

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

MARIA EUGÊNIA NALINI DE MORAIS

Made in Brazil: A percepção de Nelson Motta sobre a Tropicália

GOIÂNIA
2022



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Maria Eugênia Nalini de Moraes

Título do trabalho: Made in Brazil: a percepção de Nelson Motta sobre a Tropicália

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(a)(s) autor(a)(es)(as) e ao(a) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhães Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 14/09/2022, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARIA EUGENIA NALINI DE MORAIS, Discente**, em 16/09/2022, às 08:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

MARIA EUGÊNIA NALINI DE MORAIS

MADE IN BRAZIL: A PERCEPÇÃO DE NELSON MOTTA SOBRE A TROPICÁLIA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal de Goiás como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Prof. Orientador: Dr. Lisandro Nogueira

Goiânia, setembro de 2022.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Nalini de Moraes, Maria Eugênia
Made in Brazil [manuscrito] : a percepção de Nelson Motta sobre a
Tropicália / Maria Eugênia Nalini de Moraes. - 2022.
XXC, 80 f.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC),
Jornalismo, Goiânia, 2022.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Tropicalismo. 2. Colonismo. 3. Jornalismo opinativo. 4. Cultura.
5. Música popular brasileira. I. Magalhães Nogueira, Lisandro, orient.
II. Título.

CDU 007



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

ATA FIC 11/2022

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos nove dias do mês de setembro do ano de 2022 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado "Made in Brazil: a percepção de Nelson Motta sobre a Tropicália", de autoria de Maria Eugênia Nalini de Moraes do curso de JORNALISMO, da Faculdade de Informação e Comunicação - FIC da UFG. Os trabalhos foram instalados pelo prof. Dr. Lisandro Nogueira (FIC/UFG), orientador, com a participação do prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira (FIC-UFG), membro da banca examinadora.

Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de (10,0) , tendo sido o TCC considerado aprovado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por Lisandro Magalhães Nogueira, Professor do Magistério Superior, em 09/09/2022, às 20:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Rodrigo Cassio Oliveira, Professor do Magistério Superior, em 11/09/2022, às 21:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 3165221 e o código CRC A8A7595F.

AGRADECIMENTOS

O motivo deste trabalho é intrínseco a mim. Faz parte de quem eu sou, de quem cresci admirando. A tentativa de lembrá-los, por mais simples que seja, preenche o significado de estar aqui até hoje e honra por completo a minha convicção de que a arte salva histórias.

Aos meus pais, Marcello e Anna, as pessoas mais fortes que conheço, e ao meu irmão Paulo, o ser humano que mais admiro, a minha mais honesta gratidão por permanecerem, por me instruírem, por me acalentarem e por me guiarem pelos processos que valem a pena.

Aos meus queridos agraciados com o dom do ensino, Juarez Ferraz de Maia e Raphaela Ferro, o meu genuíno obrigada pela paciência, pelas orientações, pelo despertar de que a escrita é para ser libertadora, popular, acolhedora e, por vezes, amiga quando precisamos fornecer e ter um colo. Sem as palavras afetuosas, duras críticas e conselhos dos senhores, eu jamais teria me visto alguém minimamente consciente depois dos meus cinco anos como universitária.

Ao meu orientador Lisandro Nogueira, a minha eterna admiração, já cultivada há anos. O mago cinéfilo me ensinou sobre a sétima arte, música, história e, sobretudo, a reconhecer as rotineiras pequenas coisas que fornecem o conteúdo para as grandiosas obras que tanto nos preenchem a imaginação. Muito obrigada, professor!

Às minhas protetoras de todo o mal, Amanda e Cecília, a minha lealdade por fazerem com que tudo criasse um senso de pertencimento. A junção de responsabilidade, senso de justiça, sarcasmo, raiva e comédia alinham vocês em um marco zero de pura amizade.

RESUMO

Consagrado em 1968 com o lançamento do álbum *Tropicália ou Panis et Circenses*, o Movimento Tropicalista foi um fenômeno cultural de junção de ideias do cenário popular nacional com novidades musicais internacionais. Unido ao seu surgimento, o jornalista Nelson Motta, colunista da *Roda Viva*, integrante do periódico carioca *Última Hora*, mantinha os tropicalistas e seus feitos pessoais na pauta do dia sempre que possível. Por meio da pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo, se busca compreender como Motta percebeu a crescente de um cenário inédito da Música Popular Brasileira. Portanto, permite-se dizer que a coluna, vinculada também a um pluralismo de temas socioculturais, criou uma identidade significativa para a consolidação da Tropicália.

