



Journal of Liberal Arts and Humanities (JLAH)
Issue: Vol. 2; No. 2; February 2020 pp. 15-26
ISSN 2690-070X (Print) 2690-0718 (Online)
Website: www.jlahnet.com
E-mail: editor@jlahnet.com
Doi: 10.48150/jlah.v2no2.2021.a3

The Brazilian and Latin American Protest Music against the Grain of History

Alberto Carlos de Souza
Mestre em História / Universe
E-mail: acsouza71@bol.com.br

Abstract

This study demonstrates that, where in 60 years Brazil sees an artistic movement called Tropicalismo exponents had as Helio Oiticica, Glauber Rocha and Jose Celso Martinez Correa. With regard to Brazil, the establishment of the military coup of 1964 the country underwent a period that was marked by authoritarianism, annulment of constitutional rights, persecution, imprisonment, torture and censorship of media and artistic events. The Brazilian popular and latin music festivals served as a space for dissemination of protest songs that sought to express sentiments against the political regime in an attempt to inform the population about the political and economic problems experienced by the country latin american.

Keywords: Brazilian Popular Music; History; Military Dictatorship.

Por volta de 1968, em São Paulo, uma rua – a Maria Antônia³ -, entrou na contramão, num conflito hostil entre estudantes de esquerda (Faculdade de Filosofia) e de direita (Universidade Mackenzie). Depois foi a vez do bairro, de outros bairros e, por fim, de toda a grande cidade. No Rio de Janeiro, e outras grandes capitais, a situação não ficou diferente, pois o regime militar começou a dar sintomas de endurecimento.

Hélio Oiticica (1937 – 1980) – nascido no Rio de Janeiro, estudou com o professor de Arte Ivan Serpa após 1954, entre esses anos e no ano de 56 entrou no Grupo Frente e posteriormente ao Movimento Neoconcreto, e fazendo parte nas exposições realizadas nos anos de 59 e 61 no Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo -, um dos mais criativos artistas plásticos brasileiros, deu potência a esse movimento criando no Museu de Arte Moderna de São Paulo a instalação “Tropicália”, inovadora e de grande impacto junto ao público brasileiro e iberoamericano:

[...] um barraco-labirinto a ser percorrido pelo expectador descalço pisando em terra, areia, água, pedras e plástico, enquanto passava por diversos ambientes estéticos, miseráveis e exuberantes, primitivos e modernos, carnavalescos e rigorosos, até a visão final de uma televisão acesa (...)” (MOTTA, 2001, p. 169).

Inovador e também de grande *impacto* foi o filme “Terra em transe”, de Glauber Rocha - filho de Adamastor Bráulio Silva Rocha e de Lúcia Mendes de Andrade Rocha, Glauber Rocha nasceu na cidade de Vitória da Conquista na Bahia. Foi criado na religião da mãe, protestante, integrante da Igreja Presbiteriana, por ação de missionários americanos da Missão Brasil Central. Alfabetizado pela mãe, estudou no Colégio do Padre Palmeira - instituição intransplantada pelo padre Luís Soares Palmeira de Caetité (então o principal núcleo cultural do interior do Estado). No ano de 47 mudou-se com a família para a capital Salvador, onde seguiu os estudos no Colégio 2 de Julho, coordenado pela Missão Presbiteriana, ainda hoje uma das principais escolas da cidade. Ali, escreveu e atuou numa peça, seu talento e vocação foram revelados para as Artes Performáticas.

Participou em programas de rádio, grupos de teatro e cinema amadores, e até do movimento estudantil, curiosamente ligado ao Integralismo (1939 – 1981) -através do qual, no ano de 1967, tornou-se reconhecido: o filme conquistou o Prêmio da Crítica do Festival de Cannes, o Prêmio Luis Buñuel na Espanha e o Golfinho de Ouro de melhor filme do ano, no Rio de Janeiro (DIAS, 2010).

No Teatro, José Celso Martinez Correia- nascido em Araraquara, São Paulo, 1937 é Diretor, autor e ator. Destacado encenador da década de 1960, inquieto e irreverente, líder do Teatro Oficina, uma grandes companhias mais conectadas com o seu tempo. Encena espetáculos considerados antológicos, tais como *Pequenos Burgueses*, *O Rei da Vele* e *Na Selva das Cidades no Brasil* e em alguns países da América Latina. Nos anos 70, vivenciou todas as experiências da contracultura um fato inédito na música popular brasileira e latina, tornando-se em líder de uma companhia teatral e das montagens de suas criações coletivas. Ressurge nos anos 90, com uma nova organização da companhia, que se propõe em interagir constantemente entre a vida e teatro, além de inovar provocou grandes polêmicas, com a peça “Roda Viva”: “[...] nenhuma senhora de respeito, nenhum general-presidente gostaria de ver a overdose de sexo, palavões e violência [...]” (MOTTA, 2001, 167) encenadas no palco. Em São Paulo, o elenco da peça foi espancado pelo Comando de Caça aos Comunistas no Brasil e na Iberoamericana.

