



## ENSAIO SOBRE A BARBÁRIE: A DITADURA MILITAR E A RESISTÊNCIA MUSICAL NO TROPICALISMO DOS ANOS 1960

Orlando José Ribeiro de Oliveira  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Brasil  
Endereço eletrônico: orlando.oliveira@uesb.edu.br

### INTRODUÇÃO

A partir dos índices do clima repressivo político-policial no Brasil do final dos anos 1960, enunciados nas letras das canções tropicalistas, este trabalho discute o caráter engajado-insurrecional do discurso musical produzido pelo Grupo Baiano (Caetano, Gil, Tom Zé, Gal, Capinan, Torquato etc.) no contexto da “relativa hegemonia cultural da esquerda” (SCHWARZ, 1978, p. 62) no sistema da Música Popular Brasileira de então. A intervenção tropicalista ocorreu como um mecanismo de enfrentamento político e de resistência cultural frente à barbárie institucionalizada com a consolidação do projeto de modernização autoritária-conservadora da ditadura militar instalada com o golpe de abril de 1964. Rompendo com o padrão formal de alinhamento dogmático entre arte e política, expresso no viés nacional-popular da canção engajada da época (*canção de protesto*), o Grupo Baiano incorporou, em suas obras, o imaginário *pop* da juventude - *rock n’roll* (Beatles, Jimi Hendrix, Bob Dylan), drogas, liberdade sexual e rebeldia -, tematizou criticamente aspectos da sociedade de consumo (a dimensão mercadológica da música popular) e valorizou a diversidade musical/rítmica brasileira, numa fatura alegórica e atitude devoradora de retomada do radicalismo antropofágico da vanguarda modernista de 1928.

Até a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, a despeito da ditadura de direita, a hegemonia da produção cultural de esquerda parecia produzir certo alheamento aos prenúncios de tempos sombrios se aproximando. Nesse período, a Música Popular Brasileira revelaria, melhor do que outras linguagens artísticas, a expressão mais bem-acabada do ‘ensaio geral da socialização da cultura’<sup>1</sup> característico da conjuntura nacional,

<sup>1</sup> Na formulação precisa de Walnice N. Galvão para o bem-sucedido engajamento da cultura na discussão das grandes questões nacionais que acompanhou o clima revolucionário janguista-pré-golpe de 1964.



assumindo a MPB, então, o papel de meio e mensagem do Brasil (Wisnik, 2004). Herdeira da agitação esquerdista-revolucionária que floresceu na passagem das décadas de 1950 para 1960, conforme a concepção estética formulada pelo CPC da UNE, a posição dominante na MPB emergente fazia da “utopia libertária da aliança entre artistas e *povo*” (RIDENTI, 2003, p. 117) o eixo do discurso engajado, cuja opção pela pureza do nacional-popular evidenciaria o compromisso social do intelectual. A *canção de protesto* representava, portanto, a “visão épico-dramática e nacional-popular da história e do Brasil” (WISNIK, 2004, p. 210), que difundiria pela música uma suposta ‘solidariedade popular romantizada’, expressa na palavra de ordem “fora da cultura popular não há arte revolucionária”.

No entanto, como resultado das políticas estatais de superação do subdesenvolvimento, desde Vargas e JK e continuada sob o autoritarismo modernizador e dependente dos militares pós-1964, os processos de industrialização e urbanização transformariam radicalmente o perfil da sociedade brasileira, rumo à sociedade de consumo. No âmbito da música popular urbana, a percepção crítica de alguns compositores emergentes da geração pós-bossa nova sobre as contradições da indústria cultural em consolidação no Brasil caracterizaria uma posição alternativa à polarização *canção de protesto* versus *iê-iê-iê*, este representado, sobretudo, por artistas alinhados em torno da Jovem Guarda<sup>2</sup>, considerada música alienada, uma cópia ingênua e canhestra do rock internacional. Essa visão crítica, representada pela produção do Grupo Baiano<sup>3</sup>, resultaria na agressiva intervenção tropicalista no sistema da indústria do entretenimento (disco, televisão, moda, consumo etc.), marcando profundamente aquele período. O engajamento tropicalista - pois, de fato, trata-se disso -, ao rejeitar a subordinação da arte ao campo da política (a *canção de protesto* como meio de mobilização/conscientização política das massas), reivindicava a especificidade da atuação política do campo das artes<sup>4</sup>. E com