Palavras-chave: Tropicalismo; colunismo; Jornalismo opinativo; cultura; música popular brasileira.

ABSTRACT

Established in 1968 with the release of the album *Tropicália ou Panis et Circenses*, the Brazilian Tropicalista Movement was a cultural phenomenon that brought together ideas from the national popular scene with new international elements. Combined with its emergence, journalist Nelson Motta, columnist from *Roda Viva*, member of the Rio de Janeiro newspaper *Última Hora*, kept the tropicalists and their personal accomplishments on the agenda whenever possible. Through bibliographic research and content analysis, the research comprises how Nelson Motta perceived the growth of an unprecedented scenario of Brazilian Popular Music. Therefore, it can be said that the column, also connected to a pluralism of sociocultural themes, created a significant identity for the consolidation of Tropicália.

Keywords: Tropicalists; columnism; opinion journalism; culture; Brazilian Popular Music.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. REFERENCIAL TEÓRICO	18
2.1 O TROPICALISMO	19
2.2 NELSON MOTTA, <i>ÚLTIMA HORA E RODA VIVA</i>	29
2.3 CONTEXTO SOCIOCULTURAL	31
2.4 JORNALISMO CULTURAL	30
2.5 JORNALISMO OPINATIVO	32
2.6 COLUNISMO	38
3. METODOLOGIA	40
3.1 A PESQUISA BIBLIOGRÁFICA	37
3.2 A ANÁLISE DE CONTEÚDO	38
4. ANÁLISES	41
4.1 A CRUZADA TROPICALISTA - 5 de fevereiro de 1968	41
4.2 ÊLES - 1 de março de 1968	42
4.3 TROPICÁLIAS - 18 de março de 1968	43
4.4 ABAIXO O TROPICALISMO - 3 de maio de 1968	44
4.5 I ENCONTRO DE CULTURA - 20 de maio de 1968	48
4.6 ARTISTAS, INTELECTUAIS E ESTUDANTES - 24 de junho de 1968	49
4.7 CULTURA PROIBIDA - 11 de julho de 1968	51
4.8 SÓ LIDERA QUEM PARTICIPA - 10 de setembro de 1968	52
4.9 É DIVINO É MARAVILHOSO É A TROPICÁLIA - 28 de outubro de 1968	50
4.10 A CAETANO - 11 de março de 1969	52
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
6. REFERÊNCIAS	53

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles

Figura 2 – Marcha contra a guitarra elétrica

Figura 3 – Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circenses*

Figura 4 – Pôster de Terra em Transe (1966)

Figura 5 – Divulgação do programa “Divino, maravilhoso”

LISTA DE ANEXOS

A CRUZADA TROPICALISTA - 5 de fevereiro de 1968

ÊLES - 1 de março de 1968

TROPICÁLIAS - 18 de março de 1968

ABAIXO O TROPICALISMO - 3 de maio de 1968

I ENCONTRO DE CULTURA - 20 de maio de 1968

ARTISTAS, INTELECTUAIS E ESTUDANTES - 24 de junho de 1968

CULTURA PROIBIDA - 11 de julho de 1968

SÓ LIDERA QUEM PARTICIPA - 10 de setembro de 1968

É DIVINO É MARAVILHOSO É A TROPICÁLIA - 28 de outubro de 1968

A CAETANO - 11 de março de 1969

1. INTRODUÇÃO

A troca de impressões está genuinamente intrínseca ao cotidiano humano. Ao escutar uma música em um carro de som, ao assistir uma propaganda qualquer na televisão ou ao avistar um *outdoor* na rua, o indivíduo é direcionado a uma rede de interpretações que podem, ou não, sugerir os detalhes imaginados pelos sujeitos que produziram aquele conteúdo, mesmo que isso seja um pensamento involuntário minimamente perceptível. Há de se convir que, independentemente do imaginário criativo por trás da elaboração de uma obra, existem visões divergentes que somente o contexto em que o receptor está inserido pode ditar.

Nenhum dos materiais citados foi divulgado em seu canal de circulação por acaso, isento das intenções nas quais foram fundamentadas para despertar em um terceiro. Da mesma forma, o consumidor deste conteúdo não foi programado previamente para compreender o todo, ou até mesmo parte daquilo que lhe foi apresentado ocasionalmente. Na maioria das situações, são as próprias pessoas que decidem com o que e como vão se envolver com o que lhes é disposto culturalmente.