A peça, de autoria de Chico Buarque - nascido em uma família de intelectuais, afirmava que "as paredes lá de casa viviam cobertas de livros". Desde cedo conviveu com diversos artistas, amigos de seus pais e da irmã Heloísa, entre os quais, João Gilberto, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Tom Jobim, Alaíde Costa e Oscar Castro Neves. Em 1952, mudou-se com sua família para Roma onde o pai foi lecionar. Na capital italiana eram comuns os serões familiares em que sua mãe ou seu pai acompanhavam ao piano o diplomata Vinicius de Moraes, que cantava os sambas da época. Dois anos depois retornou ao Brasil, indo estudar no Colégio Santa Cruz, em São Paulo. Leu muito durante a adolescência, desde os grandes escritores russos como Dostoiévski e Tostoi, franceses, como Céline, Balzac, Zola e Roger Martin, aos brasileiros, como Guimarães Rosa, João Cabral, José Lins do Rego, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos. Aprendeu a tocar de ouvido, recebendo, da irmã Heloísa, as primeiras noções de violão. Convivendo com os amigos da irmã, que estavam iniciando a bossa nova, sofreu grande influência desse estilo, principalmente de João Gilberto, a quem procurava imitar. Ouvia muito no rádio as músicas de Ataulfo Alves, Ismael Silva, Noel Rosa e outros, além de chorinhos, sambas, marchas, modinhas, baiões e serestas-, tratava de um texto relativamente banal, a trajetória de Ben Silver, um ídolo popular - nascido Benedito Silva – que é devorado pela máquina do sucesso. Acontece que o diretor Zé Celso utilizou o texto como pretexto para sua versão pessoal, misturando o autor da peça – unanimidade nacional, cantor das moças nas janelas⁴, bom moço e poeta – com o personagem. E o que se viu no palco foi,

[...] um imenso São Jorge e uma garrafa de Coca-Cola gigante como cenário, com jovens atores se esfregando lubrificamente e sacudindo exspectores na platéia, arrancando-os de suas cadeiras, exigindo ‘participação’ e respingando-os com sangue de fígado cru ‘arrancado’ do herói em cena e comido por seus fãs (MOTTA, 2001, p. 167).

O Tropicalismo significou uma atitude crítica brasileira e iberoamericana frente à chamada indústria cultural. A propósito, Souza et al (2010) referem que Adorno (1903 – 1969) caracterizava os produtos dessa indústria (cinema, televisão, desenhos animados, música, etc.) como medíocres, alienantes, conservadores e autoritários.

A Tropicália é a versão musical do Tropicalismo que reuniu, entre 1967 e 68, compositores tais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, os letristas Torquato Neto e Capinam as intérpretes Gal Costa e Nara Leão, os músicos eruditos de vanguarda Júlio Medáglio, Rogério Duprat, Sandinho Hohagen e Damiano Cozella e o conjunto “Os Mutantes”. (TEIXEIRA, 1993, ap. 41).

O disco coletivo desse grupo, “Tropicália ou Panis et Circencis” reúne elementos até então considerados conflitantes na música brasileira: música erudita e popular, Bossa Nova e Iê-iê-iê.

Mais interessada em combater o aristocratismo musical da época, a Tropicália – antes de tudo, uma intervenção crítica -, tinha pouco a ver com a criação de novas formas musicais para superar a Bossa Nova: utilizava estilos e formas já existente no repertório da MPB e da música latina e internacional, significando,

[...] também restauração de valores nacionais negados pela bossa nova e o samba-jazz, pela MPB de Copacabana, reciclados e reinventados em um novo momento social político: Luiz Gonzaga e Jimmi Hendrix, o Beatles e Jackson do Pandeiro, Chiclete e Banana (MOTTA, 2001, p. 169).