<sup>2</sup> A *Jovem Guarda* não apenas definiu um gênero da música jovem da época, mas também um programa musical de auditório, comandado por Roberto Carlos e transmitido ao vivo nas tardes de domingo pela TV Record, com grande sucesso de público e audiência.

<sup>3</sup> Além dos baianos Caetano, Gil, Tom Zé, Gal, Capinan e Rogério Duarte, o grupo reunia o piauiense Torquato Neto e, depois, já tropicalistas, a capixaba Nara Leão e os garotos paulistas de *Os Mutantes*.

<sup>4</sup> O tropicalismo musical é só a face mais densa e conhecida do movimento que abrangeu os cinemas novo (*Terra em Transe*) e marginal (*O Bandido da Luz Vermelha*), o teatro (*O Rei da Vela*), as artes-plásticas (a *Tropicália* de Oiticica e o *pop* de Gerchman, Antonio Dias etc.) e a literatura (*Panamérica*).



isso, atraiu para si toda a fúria e hostilidade do jovem público universitário<sup>5</sup>, consumidor de seus produtos, e de segmentos conservadores da imprensa e da sociedade brasileira. Estes não perceberam os índices da barbárie em gestação naquele momento, a corrosiva e elaborada crítica ao regime militar e a todo o sistema socioeconômico que lhe dava sustentação, nem a conclamação explícita à resistência e à luta clandestina, sinais e avisos disseminados nas canções tropicalistas.

## METODOLOGIA

O corpus de análise deste trabalho - conjunto de dados empíricos em forma de letras e músicas – é constituído por dezenove canções compiladas de cinco discos tropicalistas<sup>6</sup>, compostas e gravadas entre 1967 e 1968. Este corpus foi submetido a um levantamento minucioso dos *índices gráficos* e *sonoros* evidenciadores, por um lado, da repressão e violência policial e política vigente no estado de barbárie do período referido<sup>7</sup>, e, por outro, sinais indicadores de posições e princípios de resistência e luta defendidos pelos tropicalistas. Além desses, levantou-se ainda os nomeados *índices sonoros*, expressão que agrupa citações e intertextos musicais na forma de arranjos, acordes e fragmentos, todos eles capazes de revelar os procedimentos alegóricos, as paródias e os pastiches, bem como as montagens e colagens de sons e ruídos, típicos das canções tropicalistas.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

O estado de barbárie que se prenuncia nessas canções é, assim, evidenciado, como mostra o Quadro 1, pelo uso reiterado dos termos *morte, morrer, matar, sangue, crimes, bomba, guerrilha, fuzil, explodir, canhão, medo, guerra, bala, culpa, aflição, pânico, temer, confusão, faca, punhal, dor, despedaçados, desaparecida, sangrando, policiais vigiando, brutalidade, militar, botas, lama, chamas, escuridão e perigoso* dentre outros *índices gráficos*, que evocam um cenário sombrio e assustador. Do ponto de vista dos

<sup>5</sup> O clímax da rejeição aos tropicalistas ocorreu durante a apresentação da música “É Proibido Proibir”, na final paulista do III FIC (TV Globo), quando o público vaiando, atirou tomates, ovos e pedaços de pau no palco, motivando Caetano a fazer o famoso discurso (“... é essa a juventude que quer tomar o poder?”).

<sup>6</sup> Estes títulos encontram-se devidamente arrolados nas referências deste trabalho, ao final.

