos pecados da vedete e o estrangeirismo “Made in Brazil”. No arranjo, o som do clarinete faz uma intervenção cômica, reproduzindo uma trilha sonora de filme tipo “chanchada”, acentuando o tom de paródia da letra. Quando o coro canta “Made in Brazil”, o trombone faz os primeiros acordes do Hino Nacional. Gilberto Gil faz uma homenagem ao “cafajeste” Carlos Imperial gritando ao fundo “vamos voltar à pilantragem!” e aplausos são ouvidos no fim da apresentação.

Em seguida, baixo e guitarra introduzem outra canção-síntese do movimento: “Geléia Geral”, uma embolada-pop retratando o Brasil como um redemoinho de referências, do folclórico “bumba-meu-boi” ao tradicional: “Mangueira onde o samba é mais puro”, passando pelo internacional: “LP de Sinatra” e o moderno “Iê, iê, iê”. A influência do Modernismo está presente nas expressões: “alegria é a prova dos nove”, “Pindorama” retiradas do “Manifesto Antropofágico” e “brutalidade jardim” retirado do romance “Serafim Ponte-grande” ambos de Oswald de Andrade. No refrão, existe

⁷³ O quadro em questão se chama “Lindonéia, ou a Gioconda do Subúrbio”.

uma insinuação de que o Bumba meu boi é a mesma dança que o Iê, iê, iê. O arranjo da canção também é rico em citações musicais: Ao citar Sinatra, a orquestra toca sua “All the way”, “Salve o lindo pendão dos seus olhos” é acompanhado pelos acordes do Hino à Bandeira e quando é citado o Brasil, ouve-se trechos de “O Guarani” de Carlos Gomes⁷⁴. Há ainda uma citação à “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá” é substituído por “Minha terra onde o sol é mais limpo/ e Mangueira onde o samba é mais puro”. Bataques de escola de samba são ouvidos quando a letra fala do carnaval. Há também uma nova citação à Carolina, canção de Chico Buarque (uma espécie de obsessão tropicalista), que é revelada em: “outra moça também Carolina/da janela examina a folia”. Ao fim, ao som de “é a mesma dança meu boi”. O naipe de sopros faz um acorde de conclusão, citando a introdução de “Disparada”, de Geraldo Vandré. A mensagem de “Geléia Geral” deixava clara a estratégia de poder tropicalista de absorver e tomar pra si todo e qualquer estilo, influência e vertente artística.

Abre-se o Lado B com uma balada escrita por Caetano: “Baby”, interpretada por Gal Costa. A letra cita ícones da cultura pop, como sorvete, *T-shirts* e margarina, e novamente a Carolina de Chico Buarque, além de Roberto Carlos. Caetano, ao Fundo, canta um sucesso de Paul Anka trocando a palavra (e título da canção) “Diana” por “baiana”: “Please stay by me, baiana”. Segundo Favaretto:

O lirismo de “Baby” não deixa de tematizar a dominação, misturando o dado econômico (essencial) da gasolina com o do consumo (supérfluo): margarina, sorvete, lanchonete, aprender inglês, *Carolina* e Roberto Carlos (...) Uma antologia de estereótipos do consumo forma-se através de suaves metáforas da dominação imperialista (FAVARETTO, 1977: 65)

74 O Guarani é também utilizado como abertura do noticiário oficial de rádio “A Hora do Brasil”

Seguindo “Baby”, “Três caravelas”⁷⁵, há uma rumba caribenha que canta em “portunhol”, evocando “Terra em Transe” e alegorizando a chegada das caravelas de Cristóvão Colombo às Américas. Assim como em “Soy Loco por ti América”, do disco solo de Caetano Veloso do mesmo ano, a música exprime a solidariedade e integração pan-nacional latino-americana defendida pelos tropicalistas.

Em “Enquanto seu lobo não vem”, cantada por Caetano, o clima de monotonia é marcado por um agogô sem cadência e a atmosfera é de pura provocação: A voz principal canta alongando as últimas sílabas, imitando buzinas de carro. Ao fundo, Gal Costa e Rita Lee fazem um insistente coro citando “Dora” de Dorival Caymmi: “os clarins da banda militar” é a deixa para arranjos militares. Quando Caetano canta “vamos passear nos estados unidos do Brasil”, a orquestra executa acordes dos hinos do Partido Comunista e da Bandeira Nacional. A letra continua atacando a brutalidade do regime com tons de canção de protesto: “Vamos por debaixo das ruas/ Debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas/ Debaixo das rosas, dos jardins, debaixo da lama/ Debaixo da cama/ debaixo da trama”. Em seguida ouve-se uma sirene de fábrica, Gal Costa entra com a canção “Mamãe Coragem” (Título emprestado de Bertold Brecht), um retrato em tons freudianos de um migrante nordestino escrevendo carinhosamente à mãe. A canção segue fazendo dualidades entre o sertão e a cidade como em “a cidade que eu plantei pra mim”. A canção ainda cita os romances “Elzira, a morta virgem” de João Peres e “O Grande Industrial” de George Ohnet.

Uma parada brusca na canção anterior é a deixa para a entrada da pós-moderna “Bat Macumba”⁷⁶ é um rock-concreto cuja única frase cantada nos versos: “Bat Macumba iêiê, Bat Macumba oba” vai perdendo fonemas a cada verso, até um simples “Ba”, para depois se abrir novamente. A letra, é a união de elementos “Batman”, ícone da cultura pop e das revistas em quadrinhos americanas se junta com “Macumba”, variação de religiões africanas, típica no Brasil. Temos ainda em “Bat Macumba iêiê” mais uma citação ao “Iê, iê, iê”. A letra concreta em forma de “K” se expande e se contrai como as asas de um morcego em pleno vôo:

⁷⁵ Original em espanhol, versão em português para uma marchinha carnavalesca de João de Barro.

⁷⁶ Grafado posteriormente como batmakumba, justificando a forma da letra “k” da letra.

Bat Macumba ieiê, Bat Macumba oba
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba ô
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba
Bat Macumba ieiê, Bat Macum
Bat Macumba ieiê, Batman
Bat Macumba ieiê, Bat
Bat Macumba ieiê
Bat Macumba iê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba iê
Bat Macumba ieiê
Bat Macumba ieiê, Bat
Bat Macumba ieiê, Batman
Bat Macumba ieiê, Bat Macum
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba ô
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba oba.

Favaretto comenta a poesia concreta embutida na canção:

Visualmente, o texto apresenta o procedimento de contração e expansão vocabular da poesia concreta com

rompimento da sintaxe e da semântica lineares (...) A figura que resulta é um grande “K” , que corresponde ao som-fonema que repercute em toda a música. É somente a partir do arranjo que se percebe o sincretismo cultural , em forma de devoração antropofágica” (FAVARETTO, 1977: 75)

No fim do álbum, o sacro/positivista “Hino a Nosso Senhor do Bonfim”, um hino sincrético, popular/religioso ao padroeiro da Bahia. Os tropicalistas se unem para o último ato cantando juntos, liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil,. Se encerra com um efeito acústico vertiginoso, gritos desesperados, gemidos, lamúrias e mais tiros de canhão, como os do princípio do LP. “Os tiros de canhão terminam a música num misto de ação acabada, de ação se efetivando ou de violência silenciadora” (FAVARETTO, 1977: 60). “Panis et Circensis”, mais que um manifesto do movimento era a declaração de estratégia, de independência, de princípios e de guerra dos Tropicalistas.

O projeto tropicalista fecha-se: cala-se o Brasil positivista, mas também calam-se o Brasil iluminista, o Brasil modernista. Crescem a incredulidade, a irreverência, a negação, o niilismo. Eclode do Ovo de ferro o Brasil pós-moderno, um projeto que o próprio Tropicalismo já admite centrista, ao som de salvas de canhão. Durma-se com um barulho desses. (SANCHES, 2000:69)

Como foi visto anteriormente, na contramão desta tendência globalizante, artistas com uma posição mais à esquerda e que haviam rachado a ala bossanovista

com a dissidência do grupo baiano, tinham se unido em um tipo de composição que cantava histórias sobre um país pobre e miserável, longe e esquecido pelas pessoas da cidade grande e que lutava para continuar existindo. A reação desta corrente foi dura contra os dissidentes tropicalistas, logo tachados de entreguistas e alienados. O letrista tropicalista José Carlos Capinam defende o movimento: “O artista que polícia sua força criadora pretendendo falar a linguagem do povo comete um duplo engano. Primeiro, ele pensa estar falando a linguagem do povo; segundo, o povo pensa estar ouvindo, através dele a verdadeira voz da arte.” (Realidade 1968:183) O Tropicalismo era a busca da coisa nova, dita de maneira nova. Esta flexibilidade é que permitiu a adesão de diversos ritmos e conjuntos de música jovem ao movimento. Existem várias maneiras de fazer música. Os Tropicalistas preferiam todas.⁷⁷

⁷⁷ Adaptação da frase atribuída a Torquato Neto

Capítulo II – Panis et Circensis, ou gladiadores do campo musical brasileiro

A tarefa que Bourdieu realiza em seu livro “As Regras da Arte” é demonstrar que as oscilações nas tomadas de posição dos artistas correspondem às metamorfoses do relacionamento existente entre os artistas e o campo econômico e político. Esta demonstração aponta as condições sociais de possibilidade de emergência destes artistas, o que acaba por invalidar uma teoria romântica do artista como gênio, que unicamente produz em função de sua inspiração. Tomando como estudo de caso o campo literário francês de meados do século XIX, Bourdieu identifica um verdadeiro microcosmo, cujos participantes estavam postos em simultâneas relações de concorrência e solidariedade entre si, e entre influências diversas que repercutiam em sua produção literária.

Transpondo-nos para o campo brasileiro da música popular em meados da década de sessenta, este fenômeno não era diferente. É impossível imaginar que a produção musical ocorresse sem interferências externas da política, indústria fonográfica, governo e, num campo de alta participação popular, por que não dizer, do público. Este segundo capítulo pretende apontar outros agentes (não-produtores) que influenciaram as mudanças no campo e no *habitus* e que vão permitir a vitória triunfal da estética tropicalista sobre as demais. Começaremos por analisar um fenômeno midiático que conseguiu unir em um só ambiente todos esses principais agentes em conflito: os Festivais da Música Popular Brasileira.

II.1 – O Coro dos Descontentes - Público e Festivais da MPB

O Império Brasileiro teve o rio Riachuelo, o Estado Novo teve Monte Castelo. Na segunda metade do século XX, é nos muitos Festivais da Canção que as diversas correntes da Música Popular Brasileira iriam se enfrentar. O prêmio era, além da fama e do dinheiro, a supremacia de poder no campo e a legitimação do uso da violência simbólica, um conceito de Pierre Bourdieu que corresponde à legitimação das relações

de poder e domínio por ação dos *media* e de instituições sociais como a escola, que promovem a reprodução cultural e social e asseguram a manutenção da cultura dominante que não aparecem para os agentes como relações de poder e domínio de um grupo sobre os demais, mas sim como uma relação neutralizada, sem referência a qualquer interesse partitista de assegurar uma identificação consentida de todos com valores e significados de poucos:

O campo de poder é um espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico, ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas simbólicas entre os artistas (BOURDIEU, 1996:244)

Na medida que a participação política diminuía, os direitos políticos eram cassados e a imprensa amordaçada por uma censura cada vez mais fechada, a música (assim como, em menor escala, o teatro) se tornava cada dia mais um instrumento poderoso de comunicação e participação. Com os comícios, organizações e partidos políticos proibidos, esta era uma das poucas oportunidades de se subir em um palanque e discursar para um público de milhares de pessoas, sem contar com outros tantos telespectadores que acompanhavam pela TV. Os Festivais da MPB realizados na década de sessenta principalmente pelas redes de televisão Excelsior, Record (o mais concorrido, pelo fato da emissora ter um *casting* maior de artistas) e Globo são um exemplo de como a participação social migra para a música popular. O público massivo dos festivais era de uma feroz juventude universitária de esquerda, ávida por ver seus representantes defendendo músicas que contestavam e protestavam contra o momento político brasileiro. Esses estudantes formavam uma conservadora platéia disposta a vaiar agressivamente qualquer coisa que não fosse engajada e política. O cantor e compositor Sérgio Ricardo faz uma interessante analogia com a qual se pode

ter uma idéia do que significavam aquelas competições para artistas, público e produtores: "Parecia que algo nos transformava em animais, colocados ali, em concentração, cada qual na sua raia, à espera do sinal de largada para uma disputa pelo primeiro lugar" (ARAÚJO,2006:222).

Fisherman relaciona o surgimento da juventude estudantil dos meios urbanos no pós-guerra com os movimentos de esquerda:

Las sociedades urbanas que empezaron a consolidarse a fines de la década de 1950 estuvieron caracterizadas por ellugar progresivamente predominante de la juventud en la formación de hábitos culturales, por nuevas músicas mediadas por la industria y operando como el más fuerte elemento identificador y formador de identidad comunitaria e individual, por la generalización de las posiciones políticas de izquierda en los ámbitos intelectuales y unitarios, por el dominio de las estéticas rupturistas en el arte culto y, cada vez más, por el mutuo interés entre la academia y esas formas del entretenimiento (y también por muchas expresiones de culturas no occidentales) que muchos empezaban a llamar artepopular. (FISHERMAN 2004:75)

Segundo os estudos de Bourdieu, o público é um elemento importante na gênese dos campos artísticos e nunca o público esteve tão envolvido no campo musical do que na chamada Era dos Festivais. Considerado um marco divisório na história da música, foi durante os festivais da canção que se cunhou o termo “MPB”. Apesar de pequeno em termos numéricos, o público dos Festivais era um poderoso

elemento agregador de credibilidade e formador de opinião. No público dos Festivais, misturavam-se diversos elementos: fãs históricas, universitários politizados e entusiastas da música, além de apontar uma mudança radical com a decadência da estética do banquinho e o violão e a ascensão de interpretações para multidões, vigorosas, furiosas e emocionadas. Sempre muito jovem, o público dos festivais (e seus participantes) remetem à idéia bourdieusiana do elemento jovem como peça fundamental para a dinâmica dos campos:

A iniciativa da mudança cabe quase que por definição aos recém chegados, ou seja, aos mais jovens, que são também os mais desprovidos de capital específico, e que, em um universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva, existem apenas na medida em que, sem ter a necessidade de o querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida (fazer um nome), impondo modos de pensamento e de expressão novos, em ruptura com os modos de pensamento em vigor. (BOURDIEU, 1996:271)

As roupas passam a ser parte da linguagem. Os arranjos, letras, harmonias e melodias sofisticam-se, visando a competitividade. Surge o que Augusto de Campos chama de “deformação da mentalidade do compositor”, levando-o a compor música “para ganhar festival”, ou seja, as concessões à comercialização e à fórmula “festivalesca”. (CAMPOS, 1993:127)

Zuza Homem de Melo faz um detalhado estudo sobre esta época em seu livro a “Era dos Festivais”:

Festival é um evento com duas concepções diferentes. A primeira é uma forma de reunir exposições artísticas durante certo período, tendo como denominador comum um gênero musical, como o samba, ou determinada área artística dominante, como o teatro (...) O outro modelo de festival, cujo objetivo também é ir em busca de novas manifestações, é marcada pela competitividade (...) por mais que disfarcem, os competidores buscam a vitória (...) Não é pois, uma competição entre grupos, bandas ou intérpretes. Os concorrentes são de fato autores das obras, os compositores e letristas. (HOMEM MELLO, 2003:13)

Os festivais também coincidem com a popularização da TV. Muito mais abrangente que os antigos festivais de marchinhas de carnaval, existentes no Brasil desde os anos 30, a TV acolheu os festivais - particularmente os canais Excelsior e Record - e utilizou-os de forma inteligente. Isso pode de certa maneira explicar a mudança de atitude dos intérpretes, que deixavam de se dedicar exclusivamente à performance vocal, para se preocuparem com postura, roupas e coreografias.

Outro motivo do sucesso da Era dos Festivais pode estar no cenário sócio-político. A Partir de 1966, onde podemos demarcar o início de uma era de ouro dos festivais, o país vivia sob o governo de uma ditadura militar instaurada dois anos antes e que dava sinais de endurecimento. A censura dos meios de comunicação, como jornais rádio e TV, a proibição de atos públicos, como passeatas e comícios, a cassação de deputados, partidos e liberdades civis, sob o pretexto de uma assim chamada segurança nacional, diminuiu gradualmente o espaço para a manifestação de

opiniões, reflexão política e participação popular. A esquerda tinha grandes planos para os festivais: “A chegada desta música de televisão potencializaria sua popularização e a partir daí, além de platéias estudantis, os telespectadores de outras faixas sócio-culturais e etárias teriam acesso à ‘moderna MPB’.” (NAPOLITANO 2005, 69) De certa maneira, os Festivais da Canção acabaram por ocupar esse espaço na vida da população, transformando-se em um palco de debates de uma disputa feroz, onde tendências, idéias, atitudes e vaias poderiam ser expressas sem as amarras do regime ditatorial. Para este estudo, selecionaremos alguns dos principais festivais da época que mais ajudam a verificar o jogo de poder na Música Popular Brasileira.

Foram diversos festivais nessa época. Portanto, para este estudo, faremos uma análise mais detalhada de apenas quatro deles. Baseamos esta decisão na repercussão que esses eventos geraram, na importância dos mesmos para avaliar o funcionamento do campo musical e na necessidade de fazer um cercamento mais enxuto do objeto de estudo.

Serão eles: o I Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Excelsior em 66; o II Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record em 67; o I Festival Internacional da Canção, realizado pela TV Rio; o III Festival da Música Popular Brasileira realizado pela TV Record em 67; o III Festival internacional da Canção, de 1968, realizado pela TV Globo e o IV Festival da Música Popular Brasileira, de 1968, realizado pela TV Record. São estes primeiros festivais apontados por Augusto de Campos como “experiências sérias e organizadas”. (CAMPOS, 2005:125)

II.1.1 – I Festival da Música Popular Brasileira - TV Excelsior

O festival de 1966, chamado de “I Festival Nacional de Música Popular Brasileira”, realizado a partir de 27 de março, teve 1.290 canções inscritas, das quais 36 foram selecionadas para a final, entre elas “Valsa do amor que não vem” (de Baden Powell e Vinícius de Moraes, defendida por Elizete Cardoso), “Eu só queria ser” (Vera Brasil e Miriam Ribeiro defendida por Claudete Soares) e “Queixa” (Sidney Miller, Zé Ketí e Paulo Tiago defendida por Ciro Monteiro).

Foi neste festival, realizado pela TV Excelsior, Canal 2, que o Brasil conheceu de verdade Elis Regina, defendendo a canção “Arrastão”, letra de Vinícius de Moraes e música de Edu Lobo. A música tinha forte tendência ao que se chamava canção de protesto. Ao falar de um arrastão, os autores esperavam provocar também um arrastão de gente nas cidades contra o regime militar, tudo bem ao estilo das canções de protesto. Outra característica marcante na canção é a ambientação sertaneja, no caso uma visão à Dorival Caymmi⁷⁸ de uma vila de pescadores e o sincretismo religioso: “Eh, tem jangada no mar/ Eh, eh, eh, hoje tem arrastão/ Ê, todo mundo pescar/ Chega de sombra João/ Jovi, olha o arrastão entrando no mar sem fim/ Ê meu irmão me traz Yemanjá pra mim/ Minha Santa Bárbara/ Me abençoi/ Quero me casar com Janaína/ Eh, puxa bem devagar/ Eh, eh, eh já vem vindo o arrastão/ Eh, é a rainha do Mar/ Vem, vem na rede João/ Pra mim/ Valha-me Deus Nosso Senhor do Bonfim/ Nunca, jamais se viu tanto peixe assim”. Ou seja, com as bênçãos de Iemanjá e Santa Bárbara e com a fartura de peixes, os autores queriam através de Arrastão, mergulhar no momento que o país estava passando e anunciar que precisávamos recordar e renovar nossas esperanças de que um grande arrastão de gente iria trazer de novo a fartura. Segundo Homem de Melo, já nesta época, os festivais se politizavam e se transformavam cada vez mais em palco de reflexões políticas:

(os) Jurados Franco Paulino e Paulo Freire, os quais preocupados com os problemas políticos de então, interessaram-se em observar mais a fundo a sinceridade de um tipo de letra e o comportamento de certos artistas, que refletiam atitudes da juventude contrária ao regime militar. Estando ambos envolvidos em relação à ditadura, foram levados a proteger artistas e as propostas

⁷⁸ De fato, a canção foi composta durante uma festa na casa dos Caymmi, pretendendo criar um pastiche do estilo do compositor baiano. Edu teve a idéia da canção quando tocava a terceira parte da “História dos Pescadores” e depois passou a idéia para Vinícius de Moraes que, no auge de sua fase afro-sambista, incorporou misticismo religioso ao tema.

revolucionárias, caso de “Arrastão”, pela qual se apaixonaram. (HOMEM DE MELLO, 2003,66)

“Arrastão” foi considerada uma sutil ruptura com a estrutura da canção até então praticada que rendia homenagem à Bossa Nova. Era uma música popular moderna, ou MPM.

A grande novidade, o que conquistaria o júri e a platéia do festival, seria a interpretação explosiva de Elis Regina, o oposto da versão calma gravada anteriormente pelo autor com o Tamb Trio em seu primeiro disco da Elenco. (HOMEM DE MELLO, 2003,67)

Com sua voz potente e seu estilo marcante, como o movimento dos braços que tanto levantava à platéia como simulava um movimento de um pescador puxando a rede, Elis Regina estava transformando o estilo de interpretação típica da música popular brasileira até então renegada ao banquinho e violão. Outra característica icônica desta apresentação foi a inclusão de uma desdobrada⁷⁹, a diminuição dinâmica do ritmo da canção um andamento mais lento mantendo o número de compassos. Isso era uma estratégia feita especialmente para dar um acabamento épico ao arranjo e impressionar tanto o júri quanto a platéia, levando o público a aplaudir antes mesmo de a música terminar. Esta técnica foi utilizada à exaustão pelas orquestrações para festival que vieram depois. Foi um marco para o primeiro rompimento no campo da música popular, que de agora em diante ganhava a sigla de MPB. Era uma mudança de valores e da forma de acumular capital simbólico neste campo. Havia então uma nova safra de artistas, mais sintonizados com estas mudanças.

⁷⁹ Em teoria musical, o efeito da desdobrada se chama *rallentando*, que significa literalmente “retardar o movimento” esta técnica denota alteração de emoção, ora ansioso, ora abandonado à própria sorte.

O *habitus* da música *pop* privilegia mudanças e revoluções. Da forma como ocorreram, os festivais criaram a primeira onda de revoluções estruturais na teia da música *pop* nacional desde o advento da Bossa Nova.

Arrastão determina o nascimento do gênero música de festival, que tinha por modelo a temática como uma mensagem, como na letra de Vinícius; a melodia contagiante. Como na música de Edu Lobo; o arranjo peculiar, que levantava a platéia, e a interpretação épica de Elis Regina. (HOMEM DE MELLO, 2003,73)

A canção era a favorita do público e de mais da metade dos jurados, além disso, o nome de Vinícius de Moraes pesava muito. Todas essas vantagens pavimentaram o caminho da composição até a vitória no I Festival.