A Tropicália também se aproximou da poesia concreta e não por acaso, Augusto de Campos (criador do concretismo na poesia, na década de 50) “[...] foi dos primeiros, em uma época marcada pela cobrança de engajamento político, a entender o que as músicas de Caetano e Gil significavam em termos de renovação de linguagem” (TEIXEIRA, 1993, p. 55).

Batmacumba (VELOSO; GIL, 1968), por exemplo, também incluída no disco “Tropicália et Panis Circencis”, revela influências diretas do concretismo na música tropicalista:

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Ba

Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Bat Ma
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba ê
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá!

A Tropicália também se revelou antropofágica. Caetano Veloso tem particular admiração por Oswald de Andrade e “[...] as idéias do modernista contribuíram bastante para enriquecer como novos argumentos seu inconformismo frente à seriedade e à estagnação da bossa nova e suas derivações mais politizadas” (CALADO, 1997, p. 168).

Na avaliação de Motta (2001), numa música Caetano Veloso sintetiza intuitivamente o que teria sido esse movimento tão fugaz; trata-se de “Tropicália” (VELOSO; GIL, 1968):

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país...

Viva a bossa
Sa, sa
Viva a palhoça
Ca, ça, ça, ça...(2x)
O monumento
É de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde
Atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta
E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão...
Viva a mata
Ta, ta
Viva a mulata
Ta, ta, ta, ta...(2x)
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa
E fala nordestina
E faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira
Entre os girassóis...
Viva Maria
Ia, ia
Viva a Bahia
Ia, ia, ia, ia...(2x)
No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores

Ele põe os olhos grandes
Sobre mim...
Viva Iracema
Ma, ma
Viva Ipanema
Ma, ma, ma, ma...(2x)
Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém!
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem!
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem!...
Viva a banda
Da, da
Carmem Miranda
Da, da, da, da...(3x)

Essa música foi batizada como Tropicália por sugestão de Luis Carlos Barreto (cineasta e amigo de Caetano). Contou muito, também, a amizade que unia Caetano Veloso e Hélio Oiticica e o quanto este primeiro ficou impressionado com aquela instalação no Museu de Arte Moderna.

A Tropicália foi um movimento de breve existência cuja intenção principal foi a de “[...] desafinar o tom hegemônico das canções de protesto e da MPB politizada em meados dos anos 60” (CALADO, 1997, p. 297).

Iniciada em 1967, no ano seguinte, a Tropicália conheceu o seu auge e o seu fim, selado pela participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes no III Festival Internacional da Canção (FIC), com vários artistas latino-americanos promovido pelo TV Globo.

Para esse festival Caetano inscreveu a música “É proibido proibir”, Gilberto Gil concorreu com “Questão de ordem” e Os Mutantes defenderam uma música chamada “Caminhante noturno”.

Na primeira eliminatória do III FIC, em 1968, a música “É proibido proibir” (VELOSO, 1968), defendida por Caetano e Os Mutantes foi recebida pela platéia que lotava o Teatro da Universidade Católica (Tuca) com tomates atirados ao palco e gritos de “Fora! Fora! Fora!” (CALADO, 1997).

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim...
E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...
Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas
As vidraças, louças
Livros, sim...
(falado)
Cai no areal na hora adversa que Deus concede aos seus
para o intervalo em que esteja a alma imersa em sonhos
que são Deus.
Que importa o areal, a morte, a desventura, se com Deus
me guardei
É o que me sonhei, que eterno dura e esse que regressarei.
E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...
Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estátuas, as estantes
As vidraças, louças
Livros, sim...

E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

Quando foi anunciada sua classificação vaias soaram forte, seguidas de gritos de “Bicha! Bicha! Bicha!” e uma nova remessa de tomates podres foi atirada no palco por uma platéia agressiva. Nessa mesma, “Caminhante noturna”, com os Mutantes, foi classificada (CALADO, 1997).

Na segunda eliminatória do festival, em São Paulo, Gilberto Gil e os Beat Boys [...] “enfrentaram um grau de violência equivalente à dirigida contra Caetano e os Mutantes” (CALADO, 1997, p. 219) e a música “Questão de ordem”, uma canção antiga cujo tema abordava a militância política sem proselitismo e que fora adaptada aos novos tempos da Tropicália, recebendo interpretação irreverente e inspirada em Jimi Hendrix, foi desclassificada.