Apesar do simples exemplo, é possível constatar que a arte, assim como todas as trocas de experiências, não possui um padrão de leitura, um manual que dita as percepções humanas de cada item presente em uma obra. O indivíduo, como apontado por Parsons (2011), constitui-se de um conjunto de conotações. Apesar do autor se referir as metáforas para uma interpretação secundária de obras, é cabível conferir que o entendimento da arte parte de um contexto pessoal e cultural, o que lhe permite tamanhas variações.

Os objetos musicais, literários, teatrais, plásticos e cinematográficos são dotados de uma maleabilidade que transpassam os detalhes de algo encaixotado, fixo. Partindo desta premissa, é como se o produto artístico não envelhecesse. Há uma infinita deixa de concepções a cada nova parcela de dados consumida por uma pessoa disposta a acrescentá-la às novas perspectivas. Nesse contexto, Favaretto (2000) defende o constante acréscimo de informações ao movimento tropicalista, manifestação artística que rende questionamentos em pesquisas acadêmicas até os dias atuais.

Pode-se dizer que as indagações sobre um determinado fenômeno cultural são infinitas e fornecedoras de noções inesgotáveis para a curiosidade de quem busca. E, por isso, trazer à tona uma manifestação artística que atingiu o seu auge há mais de

cinquenta anos é capaz de fornecer observações não vislumbradas anteriormente. Ademais, somar ao movimento características de pontos de vista desiguais somente acresce à conversa.

Ao unir a arte ao jornalismo, principalmente à publicação periódica de colunas, é conclusivo que a “função jornalística é também educativa quando fornece os dados objetivos que aclarem a opinião pública” (BELTRÃO, 1980, p. 30). Tal fato somente não ocorre quando o posicionamento do jornal ao qual o profissional está vinculado detém completamente as convicções manifestadas por seus redatores, como exposto por José Marques de Melo (2003). Nesses casos, o jornalista torna-se um peão à serviço das peças de mais valia do tabuleiro, mesmo que possa, ainda que dificilmente, dar o xeque-mate.

Para Marques de Melo (2003), há a recusa da existência de objetividade jornalística, mas a defesa das matérias produzidas com neutralidade, não se inclinando obrigatoriamente a defesa de um viés ideológico. Segundo o autor, a realidade e a sua representatividade midiática são a figura que a instituição que está veiculando tal imagem quer que o telespectador tenha convicção. É como uma questão de observação e jogo de interesses, que se modifica perante ao gênero e ao formato do texto redigido.

Desta forma, o periódico *Última Hora*, originário da capital carioca em 12 de junho de 1951, após uma parceria entre o seu fundador jornalista Samuel Wainer e a gestão da segunda campanha presidencial de Getúlio Vargas¹, era um declarado defensor do viés ideológico progressista. A partir do golpe militar de 1964, o jornal torna-se um evidente opositor do período ditatorial. Um fato a ser evidenciado é a composição de matérias que abordavam tanto a política, quanto a cultura, questões do cotidiano e esportes, na intenção de se aproximar das classes mais populares e não travar o veículo a um público específico (FIDELIS, 2018).

O criador do *Última Hora* não era fruto de famílias bem afortunadas, conhecidas na época por serem, muitas vezes, detentoras dos meios de comunicação. O jornalista, filho de imigrantes do Leste Europeu, passou uma infância humilde em São

¹ Samuel Wainer foi exilado durante a ditadura do Estado Novo em função da censura aplicada a sua revista *Diretrizes*. No entanto, uma entrevista realizada com Getúlio Vargas em 1949 fez com que o jornalista comprasse a defesa do ex-presidente em suas manifestações na imprensa. A princípio, o *Última Hora* nasceu para a defesa da segunda gestão getulista (FIDELIS, 2018).

Paulo e se mudou para o Rio de Janeiro na adolescência, local no qual desde muito cedo iniciou as práticas jornalísticas. O posicionamento revolucionário que sempre lhe foi atribuído, uma suposta ligação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e coberturas de movimentos populares foram os fatos que o levaram ao exílio algumas vezes (FIDELIS, 2018).