II.1.2 – II Festival da Música Popular Brasileira - TV Record

No mesmo ano, aconteceu outro festival importante, o II Festival da TV Record, palco do nascimento de outras estrelas que viriam a revolucionar o gênero. Chico Buarque, Paulinho da Viola, Toquinho e Nara Leão são alguns exemplos. As preferências da platéia e do Júri ficaram divididas entre “Disparada” (de Geraldo Vandré) e “A Banda” (de Chico Buarque de Hollanda).

É importante ressaltar neste festival uma ainda tímida participação de Gilberto Gil, com a canção “Ensaio Geral” e “Jogo de Roda”, ambas defendidas por sua “madrinha musical” Elis Regina. Como vimos no capítulo anterior, Gilberto Gil tinha chegado a São Paulo para trabalhar na multinacional *Gessy Lever*, mas aos poucos se dedicava mais à música do que aos negócios. Gil estava nesse momento envolvido com músicas engajadas, cujas letras levantavam os problemas das lutas de classes e má distribuição de renda, o que sensibilizava a classe estudantil. Elis ficou com a interpretação de “Ensaio geral” imaginando que poderia conquistar grande parte da

platéia estudantil de esquerda, que lotava os festivais como uma maneira de extravasar suas necessidades de participação política. “Ensaio Geral” criava uma metáfora entre um bloco de carnaval e uma multidão de pessoas que iriam unir forças para enfrentar o regime militar: “O Rancho do Novo Dia/ O Cordão da Liberdade/ E o Bloco da Mocidade/ Vão sair no carnaval/ É preciso ir à rua/ Esperar pela passagem/ É preciso ter coragem/ E aplaudir o pessoal/ O Rancho do Novo Dia Vem com mais de mil pastoras/ Todas elas detentoras/ De um sorriso sem igual/ O Cordão da Liberdade/ Ensaio com carinho/ Pelo Zé Redemoinho/ Pelo Chico Vendaval/ Oh, que linda fantasia/ Do Bloco da Mocidade/ Colorida de ousadia Costurada de amizade/ Vai ser lindo ver o bloco/ Desfilar pela cidade/ Minha gente, vamos lá/ Nossa turma vai sair/ Nossa escola vai sambar/ Vai cantar pra gente ouvir Tá na hora, vamos lá/ Carnaval é pra valer/ Nossa turma é da verdade/ E a verdade vai vencer”.

Contudo, a dinâmica do II Festival da TV Record ficou mesmo entre “Disparada” e “A Banda”. A primeira, uma engajada toada-galope⁸⁰ composta por Geraldo Vandré e Théo de Barros, foi defendida com furor e agressividade por Jair Rodrigues: “Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar/ Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão/ Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar/ Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar/ E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo/ Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar”. A segunda, uma marchinha lírica e ingênua, composta por Chico Buarque e interpretada com doçura por Nara Leão: “Estava à toa na vida/ O meu amor me chamou/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor/ A minha gente sofrida/ Despediu-se da dor/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor”.

A polarização entre “Disparada” e “A Banda” envolveu toda a sociedade. A discussão aparecia em todos os jornais e em todas as conversas. Nos ônibus, nas ruas, bondes, restaurantes, na frente da televisão, nas casas, choviam apostas sobre quem

⁸⁰ Nome genérico dado a canções curtas de temática amorosa e lírica - às vezes cômica - de origem predominantemente rural encontradas em todo o território nacional, com características diferentes de região para região.

seria o vencedor. No Teatro Paramount, uma espécie de *Circus Maximus*⁸¹ dos festivais, as torcidas ensaiavam um conflito aberto. Depois das interpretações, o júri se reuniu em uma pequena sala para votar. Dos onze jurados, sete ficaram com “A Banda”, quatro com “Disparada”. Quando iam comunicar o resultado, receberam um recado de Chico Buarque de que se ele fosse o escolhido, iria se recusar a receber o primeiro lugar sozinho. É possível que o jovem compositor soubesse que, devido a contagiante polêmica, estaria comprando briga com metade do país se vencesse e que isso não seria bom para sua nascente carreira. Por outro lado, Chico gostava da sofisticação de “Disparada” e entendia perfeitamente o entusiasmo do público com a música. Intimidados, os onze decidiram reconsiderar o resultado. O público não entendeu quando Chico Buarque sorriu ao ser anunciado o empate. Independente de qual fosse o resultado, a decisão do compositor o colocou no primeiro lugar junto com Vandré.

Quando anunciaram o resultado do empate, uma parte da agitada platéia gritava “Jair! Jair!”, enquanto outra gritava “Chico! Chico!”, mostrando os cartazes com o nome das duas músicas. Em tempos de ditadura, o público vivia uma espécie de “democracia virtual” nos festivais, onde sua vontade realmente se materializava nos resultados. Esse fato demonstra que, mesmo sendo um calouro de arquitetura de 23 anos, Chico Buarque, amparado pela pressão popular, já possuía poder suficiente no campo para influenciar a decisão do júri. A decisão do cantor se mostrou um golpe de mestre. Em um só movimento, Chico conquistou o público, os adversários, mostrou-se generoso e desprendido. O compacto de “A Banda” vendeu 15 mil cópias em um só dia, e Chico foi convidado para integrar o júri no I Festival Internacional da Canção.

Ainda chegaria a vez de Gilberto Gil brilhar. O compositor conquistou o quinto lugar com a sua engajada “Ensaio geral”. Caetano Veloso também concorreu nesse ano com “Um Dia”, defendida pela cantora Maria Odete. O cantor baiano não ficou nem um pouco satisfeito com o quinto lugar do conterrâneo, e defendendo seus aliados declarou que: “É ridículo que um festival termine com uma música como a de

⁸¹ Famosa arena de entretenimento da Roma antiga, onde se realizavam jogos, festivais e as famosas e violentas corridas de bigas e quadrigas, imortalizadas em filmes como “Ben-Hur”.

Gil no quinto lugar! Foi a coisa mais importante já feita até hoje na arte popular brasileira!” (HOMEM DE MELLO, 2001:139). Caetano, que começava a despontar como grande promessa, acabou levando prêmio de melhor letra com a composição “Um Dia”. Augusto de Campos na época escreveu:

Caetano Veloso, entre outros jovens compositores de sua geração, mostra que é possível fazer música popular, e inclusive de protesto e de Nordeste quando preciso, sem renunciar à ‘linha evolutiva’ impressa à nossa música popular pelo histórico e irreversível movimento da bossa-nova. (CAMPOS,1974: 64)

Apesar das boas críticas e do grande passo que estava dando em sua carreira Caetano Veloso não ficou contente com o resultado. Ao ser cumprimentado por Roberto Freire, um dos jurados, vociferou: “Não precisa me dar parabéns. Só quero parabéns quando ganhar o primeiro lugar” (idem). Caetano não ganharia o primeiro lugar no festival, mas sua ascensão nos próximos anos iria além de qualquer premiação possível.

O sucesso de Disparada e A Banda acenderam os desejos nacionalistas da ala esquerdista da MPB, conforme analisa Paulo César Araújo:

Enquanto isso, diante da crise que se instalou na MPB após a explosão da Jovem Guarda, correntes mais tradicionalistas pregavam o retorno da nossa música popular a etapas anteriores à da bossa nova. Para eles, a MPB deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao samba e outros gêneros considerados autênticos, como

baião, maracatu etc. Era preciso simplificar para ser entendido e aceito pelo grande público brasileiro. Esta seria a saída para enfrentar o forte inimigo. A vitória de A banda, uma marchinha, e Disparada, uma moda de viola, no festival de 1966, serviram como alento para os que defendiam essa posição. E a grande vendagem e execução das duas gravações seria a prova de que aquele era o caminho que a MPB devia seguir para alcançar e reconquistar o grande público. (ARAÚJO, 2006:231)

Para essa ala radical o sucesso de “A Banda” marcava a consagração e a proclamação de Chico Buarque como o messias da MPB, aquele que colocaria a música genuinamente nacional de volta aos trilhos. Porém, esse salvador não estava nem um pouco confortável com a posição de líder de alguma coisa e muito menos de *pop star* que estavam tentando forçá-lo a desempenhar.

II.1.3 – I Festival Internacional da Canção – TV Globo

Este último festival importante de 1966 ficou conhecido pela sigla FIC e selecionou 36 canções entre as 1.956 inscritas. Foi transmitido pela TV Rio. Nesse festival, Caetano Veloso e Gilberto Gil concorreram com “Beira Mar” de autoria da dupla e interpretada por Maria Bethânia⁸². Gil também concorria em parceria com Torquato Neto com a canção “Minha Senhora” interpretada por Gal Costa.

Este festival ficou polarizado entre duas canções. Todos concordavam que as favoritas eram “Saveiros” (defendida por Nana Caymmi) e “Canto Triste”, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes (defendida por Elis Regina). Com “Canto Triste” não conseguindo se classificar entre as primeiras colocadas, o caminho ficou aberto para

⁸² Foi a primeira e única participação de Maria Bethânia em festivais da canção

que “Saveiros”, uma canção sobre a Bahia, composta pelo filho de Dorival Caymmi e escrita pelo jovem jornalista carioca Nelson Motta. (que nunca tinha visto um saveiro antes) vencesse a disputa. Apesar da música dos baianos também não ter se classificado para a final, Caetano Veloso e Gal Costa foram contratados pela Philips, onde dividiriam um disco, “Domingo”.

A hora dos baianos tomarem de assalto os festivais estava chegando. Seria com uma música bem diferente das apresentadas em 66 que Gil e Caetano iriam espantar o país no ano seguinte.

II.1.4 – III Festival da Música Popular Brasileira – TV Record

Em 1967, a Rede Record voltava a sediar um festival. “O Fino da Bossa” já tinha sido cancelado, Roberto Carlos já era um ídolo, o programa “Jovem Guarda” era o de mais sucesso na Record seguido pelo jogo musical “Essa Noite se Improvisa”⁸³. O segundo fazia sucesso testando os conhecimentos musicais dos artistas e tinha como herói Chico Buarque, simpático, enciclopédico, rápido, e como anti-herói Carlos Imperial, que provocava a ira dos telespectadores com suas atitudes calculadamente cafajestes. A chegada (e longa permanência) de Caetano ao programa iniciou uma das mais conhecidas rivalidades do mundo artístico nacional. A imprensa criou a partir da disputa musical entre Caetano e Chico no programa uma rivalidade ao estilo da que a Rádio Nacional montara para as cantoras do rádio Emilinha Borba e Marlene. As revistas de fofocas vibraram com a suposta (e nunca admitida) rivalidade. Nos bastidores, a relação dos dois sempre foi amistosa apesar da pressão da cantilena da imprensa e dos fãs: quem gostava do Chico deveria odiar Caetano e vice-versa. Em entrevista, Caetano comentou o sucesso no programa: “Havia um efeito circense que era minha capacidade lembrar, a partir de uma palavra, a letra de velhas melodias de Orlando Silva ou Carmem Miranda; havia também o efeito plástico da minha magreza e minha cabeleira” (Realidade, 1968:195).

Nessa época Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam bastante intrigados com o novo disco dos Beatles, “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”. Caetano chegou a

⁸³ Apresentado por Blota Jr a partir de 1966. O programa ficou no ar durante três anos com sucesso e foi retransmitido pela TV Tupi.

traduzir verso a verso e mostrá-lo para o amigo Tom Zé e o empresário Guilherme Araújo. Gilberto Gil também ficou bastante impressionado com o disco que trazia inovações radicais para a estrutura da canção *pop*:

Gilberto Gil também ficara chapado com “Sgt. Pepper’s”, o disco dos Beatles provocou uma leitura diferente, a de que o *rock* não era uma coisa tão chula, tão descartável. Havia uma música inteligente naquilo que estava vindo de fora, talvez a solução para que a música pudesse atingir o grande público, o que ele julgava, não havia acontecido ainda, O Iê-iê-iê podia ser banalzinho, como se dizia, mas na concepção de Gil e Caetano, aquele disco mostrava uma maneira de incorporá-lo à Música Popular Brasileira que ambos vinham fazendo. (HOMEM DE MELLO, 2001:181)

Foi nesse mês também a “Passeata contra as guitarras elétricas”. À frente da manifestação com ares cívicos estava Elis Regina, seguida dos aliados de seu novo programa “Frente Única da Música Popular Brasileira”: Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Zé Kéti, Edu Lobo e os componentes do MBP⁸⁴. Chico Buarque, Caetano Veloso e Nara Leão não aceitaram participar do ato, supostamente um protesto contra a tentativa de invasão da música estrangeira. Como dito anteriormente, Gilberto Gil participou da passeata enfrentando um dilema entre a gratidão que sentia por Elis e a vontade que tinha de romper com o *stablishment* e incorporar o estilo dos Beatles em suas canções. Justamente as músicas que sua antiga tutora estava disposta a destruir, Gil estava disposto a abraçar com todas as forças.

⁸⁴ Quarteto vocal e instrumental brasileiro, formado pelos cantores Ruy Faria, Magro Waghabi, Aquiles Rique Reis e Miltoninho de 1964 até 2004. Em 2004, Ruy foi substituído por Dalmo Medeiros.

Quando foi a vez de Gilberto Gil apresentar o programa “Frente Única”, ele extravasou esses sentimentos, lendo textos que elogiavam Roberto Carlos e, insuflado por Torquato Neto e Caetano Veloso, convidou Maria Bethânia, vestindo uma inesperada mini-saia e empunhando uma guitarra elétrica. Bethânia nem chegou a se apresentar, mas a atitude causou a ira de Geraldo Vandré e custou a Gil a saída do programa.

Os nervos no ambiente do Campo Musical brasileiro estavam bastante exaltados quando foram abertas as inscrições para o II Festival da TV Record. Dos mais de quatro mil inscritos, 30 canções foram para as eliminatórias finais. Entre elas, “Roda Viva”, de Chico Buarque, “Ponteio”, de Edu Lobo, “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil e “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso. Sobre este Festival escreveu Torquato Neto em sua coluna:

E está iniciada a guerra. Somente no próximo dia 23 conheceremos as vencedoras. Vamos ver um bocado de coisas, inclusive como o público reagirá à canção de Veloso, que ele defenderá, acompanhado por guitarras elétricas. Gilberto Gil também irá usar guitarra. (...) Os “Dragões da Independência do Samba” (também chamados percussores do passado) são contra. Mas isso é outra guerra. (NETO, 1967f)

Esse festival também foi palco para estrelas do Iê, iê, iê, como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Demetrius, que defenderam músicas com um toque de engajamento. Apesar de não terem sido bem colocados, o desafio que representou a presença desses cantores em um festival da MPB foi importante. Erasmo Carlos recebeu devastadoras vaias com “Capoeirada”, tema nacional-popular, que tinha um berimbau no arranjo. A canção não foi compreendida nem por seus fãs nem por seus inimigos. Para Caetano Veloso, no III Festival a esquerda festiva teve sua “primeira oportunidade de expor

seus recalques e preconceitos”(Realidade 1968, 195). Demetrius defendeu a marcha rancho⁸⁵ “Minha Gente”, que falava da dura vida do povo e conseguiu reverter um quadro de vaia em aplausos. Já os aplausos que Roberto Carlos recebeu foram maiores que as vaia dos inimigos do Iê, iê, iê ao defender “Maria, Carnaval e Cinzas”, que falava da influência da favela. Os até então “vendidos” da música nacional, ao participarem dos festivais, ganhavam terreno e venciam preconceitos.

Mas o que iria marcar este festival eram as novas composições do grupo baiano. Gilberto Gil compôs sua “Domingo no Parque” com arranjos de Rogério Duprat e gravada pelos Mutantes. Era uma mistura de ritmo de capoeira, música erudita e rock.

Rogério Duprat permitiu que tamanho vácuo proveniente das diferentes genealogias musicais entre berimbau e guitarra pudessem desaparecer, fundindo-se ambos para se integrarem harmoniosamente com a orquestra. (HOMEM DE MELLO, 2001:195)

O enfoque moderno da letra e do arranjo atingiu a sensibilidade do público e do júri, desestabilizando o *habitus* que gerencia os critérios de avaliação qualitativa e transformando a partir daquele momento toda produção musical dos Festivais. Era a “reflexividade que conduz cada um dos gêneros a uma espécie de volta crítica sobre si” (BOURDIEU, 1996:273), a reformulação da MPB que caía sobre a velha estrutura artístico-cultural, demolida e reconstruída ao mesmo tempo:

A novidade – o moderno de letra e arranjo, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e

⁸⁵ Adaptação brasileira das marchas militares, tocada em andamento lento, que foi usada inicialmente em cortejos religiosos e pouco depois em blocos carnavalescos.

críticas. Segundo tais critérios, que associavam a “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças. Acima de tudo, essa ambigüidade traduzia uma exigência diferente: pela primeira vez, apresentar uma canção, tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para a crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade (FAVARETTO, 1996:18)

A Música tropicalista flerta diretamente com a produção dos Beatles da mesma época, principalmente na fase do disco Sgt. Peppers, de 1967, antecedido pelo compacto “Strawberry Fields Forever/Penny Lane” (lançado no natal de 1966).

Faremos a seguir uma análise seguida de uma comparação das características e semelhanças entre os temas, as linguagens e as estruturas de duas canções dos baianos Caetano e Gil e de Lennon e McCartney, respectivamente. Nela espero deixar clara a intenção de absorção dessas influências como um novo direcionamento no *habitus* do campo musical brasileiro.

“Domingo no Parque” foi escrita por Gil durante a noite seguinte do último programa “O Fino” em seu quarto do Hotel Danúbio, enquanto sua mulher, Nana Caymmi, dormia. Graças a uma inspiração causada pelo pintor Clóvis Graciano, impressões das canções de Dorival Caymmi e recordações da Bahia, Gil resolveu compor uma canção que retratasse um crime passionnal em um parque de diversões. A história envolvia um triângulo amoroso entre João, José e Juliana. Na letra, Gil ia descrevendo as cenas em cortes rápidos, como uma seqüência cinematográfica de

Eisenstein⁸⁶, demonstrando os estados psicológicos das personagens, usando metáforas, cores e *flashbacks*. José, passeando pelo parque, avista Juliana com João. Nesse momento, há uma modulação reforçando o suspense. Com um movimento de câmera associado ao giro de uma roda gigante, em uma sucessão de versos rápidos, a velocidade dos acontecimentos se intensifica até um final trágico: o sangue na faca de João e os corpos inertes de José e Juliana, bem ao estilo de uma *West Side Story*⁸⁷ ou até mesmo de uma ópera. Era um filme dentro de uma canção:

O rei da brincadeira - ê, José / O rei da
confusão - ê, João/ Um trabalhava na feira
- ê, José/ Outro na construção - ê, João/ A
semana passada, no fim da semana / João
resolveu não brigar/ No domingo de tarde
saiu apressado/ E não foi pra Ribeira jogar
Capoeira /Não foi pra lá pra Ribeira/ Foi
namorar/ O José como sempre no fim da
semana/ Guardou a barraca e sumiu/ Foi
fazer no domingo um passeio no parque/
Lá perto da Boca do Rio/ Foi no parque
que ele avistou / Juliana/ Foi que ele viu/
Juliana na roda com João/ Uma rosa e um
sorvete na mão/ Juliana, seu sonho, uma
ilusão/ Juliana e o amigo João/ O espinho
da rosa feriu Zé/ E o sorvete gelou seu
coração/ O sorvete e a rosa - ô, José/ A
rosa e o sorvete - ô, José/ Oi, dançando no

⁸⁶ Serguei Mikhailovitch Eisenstein, 1898-1948, é considerado o mais importante cineasta soviético. Relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística.

⁸⁷ À semelhança do que acontece na peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare, o filme apresenta Tony, antigo líder da gangue de brancos anglo-saxônicos chamados de *Jets*, apaixonado por María, irmã do líder da gangue rival, os *Sharks*, formada por imigrantes porto-riquenhos. O amor do casal protagonista floresce entre o ódio e a briga das duas gangues e seus códigos de honra, tal qual a desavença histórica entre os Capuletto e os Montechio.

peito - ô, José/ Do José brincalhão - ô,
José /O sorvete e a rosa - ô, José/ A rosa e
o sorvete - ô, José/ Oi, girando na mente -
ô, José/ Do José brincalhão - ô, José/
Juliana girando - oi, girando/ Oi, na roda
gigante - oi, girando/ Oi, na roda gigante -
oi, girando/ O amigo João – João/ O
sorvete é morango - é vermelho/ Oi,
girando, e a rosa - é vermelha/ Oi, girando,
girando - é vermelha/ Oi, girando, girando
- olha a faca!/ Olha o sangue na mão - ê,
José/ Juliana no chão - ê, José/ Outro
corpo caído - ê, José/ Seu amigo, João - ê,
José/ Amanhã não tem feira - ê, José/ Não
tem mais construção - ê, João/ Não tem
mais brincadeira - ê, José/ Não tem mais
confusão - ê, João.

A canção tinha tratamento de um roteiro de cinema. No disco “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, temos um exemplo parecido com a estrutura de “Domingo no Parque”. Trata-se da canção “She’s Leaving Home”, que conta a história de uma adolescente que foge de uma casa burguesa e vai embora com um mecânico. Apesar da história diferente, é possível reconhecer semelhanças na construção cinematográfica das letras:

Wednesday morning at five o’clock as the
day begins / Silently closing her bedroom
door / Leaving the note that she hoped
would say more / She goes downstairs to
the kitchen clutching her handkerchief /
Quietly turning the backdoor key /
Stepping outside she is free / She (We

gave her most of our lives) / Is leaving
(Sacrificed most of our lives) / Home (We
gave her everything money could buy) /
She's leaving home after living alone /
For so many years / Bye, bye /
Father snores as his wife gets into her
dressing gown / Picks up the letter that's
lying there / Standing alone at the top of
the stairs / She breaks down and cries to
her husband / Daddy, our baby's gone /
Why would she treat us so thoughtlessly?/
How could she do this to me? / She (We
never thought of ourselves) / Is leaving
(Never a thought for ourselves) / Home
(We struggled hard all our lives to get by)/
She's leaving home after living alone / For
so many years / Bye, bye / Friday morning
at nine o'clock she is far away / Waiting to
keep the appointment she made / Meeting
a man from the motor trade / She (What
did we do that was wrong) / Is having (We
didn't know it was wrong) / Fun (Fun is
the one thing that money can't buy)/
Something inside that was always denied/
For so many years / Bye, bye / She's
leaving home / Bye, bye.⁸⁸

⁸⁸ Quarta-feira pela manhã às cinco horas enquanto o dia se inicia / Silenciosamente fechando a porta de seu quarto / Deixando um bilhete que ela esperava que pudesse dizer mais / Ela desce a escada até a cozinha apertando seu lenço / Cuidadosamente virando a chave da porta dos fundos /Ao pisar lá fora ela está livre / Ela (Nós a demos a maior parte de nossas vidas) / está deixando (Sacrificamos a maior parte de nossas vidas) o lar / (Nós a demos tudo que o dinheiro pudesse comprar) / Ela está deixando o lar após viver só /Por tantos anos. / Adeus / O pai ronca enquanto sua esposa põe seu vestido / Apanha o bilhete que está deixado ali / Em pé sozinha no topo das escadas / Ela se desmancha e clama para o

Para acompanhá-lo na apresentação, Gil pensou primeiramente no Quarteto Novo e em Ayrto Moreira, mas àquela altura e com os ânimos da época, qualquer coisa que soasse “Beatle” seria no mínimo arriscada para qualquer artista ligado à corrente emepibista. Duprat, que já estava trabalhando no arranjo e orquestração (quem o faria originalmente seria Júlio Medaglia, mas esse se viu impossibilitado após ser convidado a integrar o júri) ouviu de Gil que queria um grupo mais enxuto e com mais personalidade. Rogério sugeriu então um grupo que já o acompanhava há algum tempo e no momento tocavam no programa de Ronnie Von: Os Mutantes. Ao assistir os Mutantes em cena, Gil teve a certeza de ter encontrado o pequeno exército necessário para romper com a tradição da visão clássica das canções de festival.