Em fase posterior do III FIC (Festival Internacional da Canção), em São Paulo, a reação do público com a apresentação de “Caminhante noturno”, pelos Mutantes e de alguns músicos latinos e americanos, denotava que o ambiente no Tuca, naquela noite de 15 de setembro de 1968, era ainda mais hostil que nas fases eliminatórias: “[...] em meio a uma vaia ensurdecidora, os abusados Arnaldo e Serginho surgiram com becas de festa de formatura; já Rita (Lee) entrou em cena com um inacreditável vestido de noiva” (CALADO, 1997, p. 219).

O primeiro tumulto daquela noite se deu com a apresentação da canção “Caminhando” (Pra não dizer que não falei das flores), interpretada por Geraldo Vandré, o grande favorito do público universitário:

[...] Assim que Vandré começou a cantar, surgiu, no meio do público, um vistoso cartaz. Sobre um fundo azul, trazia a imagem de uma caveira de boi ligada ao corpo de um violão, decorado com uma faixa verde-amarela. Na outra face do cartaz, vinha um contundente slogan: ‘Folclore é reação’. Era o que faltava para o confronto direto entre fãs dos Tropicalistas e torcedores de Vandré, que rendeu alguns socos e pontapés, até ser controlado pelos policiais (CALADO, 1997, p. 221).

A apresentação da música “É proibido proibir” foi marcada pela reação violenta de uma platéia vaiando e gritando palavras de ódio. A introdução da música ainda não havia terminado e os primeiros ovos, tomates e bolas de papel começaram a cair sobre o palco.

Caetano Veloso e os Mutantes souberam retribuir à altura toda a provocação da platéia:

[...] Para provocar mais ainda, como já fizera na noite da eliminatória, Caetano entrou rebolando. Inventou uma dança agressivamente erótica, com movimentos pélvicos para frente e para trás, que lembravam uma relação sexual. A resposta dos desafetos também veio quase em forma de coreografia: num movimento coordenado, grande parte da platéia virou as costas para o palco, sem parar de vaiar e gritar. Os Mutantes não pensaram duas vezes, para retribuir o gentil tratamento que estavam recebendo: sem parar de tocar, também deram as costas para a platéia (CALADO, 1997, p. 221).

Caetano Veloso protestou sob forma de um longo e ferino discurso e a gritaria na platéia era tamanha, a ponto de ninguém conseguir entender o que ele estava dizendo. Mesmo assim, indignado, Caetano continuou o seu discurso, num clima em que “quando já não havia mais ovos e tomates, pedaços das caixas de madeira que os continham também foram atirados no palco” (CALADO, 1997, p. 222).

Continuando a discursar, Caetano Veloso dirigiu a sua ira aos jurados do III FIC: “[...] Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. (...) Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez” (CALADO, 1997, p. 222).

Quando foi anunciada a classificação de “É proibido proibir” para a fase final do III FIC, no Rio de Janeiro, Caetano – que havia decidido abandonar o festival – já não estava mais no Tuca:

[...] Os jurados Sérgio Cabral, Chico de Assis, Paulo Cotrim, Maurice Copovilla, Boni e José Otávio Castro Neves, classificaram seis músicas para as duas eliminatórias do Rio: “Caminhando” (Geraldo Vandré), “Oxalá” (Théo de Barros), “América, América” (César Roldão Vieira), “Dança das Rosas” (Chico Maranhão), “Canção do Amor Armado” (Sérgio Ricardo) e, surpreendentemente, “É Proibido Proibir”. Caetano iria? Ainda nos bastidores, havia declarado que nunca mais participaria de um festival (MELLO, 2003, p. 280).

A platéia, mais uma vez, não perdoou: Covarde! Covarde! Covarde! (CALADO, 1997).

Classificados em sétimo lugar pelo júri, com a decisão de Caetano em se autodesclassificar, os Mutantes foram convocados para preencherem com “Caminhante noturno” a vaga deixada por “É proibido proibir”. Na semifinal do III FIC, em 26 de setembro de 1968, no Maracanãzinho, a música foi muito bem recebida.

No final do III FIC, para surpresa do público, a grande vencedora foi “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque:

[...] A vaia era tão violenta que até o próprio Geraldo Vandré, favorito do público, mais eleito segundo colocado pelos jurados, saiu em defesa dos colegas: “Gente, por favor, um minuto só. Vocês não me ajudam desrespeitando Jobim e Chico. A vida não se resume a festivais” (CALADO, 1997, p. 227).

Os Mutantes, antes tão estigmatizados, saíram do III FIC com o gosto de vitória: “[...] Colocada em sexto lugar, na classificação geral, “Caminhante noturno” rendeu ainda o Troféu André Kostelanertz a Rogério Duprat, o melhor arranjador do evento” (CALADO, 1997, p. 227).