De modo geral, a UH (*Última Hora*) apresentou, em suas páginas, perspectivas bastante distintas das apresentadas pela imprensa em geral. Os principais aspectos da cultura política do jornal foram estruturados com base no capital de seu fundador [...] com uma pauta defendendo interesses nacionalistas, buscando o desenvolvimento do capitalismo pela intervenção do Estado [...] (embora não negasse a participação desses investimentos (estrangeiros) no país (FIDELIS, 2018, p. 291)

Ao inserir o jornal no contexto tropicalista, constata-se a presença de colunas de componentes e simpatizantes do que fora o movimento sociocultural. O jornalista e produtor musical Nelson Motta mantinha a *Roda Viva*, nomeada desta forma em função da música homônima de Chico Buarque. Já o escritor Torquato Neto redigiu a chamada *Geleia Geral*, nome também derivado de uma canção componente do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, composta pelo mesmo em parceria com Gilberto Gil (MOTTA, 2000). Assim, as intervenções artísticas sobre o jornal carregavam até as notoriedades das homenagens, que não se limitavam a permanecerem mínimas.

A *Roda Viva*, objeto de estudo deste trabalho, foi um espaço essencial e atrativo para a exposição das discussões de âmbitos artísticos, políticos, sociais e econômicos, mesmo que seu caráter primário fosse a abordagem da vivência cultural brasileira. Por meio do tratamento das pluralidades de abrangências da sociedade de massa envolvendo a *Tropicália*, os olhares brasileiros observavam performances, figurinos, manifestações, discursos, apresentações musicais e novos instrumentos que uniam elementos advindos do exterior à expressão nacional que já não se apresentava usualmente (MOTTA, 2000). Logo, é pertinente salientar a transição de um cenário musical brasileiro meramente conservador para uma atuação inclusiva, em que os componentes detinham de uma superior liberdade criativa e expressiva.

A partir de Favaretto (2000), define-se que o tropicalismo unia, na perspectiva de seus precursores, a brasilidade com as influências estrangeiras, sem desmembrar a ideia mãe de favorecer a pauta nacionalista e a cultura popular de massa. A

Tropicália propôs a mistura das artes plásticas, do teatro, do cinema, da moda e, fundamentalmente, da música derivada de regionalidades dissonantes.

Apesar do conglomerado cultural, o destaque pertenceu, e ainda pertence, a intrigante musicalidade produzida no auge do movimento, datado do final da década de 1960. A criação das canções se mesclava com poesia, estabelecendo uma pluralidade de camadas de análise que serviu como um mar de interpretações denotativas, ultrapassando as palavras vocalizadas que pareciam, por vezes, sem sentido. Em Parsons (2011), é pontuado que indivíduos podem ter concepções distintas dados os seus próprios universos de conotações, que podem ser previsíveis de início ou completamente atuantes dentro de seu contexto pessoal.

O cenário tropicalista proporcionou a inserção da guitarra elétrica², instrumento de influência majoritariamente inglesa, em meio a sonoridade brasileira. O fato foi determinante para a quebra da musicalidade conservadora (FAVARETTO, 2000).

Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época. Caetano e Gil, principalmente o primeiro, não mais abandonaram a orientação, fazendo do corpo, no palco e no cotidiano, uma espécie de escultura viva (FAVARETTO, 2000, p.35)

Há a defesa de que a Tropicália consistia em uma demonstração da agregação dos valores elitistas cariocas da bossa nova, consolidada em 1958, comandada pela “santíssima Trindade” João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, com influências externas e tentativas de aproximação popular. Frente a jovem guarda³, representada por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, e a esquerda defensora e valorizadora da arte nacional, retratada por Geraldo Vandré, havia certa resistência frente à influência e união de estilos. No entanto, os tropicalistas não travaram inimizades com quaisquer movimentos anteriores ou simultâneos (MOTTA, 2000).

O tropicalismo, regido, fundamentalmente, por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam e Rogério Duprat, concebia ataques metafóricos ao governo vigente e bebiam tudo o que o rock n’roll internacional oferecia de novidade. Nelson Motta (2000) classifica a sonoridade deste período como

² Apesar da criação de protótipos do instrumento desde o início do século XX, a *Gibson Les Paul* foi a primeira guitarra elétrica comercializada em massa a partir de 1952 (SOUZA, 2002).

³ Movimento musical consolidado no Brasil nos anos 1960 a partir de influências do rock estadunidense (DANTAS, 2015).

um rompimento com a estética populista esquerdista musical. Um exemplo seria a canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, gravada em 1967.

Como a ascensão dos valores tropicalistas estava se expressando em meio a ditadura militar brasileira, havia, evidentemente, entraves relacionados à censura e à repressão da livre expressão. No ano de 1968, o Brasil vivenciava a maior represália do governo tirânico: a promulgação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5). A medida imposta no governo do general Artur da Costa e Silva violava quaisquer atos de liberdade artística, permitia a perseguição contra opositores e mantinha controle sobre a imprensa (MOTTA, 2000).