Na apresentação da música, Gil estava apreensivo. Apesar das manifestações do público pró e contra, “Domingo no Parque” recebeu o segundo lugar no festival, perdendo para “Ponteio”, canção de protesto com ambientação rural de Edu Lobo e Capinam, bem ao estilo dos festivais, defendido por Maria Medalha. “Ponteio” acertava em cheio as expectativas da juventude politizada dos festivais e seus anseios de mudança: “Certo dia que sei por inteiro/ eu espero, não vá demorar/ este dia estou certo que vem/ digo logo o que vim pra buscar/ [...] / vou ver o tempo mudado/ e um novo lugar pra cantar”. A complexidade do arranjo ia progressivamente se encorpando, com palmas e viola, feita sob medida para animar o público. O ritmo de baião ia se intensificando e acelerando até a apoteótica frase final: “Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar”.

Apesar da segunda colocação, Rogério Duprat recebeu um prêmio especial de melhor arranjo e Gilberto Gil recebera um sinal verde para continuar na direção do experimentalismo musical em direção da música pop e de seu “Som Universal”, como aponta Homem de Melo:

seu marido / Papai, nosso bebê se foi / Porque ela nos trataria de modo tão impensado? / Como que ela pôde fazer isto comigo? / Ela (Nunca pensamos em nós) está deixando (Jamais um pensamento para nós) o lar / (Nós lutamos com dificuldade para vencer) / Ela está deixando o lar após viver só / Por tantos anos. / Adeus / Sexta-feira de manhã às nove ela está bem longe / Esperando para manter o compromisso que ela fez / Encontrando um rapaz da indústria automobilística / Ela (O que foi que fizemos de errado?) / Está se (Nós não sabíamos que era errado) / Divertindo (Diversão é a única coisa que dinheiro não consegue comprar) / Algo por dentro que sempre foi negado / Por tantos anos. / Adeus / Ela está deixando o lar, / Adeus. (Nossa tradução).

Inegavelmente, porém, o que mais marcou as propostas musicais apontadas no III Festival da Record foi a evolução dos baianos: Gilberto Gil e Caetano Veloso. As letras tinham coincidentemente a forma de slides; os arranjos soavam como uma ruptura nos padrões estabelecidos, ainda que sobre ritmos essencialmente brasileiros (baião e marcha), dando ao resultado final o esboço de uma estética sintonizada com o que acontecia de mais efervescente naquele período da década de sessenta. (HOMEM DE MELO, 2003:221)

O III Festival da Música Popular Brasileira, também viu o surgimento de “Alegria, Alegria”, composição de Caetano Veloso, defendida pelo mesmo. A canção narra um passeio de um jovem pela cidade grande maravilhado com a paisagem e que em frente a uma banca de revistas, reflete sobre o seu cotidiano, culminando com a frase “Por que não?” de um jovem alheio a muitas responsabilidades, deslumbrado com a liberdade e os símbolos de seu tempo. Recheado de citações à indústria cultural, a canção ainda contava com a presença de um grupo de Iê, iê, iê argentino, os “Beat Boys”. Os três acordes de guitarra elétrica precediam uma marchinha pop que conquistou o público dos festivais e lançou Caetano Veloso como ídolo: “A torcida contra as guitarras elétricas teve que engolir e se render àquela canção surpreendente, que pela primeira vez era ouvida em público, derrubando um preconceito e encetando uma jornada de muitos anos.” (HOMEM DE MELO, 2003:203)

A letra de “Alegria, Alegria” era inspirada em uma canção composta pelo próprio Caetano ainda em Salvador “Clever Boy Samba” onde satirizava os alienados de Salvador. O autor manteve a narração em primeira pessoa, abandonou o tom satírico e encheu a letra de referências pop e nomes próprios: “A Coca Cola funciona como a *Rolleiflex* da Bossa Nova” (HOMEM DE MELO, 2003:203). Foi um duro

golpe para uma geração de músicos urbanos que cultuavam uma volta ao regionalismo e se esforçavam para soarem “nordestinos” e viam um artista nordestino na direção contrária: soando urbano.

Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes, hot dogs, como em todas as cidades grandes [...] de qualquer maneira estou me esforçando para respeitar meu público, que é jovem como eu, e está interessado em que sejamos gente do mundo agora (VELOSO 1977: 23)

Com a letra de “Alegria, Alegria”, o autor nos leva em uma viagem por um universo de imagens e sensação com uma pujança até então inexistente na música brasileira, segundo o próprio autor em entrevista dada meses antes da apresentação:

Um tema alegre de um cara andando na rua de uma cidade grande, vendo revistas coloridas, Copacabana, fotografia de Cláudia Cardinale; uma música que estivesse habitada por um som muito atual, um som meio elétrico, meio *beat*, meio pop, atual” (HOMEM DE MELO, 2003:203)

A letra da canção sugere uma cápsula do tempo, que permite ao ouvinte/leitor de hoje uma viagem, entrecortada pelas páginas de uma revista ou jornal, ao ano de 1967:

Caminhando contra o vento/ Sem lenço,
sem documento/ No sol de quase
dezembro/ Eu vou/ O sol se reparte em
crimes/ espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas/ Eu vou
Em caras de presidentes/ Em grandes
beijos de amor/ Em dentes, pernas,
bandeiras/ Bomba e Brigitte Bardot
O sol nas bancas de revista/ Me enche de
Alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia
Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Os olhos
cheios de cores/ O peito cheio de amores
vãos /Eu vou/ Por que não, por que não
Ela pensa em casamento/ E eu nunca mais
fui à escola/ Sem lenço, sem documento,
Eu vou/ Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa
em casamento/ E uma canção me consola
Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Sem
livros e sem fuzil/ Sem fome sem telefone
No coração do Brasil/ Ela nem sabe até
pensei/ Em cantar na televisão/ O sol é tão
bonito/ Eu vou/ Sem lenço, sem
documento/ Nada no bolso ou nas mãos/
Eu quero seguir vivendo, amor/ Eu vou
Por que não, por que não...

Conforme vimos em “Domingo no parque” contraposta a “She’s Leaving Home”, é inevitável perceber a semelhança do conceito de “Alegria, Alegria” com “Penny Lane” outra canção da fase “Sgt. Pepper’s” dos Beatles, onde um jovem caminha pela rua (Penny Lane) observando o cotidiano da cidade. Ambas utilizam a narração em primeira pessoa, na forma de narrador participante, uma linguagem pictórica, simbólica e de ritmo visual entrecortado, em uma sucessão de imagens e

movimentos. O conceito de ambas se difere em um detalhe. Enquanto a música do baiano mostra um deslumbramento com a celeridade do presente, a composição do britânico McCartney volta a uma paisagem bucólica e ingênua do subúrbio. Entendemos então que o que as une é o estilo, não o conteúdo.

In Penny Lane there is a barber
showing photographs / Of every
head he's had the pleasure to know. /
And all the people that come and go /
Stop and say hello. / On the corner is
a banker with a motorcar, /The little
children laugh at him behind his
back. / And the banker never wears a
mac / In the pouring rain, very
strange. / Penny Lane is in my ears
and in my eyes. / There beneath the
blue suburban skies / I sit, and
meanwhile back / In penny Lane
there is a fireman with an hourglass
/And in his pocket is a portrait of the
Queen./

He likes to keep his fire engine
clean, / It's a clean machine. / Penny
Lane is in my ears and in my eyes./
A four of fish and finger pies/
In summer, meanwhile back / Behind
the shelter in the middle of a
roundabout / The pretty nurse is
selling poppies from a tray / And
tho' she feels as if she's in a play /
She is anyway. / In Penny Lane the
barber shaves another customer, /

We see the banker sitting waiting for
a trim. / And then the fireman rushes
in / From the pouring rain, very
strange. / Penny lane is in my ears
and in my eyes. / There beneath the
blue suburban skies / I sit, and
meanwhile back. / Penny lane is in
my ears and in my eyes. / There
beneath the blue suburban skies, /
Penny Lane.⁸⁹

Na comunicação popular⁹⁰ da música popular as mudanças são mais ágeis do que na música erudita, o público de música *pop* troca de valores, o mesmo público que aplaudia a complexidade de “Arrastão” aplaudia no ano seguinte a simplicidade de “A Banda”. Essa dinâmica impulsiona o artista à criatividade, a se reinventar como estilo no processo da comunicação coletiva uma vez que música popular é cultura de massa, portanto, fluida. Augusto de Campos também reconhece na música popular o uso da comunicação persuasiva, própria da publicidade, que age no ouvinte de modo a conquistar sua simpatia e adesão:

⁸⁹ Em Penny Lane há um barbeiro mostrando fotos / De cada cabeça que ele teve o prazer de conhecer / E todas as pessoas que vão e vem dizem olá / Na esquina há um banqueiro com um carro / As criancinhas riem dele nas suas costas / E o banqueiro nunca usa um casaco impermeável na chuva / Muito Estranho / Penny Lane está nos meus ouvidos e nos meus olhos / Lá em baixo do céu azul do subúrbio, e sento e enquanto isso / na Penny Lane há um bombeiro com uma ampulheta / E no seu bolso há uma foto da rainha / Ele gosta de manter seu carro de bombeiros, é uma máquina limpa / Penny Lane está nos meus ouvidos e nos meus olhos / Peixes com chips baratos e namoros de verão enquanto isso / De volta para trás do abrigo no meio de um lugar próximo / A bonita enfermeira vendendo papoula em uma bandeja / E embora ela sinta como se estivesse em uma peça / Ela está mesmo / Em Penny Lane o barbeiro faz a barba de outro cliente / Nós vemos o banqueiro sentado esperando por uma aparada / E então o bombeiro corre para dentro vindo da chuva forte / Muito Estranho / Penny Lane está nos meus ouvidos e nos meus olhos / Lá embaixo do céu azul do subúrbio, e sento e enquanto isso / Eu sento e enquanto isso lá / Penny Lane está nos meus ouvidos e nos meus olhos / Lá em baixo do céu azul do subúrbio, e sento e enquanto isso / Penny Lane (Nossa Tradução).

⁹⁰ Ou Folkcomunicação, quando comunicamos as tradições da nossa cultura, por exemplo, através da música, do folclore ou do artesanato.

Na faixa da comunicação persuasiva pretendendo convencer o ouvinte com base naquilo que ele já conhece, deseja, quer ouvir [...] mas no círculo vicioso da comunicação compositor ouvinte, há um momento em que pela resposta (feedback) do ouvinte, o compositor se cientifica de que tudo vai muito bem e que ele pode com segurança, valer-se de sua personalidade, já vitoriosa, líder, e impõe uma pesquisa nova. É o momento em que o artista, consciente de sua responsabilidade frente ao povo, aproveita para elevá-lo em seu gosto, oferecendo-lhe algo mais elaborado que o force a participar com mais inteligência na sua apreciação. (CAMPOS, 19983:135)

A partir de Bourdieu, podemos avaliar que, quando um determinado agente no campo musical se cerca de poder suficiente para influenciar não só seu público quanto seus pares ele tem o poder de mudar até mesmo o *habitus* deste, incluindo as noções estéticas de bom, belo, correto enfim, todos os julgamentos de valor no campo. Podemos concluir que nesse momento Caetano e Gil tomam o poder e a hegemonia no campo e passam a ser não influenciados, mas influenciadores do julgamento de status e capital simbólico no campo musical.

(Caetano e Gil) souberam o momento exato em que a própria massa espera que o artista não se repita. [...] assim como o boiadeiro troca o cavalo pelo caminhão, o violeiro também troca a viola pela guitarra

elétrica. O mesmo progresso a mesma progressão. (CAMPOS, 1993:135)

Segundo o letrista José Carlos Capinam, “encerrava o *ciclo nordestino*, que desde os romances regionalistas e o Cinema Novo foi uma espécie de signo único da linguagem engajada⁹¹”. As novas composições dos baianos traziam um mundo fragmentado pelas mais diversas informações vindas das notícias, dos espetáculos, da televisão, da propaganda. “Era o reflexo da vida e dos problemas políticos, sociais, nacionais ou internacionais, vividos pelos jovens da classe média brasileira.” (SORROCE, 2005:51) Com estas duas composições, Caetano Veloso e Gilberto Gil rompiam definitivamente com a malha tradicional da Música Popular Brasileira e abriam caminho nessa estrutura para se impor como artistas independentes, portadores dos ventos de mudança, inventando uma terceira via, mestiça, meio Iê, iê, iê, meio Bossa Nova, meio *pop*, meio retrô, meio moderna, meio arcaica.

II.1.5 – II festival Internacional da Canção – TV Globo

O ano de 1968 foi surpreendente para todo o mundo. Jovens do mundo inteiro se rebelaram contra o sistema capitalista, e a guerra do Vietnã mostrava sua face mais sinistra. Na França, estudantes faziam violentos protestos movidos a uma utopia marxista romantizada onde o sistema capitalista só cederia à força. No Brasil, esse sistema se personificava justamente na ditadura militar, que há quatro anos havia se instaurado no país. As ruas se transformavam em campos de batalha, os choques entre manifestações estudantis e a polícia se multiplicavam.

No dia 26 de junho, artistas, intelectuais e o clero realizam a Passeata dos Cem Mil⁹², com a participação de Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso e Milton Nascimento. Em Julho, o CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadia o teatro

⁹¹ http://www.construindoosom.com.br/linha_do_tempo/1960_a_1969.htm

⁹² No dia 26 de junho de 1968, cerca de cem mil pessoas ocuparam as ruas do centro do Rio de Janeiro e realizaram o mais importante protesto contra a ditadura militar até então. A manifestação, iniciada a partir de um ato político na Cinelândia, pretendia cobrar uma postura do governo frente aos problemas estudantis e, ao mesmo tempo, refletia o descontentamento crescente com o governo; dela participaram também intelectuais, artistas, padres e grande número de mães.

onde estava sendo apresentado o espetáculo “Roda Viva” de Chico Buarque de Hollanda e dirigido por José Celso Martinez, depredou o local e espancou o elenco.

Conforme já foi abordado anteriormente neste trabalho, com as liberdades individuais ameaçadas e os meios de expressão e reflexão política reduzidos, a música se transformou na principal via de escoamento da rebeldia e frustração desse público jovem, esquerdista e estudantil. A correnteza desse escoamento se intensificava como um turbilhão nos Festivais da Canção, e o público ávido por mensagens políticas nas canções reagia brutalmente contra tudo que fosse ou parecesse “alienado” ou “politicamente irresponsável”, afinal a música popular era a representação da consciência política e da sensibilidade artística do país. Era nessa panela de pressão que se realizou o II FIC, transmitido pela Rede Globo de Televisão.

Para este festival foram selecionadas 24 músicas dentre as 1.008 inscritas, entre elas estavam: “Proibido Proibir” (Caetano Veloso), “Questão de Ordem” (Gilberto Gil), “Caminhante Noturno” (Mutantes), “Sabiá” (Chico Buarque e Tom Jobim) e “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores” (Geraldo Vandré). Esta última era extremamente provocadora e sob medida para a época: “Há soldados armados, amados ou não/quase todos perdidos de armas na mão/ nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/ de morrer pela pátria e viver sem razão...” Walter Clark e Boni, encarregados da produção do festival, a princípio se assustaram com a possibilidade de transmitir pela TV uma letra tão contundente contra o governo, mas no fim, resolveram correr o risco por achar que a música não seria classificada. Quando anunciaram sua classificação para as finais, já era tarde demais.

Outro ponto, desta vez estético, e porque não dizer estratégico, tomando Bourdieu, que fica evidente nesse festival foi a participação de maestros e arranjadores como estrelas tão grandes quanto os próprios artistas. Para Rogério Duprat, já reconhecido como um dos mais inventivos maestros, a solução para um sistema já inflado de harmonias grandiosas e irretocáveis foi a busca por acordes dissonantes e sons não exatamente musicais, como ruídos, buzinas e barulhos incidentais, como se podem ouvir no arranjo de “Caminhante Noturno”, defendido pelos Mutantes. Quando o trio entrou no palco, os primeiros cartazes se levantaram com os dizeres “Tropicalismo é crítica” e “Tropicalismo é liberdade”. A canção,

recheada de mudanças de andamento (alterando-se entre ritmos de marcha, valsa e *rock*) e repleta de surpresas musicais devidamente plantadas por Duprat, excitou o público. Outro aspecto importante foi o trabalho visual, as fantasias que usavam no palco ajudavam a reforçar a imagem anárquica e irreverente do conjunto.

Introduzida por clarinadas lembrando uma caçada com latidos de cachorro, a harmonização vocal de “Caminhante Noturno” era nitidamente baseada nos acordes de quartas e quintas dos Beatles, maneiríssimo vocal em moda. O arranjo de Duprat, um antropofágico nato, capacitado despudorado e coerente, tinha intervenções orquestrais calcadas nos recentes discos dos Beatles: a abertura, como no final de “Good Morning”; o dueto de trompetes ao passar para o *rallentando*, como em “Magical Mystery Tour”; ruídos contrabaixo e guitarra, mudanças rítmicas e um final semi-apoteótico. (HOMEM DE MELO, 2003:275)

“Questão de Ordem”, de Gilberto Gil, era a própria estratégia da anarquia. Acompanhado pelos Beat Boys e pelo hippie americano John Dandurand tocando uma calota, apresentou uma canção antimusical, repleta de ruídos incidentais, barulhos e vocalizações à moda de Jimmi Hendrix. A canção foi sumariamente desclassificada e ficou de fora do festival. Segundo Gilberto Gil:

A agressão não foi meu objetivo. Ela resulta do comodismo e da passividade de quem se sente agredido. O que importa pra mim é a liberdade, e não me preocupo com

o consumo que minha música pode ter. Se tiver, genial; se não, não importa, estamos aí. Só sei que não devo me submeter ao medo apocalíptico que domina este país e é a principal doença da música popular brasileira. (Realidade, 1968: 183)

Para o Jornal da Tarde, Gil falou da precariedade do sistema de julgamento dos festivais para com o novo dizendo que “esse julgamento só pode ser feito por valores estabelecidos anteriormente.” (Jornal da Tarde, 1968)

“Questão de Ordem” era uma composição simples, no estilo de uma marchinha, com uma letra simples: “Você vai, eu fico/ Você fica, eu vou/ Daqui por diante/ Fica decidido/ Quem ficar, vigia/ Quem sair, demora/ Quem sair, demora/ Quanto for preciso/ Em nome do amor”, mas era desconstruída no palco por Gilberto Gil, substituindo a harmonia e a melodia por um experimentalismo psicodélico/selvagem:

Um canto esdrúxulo, seguido de gemidos ganidos e cacofonia. Sua provocação àquela facção da juventude nacionalista engajada na resistência à ditadura, mas conservadora em termos estéticos foi recebida com o troco previsto: vaias contra aquele vendido à “música estrangeira entreguista”. Nem alguns de seus admiradores sabiam onde ele queria chegar. (HOMEM DE MELO, 2003:276).

Caetano Veloso também apresentava mais uma composição. “Proibido Proibir”, tomando emprestado palavras de ordem da juventude francesa⁹³, o autor escrevia uma canção simples, mas rica em imagens que estavam tanto na mente das pessoas quanto nas manchetes da época. “Eles estão nos esperando/ os automóveis ardem em chamas/ derrubar as prateleiras/ as estantes, as estátuas, as vidraças/ louças, livros sim/ E eu digo não/ eu digo não ao não/ eu digo é proibido proibir”, no fim declamava versos do poema⁹⁴ de Fernando Pessoa⁹⁵. “Proibido Proibir” era uma canção que não teria tanta repercussão se não fosse a selvagem e inesperada interpretação dada a ela. Durante a primeira apresentação ao público, decidido a transformar sua canção em um *happening*⁹⁶, Caetano Veloso convidou Os Mutantes para acompanhá-lo, todos vestindo futuristas roupas de plástico cor-de-rosa, alaranjado e verde, Caetano com os cabelos estilo Jimmi Hendrix⁹⁷, usava também um colar de fios elétricos e dentes de animais no pescoço. Se seguiram ruídos, escalas de piano, barulhos e golpes de pratos enquanto a canção era introduzida. Entre aplausos e vaias, entrava no palco o Hippie americano John Dandurand gritando frases ininteligíveis no microfone. Foi a gota d’água para o público já atordoado com o ineditismo e exotismo da apresentação. O coro de vaias cresceu, ovos podres e tomates voavam em direção ao palco:

⁹³ No original “Il est interdit d’interdire”.

⁹⁴ Trata-se do poema "D. Sebastião", rei português cuja frota foi dizimada em ataque aos mouros em 1578. Os versos estão na parte III de "Mensagem", único livro publicado em vida por Fernando Pessoa: "Esperai! Cai no areal e na hora adversa que Deus concede aos seus..."

⁹⁵ Fernando António Nogueira Pessoa (Lisboa, 13 de Junho de 1888 - Lisboa, 30 de Novembro de 1935), foi um dos maiores poetas e escritores portugueses.

⁹⁶ O *happening* (do inglês, acontecimento) é um tipo de obra em que, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Apesar de ser definida por alguns historiadores como um sinónimo de performance, o *happening* é diferente porque, além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador.

⁹⁷ James Marshall "Jimi" Hendrix, (27 de novembro de 1942 - 18 de setembro de 1970) foi um guitarrista americano, cantor, compositor e produtor que é amplamente considerado o mais importante guitarrista da história do *rock*.

O povo não se conformou com tamanha anarquia, vaiou um artista que aplaudira minutos antes e era tido como ídolo da juventude mais esclarecida. Temeroso da multidão, Caetano saiu escoltado por dois policiais, enquanto Guilherme Araújo fazia um comentário premonitório: “Onde está a juventude brasileira?” (HOMEM DE MELO, 2003:275)

Classificada, “Proibido Proibir” teve uma segunda e mais desastrosa apresentação. O Público, já esperando o que viria, já se munia de ovos, tomates e vaias para receber Caetano, assim que seu nome foi anunciado. Estrategicamente, o artista provoca e atíça ainda mais o público. Ao fim da apresentação faz um antológico discurso atacando o público, o sistema, os festivais e pedindo para ser desclassificado da competição. Com este acontecimento, Caetano que até então estava acima da discussão bipolar entre alienados e engajados rompe de vez com a juventude de esquerda, justamente numa música inspirada nela, como relata Frederico Coelho em “Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado”:

É curioso que seja justamente numa música típica da juventude *enragée* nas manifestações políticas ao redor do mundo (o mote da música são as pichações dos muros parisienses durante os protestos de maio de 68) que ocorresse este conflito aberto entre o compositor e a juventude brasileira. Talvez seja esta, junto com “Divino Maravilhoso”, a música mais diretamente “engajada” de Caetano. (COELHO, 2002, 121)

Surpreendentemente, “Proibido Proibir” foi classificada para a final do Festival. Porém, Caetano Veloso decidiu manter seu posicionamento de auto-desclassificação e retirou-se do festival. A vaga da canção ficou para os Mutantes com “Caminhante Noturno”.