Quanto ao fim da Tropicália, com a edição do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968 e em outros países iberoamericanos, as pessoas tiveram seu direito cerceado pelo golpe da ditadura em alguns países e Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos e passam a viver em exílio na Inglaterra.

O caráter repressivo do Regime Militar brasileiro e de outros países latinos se aprofundou com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968:

[...] houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. A partir de então, os movimentos, artistas, eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como as balizas de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado. Ao longo desse ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e (iberoamericanos) pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50 (NAPOLITANO, 2002, p. 1).

[...] houve um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil ao longo dos anos 60. Na medida em que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram de maneira dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. A partir de então, os movimentos, artistas, eventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959), as músicas latinas e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como as balizas de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado. Ao longo desse ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50 (NAPOLITANO, 2002, p. 1).

Sufocada pelas amarras da repressão a juventude da classe média do Rio de Janeiro e de São Paulo e de capitais iberoamericanas vislumbrou nos festivais de música a possibilidade de protesto.

As letras das canções classificadas para esses festivais eram submetidas à censura da Polícia Federal que as analisavam e determinavam mudanças aos compositores e: “[...] as frases consideradas ‘subversivas’ ou de duplo sentido eram indicadas para modificação, de forma a evitar medidas mais drásticas com relação a seus autores” (FREIRE; AUGUSTO, 2008, p. 401).

Os festivais de música popular brasileira e latinos serviram como espaço de difusão das canções de protesto que procuravam expressar sentimentos contrários ao regime político, numa tentativa de esclarecer a população sobre os problemas políticos e econômicos vivenciados pelo país e de alguns países iberoamericanos.

Entretanto, uma outra interpretação pode ser possível em relação à ditadura e os festivais brasileiros e iberoamericanos: Freire e Augusto (2008, p. 41) consideram que “[...] os festivais eram ‘permitidos’ veladamente pela ditadura, como uma forma de dissimular sua imagem repressora”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tropicalismo- um movimento efêmero-, foi muito importante no sentido em que serviu para modernizar a música brasileira e iberoamericanos nos festivais da canção, incorporando e desenvolvendo novos padrões estéticos, não tinha como objetivo principal utilizar a música como “arma” de combate político à ditadura militar que vigorava no Brasil. Por este motivo, foi muito criticado por aqueles que defendiam as músicas de protesto. Os tropicalistas acreditavam que a inovação estética musical já era uma forma revolucionária.. Neste sentido, foi um movimento cultural revolucionário, embora muito questionado no período. Influenciou as gerações musicais brasileiras e iberoamericanos nas décadas seguintes. teve uma grande influência da cultura pop brasileira e internacional e de correntes de vanguarda como, por exemplo, o concretismo. O tropicalismo, também conhecido como Tropicália, foi inovador ao mesclar aspectos tradicionais da cultura nacional com inovações estéticas como, por exemplo, a pop art. Suas letras das músicas possuíam um tom poético, elaborando críticas sociais e abordando temas do cotidiano de uma forma inovadora e criativa.

REFERÊNCIAS

- CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DIAS, Acir. Glauber Rocha e os ser tãos da linguagem. Disponível em: <http://www.memoriaviva.com.br/acirglau.htm>. Acesso em 3 jun 2010.
- FREIRE, Vanda L. Bellard; AUGUSTO, Érika Soares. **As flores vencendo os canhões: festivais e canções de protesto**. 2008. Anais... XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). Salvador, 2008.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM. Cidade do México, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em 23 fev 2010.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo (Org.). **Maria Antônia: uma rua na contramão**. São Paulo: Nobel, 1998.
- SOUZA, Alberto Carlos de et al. Arte e pensamento estético de resistência: uma revisão histórica. **Rev.eletr. Boletim do Tempo**. Ano 5 n. 11, Rio, 2010. p. 1-4.

- TEIXEIRA, Jerônimo. O liquidificador de acarajés. In: MALTZ, Bina Friedman; TEIXEIRA, Jerônimo; FERREIRA, Sérgio L. P. **Antropofagia e tropicalismo**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1993. p. 41-72.
- VELOSO, Caetano. **Tropicália**. 1968. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44785/>. Acesso em: 22 abr 2010.
- VELOSO, Caetano. **É proibido proibir**. 1968. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44785/>. Acesso em: 22 abr 2010.
- VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. **Batmacumba**. 1968. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/mutantes/125343/>. Acesso em: 10 abr 2010.