<sup>7</sup> Deve-se atentar para o fato de que apenas em dezembro de 1968 é que se instalaram propriamente os *Anos de Chumbo*, o período mais bárbaro, violento e letal da ditadura militar no país.



índices de resistência/enfrentamento relativos à posição crítica<sup>8</sup> dos tropicalistas, deve-se destacar, por exemplo, a estrofe ‘*eu organizo o movimento*’ da própria canção-manifesto *Tropicália*, que se complementa com o ‘*eu vou / por que não?*’ de *Alegria, Alegria*, sem falar da consciência dos limites do campo musical (‘*uma canção me consola*’).

## CONCLUSÕES

Se estas, e outras canções, explicitam um protagonismo consciente e autônomo (‘*sem livro e sem fuzil*’), há que se destacar também o aspecto disruptivo e alegórico da consciência dos dilemas e mazelas nacionais explicitadas em canções como *Marginália II*, *Geleia Geral* e *Parque Industrial*; o niilismo e a denúncia das convenções sociais de um Brasil familiar, retrógrado e conservador em *Panis et Circencis*, *Eles*, *Ele falava nisso todo dia* e até a incitação à rebeldia e à clandestinidade em *Enquanto seu lobo não vem*, *É Proibido Proibir* e *Divino Maravilhoso*. Dada a complexidade da canção tropicalista (em que vanguarda e consumo, arte e mercadoria se fundem), há nela um convite implícito para uma atitude de decifração pelo ouvinte, com recusa à audição passiva.

<sup>8</sup> Sem esquecer as ambiguidades e os paradoxos do tropicalismo, ao usar, além da alegoria, a exaltação, com sarcasmo carnavalesco e até melancólico, sobre as contradições do Brasil, onde o arcaico e o moderno convivem e se chocam (até hoje, *cf.* a atualidade da dicotomia *Casa Grande x Senzala*).





**PALAVRAS-CHAVE:** Tropicalismo; Barbárie; Ditadura Militar; Resistência Cultural.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paulo. Pássaro de fogo. *Rascunho*. 2014. Disponível em: <http://rascunho.com.br/passaro-de-fogo/>. Acesso em 15 de mar. de 2019.

ARAÚJO DUARTE, Ana Maria S. de; SALOMÃO, Waly (orgs.). *Os Últimos Dias de Paupéria (do lado de dentro) Torquato, neto*. 2 ed. São Paulo: Max Limonad, 1982.

CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 2 ed. São Paulo: São Paulo: Perspectiva, 1974.

COELHO, Frederico. *Eu Brasileiro, Confesso Minha Culpa e Meu Pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Gal. *Gal Costa*. São Paulo: Philips, 1969. Disco sonoro, 39' 34".

DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do Samba-Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2003.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê, 2000.  
GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, 1968. Disco sonoro, 30' 57".

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

OS MUTANTES. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, 1968. Disco Sonoro, 35' 59".

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

RIDENTI, Marcelo. "Revolução Brasileira na Canção Popular". In: NAVES, Santuza Cambraia; DUARTE, Paulo Sérgio. (orgs.). *Do Samba Canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.



**UESB**  
UNIVERSIDADE ESTADUAL  
DO SUDOESTE DA BAHIA



**XIII Colóquio Nacional  
VI Colóquio Internacional  
DO MUSEU PEDAGÓGICO - UESB**  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

**15 a 18  
outubro  
2019**

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”. In: \_\_\_\_\_. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. pp. 61-92.