Se a juventude estudantil estava sedenta por músicas com conteúdo político, Geraldo Vandré era o messias. Sua “Pra não dizer que não falei das Flores”, defendida apenas com voz e violão, sem o acompanhamento de orquestra, a música, um rasqueado⁹⁸, era composta em apenas dois acordes, era exatamente o que aquele público, ávido por mensagens políticas estava querendo: “Vem vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer.” No sonho revolucionário da juventude estudantil, a vitória de Vandré no festival seria o início da tomada do poder e da queda do regime militar.

A platéia do maracanãzinho em 1968 devia estar imaginando que, pelo fato de letras como as de Geraldo Vandré e César Roldão Vieira serem cantadas livremente, a Censura estava amolecendo e a juventude cada vez mais perto do poder, tendo como arma um simples violão (HOMEM DE MELO, 2003:290)

Três canções foram muito aplaudidas naquela final. “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores” e a toada “Andança” (de Edmundo Souto, Paulinho Tapajós e Danilo Caymmi, defendida por Beth Carvalho e Golden Boys) foram acompanhadas pelo coro de milhares de pessoas. Andança era uma música romântica de chamada e resposta, sobre um andarilho que caminha até a casa da amada: “Vim, tanta areia andei/ da lua cheia eu sei/ uma saudade imensa/ [...] Olha a lua mansa a se derramar/

⁹⁸ Estilo de música regional do centro-oeste, mais precisamente da capital de Mato Grosso, Cuiabá. Recebeu influência de grupos de Polca do Paraguai que freqüentavam a região, bem perto da fronteira entre os dois países.

amor/ ao luar descansa meu caminhar/ amor/ seu olhar em festa de faz feliz/ me leva amor/ lembrando a seresta que um dia eu fiz/ por onde for quero ser seu par". A terceira também bastante aplaudida foi Sabiá, uma canção lírica de exílio, composta por Tom Jobim e Chico Buarque, interpretada Pelas Baianas Cynara e Cybele do conjunto vocal "Quarteto em Cy": "Vou voltar/sei que ainda vou voltar/ para o meu lugar/ foi lá e é ainda lá/ que eu hei de ouvir cantar/ uma sabiá." Entre as três, "Pra Não Dizer que Não Falei das Flores" era franca favorita do público. Apesar do aparente clima de confraternização da final do II FIC⁹⁹ com a revelação das dez primeiras colocadas a guerra estava declarada. Começou com o anúncio de "Caminhante Noturno" dos Mutantes, os fãs da banda não aceitavam o quinto lugar e já começaram a protestar. Andança em terceiro lugar, também causou protestos de certa parte da platéia. Mas o preferido da noite era Geraldo Vandré, o público em peso clamava seu nome. Quando foi anunciada "Pra Não Dizer que Não Falei das Flores" em segundo lugar, o público deduziu que "Sabiá" seria a vencedora e o Maracanãzinho inconformado com o resultado veio abaixo. Uma vaia estrondosa tomou conta do estádio. Na verdade, houve muita pressão dos órgãos públicos para que a canção de Vandré não vencesse o festival. E essa notícia se espalhou como boato e a platéia temia que uma grande injustiça fosse feita. Até hoje existe uma polêmica sobre o resultado. Em seu livro, Zuzana Homem de Melo sustenta a teoria do resultado limpo. Para alívio dos organizadores do festival, Sabiá ganhou por pontos, sem que se precisasse manipular o resultado.

II.1.6 – IV festival da Música Popular Brasileira – TV Record

Ainda em 1968, o Tropicalismo estava no auge. A estética do exagero, das guitarras elétricas, do cafona, das interpretações espalhafatosas, das fantasias e do *pop* era a tônica deste festival. O Tropicalismo foi o acontecimento mais debatido naquelas semanas que antecederam o IV Festival. Caetano Veloso e Gilberto Gil

⁹⁹ FIC: sigla pela qual ficou conhecido o Festival Internacional da Canção

havia assinado contrato com a Rhodia¹⁰⁰ para o lançamento de uma linha de tecidos multicoloridos propositalmente denominados “Tropicália”.

Já revelando a eficácia vitoriosa de sua estratégia de obtenção de poder no campo, as características da moda tropicalista acabaram expandindo as fronteiras da vestimenta. Entre os artistas, esse novo fazer, mudava a cara da música Popular Brasileira. Vários dos principais artistas brasileiros incluíam guitarras elétricas, agora bem-vindas, arranjos sofisticados a lá George Martin. Uma nova linguagem nas letras, que saía do eu lírico Bossanovista e a inocência do Iê, iê, iê e propunham temas fragmentados e cheios de referências *pop*. Uma nova postura de palco, menos comedida que um banquinho e um violão e mais espalhafatosa, teatral e violenta:

“Foi uma grande surpresa. Exatamente uma no após a polêmica e as vaias provocadas por Alegria, Alegria e Domingo no Parque, o tradicional Festival da Música Popular Brasileira da TV Record parecia transfigurado. Quem assistiu a apresentação das primeiras canções concorrentes, em 13 de novembro de 1968, ficou com a impressão de que os tropicalistas tinham tomado o poder no país da MPB”(CALADO, 241)

Em seu estudo sobre o fenômeno da moda publicado em “Simmel e a modernidade” o Sociólogo Georg Simmel esclarece que:

¹⁰⁰ Ao perceber que estavam sendo explorados pela Rhodia, Caetano e Gil rompem o contrato e assinam com a TV Tupi onde estreariam o programa “Divino Maravilhoso” até o fim de 1968.

Cria-se uma moda a partir da invenção, por parte de uma personalidade extraordinária, do modo de vestir, de se comportar, de se interessar, etc... modos estes que permitem essa personalidade se destingir dos outros. Esses outros procuram avidamente essa nova oportunidade de prestígio, imitando tão rápido quanto possível, por conta da sua significação, o comportamento daquela personalidade. (SIMMEL, 1998: 166)

De fato, das 18 canções exibidas naquela noite, pelo menos 10 traziam arranjos de guitarras, na maioria dos casos por puro modismo. Bourdieu analisa o fenômeno da moda como estratégia de ganho político no campo onde:

São os recém chegados que, à semelhança do que ocorre no boxe com o desafiante, fazem o jogo. Os dominantes agem sem riscos: não tem necessidade de recorrer a estratégias de blefe ou enaltecimento que são tantas outras maneiras de confessar sua fraqueza (BOURDIEU 2002: 119)

Surpreendente, também foi o número de roupas extravagantes, irreverentes ou mesmo de fantasias, usados pelos competidores. “Foi mais um Festival de fantasias que de canções” resumiu um dos presentes no teatro Record Centro, na primeira noite. De um ano para o outro, os tradicionais *smokings* e os vestidos de noite perdiam a condição de trajes oficiais do horário nobre da televisão brasileira. A imitação das inovações tropicalistas era evidente. Segundo Simmel:

Ela (a moda) satisfaz, por um lado a necessidade de apoio social, na medida em que é imitação; ela conduz o indivíduo às trilhas que todos seguem. Ela satisfaz, por outro lado a necessidade da diferença, a tendência à diferenciação, à mudança à distinção (SIMMEL, 1998: 166)

Por isso é correto afirmar que este festival, apesar da ausência de Caetano e Gil como intérpretes, seria o festival da autenticação do Tropicalismo como parte constitutiva da Música Popular Brasileira, não mais um alienígena disposto a corrompê-la. Era a consolidação da mudança na estrutura de posições no campo musical brasileiro. Bourdieu comenta a apropriação do radicalismo em “A Produção da Crença” onde:

Paradoxalmente, nada é mais bem feito para mostrar a lógica do funcionamento do campo artístico do que o destino dessas tentativas - na aparência radicais - de subversão: pelo fato de aplicarem ao ato de criação artística uma intenção de escárnio já anexada à tradição dor Duchamp, elas são imediatamente convertidas em ações artísticas, registradas como tais e, assim, consagradas pelas instâncias de celebração. (BOURDIEU 2002, 28)

Um pouco calejados pela confusão causada pela decisão do Júri no III FIC, os organizadores do festival da Record decidiram criar os prêmio do Júri popular, de forma a abrandar a revolta do público caso sua preferida não fosse escolhida.

O Júri Popular era formado por quatorze equipes de sete membros cada: sete no interior, nomeada por autoridades locais, sete na capital, distribuídas em clubes

escolhidos por sua posição sócio-econômica. Eram 98 jurados populares, equipes de apoio e uma central telefônica para recolher as votações.

Mais uma vez foram selecionados 36 finalistas, entre elas “São São Paulo, Meu Amor” (Tom Zé), “Dom Quixote” (Mutantes), Benvinda (Chico Buarque interpretada), “Memórias de Marta Sare (Edu Lobo, interpretada por ele e Maria Medalha), “Casa de Bamba” (Martinho José Ferreira, que mais tarde seria conhecido como Martinho da Vila), Sentinela (Milton Nascimento e Fernando Brant), “Bonita” (Geraldo Vandré), 2001 (Mutantes) e Divino Maravilhoso (Caetano Veloso e Gilberto Gil, interpretada por Gal Costa), Queremos Guerra (Jorge Ben, interpretado por Caetano Veloso).

Na última presenciou-se a transformação de Gal Costa, da Gracinha joãogilbertiana em uma Janis Joplin Tropical, cantando com fúria “Divino Maravilhoso”: “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”. A cantora, vestida com uma bata e ostentando uma cabeleira *black power* e uma postura agressiva, levantou o público.

Tom Zé também levantou o público, acompanhado do grupo vocal Canto 4, fantasiado com roupas que representavam os habitantes de São Paulo de diversas épocas, e do conjunto de Iê, iê, iê os Brasões, Sua composição “São São Paulo Meu Amor”, um sarcástico hino para a maior cidade do Brasil, foi recebida com muita festa, principalmente pelo público paulista: “São oito milhões de habitantes, de todo canto e nação, que se agridem cortesmente/ correndo a todo vapor/ se amando com todo ódio/ se odeiam com todo amor/ são oito milhões de habitantes / aglomerada solidão/ por mil chaminés e casas/ caseados a prestação/ porém com todo defeito/ te carregando no meu peito”. Aquecendo ainda mais a discussão, Tom Zé “apaziguou” irônica e provocativamente em declaração à revista Realidade: “Por ser o mais velho, sou o mais urbano do grupo baiano. Daí eu ser o mais tranqüilo e, digamos assim, o mais bem educado. Por exemplo, eu respeito muito o Chico (Buarque). Quer dizer, eu tenho que respeitar, afinal de contas, ele é meu avô!” (Realidade, 1968: 183)

Chico Buarque apresentou sua Benvinda, sob gritos de “Superado! Você está velho!”, vociferados pelo público tropicalista. Longe de ser uma das melhores canções do vasto repertório do artista, Benvinda era ainda assim uma música

emocionante, capaz de levantar o público que cantava junto com ele o final “Benvinda, benvinda, benvinda no meu coração!”. Outra música que emocionou o público foi “Memórias de Marta Saré”, canção de Edu Lobo, que alçou Maria Medalha ao posto de ama das maiores cantoras do Brasil.

Os Mutantes entraram no palco trajando *smokings* e máscaras de borracha para interpretar a debochada Dom Quixote, com sua retumbante marcha na introdução descambando para citações *pop* e gargalhadas. O grupo paulista ainda faria uma dobradinha, defendendo outra canção, 2001, uma sátira, caipiro-espacial, inspirada no recém lançado filme de Stanley Kubrick¹⁰¹ com letra de Tom Zé e música de Rita Lee. Com o conjunto, também estava Gilberto Gil, vestido de cangaceiro e tocando acordeom, um pouco que devolvendo o favor que o trio lhe fez em “Domingo no parque”.

A disputa aqui estava entre os partidários do Tropicalismo e do Samba. Este festival também viu muitos sambistas. O confronto que antes se restringia a vaias, ovos e tomates, agora tomava outras proporções, com socos e pontapés e pancadaria na entrada do teatro entre as facções rivais. Essa rivalidade ocasionou a criação de uma espécie de Festival específico. A “Bienal do Samba” onde tropicalismos e suas guitarras elétricas ficavam de fora, estratégia que funciona mais como demonstração de força na ala conservadora nacionalista, que valorizava a estética pura do samba tradicional, já sem o combativismo ideológico das músicas de protesto.

É interessante apontar que a essa altura, diversos artistas ligados ao Iê, iê, iê já estavam também acoplados à estrutura dos festivais. Além de grupos de apoio, como os Golden Boys, Os Brasões e Os Beat Boys, agora como intérpretes principais, até mesmo o Rei da Jovem Guarda, Roberto Carlos, que defendia “A Madrasta” foi classificado para a final, com certa recepção da platéia.

¹⁰¹ Stanley Kubrick (Nova Iorque, EUA, 26 de julho de 1928 - Hertfordshire, Inglaterra, 7 de março de 1999) foi considerado um dos cineastas mais importantes do século XX, responsável por uma obra polêmica, mas que gozou de uma excelente recepção crítica.

A casa estava lotada por um público jovem, disposto a fazer uso de sua arma mais devastadora: vaiar tudo o que fosse possível, músicas, cantores, atitudes, visuais, jurados, bem-comportados e rebeldes (HOMEM DE MELO, 2003:321)

As Grandes estrelas da final eram Tom Zé e Gal Costa, eram os mais aplaudidos pela platéia que gritava palavras de ordem em defesa do tropicalismo.

Apesar de barulhenta, a torcida tropicalista não conseguiu votos suficientes para colocar sua preferidas entre as primeiras do Júri Popular. Acabou vencendo Benvinda de Chico Buarque, tendo como segunda colocada “Memórias de Marta Saré” e em terceiro “A Família” de Ary Toledo e Chico Anísio¹⁰².

Pelo Júri Especial, a canção vencedora foi “São, São Paulo meu Amor”, seguida de “Memórias de Marta Saré” e “Divino Maravilhoso”. Tom Zé chegava no ápice de sua carreira vencendo um festival e cantando triunfante sua composição acompanhado de um coral de duas mil pessoas. O baiano ainda levaria o prêmio de melhor letra com “2001”. Já Gal Costa conquistava definitivamente o posto no *hall* das maiores cantoras brasileiras.

Apesar da conquista, a música dos tropicalistas ainda enfrentava resistência da ala mais tradicionalista da música popular, ainda ligada ao caminho da bossa nova, porém agora apontando um caminho pelo samba tradicional, não mais pela Canção de Protesto, rechaçada no último festival internacional e cada vez mais censurada. Tom Zé conta em entrevista a sensação de vencer um festival e como sua vitória foi recebida pelos concorrentes:

¹⁰² Mesmo sendo grandes comediantes, Ary Toledo e Chico Anísio são também excelentes músicos. Ary, após uma divertidíssima interpretação de “Pau de Arara” (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes) no Fino da Bossa, foi aconselhado pelo próprio poeta a seguir a carreira de comediante. Já Chico Anísio lançou, em parceria com o também notável Arnaud Rodrigues, a dupla “Baiano e os Novos Caetanos” que fez bastante sucesso na década de setenta.

Era a glória, era o sapatinho da gata borralheira, era tudo o que um compositor podia sonhar, ganhar o festival da Record.[...] Era o mesmo que ter asma. Com asma eu conquistava a minha mãe incondicionalmente. Quando eu tinha asma, minha mãe se sentava junto de mim, me botava no colo, me dava remédio, mandava fazer chá, falava sobre mim, contava o primeiro dia que eu tive asma, eu era o herói, eu era o vencedor do festival da Record quando eu tinha asma. Aí, quando eu venci o Festival da Record que eu pensei que eu ia ter uma asma muito melhor, chega o Edu Lobo e diz: “Não ligo pra asma, não quero saber de sua asma. Eu gosto do Milton Nascimento e sua música e um abacaxi, a música do Milton é que é boa”. Aí eu queria me acabar¹⁰³

O IV festival da Record já teve o público bastante reduzido se comparado com os festivais anteriores. A estrutura dos festivais dava claros sinais de desgaste. A tendência seriam festivais cada vez mais inexpressivos e com cada vez menos poder de mobilização popular. Além disso, o governo viria a intervir ainda mais no conteúdo das canções. O AI5 foi proclamado no fim deste ano de 1968 seguido de cassações, perseguições e desaparecimentos. Perseguido, Geraldo Vandré foge para o Chile, Chico se auto-exila na Itália, Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos e vão

¹⁰³ Entrevista para o documentário: Revolução Tropicalista da TV Cultura, direção executiva de Fernando Meirelles e direção de Marcelo Machado (1998).

para Londres, Tom Jobim vai para Nova York, onde já estava João Gilberto. Em poucos anos, o Brasil perde alguns dos maiores nomes de sua música.

Não existe um fim incontestado para a Era dos Festivais, as opiniões de críticos e estudiosos divergem neste assunto. Para esse estudo, consideremos pertinentes os festivais até 1968, apesar do evento ainda conservar certa relevância até meados da década de setenta.

Tentativas de voltar ao espírito nostálgico dos festivais esporadicamente aparecem como “O Festival dos Festivais” e “Festival da Música Popular”, ambos apresentados pela TV Globo em 1985 e 2000 respectivamente, sem muito sucesso de público.

O pouco êxito de uma tentativa de retomada ao fenômeno dos Festivais da Canção se explica na medida em que a audiência militante dos festivais dos anos sessenta foi criada antes dos mesmos pelos musicais e shows estudantis, obras coletivas e notavelmente políticas como o Opinião, onde iniciativas localizadas se articularam e se nacionalizaram. Por isso, é inútil tentar repetir essa experiência tão rica simplesmente começando pelo fim, começando pela TV, como foi feito nas últimas edições do gênero. Em simples resumo: sem participação popular, não existe festival.

II.2 – Viva Vaia - o público como agente no campo

Conforme foi apontado anteriormente, a participação do público nos festivais o colocava em uma posição definitiva como agente modificador do campo musical brasileiro. A participação popular, apesar de poder ser considerada um “agente não criativo” no campo artístico, exibiu grande força na definição de valores, formação de tendências, tanto no ponto de vista da renovação, quanto do conservadorismo:

Com uma ferocidade que aqui só ocorria nas competições de futebol e da política [...] Dentro, um plebiscito vivo julgando as músicas, os intérpretes e o júri, através do

“sim” e do “não” do aplauso ou do apupo.
(CAMPOS, 1993:128)

A TV Record reconheceu que a participação do público era um dos pilares do sucesso dos festivais, num prenúncio do que seria a interatividade televisiva na virada do século XXI. Então, a produção dos festivais escalava artistas do *casting* da emissora, especialmente para causar a ira de alguns setores da platéia, segundo Paulo César Araújo:

Era importante que ocorressem vaias, pois festival sem vaia era festival frio, sem polêmica, sem debate - e com menos audiência. A vaia circunstancial podia acontecer ou não, dependendo de fatores não muito controláveis; já a vaia preconcebida era mais certa. Para garantir isso entravam em cena os chamados bois de piranha, cantores escalados especificamente para serem vaiados pelo público. (ARAÚJO, 2006: 245)

Assim, podemos considerar as emissoras de televisão, responsáveis pelos programas musicais e pelos festivais de MPB também agentes importantes e motivadores das mudanças no campo musical que se deram na segunda metade dos anos sessenta. A televisão desponta como a principal ferramenta de comunicação de massa nessa década, ora aproveitando-se, ora motivando a decadência do rádio. A televisão será aqui a principal via de comunicação entre o artista e seu público.

Para uma abordagem do público dos festivais, como agentes modificadores do campo musical, veremos três fatos onde a participação popular foi decisiva para verificarmos o fenômeno. As apresentações de Beto Bom de Bola, no Terceiro Festival da Canção; “Proibido Proibir” e “Sabiá” no II Festival internacional da canção.

Sérgio Ricardo estava pronto para apresentar sua canção sobre um Jogador de Futebol explorado “Beto bom de Bola”, mas algo entre ele e o arranjo não estava correto, e o público começou a reagir negativamente:

(Sua composição) Se perdeu, em parte por falta de arranjo adequado e interpretação mais segura, em parte por insuficiência melódica. O fato é que o resultado soou frio, desarticulado e incomunicável. (CAMPOS, 1993:129)

Quando foi apresentá-la novamente nas eliminatórias, o apresentador Blota Jr. pediu atenção para o novo arranjo da canção. O público estava inquieto e ao invés de iniciar a canção, Sérgio resolveu conversar com a platéia: “Eu quero que vocês me ouçam um instante. Aqui na platéia só tem gente inteligente”, a platéia começou a ficar inquieta, começou um coro de “canta, canta!”. Mais nervoso, o cantor emenda com uma mal-sucedida piada “Vocês podem vaiar. Depois deste festival a minha música vai se chamar ‘Beto Bom de Vaia’” O efeito foi contrário do esperado, a platéia, ao invés de se acalmar ficou ainda mais histérica. Surgiram vaias assustadoras, parte do público se levantou para vaiar, Sérgio ainda tentou concertar o estrago, mas as vaias já eram maiores que o som amplificado da sua voz. O cantor levantou o braço direito e deu um longo grito antes de começar a cantar: “Homem não chora por fim de glória [...] é, é, é ou não é/ Bebeto é bom de bola”. O som do público era estrondoso, o cantor não conseguia ouvir a orquestra, nem o acompanhamento vocal a três metros de distância, nem mesmo o que estava tocando. “Não consigo ouvir o som”, reclamou. Depois tentou continuar, errou o andamento da música, as vaias aumentam ainda mais numa apresentação absolutamente caótica. Não suportando mais a pressão, Sérgio Ricardo arrancou o microfone do pedestal e gritou: “Vocês ganharam! Vocês ganharam! Isso é que é o Brasil não desenvolvido! Vocês são uns animais!” O cantor ergueu o violão e o arrebentou contra um pedestal, atirando os pedaços em direção da platéia, ferindo uma pessoa. Acabou desclassificado e quase foi preso.

Já no II FIC, “Proibido Proibir” de Caetano Veloso, também foi implacavelmente vaiada pelo público. Não pelos mesmos motivos de Sérgio, Caetano por sua vez provocou a platéia como pôde, partindo da sua vestimenta, dos cabelos, da dança, do acompanhamento instrumental, dos discursos e do *happening* envolvendo um hippie americano que tomava o microfone para vociferar palavras incompreensíveis. Na segunda apresentação, Caetano, apresentando uma estratégia ainda mais provocadora, incrementou sua performance com uma dança movimentando os quadris, simulando o ato sexual. O público virou-se de costas para ele e os Mutantes viraram-se de costas para o público. As vaias aumentam e os xingamentos também. Caetano ficou chocado com a selvagem reação do público e, ao contrário de declamar uma saudação à atriz Cacilda Becker¹⁰⁴, fez um violento e histórico discurso:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado, são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir esta estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu, não foi ninguém.

¹⁰⁴ Cacilda Becker Iaconis (Pirassununga, 6 de abril de 1921 - São Paulo, 14 de junho de 1969) foi uma atriz brasileira. Perseguida pela censura tinha sido dispensada da TV Bandeirantes sob a acusação de que sua atuação era subversiva.

Foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não dão para entender! Mas que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabe a quem? Àqueles que foram a Roda Viva e espancaram os atores... Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! E por falar nisso: Viva Cacilda Beker! Viva Cacilda Beker! Eu tinha me comprometido em dar esse Viva aqui, não tem nada a ver com vocês! O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira! O Maranhão apresentou esse ano uma música, com arranjo de charleston, sabem o que foi? Foi a “Gabriela” do ano passado que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar, por ser americana. Mas eu e o Gil já abrimos o caminho, o que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso! Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil! Gilberto Gil está comigo pra nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil! Acabar com isso tudo de uma vez! Nós entramos em festival pra isso! Não é Gil? Não fingimos, não fingimos, aqui, que desconhecemos o que seja festival não!

Ninguém nunca me ouviu falar assim!
Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby,
sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos
coragem de entrar em todas as estruturas e
sair de todas, e vocês? E vocês?

Se vocês... se vocês em política forem
como são em estética, estamos feitos! Me
desclassifiquem junto com o Gil! Junto
com ele, tá entendendo?

E quanto a vocês... o júri é muito
simpático mas é incompetente. Deus está
solto! Me dê um beijo na boca meu amor.

Eles estão nos esperando.

Os automóveis ardem em chamas.

Derrubar as prateleiras.

As estantes. As estátuas.

As vidraças Louças, livros,

Sim

E eu digo sim.

E eu digo não ao não.

E eu digo é proibido proibir.

Fora do tom, sem melodia!

Como é júri?

Não acertaram?

Qualificaram a melodia do Gilberto Gil e
ficaram por fora!

Juro que o Gil fundiu a cuca de vocês!

É assim que eu quero ver.

Chega!!!¹⁰⁵

¹⁰⁵ O áudio ao vivo desta apresentação, incluindo o inflamado discurso foi incluído no lado B do compacto “Proibido Proibir” em 1968. O lado A trazia a canção em gravação original, de estúdio.

Durante o discurso, a situação é de total descontrole e histeria, tanto no palco quanto na platéia. Quando tem seu nome citado, Gilberto Gil entra no palco e abraça Caetano. Gil é atingido por um pedaço de pau na canela, pega um tomate atirado pela platéia dá uma mordida e o devolve. Ao sair do palco, Caetano, abraçado por Gil e os Mutantes, é consolado pelos baianos e baianas. É uma perfeita demonstração de um fenômeno de luta no campo. O clima nos bastidores é de constrangimento e estupefação:

Por que eles não são de esquerda como nós? Pensava a classe estudantil supostamente mais politizada. “Se fossem, assumiriam as dores do povo brasileiro, fariam um protesto contra a situação, não ficariam a badalar a música importada” Ainda que amassem os baianos, como amavam Chico e Vandré, havia uma diferença fundamental: para a juventude daquele momento, talento em si não era suficiente, era preciso ser acompanhado de uma posição política, como faziam Chico e Vandré demonstravam em suas músicas. Caetano e Gil não assumiam. (HOMEM DE MELO, 2003:280)

O terceiro exemplo que abordaremos sobre o poder simbólico do público dos Festivais é a final deste II FIC entre “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores” e “Sabiá”. Assim que foi anunciado o segundo lugar para a composição engajada de Geraldo Vandré, o público demonstrou da forma mais contundente vista até então da sua arma principal, a vaia. Uma gigantesca e avassaladora massa sonora de urros e vaias tomou conta do maracanãzinho para protestar contra o resultado, ao entrar para

sua última apresentação e receber o prêmio de segundo colocado o cantor ainda tenta acalmar o público:

Vandré surge, caminha sob vaias para o microfone, mas antes de cantar, tenta contemporizar: “Olha, sabe o que eu acho? Eu acho uma coisa só: Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda merecem o nosso respeito”. Totalmente inútil. As vaias redobram [...] A multidão se comporta como uma gigantesca legião de mosqueteiros, no ponto de contra-atacar cegamente à primeira estocada. (HOMEM DE MELO, 2003:292)

Vandré ainda tenta contornar a situação com a célebre frase: “A vida não se resume a festivais”, mas era tarde demais, atacando os primeiros acordes de sua música, o cantor foi acompanhado por um imenso coro de 20 mil pessoas.

Em seguida, ao ser anunciada a canção vencedora “Sabiá”, a dupla de cantoras e um de seus autores Tom Jobim (Chico Buarque estava na Itália) foram agressivamente vaiados pela multidão furiosa com o resultado que julgavam injusto e manipulado:

A vaia estrondosa não pára, Vandré também entra no palco e fica ao lado das duas baianas que cantam “Sabiá” sem ouvir nada. Entram vaiadas, cantam vaiadas, não ouvem a orquestra, o maestro não ouve as duas, as lágrimas escorrem. Foi uma vaia retumbante, prolongada, maciça, quase raivosa [...] Antônio Carlos Jobim, o maior compositor brasileiro,

aturdido, quieto como quem pede desculpas por ter composto mais uma melodia destinada a ser um clássico da música de seu país. Foi um pesadelo.
(HOMEM DE MELO, 2003:290)

Antes devemos definir dois tipos de vaias, que vêm diretamente relacionadas a duas atitudes independentes e às vezes concomitantes deste público, em artigo de 1967 Augusto de Campos é taxativo na diferenciação:

Na verdade houve dois tipos de vaia, que às vezes se superpuseram – a vaia pré-concebida, ao intérprete e a vaia de desagrado à composição ou à classificação da música. (CAMPOS, 1993:129)

A primeira é o caso de Proibido Proibir, vaiada pela juventude politizada e avessa a qualquer referência ao imperialismo musical ianque.

O público universitário utilizava-se de uma forma mais grotesca de violência simbólica para legitimar a cultura dominante nos festivais (música de protesto) e desautorizar qualquer intervenção a esta supremacia (Iê, iê, iê, tropicalismo, guitarras).

Bourdieu fala também da violência simbólica, que corresponde à legitimação das relações de poder e domínio por ação dos *media* e de instituições sociais como a escola, que promovem a reprodução cultural e social e asseguram a manutenção da cultura dominante. Augusto de Campos faz considerações sobre a audiência dos festivais:

O público parece predominantemente estudantil e universitário, quis castigar alguns “valores consagrados”, como Hebe

Camargo, e, ainda, dirigidamente fustigar os intérpretes da música da Jovem Guarda que este ano acorreram ao Festival (Roberto e Erasmo Carlos, Ronnie Von, Demétrius, os Mutantes e os Beat Boys) e que a torcida mais “linha dura” do samba, num ressentimento cego e irracional, não quer admitir nem mesmo como intérpretes e compositores de músicas ostensivamente nacionalistas (CAMPOS, 1993:129)

A segunda, diz respeito à vaia de desagrado à própria canção como no caso de “Beto Bom de Bola” e outra, de desagrado à classificação ou desclassificação da canção como no caso de “Sabiá”, no primeiro caso, o público recorreu à vaia para demonstrar seu desagrado com a execução da música e posteriormente sua discordância com a classificação da mesma para a final. Nesse caso, a direção do festival ficou claramente do lado da platéia desclassificou o cantor. Segundo Augusto de Campos:

Pessoalmente, acho que Sérgio Ricardo foi entregue às feras, como foi, não tinha obrigação nenhuma de bancar o bonzinho. Pagou grossura com grossura [...] o público se excedeu. Não vaiou apenas, vetou brutalmente a composição e o compositor. (CAMPOS, 1993:130)

Como sinal de seu tempo, o público era implacável com o que o desagradava. Numa espécie de histeria coletiva, essa platéia, vetada de seus direitos civis, imaginava-se em seu mais completo exercício democrático. Como vimos, as lutas internas no campo musical brasileiro eram amplamente influenciadas por fatores externos ao campo restrito de produção, segundo Bourdieu, “as lutas internas são de

alguma maneira arbitradas pelas sanções externas” (BOURDIEU 1996:285). Veremos a seguir outros exemplos destes fatores externos como a nascente indústria fonográfica, governo, censura e crítica musical, fatores de influência na disputa por capital simbólico no campo.

II.3 – Indústria fonográfica

O mercado de bens simbólicos funciona diferentemente do mercado capitalista padrão, segundo Bourdieu: “O comércio das coisas que não se faz comércio - pertence à classe das práticas em que sobrevive à lógica da economia pré-capitalista” (BOURDIEU, 2002:19) No caso do campo da música popular, o interesse capitalista na comercialização da arte é representado pela indústria fonográfica.

Porém, o ganho de poder no campo passa necessariamente pela negação da economia capitalista formal, como também observa Bourdieu:

A relação artista e capital se configura da seguinte forma: pelo fato da denegação econômica não ser um simples disfarce ideológico, nem um completo repúdio do interesse econômico, é que, por um lado, novos produtores que têm como único capital sua convicção podem impor-se ao mercado, reivindicando valores em nome dos quais os dominantes acumularam seu capital simbólico e, por outro, somente aqueles que, entre eles, sabem acomodar-se às obrigações "econômicas" inscritas na economia da má fé poderão colher plenamente os ganhos "econômicos" de seu capital simbólico (BOURDIEU 2002:21)

De fato, Caetano Veloso revela em depoimento que:

Nós (tropicalistas) tínhamos uma identificação, ou uma compreensão do valor da liberdade de mercado, embora evidentemente a gente continuasse e continue até hoje inimigo do capital. É curioso, mas isso aí são confusões políticas da mente de alguns artistas que procuraram e procuram até hoje ser inventivos.¹⁰⁶

Segundo Ortiz, a partir dos anos 40 e 50 começou a se configurar no Brasil um mercado de bens simbólicos, que consolidou-se definitivamente nas décadas de 60 e 70. Apesar da incipiência da nossa indústria cultural, a música popular já possuía um grande mercado desde os anos 40, graças à popularidade do rádio, do cinema nacional e, posteriormente, da televisão, que surgiu como veículo de massa somente nas décadas seguintes. O mesmo aconteceu com outros setores da cultura popular de massa, como a publicidade e o mercado editorial:

“O advento de uma sociedade moderna reestrutura a relação entre a esfera de bens restritos e a de bens ampliados, a lógica comercial sendo agora dominante, e determinando o espaço a ser conferido às outras formas de manifestação cultural”.
(ORTIZ 1988:148)

Anteriormente ao fenômeno do rádio, em termos de “instâncias de consagração” de música popular, observamos apenas o teatro de revista – meados do

106 Entrevista para o documentário: Revolução Tropicalista da TV Cultura, dirigido por Fernando Meirelles (1998).

século XIX até a chegada do disco na virada do século seguinte - como uma instituição legitimadora e popularizadora de estilos musicais. No princípio do século XX verificamos um moderno teatro de revista que se juntou a algumas “casas editoras musicais”, que até então só se dedicavam à impressão de partituras de música erudita.

A venda de partituras musicais de música popular durou pouco e perdeu força com a chegada do disco, com a Casa Edison, de Figner. A indústria fonográfica nacional só se estabelece definitivamente a partir de 1912, com a Fábrica Odeon, de Fred Figner. Até então, as gravações eram feitas no Brasil por artistas de teatro de revista e de circo, enviados para a Europa para serem prensados e só então retornavam para comercialização. Baiano, Mário Pinheiro, Catulo da Paixão Cearense e Cândido “Índio” das Neves, foram alguns dos nomes importantes deste momento. O cinema falado estabeleceu-se no Brasil, a partir de *Coisas Nossas*, de 1931, gravado em São Paulo pelo sistema Vitaphone¹⁰⁷. Já o rádio nasce em 1923, como uma proposta educativa e, entre esse ano e 1932, os artistas eruditos e populares que se apresentavam cantando e/ou tocando recebiam cachês simbólicos. Somente a partir de 1932, com o Estado Novo de Vargas, o rádio tornou-se comercial.

Os anos 60, o período analisado por este trabalho, foram marcados pelo predomínio de duas ou três grandes gravadoras, Philips, Odeon e Elenco. A última, dirigida por Aloysio de Oliveira, foi uma das experiências mais bem sucedidas da época, em termos de qualidade da produção e lançamento, mas que acabou perdendo espaço para a multinacional Philips de Armando Pittigliani. A princípio, a nascente indústria cultural brasileira:

E com ela, o surgimento de um segmento de mercado ávido por produtos culturais de contestação à ditadura. Como atesta a

¹⁰⁷ O sistema de sonorização no cinema Vitaphone era uma enorme máquina de projeção lançada em 1927, immortalizou o filme "*The Jazz Singer*", com Al Jolson, que sincronizava a exibição do filme a um disco de 78 rotações, cujo som seria melhor do que aquele obtido no fonógrafo, inventado por Thomas A. Edison. Tinha naturalmente inconveniências, chiado inerente ao processo de gravação e os eventuais riscos produzidos no disco que tiravam a sincronização entre as imagens e o som.

revista *Civilização Brasileira*, publicação de esquerda que chegava à uma tiragem de mais de 500.000 exemplares entre 1965 e 1968, ou, numa escala mais ampla, o enorme sucesso de canções engajadas nos festivais musicais da televisão. (RIDENTI, 2005:65)

Bourdieu mostra que, na medida que a atividade artística vai se constituindo como um campo, vai ganhando autonomia e transformando-se em uma arena fechada, ao produzir suas próprias leis de produção e seus próprios critérios de avaliação de seus produtos, rompe com o público de não produtores e se constitui como um campo de produção erudito. Paralelamente à constituição desse campo, ascende uma indústria cultural. Segundo o autor, a indústria cultural – ao contrário do campo de produção erudito, autônomo –, se caracteriza fundamentalmente pela sua submissão a uma demanda externa que, de modo estrito, orienta suas atividades: é a demanda de consumo que estimula a atuação dos produtores, orientando as características de sua produção. (Bourdieu, 1982: 105)

A lógica de funcionamento da indústria cultural precisa “renovar” seu estoque de atrações, inventando e forjando novos rostos, ritmos, refrões e danças para satisfazer a demanda de consumo que ela mesma tem que provocar. O resultado foi a segregação de muitos nomes que não traziam, para esta indústria, possibilidades comerciais rentáveis. Naquela época, novos nomes surgiam a todo o momento e com eles novas possibilidades de renovar-se este estoque de atrações. Era de interesse das gravadoras investir em jovens nomes como Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Edu Lobo, Chico Buarque, Elis Regina entre outros. É interessante observar que nessa época praticamente todas as estrelas da música popular tinham menos de vinte e cinco anos de idade¹⁰⁸. Apesar do desejo intrínseco

¹⁰⁸ Em 1966, Roberto Carlos tinha 25 anos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Paulinho da Viola, 24, Edu Lobo, 23, Chico Buarque, 22 e Elis Regina, 21.

da Indústria fonográfica de forjar, influenciar e manipular o gosto musical do público, verificamos nessa época também uma liberdade e autonomia criativa notável para esses artistas. Dois motivos explicam esse fenômeno: um momento de amplo rearranjo da indústria cultural brasileira e um dos grandes ápices inventivos da MPB: “Para se ter uma idéia da importância comercial, em 1959 as canções gravadas no Brasil, representavam cerca de 35% do mercado em 1969 já haviam saltado para 65% (NAPOLITANO, 2005:69)

O encontro, ainda que altamente beligerante, dessas duas coisas fez com que a indústria cultural brasileira fosse também moldada de dentro, garantindo um espaço para a MPB de qualidade que marcou aquela geração e as seguintes. Importante também observar o encontro entre a lógica comercial da indústria fonográfica com uma geração de músicos e compositores comprometida não apenas com a renovação da MPB, mas também com a transformação do país. A idéia de que era possível empurrar a indústria cultural na direção da experimentação e dos diversos tipos de engajamento era uma idéia motriz, a moeda do campo, partilhada por muitos dos envolvidos nesse processo.

Deste modo, consolida-se assim no Brasil um amplo sistema de produção de bens simbólicos, que se caracteriza, em princípio, pela relação entre as duas polaridades que o constituem: o campo de produção erudito e o campo da indústria cultural.

Esta relação tem como princípio a seguinte oposição simbólica: o pólo da cultura erudita, caracteriza-se pela liberdade criativa do artista, que atende exclusivamente às necessidades intrínsecas da obra de arte, constituindo seus agentes como criadores autênticos dedicados a ela. Por outro lado, quem rege é o pólo da indústria cultural é a lei do mercado, ou seja, uma demanda social externa à obra de arte e é esta lógica que direciona a atuação dos produtores.

Em outras palavras, o primeiro é orientado pela busca de uma legitimidade propriamente cultural, fundada em princípios e regras internos ao campo, o segundo parceiro da indústria cultural tem como eixo um princípio alternativo, seu compromisso não é com o reconhecimento pelos pares, e sim, com a conquista do reconhecimento perante o “grande público”, resumidamente, a legitimidade dos

produtos da indústria cultural é mensurada e gera capital simbólico em função do número de unidades vendidas. Esta oposição se reflete, tanto no âmbito do consumo da produção quanto da produção, em uma hierarquia que organiza os bens simbólicos por ordem de importância. No topo, monopolizando sua legitimidade como “alta cultura” e, ao mesmo tempo, distinguindo e valorizando socialmente seus agentes, encontra-se este pólo de produção erudito.

Os artistas descendentes da Bossa Nova sabiam, ou mais provavelmente, intuía, como manifestação de seu próprio *habitus*, que a legitimação de seu movimento diante do público estava necessariamente ligada à idéia de autonomia criativa dos artistas, consecutivamente associada à projeção de uma imagem de relevância cultural (que justamente se expressa na sua oposição aos produtos irrelevantes e desqualificados do ponto de vista cultural), pois tal valorização só seria alcançada através da aliança com organismos respeitados e críticos, dentro dos meios de comunicação. De acordo com Bourdieu, a obtenção desta legitimidade, não deixa de se revelar como uma estratégia eficaz, até mesmo sob o ponto de vista do mercado, uma vez que, um público consumidor igualmente qualificado de um determinado extrato social elitista possui um manancial de técnicas e referências que lhe permite decodificar essas obras valorizando o consumo de produtos mais bem localizados nestas hierarquias de legitimidade. Ou seja, ao consumir o legítimo, esses indivíduos acabam conferindo, a si mesmos, legitimidade e distinção social.

A Era dos Festivais também ajudou a erguer a indústria fonográfica nacional, o fenômeno cultural potencializou o interesse musical do público consumidor e impulsionou as vendas e a credibilidade desses artistas. As gravadoras se apropriaram desta exposição e elaboraram esquemas de distribuição nacional:

Os Festivais da canção foram ao mesmo tempo fórum e feira. Fórum de apresentação de idéias sobre o Brasil, na forma de canções, e feira da indústria fonográfica em expansão. Essas duas facetas, aparentemente contraditórias,

reorganizaram a função social da música no Brasil, criando em torno das canções engajadas, uma enorme expectativa cultural, política e comercial – um dos mitos da memória social, aliás, é o de que o lado comercial estaria subordinado aos objetivos culturais e políticos dos festivais; mas eles nasceram cercados de um aparato empresarial, sobretudo os de MPB, da TV Record e o Festival Internacional da Canção. (NAPOLITANO, 2005:69)

Era um momento em que se consumia muita música e o Brasil chegou ao quinto lugar no mercado mundial”¹⁰⁹ Com um público consumidor com crescente demanda por novos produtos, era natural que compactos com duas faixas começassem a perder rapidamente espaço para os *Long Plays*¹¹⁰, como veremos a seguir.

II.3.1 – Álbum Musical

Um dos maiores reflexos de uma indústria cultural fonográfica madura é o aparecimento dos álbuns, que podem ser resumidos como conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado artista com um título. O Álbum se configura assim como uma obra de arte fonográfica. Esse formato se difundiu nos anos 60 junto com o LP e figurou, durante muito tempo, como o principal produto da Indústria fonográfica. A importância dos álbuns como produto fonográfico influenciou o modo de produção e de consumo da canção, uma vez que não mais se consumia a canção em sentido

¹⁰⁹ www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2003/ju235pag12.html.

¹¹⁰ Long Play (LP) é uma mídia desenvolvida em novembro de 1948 para a reprodução musical, que usava um material plástico chamado vinil com capacidade formal de cerca de 25 minutos para cada lado.

estrito, mas em um produto que reunia canções, imagens e palavras sob uma identidade comum e particular. Dessa forma, a música passou a ser consumida e colecionada como os livros, ganhando status de um objeto cultural respeitável do ponto de vista intelectual e artístico.

Nos anos do tropicalismo foram produzidos alguns dos mais importantes álbuns da música brasileira. Na verdade, segundo o padrão criativo dos álbuns conceituais dos Beatles, a estratégia do Tropicalismo modificou o próprio conceito de álbum no Brasil. “Um álbum é em geral uma reunião de gravações lançadas originalmente em um disco de doze polegadas, de 33 rotações por minuto, e gravadas posteriormente em fita cassete e CD. Predominou como formato nos anos 1960” (Shuker, 1999:17). Em 1968 o compacto ainda representava 57% das vendas de disco no Brasil, mas a chegada do álbum foi de vital importância para a canção popular brasileira. “A adoção do LP traz consigo uma mudança profunda nos rumos da produção, uma vez que torna o artista mais importante que o disco” (Dias, 2000 p.57).

O lançamento de álbuns como “Tropicália ou Panis et Cirsencis”, que será esmiuçado posteriormente neste trabalho, foi de grande importância para a consolidação do formato no Brasil. Ao contrário dos ídolos do Iê, iê, iê, os tropicalistas lançavam discos conceituais inspirados nos que estavam em evidência na Inglaterra e EUA – como “Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band” dos Beatles e “Tommy” do The Who.

O império dos álbuns tem seu apogeu na década de setenta e começa a decair no início da década de oitenta. Com a crise do petróleo, o valor do acetato usado para a fabricação dos discos de vinil sobe, causando o aumento no valor de venda dos LP's e um impacto negativo no mercado. Já na década de 90 temos um novo Boom na Indústria fonográfica com o advento da música digital e do formato CD (*compact disc*), quando o público se viu forçado a substituir seus antigos discos pelo novo formato. Na virada do século, observamos mais uma crise: a pirataria, a distribuição ilegal de músicas digitais, com o extremamente compactado formato mp3, através da rede mundial de computadores, a diversificação e segmentação do público, o aparecimentos de micro-nichos de consumo e o surgimento de gravadores independentes, vem causando incontáveis prejuízos à Indústria fonográfica mundial.

II.4 – Crítica musical

Segundo Pierre Bourdieu, “o desenvolvimento da imprensa é um indício, entre outros, de uma expansão sem precedentes do mercado dos bens culturais”. (BOURDIEU:1996:2000) Assim, como o desenvolvimento de uma imprensa musical no Brasil, capitaneada por uma ainda infante crítica musical, incentiva o desenvolvimento da música popular.