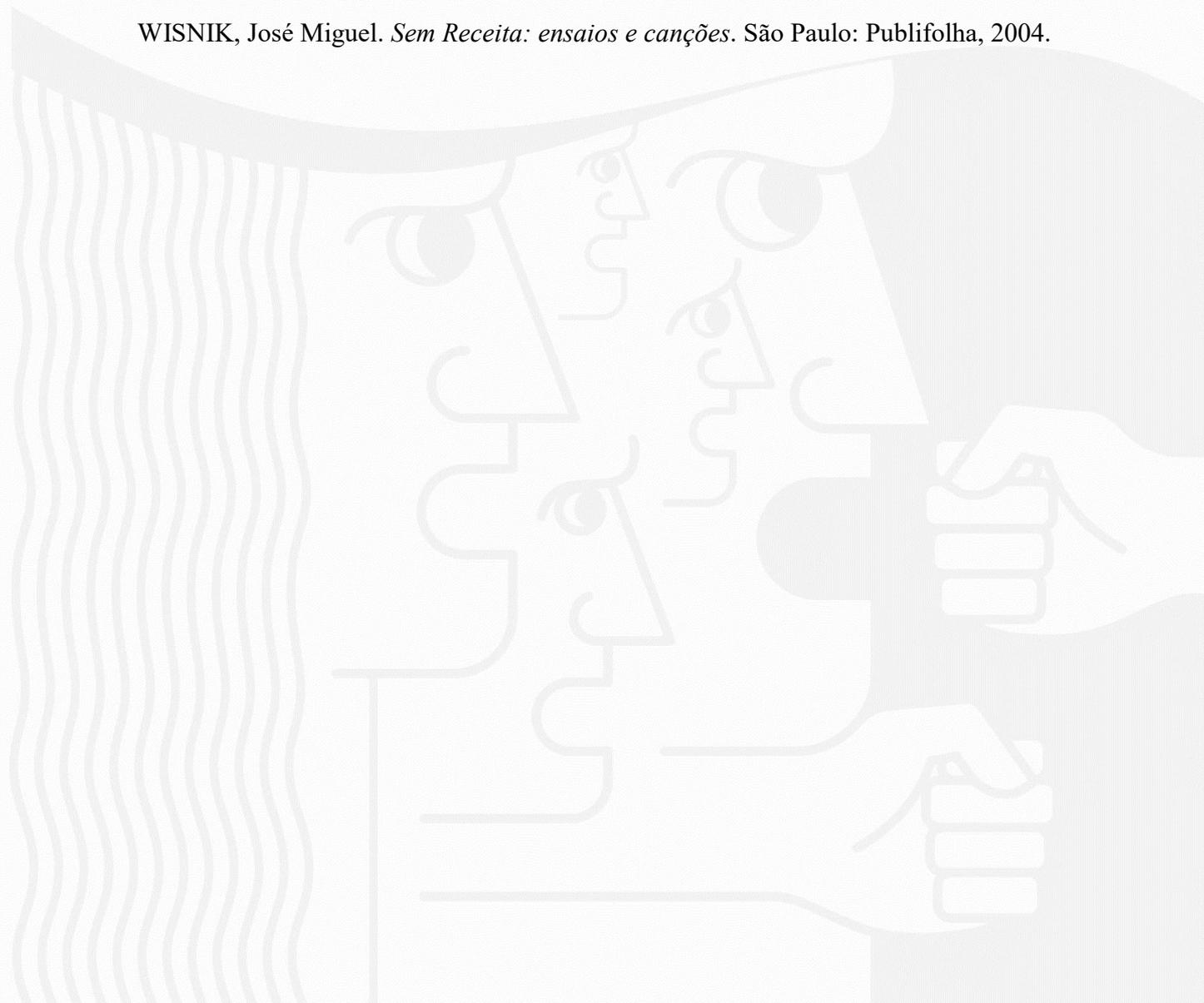
VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; COSTA, Gal; LEÃO, Nara; MUTANTES; TOM ZÉ. *Tropicália ou Panis et Circensis*. São Paulo: Philips, 1968. Disco sonoro, 37’ 20”.

VELOSO, Caetano; Os Mutantes. *É Proibido Proibir/Ambiente de Festival*. São Paulo: Philips, 1968. Disco sonoro, 15’ 55”.

\_\_\_\_\_. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1968. Disco sonoro, 36’ 27”.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.



**DISTOPIA, BARBÁRIE E CONTRAOFENSIVAS NO MUNDO CONTEMPORÂNEO**