O folclórico crítico musical Laster Bangs¹¹¹ dizia que um crítico deve ser honesto e inclemente. A partir do advento da Bossa Nova houve um movimento nos jornais para tentar explicar o movimento, gerando-se, assim, dois grupos distintos de críticos de música popular. O primeiro, um grupo conciliador, que se dedicou a interpretar imparcialmente o novo ritmo musical, mais do que impor o seu próprio gosto e preferência, como musicólogos vindos da área acadêmica. O segundo grupo, em grande parte formado por cronistas que trabalhavam em jornais, mostrou-se em parte refratário ao movimento, impondo seu gosto pessoal muitas vezes e não conseguindo propor uma interpretação apartidária da obra.

Lembrando Antonio Cândido, que fez alguns estudos sobre o trabalho crítico, afirmando a importância de ultrapassar a sua própria pessoa como crítico, sem exibir a personalidade de si próprio e sua preferência por um texto partidário, pois o trabalho do crítico só tem início quando ele ultrapassa a sua pessoa, num esforço de colocar em primeiro plano aquilo que lhe parece a realidade da obra estudada (Candido:1943). Um outro fator que contribuiu para a disseminação dos cronistas na imprensa foi a obrigatoriedade do diploma de jornalismo a partir da década de 1960, que acabou afastando a intelectualidade dos jornais, e acaba atingindo a produção crítica de música erudita, que teve sua participação diminuída, cedendo seu pouco espaço à crítica de música popular, em decorrência do interesse crescente dos leitores pela Bossa Nova, e adiante pelos outros estilos de música popular, como o Tropicalismo.

¹¹¹ Leslie Conway Bangs (14 de dezembro 1948 - 30 de abril 1982) foi um jornalista musical americano, mais conhecido pelo seu notório trabalho para a revista Rolling Stone e Cream, Bangs é ainda reverenciado como uma voz extremamente influente em crítica musical .

No fim da década de sessenta, a crítica musical tinha como tribuna colunas diárias, semanais ou esporádicas em jornais. Entre as colunas de música e cultura famosas da época estava “Roda Viva” de Nelson Motta, publicada pelo jornal “Última Hora” e “Música Popular¹¹²” de Torquato Neto para o suplemento cultural do “Jornal dos Sports”, além de críticas e artigos do poeta concretista Augusto de Campos. O que chama atenção nas críticas musicais dessa época é que eram escritas quase sempre por cronistas, muitos com a mesma idade e o mesmo círculo de amizades, altamente envolvidos com o campo e, portanto, sensíveis à violência simbólica deste. Um crítico “chapa branca”, também produzia e acumulava capital simbólico. Nelson Motta explica em seu livro “Noites Tropicais” como administrava sua coluna e, conseqüentemente, sua posição privilegiada no campo musical:

Não gosto de ver amigos meus brigando entre si, procuro defendê-los uns dos outros, aproximá-los. Ao mesmo tempo me fascinam a diferença, a diversidade, as possibilidades da liberdade criativa. E principalmente eu gostava de todos eles e não queria perder a amizade de ninguém, fazia tudo para não ter que escolher entre uns e outros, achava todos talentosíssimos e procurava me manter fiel a todos. Menos ao leitor. Contrariando o espírito jornalístico, nunca cogitei em perder um amigo por causa de uma notícia, e talvez por isso mesmo tive acesso direto e permanente a todos eles e fiz de minha coluna porta-voz de suas idéias e ações. E dei sempre primeiro as melhores - e piores

¹¹² Também escrito por Mister Eco, Fernando Lobo e Isabel Câmara.

- notícias de todos os lados do front cultural naquele fatídico 1968. (MOTTA, 2000:171)

Não apenas nos jornais, a crítica musical acaba migrando também para a TV. Um notório exemplo é o programa de Flávio Cavalcanti, no qual, em tom profundamente reacionário, elogiavam-se ou censuravam-se músicas, compositores e costumes em geral: “Não consigo entender como a mocidade de hoje prefere ouvir as “wandlerléas” que surgem por aí, sem nem mesmo lembrar de cantoras como Dolores Duran e Maysa. Acho que estamos caminhando para o caos” (FRÓES, 2004:180). Quando alguma obra musical feria a família, os bons costumes ou as tradições, o apresentador quebrava seu disco no ar, como um defensor da família brasileira. Moral que também era defendida pelos jornalistas e críticos Mr. Eco, Sérgio Bittencourt, Hugo Dupin e José Fernandes.¹¹³

Outra posição interessante a ser abordada foi o repúdio em massa da crítica musical, representante da alta cultura e da cultura dominante, com o Iê, iê, iê. Enquanto esse figurou como uma música de segunda classe, a crítica foi algoz inclemente de Roberto Carlos e sua corte. Um exemplo é a crítica de Torquato Neto publicada em 11 de maio de 1967:

Um disco dos ‘Brazilian Bittles’, de Renato e seus Blue Caps, de Ronnie Von, de Vanderléa (ufa!), precisa de texto na contracapa? Para quem ler? Se o público dessa gente às vezes nem sabe ler... E, quando acerta, prefere outra foto dos seus ‘ídolos’? (NETO, 1967a).

O Tropicalismo também sofreu críticas da esquerda musical, como as do jornalista, crítico e compositor Chico de Assis, um dos membros do CPC da UNE:

¹¹³ Esses jornalistas e críticos musicais conservadoras fizeram de fato parte do Júri de Flávio Cavalcanti em seu programa “Um instante Maestro” junto com o liberal Nelson Motta.

“Tropicalismo beira a pilantragem (...) Gil com seus atuais gritos, consegue, no máximo, chatear. Não agride a sensibilidade ou os valores, agride fisicamente o ouvido”. (Realidade 1968, 184). Caetano também recebeu críticas ferozes: “Membros da chamada linha dura criticam-no. ‘Nós preferimos os Beatles’ E este responde: ‘eu também’”. (VELOSO 1977:21) É o surgimento do “Comando de Caça ao Caetano”, o CCC¹¹⁴, batizado pelo aliado Augusto de Campos:

Os que querem a música participante, em formas conservadoras, folclóricas, deveriam lembrar-se do que disse o maior dos poetas participantes do nosso tempo, Vladimir Maiakovski: não pode haver arte revolucionária sem forma revolucionária. Não adianta transformar Che em clichê. (Realidade, 1968: 184)

Verificamos, então, que os críticos agiam como “tenentes” dos artistas, defendendo suas posições. Pode-se encontrar entre eles saudosistas da Bossa Nova, defensores do nacionalismo musical, ou entusiastas do tropicalismo, que defendiam seus conceitos e preconceitos musicais como uma ideologia política, não uma crítica puramente musical, que passava invariavelmente pelo seu próprio gosto musical. Bourdieu em sua “Crítica social do julgamento” relata a dificuldade de uma crítica isenta no caso da música:

Não há dúvida de que, uma vez que abandone o reino da pura técnica, a crítica musical raramente é articulada senão através de adjetivos e exclamações. Assim

¹¹⁴ Uma brincadeira com o nada engraçado “Comando de Caça aos Comunistas”, uma organização composta de estudantes e intelectuais de direita que, durante o Regime Militar no Brasil, supostamente agiram em favor do regime, denunciando atividades e pessoas contrárias ao governo.

como os místicos falam do amor divino na linguagem do amor humano, as evocações menos inadequadas do prazer musical são aquelas capazes de reproduzir as formas peculiares de uma experiência tão profundamente enraizada no corpo e nas experiências corpóreas primitivas como os gostos dos alimentos. (BOURDIEU, 2000, p. 80).

Aprofundaremos esse tema no próximo capítulo, quando trataremos do desenvolvimento da crítica musical dentro do campo musical e sua aliança com os artistas detentores de capital simbólico.

II.5 – Governo e censura

Conforme vimos anteriormente, com o golpe militar, diversas liberdades políticas e pessoais foram revogadas, o que ocasionou numa valorização da música popular como instrumento de expressão e reflexão social e política. Tudo isto afetou colateralmente o campo musical, segundo Bourdieu:

Mudanças tão decisivas quanto a subversão da hierarquia interna dos diferentes gêneros, ou as transformações da própria hierarquia interna dos diferentes gêneros, que afetam a estrutura do campo em seu conjunto, são tornadas possíveis pela correspondência entre mudanças internas (elas próprias determinadas pela transformação das possibilidades de acesso ao campo...) e mudanças externas, que

oferecem às novas categorias de produtores [...] e aos seus produtos consumidores que ocupam no espaço social posições homologas à sua posição no campo. (BOURDIEU, 1996:286)

Com o passar dos anos, o governo militar brasileiro compreendeu esta migração e mensurou que as mensagens das letras musicais, cifradas ou não, eram influenciadores de comportamentos subversivos e uma ameaça para a ordem do regime. Os militares, enfim, apontam seus canhões não só para a classe musical, mas para todo o campo artístico, verifica-se a partir de 1968 uma invasão avassaladora deste campo pelo governo militar através da divisão de censura de diversões públicas do departamento de polícia federal, no delicado equilíbrio do campo musical.

Em dezembro de 1968, o general Costa e Silva, então o presidente brasileiro, lançaria o AI-5 (Ato Institucional Número 5). Em uma era de manifestos, este seria o manifesto definitivo da ditadura. Através do Ato, o governo fechou o Congresso Nacional (Senado e Câmara), autorizou prisões sem mandato e suprimiu os direitos públicos. Ou seja, as forças armadas brasileiras poderiam prender qualquer um que fosse suspeito. Artistas e intelectuais não eram mais poupados. Isso conduziu a uma realidade sombria e brutal: torturas e calabouços escondidos em todo edifício militar ou policial. Milhares de pessoas desapareceram sem deixar rastros.

Se controlar o direito das pessoas não era um problema para a ditadura, o mesmo poderia ser dito sobre a arte. Como a cultura popular passou a ser vista como um veículo perfeito para idéias subversivas, como tal, foi duramente censurada e proibida. Muitos artistas entravam para lista negra da ditadura, como outros prefeririam se alinhar com o sistema militar. O governo proibia letras de tom negativista e conteúdo subversivo, pelo menos na opinião dos censores. Estabelecia-se uma brutal intervenção no *habitus* do campo musical, então controlado e modificado por decreto e totalmente influenciado e manipulado pela aprovação e desaprovação formal do sistema. Diversos artistas deixariam o país, outros sendo impossibilitados de trabalhar e desenvolver sua música com a mesma liberdade e autonomia artística, o

núcleo da canção de protesto foi sumariamente dizimado, muitos ainda caíam no ostracismo sob a pecha de “malditos”.

A maior parte da juventude universitária ligada à política e cultura tendia a assumir posições de radicalização de esquerda. A liderança desses grupos era formada por militantes comunistas, marxistas-leninistas, trotskistas, e muitos decidiram pegar em armas e entrar na clandestinidade. Pessoas idealistas e de fortes convicções, mas na maioria das vezes, conservadoras do ponto de vista do comportamento e da moral.

Surgia daí a era conhecida como “desbundada”, termo pejorativo dado pela esquerda a esse movimento de contracultura onde as mensagens claras de crítica à ditadura eram substituídas por uma postura de fuga e hedonismo nas artes, em contraste à rigidez e intransigência do sistema político. Eram interessados em experiências lisérgicas, rock progressivo, *beat generation*¹¹⁵ e cinema *underground*.

Da mesma forma, o mesmo governo louvava e promovia artistas que cantavam o Brasil e suas qualidades, recursos naturais e poder continental. O mesmo governo investiu em projetos como a Transamazônica (a primeira estrada a cruzar a floresta tropical), a ponte Rio-Niterói (supostamente a ponte maior do mundo), a usina de Itaipu (outra “maior do mundo”). No turismo, vendeu-se um país paradisíaco, praias e selva, com um povo feliz em dar boas-vindas aos visitantes estrangeiros.

É comumente abordada a afinidade entre o Governo Militar e o Tropicalismo. Na verdade, existem bons motivos para o governo militar gostar do conceito, segundo a visão de Caetano Veloso:

Como o que nós fazemos era muito anárquico e nós não nos desvinculamos da esquerda, que nos hostilizava, a direita que estava no poder, representada pela ditadura militar, nos olhava com grande desconfiança e inquietação. Temiam que fosse uma espécie de nova esquerda que era

¹¹⁵ A Geração *Beat* era formada por um grupo de jovens intelectuais americanos que, em meados dos anos 50, cansados da monotonia da vida ordenada e da idolatria à vida suburbana na América do pós-guerra, resolveram, regados a *jazz*, drogas, sexo livre e pé-na-estrada, fazer sua própria revolução cultural através da literatura.

o que nós de fato ambicionávamos ser de certa forma. Nos tínhamos mais simpatia pelo Mariguela, o romântico risco da guerrilha urbana, do que pela sensatez do partido comunista.¹¹⁶

A imagem ensolarada praticada pelo Tropicalismo ajustou perfeitamente com o ideal militar do país. Assim, apesar do choque inicial, o movimento nunca realmente ameaçou o *status quo* do governo. É quando o movimento se radicaliza que o Governo militar começa a sentir a necessidade de varrer a subversão tropicalista do solo nacional. É o que veremos em seguida.

II.6 AI-5 – Prisão e exílio

Ainda em 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram um espetáculo tropicalista na Boate Sucata que provocou a audiência da mesma maneira que a “Exploding Plastic Inevitable”, de Andy Warhol, fez alguns anos antes disso. Porém, o evento de Warhol era caótico e sombrio, o tropicalista era uma festa colorida e escandalosa. Parte da audiência ficava chocada com alguns *slogans* ou atitudes (como a postura feminina de Caetano).

Mas alguém contou ao exército que no Show da Sucata, Gil, Caetano e os Mutantes estavam tirando sarro do Hino Nacional brasileiro e incendiando a bandeira do país. Esta era uma versão deturpada do espetáculo: Caetano realmente cantava “La Marseillaise¹¹⁷” e havia bandeiras que reproduziam alguns *slogans* criados pelo artista Hélio Oiticica, como “Seja marginal, seja um herói”.

Isso já era uma razão para a prisão dos baianos. Mas o que detonou a detenção da dupla foi quando em seu recém criado programa de TV, “Divino Maravilhoso”, Caetano cantou a marchinha “Boas Festas”, do baiano Assis Valente, em plena noite de Natal, com um revólver engatilhado, apontado para a própria cabeça: “Anoiteceu /

¹¹⁶ Entrevista para o documentário: Revolução Tropicalista da TV Cultura, dirigido por Fernando Meirelles (1998).

¹¹⁷ O hino nacional francês

O sino gemeu / A gente ficou / Feliz a rezar / (...) / Já faz tempo que eu pedi / Mas o meu Papai Noel não vem / Com certeza já morreu / Ou então felicidade / É brinquedo que não tem”.

Foi a provocação final. Alguns dias depois, a polícia batia na porta dos baianos. Na prisão, eles tiveram os cabelos cortados, mas não sofreram nenhuma tortura física - embora eles tivessem dividido cela com todo o tipo de prisioneiros, a maioria deles intelectuais, políticos e jornalistas. Dois meses depois, foram mandados de volta para Salvador, onde eles ficariam incomunicáveis, se apresentando diariamente à polícia até a metade de 1969. Neste período, lançariam dois discos, um de Caetano outro de Gil, antes de o exército lhes aconselhar a deixar o Brasil.

Exilados, foram para Londres, onde sofreriam diversas mudanças: Gil se engajou na cena de blues/jazz/psicodélico e Caetano ficou bastante deprimido. Eles lançariam dois álbuns na Inglaterra, antes de voltarem ao Brasil em 1972. O Tropicalismo histórico havia terminado. A ditadura se impunha cada vez mais à MPB e à indústria fonográfica. Gil e Caetano tiveram que começar novamente do nada, mas agora eles tiveram algo que antes não tiveram: eram nomes conhecidos, respeitados e proprietários absolutos do espólio tropicalista se auto-proclamando pais do movimento.

Não se sabe a razão pela qual Caetano e Gil radicalizaram suas posições e em uma descida caótica, que comumente se chama refluxo do tropicalismo ou retro-tropicalismo, praticamente se destruíram moralmente. Numa espécie de *Potlatch*¹¹⁸ tropicalista, Caetano e Gil abdicavam de tudo que haviam construído. Porém, tal qual na cerimônia estudada por Mauss, o ganho de prestígio da dupla no campo cultural crescería exponencialmente.

¹¹⁸ O *potlatch* é uma cerimônia praticada entre tribos indígenas da América do Norte, como os *Haida*, os *Tlingit*, os *Salish* e os *Kwakiutl*. Também há um ritual semelhante na Melanésia. Ele consiste de um festejo religioso de homenagem, geralmente envolvendo um banquete de carne de foca ou salmão, seguido por uma renúncia a todos os bens materiais acumulados pelo homenageado – bens que devem ser entregues a parentes e amigos. A própria palavra *potlatch* significa dar, caracterizando o ritual como de oferta de bens e de redistribuição da riqueza. A expectativa do homenageado é receber presentes também daqueles para os quais deu seus bens, quando for a hora do *potlatch* destes. Originalmente, o *potlatch* acontecia somente em certas ocasiões da vida dos indígenas, como o nascimento de um filho; mas com a interferência dos negociantes europeus, os *potlatches* passaram a ser mais freqüentes (pois havia bens comprados para serem presenteados) e em algumas tribos surgiu uma verdadeira guerra de forças baseada no *potlatch*. Em alguns casos, os bens eram simplesmente destruídos após a cerimônia.

Superado o impacto tropicalista, a tendência da música brasileira foi tropicalizar-se assumindo o *habitus* inaugurado pelos baianos e, conscientes das novas regras, reconquistar ou manter posições na hierarquia de poder. Elis Regina tentou se “tropicalizar” gravando “Não tenha medo”. Gal Costa continuou como porta-voz mor dos tropicalistas e apresentou London, London, canção que Caetano compôs na Inglaterra, além de “Você não entende nada” e “Deixa Sangrar” (em “Legal”, 1970). Erasmo Carlos ganhou “De Noite na Cama”¹¹⁹, faixa de autoria de Caetano, abertura de seu mais notável trabalho (“Carlos Erasmo, 1971) e depois gravada também por Wilson Simonal (Jóia, Jóia 1971). Ronnie Von se lançava ao tropicalismo-pré-progressivo com álbuns arranjados pelo maestro tropicalista Damiano Cozzela (Ronnie Von de 1969 e Máquina Voadora 1970). Até mesmo Chico Buarque fazia concessões, aliando-se à Rogério Duprat (Construção, de 1971).

Acabada a “Guerra Santa”, o Tropicalismo se colocava definitivamente como vencedor do jogo de forças que se instaurou na MPB no fim da década de sessenta. A linha evolutiva da música nacional estava definitivamente restaurada. Porém, para muitos, o reinado, ou melhor, a ditadura do tropicalismo paralisaria por décadas o desenvolvimento do gênero e seria responsável por expô-lo a uma crise sem precedentes. É o que veremos adiante: quais as conseqüências desta possível vitória de Pirro¹²⁰ tropicalista.

¹¹⁹ Erasmo devolve a gentileza compondo para Caetano “Debaixo dos Caracóis do seus Cabelos”, música gravada por Roberto Carlos em 71.

¹²⁰ Vitória pírrica ou vitória de Pirro, é uma expressão utilizada para se referir a uma vitória obtida a alto preço, potencialmente acarretadora de prejuízos irreparáveis. Têm origem em Pirro, general grego que, tendo vencido a Batalha de Ásculo contra os Romanos com um número considerável de baixas, ao receber os parabéns pela vitória, teria dito, preocupado: “Mais uma vitória como esta, e estou perdido.”

Capítulo III – Panis et Serpentes, ou Tropicalismo toma o poder

III.1 – Pierre Bourdieu e o mercado de bens simbólicos

O jogo de poder no campo da música popular brasileira na segunda parte da década de sessenta nos dá um cenário completo para repousar as teorias de Pierre Bourdieu, que, por seus estudos sobre o campo literário francês, dá ao pesquisador, o trabalho de configurar a teoria criada para um campo cultural restrito, como o da literatura francesa, e adaptá-la para o estudo de um campo cultural amplo e dinâmico como o da música popular brasileira. O estudo do campo da MPB passa necessariamente por uma análise do conceito do *habitus* do campo. Na inter-relação entre *habitus* e campo, destacamos o conceito de capital simbólico como sendo fundamental para a compreensão da sociologia da cultura bourdieusiana:

“O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo óbvio.” (BOURDIEU, 1989:145).

Como foi dito rapidamente nos capítulos anteriores, Pierre Bourdieu em “O Poder Simbólico” explica que é pelo *habitus* do campo que aprendemos a fazer parte da sociedade e a reproduzi-la quotidianamente nas nossas ações, mas que também é através dele que tentamos modificá-la. No caso da música popular, existe, no *habitus* intrínseco de seus agentes produtores de cultura, a mudança. Desde a revolução que

representou a bossa nova assimilando maneirismos do *Jazz* americano, e depois influenciando o próprio *Jazz*, o “fazer diferente”, “surpreender” e “chocar” confere, a médio e longo prazo a estes agentes, status e capital simbólico. O novo é bem vindo no *habitus* da MPB, de forma que a criação no sentido mais simples da palavra se torna o sustentáculo e o lubrificante desta sociedade cultural. Porém como vimos nas seções historiográficas deste trabalho, os agentes que detinham o monopólio da violência simbólica se tornavam imediatamente refratários à idéia do “novo” que não fosse, é claro, dentro de seus conceitos de estatuto, poder e ideologia. Bourdieu propõe, por exemplo, o conceito de capital cultural e de domínio cultural, à semelhança dos conceitos de capital econômico, ou de capital político, para explicar os mecanismos de dominação e mobilidade social, já que alguns atores sociais tendem a acumular esses capitais, enquanto outros são excluídos.

O Tropicalismo vence a disputa por poder neste campo, uma vez que soube, como nunca, forjar alianças em seus primeiros anos, com os detentores do poder da cultura erudita e a partir deste aval dado pelos mesmos, impor sua própria visão estética, sofrendo com esta ação, uma reação de exclusão claramente menor do que, por exemplo, outros movimentos musicais que desafiavam a supremacia dos herdeiros da Bossa Nova. Não que estes artistas planejassem táticas de obtenção de poder simbólico, uma vez que o *habitus* é um gerador de comportamento sem cálculo, ou seja, um dispositivo interiorizado durante o processo de socialização, que permite, mas também condiciona e automatiza a percepção, o pensamento, a expressão e a ação, sendo condicionado, segundo Bourdieu, pelas condições históricas, sociais e culturais em que se forma. Os baianos foram vitoriosos em sua estratégia intuitiva ao primeiramente, condicionarem-se ao estilo musical vigente, e trabalharem muito tempo dentro do pólo da cultura erudita, ganhando a confiança de seus pares que tendiam, por força do *habitus* adquirido, a selecionar entre as novas informações recebidas aquelas que reforçavam seus próprios conceitos. É por isso, na interpretação de Bourdieu, que os indivíduos tendem a relacionar-se com quem é semelhante a eles, ou seja, com quem tem o mesmo *habitus*.

Daí resulta que os agentes vitoriosos do campo raramente se expõem este *habitus* alternativos que poderiam colocar em perigo o seu próprio, o que se traduz,

na prática, à imposição de limites às possibilidades de transformação ou reconversão de regras, critérios, formas de pensar e percepções dos indivíduos, visto que, este *habitus* limita e desestimula as transformações na estrutura do campo e, paradoxalmente, contribui para a constante reprodução social e para a manutenção das condições de supremacia do extrato social detentor de mais capital simbólico. Porém, os sistemas sociais não são inertes e na música popular, fortemente influenciada pela indústria cultural mais do que em outras esferas sociais, esse processo é muito mais ágil. Dos diversos confrontos entre *habitus* abordados neste trabalho resultaram mudanças que repercutiram em todo o campo. E essas mudanças tendem a ser mais rápidas quanto mais abertos forem os valores e normas caracterizadores e sustentadores deste campo.

Em suma, vista como um processo social, o estudo do jogo de forças na música popular brasileira revela-se como uma relação social que cria vínculos, alianças e elos tão bem como rompimentos, guerras e disputas pela manutenção desta sociedade ou, paradoxalmente, à mudança social da mesma. Assim, entendemos que a música brasileira constrói e reconstrói a sua identidade, dá significados a si mesma, reformula seu papel social e se posiciona na sociedade como um todo, adquirindo e mudando valores, aprendendo normas, negociando compromissos que permitem a integração sócio-cultural. Veremos em seguida, como, uma vez detendo o poder, o Tropicalismo conseguiu manter seu *habitus* em evidência e figurar até hoje como o estilo mais influente na hierarquia do campo musical.

III.2 – O Tropicalismo como instrumento de poder

No fim da década de sessenta, o jornalista Paulo Francis chamava o grupo tropicalista de "os baianos que gostam de cantar na televisão". O polêmico jornalista era adversário da invasão tropicalista e achava que a chegada dos "Baiunos" degradou o cenário cultural do Rio de Janeiro. Apesar do tom agressivo de Paulo Francis, de maneira geral após a volta do exílio, a imprensa, como também todos os setores da sociedade, sempre tratou os baianos como heróis vitoriosos, queridos pela esquerda, mártires que tinham desafiado a ditadura e se sacrificado pela liberdade de

expressão num processo de construção de mitos através do sofrimento a maneira concebida de Joseph Campbell em “O Poder do Mito”, onde:

Aquele que sofre é como se fosse o Cristo, que vem até nós para evocar aquilo que transforma a besta humana predadora num ser humano válido. Isso é a compaixão. Esse é o tema que James Joyce acolhe e desenvolve no *Ulisses* – o despertar do herói, Stephen Dedalus, para a sua própria humanidade, através da compaixão que comparte com Leopold Bloom. Isso foi o despertar do seu coração para o amor e o descortinar do caminho. (CAMPBELL, 1992:128)

Durante o exílio em Londres, Caetano escreveu uma coluna para o jornal “O Pasquim”. Em alguns trechos destes artigos, datados de 1969, é possível observar o auto-martírio como tentativa de invocar a compaixão pelo sofrimento:

Nós não estamos alegres nem tristes nem poetas. Eu gostaria de ver a Bahia antes de morrer [...] Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar, talvez tudo tenha acontecido por acaso Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar porque conseguiu. Gilberto Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço para esses caras. Não muito merecido, porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos

aniquilar. Mas virão outros. Nós estamos mortos.”(VELOSO 1977: 47-49)

Gilberto Gil e Caetano voltam ao Brasil em 1972 “forjados no malho da tristeza capitalizado em marketing político” (SANCHES 2000:125) nos braços do povo e num cenário bem diferente daquele que eles o deixaram. A Música Popular Brasileira estava esmigalhada pela ditadura, ainda reflexos da linha dura imposta pelo AI5. Era, pois, necessário reconstruí-la. Então, a dupla tinha acumulado capital simbólico suficiente para recriar a MPB a sua imagem e semelhança. Em entrevista a Revista britânica “Mojo” Caetano admite que: “*They worshipped us as victims. While the hippy crowd that had grown in our absence looked to us as their Led Zeppelin*”¹²¹

A dupla de baianos, já considerados grandes compositores e articuladores, porém, o papel que eles assumiram após a volta do exílio em Londres, no início dos anos 70, os colocou em uma posição de supremacia no campo, no qual eles eram a linha evolutiva da Música Popular Brasileira e como tal poderiam julgar quais movimentos novos e artistas deveriam navegar em águas brasileiras. Já discutimos neste trabalho o caráter dinâmico do *habitus* no campo musical brasileiro, das manifestações conscientes ou subconscientes deste fenômeno, o objetivo dos baianos agora era paralisar, ou no mínimo fazer os ventos da mudança soprarem sempre a favor deles.

Bourdieu escreve sobre a estratégia típica da estratégia do dominante:

Do lado dos dominantes, todas as estratégias, essencialmente defensivas, visam conservar a posição ocupada, portanto, perpetuar o *status quo*, ao manter e fazer durar os princípios que servem de fundamento à dominação. O mundo sendo o que deve ser, já que os dominantes

¹²¹ “Eles nos veneravam como vítimas enquanto a geração hippie que havia crescido em nossa ausência nos viam como se fôssemos seu Led Zeppelin” Revista Speak Up Ano XV no 184 p.24

dominam e eles são o que devem ser para dominar (...) Os dominantes têm um compromisso com o silêncio, discrição, segredo, reserva; quanto ao discurso ortodoxo, sempre extorquido pelo questionamento dos novos pretendentes e imposto pelas necessidades da retificação, não passa nunca da afirmação explícita das evidências primeiras que são patentes se portam melhor sem falar delas. (BOURDIEU 2002:32).

Para isso, eles mitificaram o Tropicalismo, considerado pelo senso comum o maior e mais importante movimento musical brasileiro, e se auto-declararam papas do novo em muitos campos culturais - filmes, teatro, televisão, jornalismo, rádio, gravadoras - decidindo o que poderia ou não ter sua bênção, como um tributo para continuar existindo.

Bourdieu (1994) associa cultura e poder, no campo específico da reprodução cultural através do conceito de "reprodução cultural": a renovação quotidiana da cultura e da estrutura das relações sociais que esta cultura suporta sem que haja lugar a grandes mudanças, mesmo que haja evolução, à semelhança do que acontece no campo da reprodução social. Para Bourdieu, as instituições sociais, designadamente as mediáticas, entre elas alguns setores do campo musical, como gravadoras e imprensa, acabam por contribuir para manter as relações de dominação, já que transmitem os valores, atitudes, normas, formas aceitáveis de comportamento e, em suma, o *habitus*, da cultura dominante. Assim, pode-se afirmar que, para Bourdieu a cultura é um sistema de significações susceptível de distinguir e hierarquizar, simbolicamente, os indivíduos na sociedade, permitindo a supremacia de determinados grupos sobre outros.

III.2.1 – O presente perpétuo musical brasileiro

Chegamos ao ponto crucial deste trabalho, que trata de investigar porque o Tropicalismo, como corrente vencedora no campo musical brasileiro ainda se mantém em evidência e é continuamente revalidado como movimento musical definitivo e referência obrigatória para novos artistas. Porque supostamente ocorreu a glorificação e mitificação do tropicalismo como verdade contínua e o porquê da sensação histórica do senso comum de que talentos como aqueles não surgem mais. Em outras palavras, emprestando Zuenir Ventura: porque o ano de 1968 não acabou¹²²?

Houve neste século que já se esvai, outro ano tão importante para a cultura popular brasileira quanto o de 1968? Porque se passariam mais de três décadas desde então, e os preceitos fermentados naqueles violentos 366 dias parecem sempre e sempre se revalidar? Porque não geraram filhotes audaciosos os papas de 1968 na cultura popular brasileira? Haveria o tempo parado de passar naquele que dizem ser o ano que não terminou? (SANCHES 2000: 13)

Como vimos anteriormente, o Tropicalismo inaugura a era do pós-moderno na canção brasileira. Antes de desenvolver este raciocínio é preciso colocar em linhas gerais a definição clássica de pós-modernidade, principalmente do ponto de vista da estética pós-moderna. A chamada Pós-Modernidade tem início com a passagem das relações de produção industriais para as pós-industriais, baseadas principalmente nas trocas de bens simbólicos, como a informação. A Pós-Modernidade é o reflexo cultural da sociedade pós-industrial com seus próprios valores e critérios. Entre estes,

122 Referência ao livro 1968, o ano que não terminou: A aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1988.

a multiplicidade, anti-referencialização, a fragmentação e a entropia – que prega a aceitação de todos os estilos e estéticas e de todas as culturas como mercados consumidores em potencial.

Em seu artigo “Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo”, Guy Debord aponta como traços característicos da pós-modernidade “A inovação tecnológica permanente” (por exemplo, o produto de informática imposto, que transforma todo usuário em cliente rendido); a “fusão econômico-estatal” (a absorção do Estado pelo mercado); a “generalização do segredo” (as verdadeiras decisões são inacessíveis, o modelo mafioso triunfa no âmbito estatal); o “falso sem réplica” (pela primeira vez, os donos do mundo são também aqueles que o representam); o “presente perpétuo” (a abolição de toda consciência histórica, passado presente e futuro indistintos), este último:

Como numa grande ampola impermeável às necessidades do passado e insensíveis às aberturas do futuro, o homem que é a ponte criadora de sentido entre estes dois tempos irreconciliáveis (passado /necessidade versus futuro/liberdade), dorme, num “presente perpétuo” (DEBORD: 2003:175)

Frente a esse vácuo deixado pela história e pela ausência de memória, a pós modernidade trás uma nova sensibilidade encarregada de intermediar às relações do homem com o mundo, calcada em informações descartáveis, fugazes e descontextualizadas que duram um breve instante de uma notícia e que rapidamente se substitui por outra. Uma “Sociedade de espetáculo”, diria Debord, de realidades camufladas e maquiadas, de hiper-realidade, de simulacros. Imagens que seduzem, adestram e criam desejos, eles próprios confundem-se com o ato de consumir:

A diferença entre alta e baixa cultura se esfuma, e figuras abertas ao grande

mercado de consumo – Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, [...] são alçados ao pedestal de poesia de alta cultura; transformam-se em arautos da intelectualidade, em símbolos nacionais à estatura de Villa-Lobos ou Machado de Assis. (SANCHES, 2000: 27)

Em um modelo de produção, onde é privilegiada a informação acima da produção material, a indústria cultural ganha papel fundamental na difusão de valores e idéias do novo sistema. Os próprios critérios da estética moderna, do novo, da ruptura e da vanguarda são desconsiderados pelo Pós-Moderno. Já não é preciso inovar nem ser original, e a repetição de formas passadas é não apenas tolerada, mas encorajada. Daí chegamos ao conceito de presente perpétuo da MPB, que dificulta a renovação da música brasileira até hoje, como aponta Pedro Alexandre Sanches, e que vai dialogar diretamente com a teoria da Máfia do Dendê que será apresentada posteriormente:

Se a instalação tropicalista (que) inaugurou no Brasil o presente perpétuo, que se repete a si próprio a cada novo/velho segundo no relógio [...] for resultado de uma estratégia edificada, construção histórica de uma corrente determinada que provocou (por imenso) e vem provocando (por egoísta), anos após anos, a paralisia intelectual e criativa. [...] Se os homens-tropicalistas se encontrem, não numa espiral feliz de reafirmação de talento, saber, inteligência e preponderância, mas num processo

corrosivo de eternização e corrosão.
(SANCHES, 2000: 14)

Aqui não faz mais sentido considerarmos um movimento tropicalista, e sim uma onda de estilhaços surgida em 1968 e que reverbera até hoje na música popular.

O conceito de um “movimento pós-moderno” prescindiria de certo nível de articulação, organização e intercâmbio que não existe entre os produtores desta estética. Se foi possível falar em movimento Tropicalista, isso era devido ao fato de haver grupos relativamente próximos e em certa frequência de contato. Atualmente estes artistas até têm maiores possibilidades de se comunicar, mas as múltiplas tendências e linguagens tornam impossível uma unidade formal entre eles. Desta forma, podemos afirmar que o movimento tropicalista inaugurou o fim dos movimentos:

Era um movimento destinado a impossibilitar quaisquer movimentos posteriores. Pois é, não aconteceram depois – ou se aconteceram, replicavam de um jeito ou de outro, o tropicalismo -, nem devem acontecer enquanto grassar o estado vigente [...] Pós moderno não coaduna com a idéia de movimento, (SANCHES, 2000: 25)

Um dos efeitos reconhecidos da Globalização é a homogeneização das relações de produção e dos hábitos de consumo. Com o fim das ideologias, revoluções e ingenuidades, o que resta é a memória do último grande movimento. O Tropicalismo fica marcado como este último movimento, que foi planejado e executado imediatamente antes desta virada mercadológica da Indústria Cultural, foi em parte responsável por ela, e por isso permanece como ordem vigente ainda nos dias de hoje embebido em uma aura de saudosismo e melancolia.

III.2.2 – A Máfia do Dendê

No ano de 1998, o jornalista Cláudio Tognolli denunciou a chamada “Máfia do Dendê”, disfarçada de liberal e intelectual, mas que nos bastidores controlava a produção de música brasileira em um estilo que também chamou de carlismo¹²³ musical. A dupla Caetano/Gil é frequentemente apontada no meio musical como cabeça desse esquema e como influenciadora, patrocinadora de amigos, orientadora de tendências e adeptos do nepotismo, o que sugere a analogia com a Máfia italiana. Segundo Sanches:

(...) a gana de uma nova geração que começara havia pouco a se instalar – e que ficaria para sempre conhecida como geração tropicalista – era justamente de sepultar a ordem vigente. Os tropicalistas, Caetano à frente, chegavam não para reatar a linha evolutiva da música popular – como ele mesmo gostou de propagar à época e, depois, para sempre - mas para encaminhá-la a outra e diversa direção, mesmo que derrubando o que aparecesse pelo caminho. (...) instigavam apenas (se puder ser cruel), a dança da solidão, o eterno (até então, pelo menos) conflito geracional que sempre levou (até então, pelo menos) a arte para frente e para cima.

Por ser um assunto tão novo e polêmico, não existe muita bibliografia sobre a repercussão da entrevista, porém, na Internet é possível encontrar muitas entrevistas e críticas sobre o assunto. Academicamente, temos as monografias “No Rastro do Dendê” de Gustavo B. Martins e, “Decadência Bonita do Samba”, editado em livro,

¹²³ Referência ao estilo político linha dura de Antônio Carlos Magalhães, aos moldes do coronelismo.

por Pedro Alexandre Sanches. É a partir deste material que esse trabalho pretende investigar a suposta existência e conseqüências do esquema pelo qual os agentes vitoriosos do tropicalismo controlam o campo musical e utilizam-se da violência simbólica para manter sua hegemonia.

Segundo Tognolli, a Máfia do Dendê têm exercido, desde a década de setenta, controle sobre cadernos culturais brasileiros, ditando pautas e opiniões. “Quem fala muito mal deles em grande órgão de imprensa não dura”, disse Tognolli na ocasião, citando o caso de Luís Antônio Giron, musicólogo, que teria sido demitido de um jornal de São Paulo porque não entrou no esquema da “máfia”. “O pagamento da Máfia do Dendê não é em dinheiro, é com uma aura de glamour e convívio.” Jornalistas com cargos executivos freqüentam as festas, as coberturas e entram na roda da “máfia”, que funcionaria como um lobby, um grupo de pressão.

Jogando com os conceitos de Bourdieu, a Máfia do Dendê mantém seu status administrando e cedendo capital simbólico “aura de glamour e convívio” e exercendo a violência simbólica para cooptar, influenciar e intimidar membros da imprensa. Para o Jornalista Eduardo Carvalho:

Ninguém ousa desafiá-los: não tem espaço, se for músico; e perde o emprego, se for jornalista. É um esquema canalha e corrupto, mas nunca discutido. Um método grotesco de promoção da mediocridade, que afoga a criatividade e cala a resistência. Isso é, em bom português, ditadura. Imposta exatamente pelos metidos a bacanas que, há poucas décadas, brincavam de oposição. E, hoje, lucram com isso, colecionando elogios de celebridades, de Sontag a Almodóvar, e dinheiro fácil, incorporando estilos e reciclando fórmulas [...] A doutrinação,

que começa na escola - com Caetano elevado a poeta erudito - e passa pela imprensa - como se fossem eles expoentes do bom gosto.¹²⁴

Para Bourdieu, o campo jornalístico, nascido no século XIX, tem uma lógica específica que constringe e controla os jornalistas. Os invariáveis do campo são, por um lado, o pólo intelectual, associável ao jornalismo de qualidade; e, por outro lado, o pólo comercial, associável às vendas, tiragens e audiências. Os dois pólos legitimam-se de forma diferente. O primeiro legitima-se pelo reconhecimento dos valores internos do campo e o segundo pelo reconhecimento do lucro e do sucesso comercial. Segundo Bourdieu, enquanto a lógica do comercial tenta impor-se através de idéias feitas, comuns e banais, familiares e reconhecidas por todos, a lógica do pólo intelectual tenta impor-se desmontando as idéias feitas e demonstrando a sua superficialidade.

Desta forma, ser apadrinhado dos baianos é, muitas vezes por si só, garantia de sucesso. Ganhar a benção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, imortalizada pela expressão “é lindo”, demonstrava uma qualidade simbólica, acima de qualquer qualificação musical e artística. Por outro lado, quem não possui essa benção ou se rebela contra ela sofre as sanções do campo e da violência simbólica. Em entrevista ao portal Terra, o roqueiro baiano Marcelo Nova comenta a existência e as conseqüências da Máfia do Dendê:

Ela existe, evidentemente. É que a palavra "máfia do dendê" é uma maneira de tornar a coisa mais "engraçadinha", quando ela não tem nada de engraçadinha. É a força do poder econômico, de todos esses blocos emergentes da Bahia nesses últimos 10 anos, que se uniram, fortaleceram e

¹²⁴ <http://www.digestivocultural.com/blog/default.asp?codigo=232>.

tentaram implantar um regime ditatorial musical. É o poder econômico, não tem nada a ver com qualidade. É o poder da grana. Por exemplo, para mim é muito mais fácil tocar em Xanxerê, em Santa Catarina, uma cidadezinha pequenininha, do que tocar em Salvador que é a terra em que nasci. [...] Não quero ser aceito por coisa nenhuma, por esse lance de clube dos baianos, não me interessa isso. É um domínio da coisa obtusa regional. A idéia é "vamos dar as mãos para que não surja nada que nos impeça de continuar sendo os donos da bola".¹²⁵

Anteriormente, Caetano Veloso já havia discutido algo a respeito de seu papel de liderança e poder na Música Popular Brasileira. Sobre o assunto declarou em 1972 em entrevista a Ricardo Verspucci e Wilson Moherdavi:

Eu creio que não descubro em mim nenhuma vocação para o poder, entende? Não gosto de responder como líder de nada. [...] Me angustia o fato de parecer que eu tenho poder, me dá angústia mesmo, muito grande. Me dá medo, como se fosse um destino, entende? [...] porque eu não

¹²⁵ www.terra.com.br/musica/entrevista_marcelonova.htm - 25k -

tenho anseio de grandeza [...] porque de repente dá a impressão de que sou predestinado [...] é muito difícil evitar que essa coisa pinte na sua cabeça quando essas coisas acontecem, quando o interesse se torna um interesse desesperado, quer dizer, um interesse que exige demais, isso causa angústia. Ainda mais que eu já tenho esse de... desde menino eu tenho esse negócio meio místico, eu era predestinado a salvar o mundo. E... quando a realidade as vezes parece confirmar isso me angustia, entende? (VELOSO 1977:108-9)

Em entrevista recente ao portal Universo On Line, Caetano Veloso se defendeu da polêmica: "Odeio qualquer tipo de máfia, mas adoro dendê. Não sei quem criou esse nome, mas garanto que as duas palavras não combinam. Aliás, acho isso uma acusação boba, sem substância." Em entrevista ao Jornalista Giuliano Ventura sobre o atual cenário, Cláudio Tognolli afirma que:

O que esses dois (Gil e Caetano) faziam é fichinha perto do que ocorre hoje. Jabaculé de monte. Os dois são santos perto do que se faz hoje. O jabaculé é tão grande nas televisões e rádios que poucos artistas podem pagar o que se pede. Então quem fica no top das paradas são cinco, no máximo oito artistas. Resultado: para você ter o mercado de pirataria na mão, basta clonar discos de cinco artistas. A pirataria derrubou o mercado oficial, nossa pirataria

é a maior do mundo, porque o jabaculê criou oito ícones. Foi o jabá que destruiu nosso mercado fonográfico. O que Caetano e Gil faziam era apenas pedir alguns favores, falar bem de certos artistas. Nos anos 90, mandavam na área de cultura da Folha. Não mandam mais.¹²⁶

De fato, é importante observar que no século XXI, graças a desestabilização causada pelos novos meios de propagação audiovisual, sites de relacionamento, gravadoras independentes, pirataria, formatos de áudio e vídeo cada vez mais compactos como o MP3 e DivX¹²⁷ além da livre e cada vez mais rápida troca de dados pela Internet, tem enfraquecido tanto as outrora poderosas gravadoras, quanto os antigos formadores de opinião e causando talvez, depois de tantos anos, a primeira mudança estrutural notável nas relações de poder do campo musical desde o Tropicalismo.

¹²⁶www.gardenal.org/marcadiabo/materias33.htm

¹²⁷Formatos digitais de compactação de arquivos de áudio e vídeo, respectivamente.

Conclusão

Como vimos durante este estudo, o Tropicalismo inaugura a era pós-modernista no Brasil, também coincidindo com a entrada da cultura de massas. O motivo pelo qual o movimento resiste ao tempo e se reinventa é justamente este. Mais que uma alternativa equilibrada, e portanto, exímia de culpa, entre a cultura burguesa e a cultura popular, ele representa intimamente esse consumo pós moderno, de diluição entre a alta e a baixa cultura. Outro traço do Tropicalismo é a sua consciência de fazer parte da cultura de massa e de ser em essência essa cultura. Esse é um dos argumentos mais controversos apresentados por seus representantes: a declaração de pertencerem ao mercado de bens simbólicos, expondo, assim, que toda a MPB, o cinema, as artes plásticas e até mesmo a literatura pertenciam a este mercado. Assumir essa característica não significava aceitar o mercado sem críticas e sim, de acordo com Veloso (1997), tratava-se de criticar a cultura de massa de dentro e por meio dela. É verdade que ao se defender um *status quo* de qualidade e hegemonia intelectual dentro da música popular, os tropicalistas terminaram por paralisar alguns avanços possíveis nas discussões sobre suas obras.

Dos autores que discutem o pós-modernismo, como Sarlo (1997) e Huyssen (1991), principalmente com as idéias sobre a fragmentação, diluição de fronteiras entre “alta” e “baixa” cultura e o enfraquecimento da historicidade, elementos esses que podem ser encontradas na linguagem tropicalista, como uma expressão artística que está profundamente relacionada com as questões colocadas pela modernidade brasileira, uma modernidade complexa e híbrida. Podemos perceber o Tropicalismo, portanto, como uma tendência artística que ultrapassava os limites do campo musical e estava presente em diversas outras manifestações culturais e artísticas da época. E que, por ser tão poderosa e mutante, se reinventou em movimentos futuros como A Vanguarda Paulistana¹²⁸ nos anos 80 e o movimento *Manguebeat*¹²⁹ nos anos 90.

¹²⁸Vanguarda Paulistana, também conhecida como “Lira Paulistana”, foi um movimento de vanguarda na música paulista, nascida nos festivais universitários do fim da década de setenta. Revelou Itamar Assunção, Arriago Barnabé entre outros.

Uma das causas da queda das grandes gravadoras no Brasil é que (além dos fenômenos musicais descartáveis) foi usada uma técnica típica no mundo inteiro, inclusive no Brasil, com o intuito de maximizar lucros e reduzir riscos, criaram-se os chamados “medalhões da MPB”, nomes consagrados, alheios à críticas e com data de validade infinita. No Brasil podem ser resumidos sem problemas em nove nomes: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Bethânia, Roberto Carlos, Tom Jobim, Milton Nascimento, João Gilberto e Elis Regina. Todos os outros foram jogados para escanteio (Edu Lobo, Erasmo Carlos, Carlos Lyra, Francis Hime, Tom Zé, Jorge Bem entre outros tantos) relegados a uma espécie de coadjuvantes destes personagens. Esse cenário se tornou muito proveitosos para desvios como a pirataria, já que restaram poucos nomes realmente populares para serem explorados.

Com a visível decadência da indústria fonográfica como ditadura do consumo, graças, além da pirataria, a chegada das gravadoras independentes e novas tecnologias de distribuição via web e o enfraquecimento dos meios de comunicação enquanto baluartes, com o aumento significativo principalmente pelo meio eletrônico de publicações críticas e transito livre de idéias, os Tropicalistas acostumados com o controle desses meios perderam muito terreno, mas seu estilo permanece intacto e vivo.

Assim, à medida que a estética tropicalista se reinventa, troca de nome e se torna parte da constituição da identidade cultural brasileira, ela se torna mais forte que seus próprios criadores e sobrevive sem eles.

Caetano Veloso disse uma vez à Revista Realidade¹³⁰ que, para os tropicalistas, não interessava derrubar o príncipe e deixar que sobrevivessem os princípios. Surgida no epicentro de uma época, e fundado os padrões de produção cultural moderno-captalista que conhecemos hoje, podemos entender que o Tropicalismo, mesmo sem a regência de seus papas atuais, continuará sendo influência em trabalhos contemporâneos e continuará se renovando como um

¹²⁹Manguebeat (ou *Manguebit*) é um movimento musical que surgiu no Brasil na década de 90 em Recife que mistura ritmos regionais com rock, hip hop e música eletrônica.

¹³⁰(1968,183)

manancial de inovação cultural, criatividade e irreverência para as futuras gerações do país. Mesmo que sejam derrubados o príncipes, sobreviverão os princípios.

Apêndice

1- Fotos



Fig.1

2 – Tabela

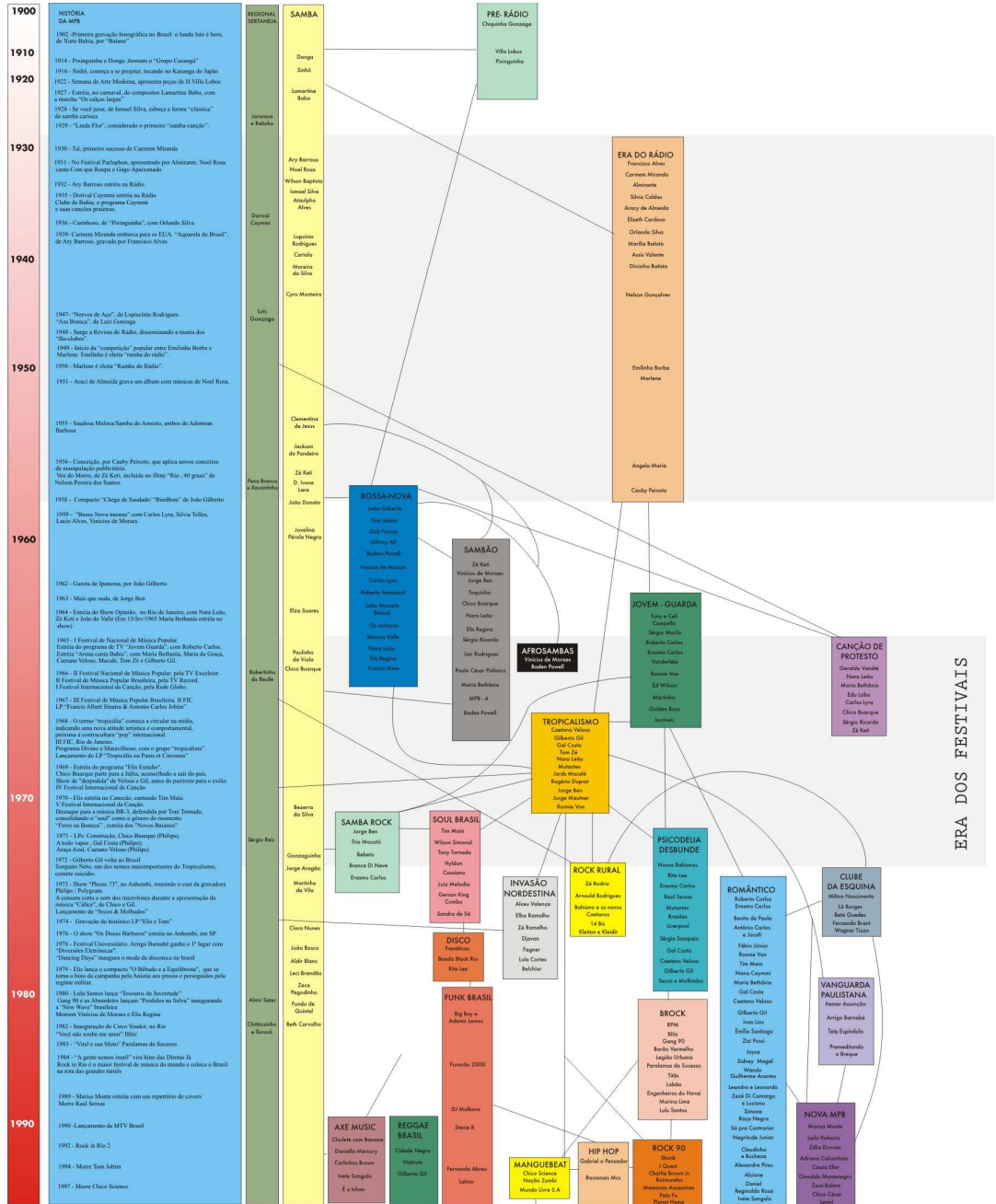


Fig.2

BIBLIOGRAFIA E FONTES

LIVROS:

- 1) ARAÚJO, Paulo César. (2006), **Roberto Carlos em Detalhes**. São Paulo: Planeta
- 2) BOURDIEU, Pierre. (1992), **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras.
- 3) BOURDIEU, Pierre. (1979), **A distinção, crítica social do julgamento**, Paris, Ed.do Minuto.
- 4) BOURDIEU, Pierre. (1982), **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva.
- 5) BOURDIEU, Pierre. (1997), **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Celta.
- 6) BOURDIEU, Pierre. (2002) **A Produção da Crença - contribuição para uma economia dos bens simbólicos**, São Paulo: Zouk
- 7) BREGUÊZ, S. (2004), Comunicação, folclore e globalização. In: BREGUÊZ, S. (Org.) (2004) - **Folkcomunicação: Resistência Cultural na Sociedade Globalizada**. São Paulo: Intercom: 31-38.
- 8) CALADO, Carlos. (2004), **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34.
- 9) CALADO, Carlos. (1996), **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34.
- 10) CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2002.
- 11) CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athenas, 1992
- 12) CAMPOS, (1986), Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva.
- 13) COELHO, Frederico Oliveira. (2002) **“Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado”** cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70. Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGHIS.
- 14) CYNTRÃO, Sylvia Helena (Organizadora). (2000), **A Forma da Festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**, Brasília, Ed UNB.
- 15) Debord, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**, Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 1998.

- 16) IDEM, **Comentário sobre a Sociedade do Espetáculo**, Editora Contraponto, 2000,
- 17) DIAS, Márcia Tosta. (2000) **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo, Boitempo Editorial.
- 18) DREYFUS Dominique. (1999), **O Violão Vadio de Baden Powell**. São Paulo, Ed. 34
- 19) DOMINGUES, André. (2004), **Os 100 melhores CDs da MPB**, São Paulo, Ed. Sá.
- 20) FAVARETTO, Celso. (1996), **Tropicália: Alegoria, alegria**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial.
- 21) FISCHERMAN, Diego. (2004), **Efecto Bethoven: Complejidad y valor en la musica de tradición popular**, Buenos Aires, Padiós.
- 22) FRIEDLANDER, Paul. (2002), **Rock and Roll, uma história Social**, Record.
- 23) FRÓES, Marcelo, **Jovem Guarda em ritmo de aventura**, São Paulo, Ed.34.
- 24) GIL, Gilberto. (1996) , **Todas as letras** [Organizado por Carlos Rennó]. São Paulo, Companhia das letras.
- 25) HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**, Rio de Janeiro: DP&A, 2000.]
- 26) HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Lições sobre a Estética: a idéia e o ideal**. Trad. Orlando Vitorino. - SP: Abril Cultural. 1980 (Col. Os Pensadores)
- 27) HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (1980), **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. São Paulo, Brasiliense.
- 28) HOMEM DE MELLO, José Eduardo. (1976), **Música popular brasileira**. São Paulo, Melhoramentos.
- 29) HOMEM DE MELLO, Zuza. (2003) **A Era dos Festivais, uma parábola**. São Paulo, Ed 34.
- 30) HUTCHEON, Linda. (1985) **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa, Edições 70.
- 31) MACIEL, Luis Carlos. (1996), **Geração em transe, memórias do tempo do tropicalismo**, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- 32) MARTIN George. (1995) **Paz, amor e Sgt. Peppers**. Rio de Janeiro, Relume Dumará
- 33) MEDAGLIA, Júlio. (1988) **Música Impopular**. São Paulo: Global.

- 34) MOTTA, Nelson. (2000) **Noites tropicais. Improvisos e memórias musicais.** Rio de Janeiro, Objetiva.
- 35) NAPOLITANO, Marcos. (1999) **O conceito de MPB nos anos 60** IN: História – Questões & Debates. Ano 16, n.31. Curitiba: Ed. UFPR.
- 36) NAPOLITANO, Marcos. (2001) **Seguindo a canção – Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume: Fapesp.
- 37) NAPOLITANO, Marcos. (2001) **A arte engajada e seus públicos (1955-1968).** v.28, p. 103-124. Rio de Janeiro: Estudos Históricos.
- 38) NAVES , Santuza Cambraia. (2001), **Da Bossa Nova à tropicalia.** Coleção Descobrimo o Brasil. Jorge Zahar Editor.
- 39) ORTIZ, Renato. (1999) **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo, Brasiliense.
- 40) PAIANO, Enor (1996), **Tropicalismo, bananas ao vento no coração do Brasil.** São Paulo, Scipione.
- 41) PAIANO, Enor (1994). **Do Berimbau ao Som Universal.** Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1994
- 42) SANCHES, Pedro Alexandre. (2000), **Tropicalismo: a decadência bonita do samba.** São Paulo, Bomtempo.
- 43) SANTOS, Jair Ferreira dos. **O Que É Pós-Modernismo,** Coleção Primeiros Passos, Brasília: Brasiliense.
- 44) SIMMEL, Georg. (1998), **Simmel e a modernidade.** Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- 45) SHUKER, Roy. (1999), **Vocabulário de Música Pop.** São Paulo, Hedra.
- 46) SORROCE, Danilo Sérgio. (2005) **Domingo no parque, Canção e poética de Gilberto Gil.** Campinas, Komedi.
- 47) TELLES, José Do Frevo ao manguê Beat. (2000), São Paulo Ed.34.
- 48) TINHORÃO, José Ramos. (1998), **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo, Ed.34.
- 49) TINHORÃO, José Ramos. (1998), **Música Popular, um tema em debate.** São Paulo Ed.34.
- 50) TINHORÃO, José Ramos. (1991), **Pequena história da música: da modinha à lambada.** São Paulo Ed. 34

- 51) VELOSO, Caetano. (1997), **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia das Letras.
- 52) VELOSO, Caetano. (1977), **Alegria Alegria**. Org. Wally Salomão. Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca.
- 53) TOM ZÉ. (2003), **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo, Publifolha.
- 54) THE BEATLES (2000). **The Beatles Anthology**. San Francisco, Chronicle Books LLC
- 55) ZAN, José Roberto, (2001) **Música popular brasileira, Indústria cultural e identidade** EccoS Rev. Cient., UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122

JORNAIS E REVISTAS:

- RIDENTI, Marcelo. **Uma década de sonhos e mudanças**, in. Nossa História, Edição no 26, dezembro 2005, p.62-65
- NAPOLITANO, Marcos. **O coro dos descontentes**, in. Nossa História, Edição no 26, dezembro 2005, p.66-68
- PEDERIVA, Ana Bárbara A. **A rebeldia da jovem guarda**, in. Nossa História, Edição no 26, dezembro 2005, p.69-71
- NETO, Torquato. 1967a. “Capa e contracapa”. *Jornal dos Sports*, coluna “Música Popular”, 11 de maio.
- _____. 1967b. “Geral”. *Jornal dos Sports*, coluna “Música Popular”, 31 de maio.
- _____. 1967c. “Oito notícias”. *Jornal dos Sports*, coluna “Música Popular”, 7 de junho.
- _____. 1967d. “Vai fazer um ano!”. *Jornal dos Sports*, coluna “Música Popular”, 13 de julho.
- _____. 1967e. “Geral e geral”, *Jornal dos Sports*, coluna “Música Popular”, 26 de agosto.
- _____. 1967f. “O dono do sucesso”. *Jornal dos Sports*, coluna “Música Popular”, outubro.
- CHRISPIANO, P. Tropicália (Entrevista). 1999. *Vibrations: Revista de Música (Suíça)* n.19, p.37-43.
- O tropicalismo é nosso, viu?** In. Revista Realidade, Edição nº 33, Dezembro 1968, p174-185
- Acontece que ele é baiano**, In. Revista Realidade, Edição nº 33, Dezembro 1968, P186-201

DISCOGRAFIA

Tropicalismo:

- 1) **Tropicália ou Panis et Circencis**, disco coletivo. CBD/Philips, 1968. R 765.040 L
- 2) **Caetano Veloso**, Caetano Veloso. CBD/Philips, 1968. R 765.026 L
- 3) **Gilberto Gil**, Gilberto Gil. CBD/Philips, 1968. R 765.024 L
- 4) **Os Mutantes**, Mutantes. CDB/Polydor/Philips 1968. 44.018
- 5) **Nara Leão**, Nara Leão. CBD/Philips 1968 R 765.051 L
- 6) **Grande Liquidação**, Tom Zé. Rozenblit, 1969 LP 50.010
- 7) **Mutantes**, Mutantes. CDB/Polydor/Philips 1969 LPNG 44.026
- 8) **Gilberto Gil**, Gilberto Gil. CBD/Philips, 1969. R 765.087 L
- 9) **Caetano Veloso**, Caetano Veloso. CBD/Philips, 1969. R 765.086 L
- 10) **Gilberto Gil**, Gilberto Gil. Famous/Phonogram, 1971. 6349 006
- 11) **Gal Costa**, Gal Costa. CBD/Philips 1969 R 765.068 L
- 12) **Gal Costa 2**, Gal Costa. CBD/Philips 1969 R 765.098 L
- 13) **Tom Zé**, Tom Zé, RGE, 1970 XRLP 5351
- 14) **A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado**, Mutantes. CBD/Polydor/Philips 1970 44.048
- 15) **Legal**, Gal Costa. 1970, Philips R 765.126 L
- 17) **Expresso 2222**, Gilberto Gil. Phonogram, 1971. 6349 034
- 18) **Caetano Veloso**, Caetano Veloso. Famous/Philips, 1971. 6349 007
- 19) **Fa-tal Gal Costa a Todo Vapor**, Gal Costa. 1971, Phonogram. 6349 020/21
- 20) **Transa**, Caetano Veloso. Phonogram, 1972. 6349 026
- 21) **Barra 69** - Caetano Veloso e Gilberto Gil Ao Vivo. Phonogram, 1972. 1401
- 22) **Araçá Azul**, Caetano Veloso. Phonogram, 1972. 6349 054
- 24) **Todo dia é dia D**, Vários. Dubas Música/Universal Music. 325912003522

Bossa Nova/O Fino/Canção de Protesto:

- 1) **Chega de Saudade**, João Gilberto. Odeon, 1959. MOFB 3073
- 2) **O amor o Sorriso e a Flor**, João Gilberto. Odeon, 1960. MOFB 3151
- 3) **Opinião de Nara**, Nara Leão. Philips 1964. P 632.732 L
- 4) **Depois do Carnaval**, Carlos Lyra. Philips, 1964 P 630.492 L

- 5) **Show opinião** – N. Leão Z. Ketti e J. do Vale, 1964, Philips. P 632.775 L
- 6) **A música de Edu Lobo**, Edu Lobo , 1964
- 7) **Hora de Lutar**, Geraldo Vandré. 1965. PPL 12.202
- 8) **O Fino do Fino**, Elis Regina e Zimbo Trio, Philips, 1965. P 632.780 L
- 9) **Dois na Bossa**, Elis Regina e Jair Rodrigues. 1965, Philips P 632.765 L
- 10) **Elis**, Elis Regina. Philips, 1966. P 765.001 L
- 11) **Chico Buarque de Hollanda**, Chico Buarque. RGE, 1966. XRLP-5.303
- 12) **Alegria, Alegria**, Wilson Simonal. Odeon, 1967. MOFB 3508
- 13) **Chico Buarque de Hollanda v.2**, Chico Buarque. RGE, 1967. XRLP-5.314
- 14) **Meu Samba eu canto assim**, Elis Regina. Philips, 1967. P 632.742 L
- 15) **A Grande Música de Sérgio Ricardo**, Sérgio Ricardo, Philips, 1967. R 765.012 L
- 16) **Gilberto Gil**, Louvação, Philips, 1967. R 765.005 L
- 17) **Caetano Veloso e Gal Costa**, Domingo. CBD Philips, 1967. P 765.007 P
- 18) **Chico Buarque de Hollanda v.3**, Chico Buarque. RGE, 1968. XRLP-5.320
- 19) **Canto Geral**, Geraldo Vandré. 1968 MOFB 3514
- 20) **Elis Especial**, Elis Regina. Philips, 1968.P 765.056 L
- 21) **Chico Buarque de Hollanda v.4**, Chico Buarque. RGE, 1969. R 765.106 L
- 22) **Construção**, Chico Buarque. Philips, 1971. 6349 017
- 23) **Eu vim da Bahia**, Vários. BMG Brasil, 2002. 74321931672
- 24) **Cinema Olympia**, Caetano Veloso. Universal, 2006.

Iê, iê, iê:

- 1) **Louco por Você**, Roberto Carlos. Columbia, 1961. 37171
- 2) **É Proibido Fumar**, Roberto Carlos. CBS, 1964. 37352
- 3) **Quero você**, Wanderléa. CBS, 1964. 37376
- 4) **Jovem Guarda**, Roberto Carlos. CBS, 1965. 37432
- 5) **Roberto Carlos canta para a Juventude**, Roberto Carlos. Columbia, 1965. 37400
- 6) **A Pescaria**, Erasmo Carlos. RGE, 1965. XRLP-5.278
- 7) **Roberto Carlos**, Roberto Carlos. CBS, 1966. 37475
- 8) **Ronnie Von**, Ronnie Von . Polydor, 1966. LPNG 44.001
- 9) **A Ternura de Wanderléa**, Wanderléa. CBS, 1966. 37459

- 10) **Roberto Carlos em Ritmo de Aventura**, Roberto Carlos. CBS, 1967. 37525
- 11) **Você me acende**, Erasmo Carlos. RGE, 1967. XRLP-5.297
- 12) **Tremendão**, Erasmo Carlos. RGE, 1967. XRLP-5.306

Festivais da MPB:

- 1) **Viva a música Popular Brasileira**, Diversos. Artistas unidos, 1966. 70.000
- 2) **Festival dos Festivais**, Diversos. Philips, 1966. 765.000
- 3) **I Festival Internacional da Canção Popular** Discos 1 a 6– Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, 1966. ST-1,2 ,3,4,5 e 6
- 4) **III Festival da Música Popular Brasileira - Vol.I, II e III**, Philips. 1967. R 76.014, 15 e 16
- 5) **II Festival Internacional da Canção Popular - Vol I, II e III** Philips, 1968 R 765.019, 20 e 21
- 6) **IV Festival da Música Popular Brasileira - Vol I, II, III**, Philips, 1968 R 765.065, 66 e 67
- 7) **A Era dos Festivais**, Diversos. Universal Music, 2003. 0004400394702

WEBGRAFIA

http://www.construindoosom.com.br/linha_do_tempo/1960_a_1969.htm/ link/
capturado em 10/01/2007

<http://www.fkb.br/arquivos/arquivo4.doc> / link/ capturado em 10/01/2007/ link/
capturado em 10/01/2007

[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/DanielMuller.](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/DanielMuller.) / link/
capturado em 10/01/2007

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2003/ju235pag12.html/
link/ capturado em 10/01/2007

<http://auxilioluxuoso.blogspot.com/> link/ capturado em 10/01/2007

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2719,1.shl/> link/ capturado em 10/01/2007

[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/DanielMuller.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/DanielMuller.pdf) /
link/ capturado em 10/01/2007

[http://www.jornalmusical.com.br/textoDetalhe.asp?iidsecao=5&iidtexto=226&filtro=
0&pag=0,226,154,96,10&lk=0/](http://www.jornalmusical.com.br/textoDetalhe.asp?iidsecao=5&iidtexto=226&filtro=0&pag=0,226,154,96,10&lk=0/) link/ capturado em 10/01/2007

<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi/> link/ capturado em 10/01/2007

<http://cliquemusic.uol.com.br/> link/ capturado em 10/01/2007

http://www.tognolli.com/html/mid_gum.htm/ link/ capturado em 10/01/2007

http://www.terra.com.br/musica/entrevista_marcelonova.htm/ link/ capturado em
10/01/2007

<http://www.digestivocultural.com/blog/default.asp?codigo=232/> link/ capturado em
10/01/2007

http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=1641/
link/ capturado em 10/01/2007

<http://www.gardenal.org/marcadiabo/materias33.htm/> link/ capturado em 10/01/2007

<http://www.screamyell.com.br/mais/cecilia.html/> link/ capturado em 10/01/2007

<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp0411200396.htm/> link/
capturado em 10/01/2007

<http://cliquemusic.uol.com.br/> link/ capturado em 10/01/2007

<http://discotecabasica.blogspot.com/> link/ capturado em 10/01/2007

<http://www.geocities.com/altafidelidade/> link/ capturado em 10/01/2007

<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0010/0302.html/> link/
capturado em 15/01/2007

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092004000300005/
link/ capturado em 15/01/2007

E-BOOKS

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/comentariosse.html>