Por assim dizer, quaisquer manifestações que representassem uma ameaça ao Estado, perante a visão de seus componentes, foram minadas. Edifícios de redações jornalísticas passaram a ter a presença de censores da Polícia Federal, orientados a vetar tudo o que representasse riscos aos interesses governamentais (MORAES, 2014).

Moraes (2014) também pontua que a presença de oficiais tornava complexa a elaboração de estratégias para escapar da repressão. No entanto, os profissionais organizavam maneiras de driblar os olhos da censura e noticiar o que lhes era caro como interesse público. Afinal, a população brasileira necessitava do conhecimento que lhes era negado. Contudo, mesmo com as tentativas de defesa, a maior parte midiática da época entregava um conteúdo defensor da ditadura militar, promovido pelo próprio governo.

Dada a militarização do Estado, o desenvolvimento desta pesquisa permite a visualização de um Brasil que a redemocratização felizmente não mais proporciona. Nesta continuidade, a importância de se ter acesso a análise de um material jornalístico opinativo, como o colunismo da *Roda Viva*, com mais de 50 anos de história, possibilita a interpretação e ressignificação das impressões registradas por Nelson Motta naquele período, dado o material bibliográfico que se condiciona agora sobre o assunto.

O homem introduz, nessa ordem, uma nova dimensão, que lhe permite inventar, produzir, modificar, estruturar, imprimir valor subjetivo ao fator natural e daí partir mesmo para a criação de universos metafísicos e, portanto, alheios ao mundo da natureza. É a dimensão simbólica pela qual as coisas [...] adquirem significados distintos (BELTRÃO, 1980, p.39)

No documentário *O Som do Vinil: Tropicália ou Panis Et Circenses*, produzido pelo Canal Brasil em 2012, Caetano Veloso narra que, apesar do golpe militar de 1964, a força das manifestações de oposição se alastraram com espetáculos sediados no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e exhibições de Arena Conta Zumbi⁴. Segundo Caetano Veloso em *O Som do Vinil* (2012), foi realmente em 1968 que a verdadeira censura irreparável atingiu duramente a área cultural brasileira. Para constatação, Caetano e Gilberto Gil foram presos logo após a imposição do AI-5, permanecendo exilados na Europa depois de serem soltos em fevereiro de 1969 (VELOSO, 1997).

A apresentação do contexto em que o movimento tropicalista e o *Última Hora* estavam envolvidos é o que conecta a coluna *Roda Viva*, de Nelson Motta, à vivência do auge tropicalista, e o que a torna objeto de discussão neste trabalho. Afinal, o jornalista acompanhou o desenrolar dos trâmites no gargarejo dos absurdos e das novidades, tendo tanto a influência para coletar as informações quanto a credibilidade com os membros de variados movimentos artísticos para proporcionar a eles um local de discussão, exposição e resistência às práticas da repressão militar.

Assim, por meio do uso da bibliografia selecionada e pela metodologia de análise de conteúdo, o objetivo é ampliar, como exposto em Favaretto (2000), o ramo de pesquisas acadêmicas sobre uma manifestação sociopolítica cultural brasileira em que somente a palavra cantada foi capaz de se fazer objeto de resistência. Pela explicitação dos posicionamentos redigidos por Nelson Motta (2000), é conclusivo que não há como desvincular a arte de seu contexto social produtivo. Por consequência, a ampliação do movimento tropicalista se fez presente como um dos muitos gritos de protestos pela democracia.

A história nacional não se reprime quando se atém aos seus processos criativos, seja pela literatura, pela música, pelo cinema, ou por qualquer outro meio, para resistir à repressão. Sendo assim, o estudo das manifestações expostas em uma coluna que seria derrubada três dias após a promulgação do AI-5, pelo caráter provocativo que continha (MOTTA, 2020), apenas acrescenta informações valiosas ao processo de reconhecimento do Estado Democrático de Direito⁵.

⁴ Representação de teatro político nos anos 1960 que se firmou como uma luta de resistência do povo negro durante a ditadura militar brasileira. A história relata a consolidação do quilombo Zumbi dos Palmares (FERREIRA, 2014).

⁵ Item inserido na Constituição Federal de 1988, o Estado Democrático de Direito preza, basicamente, pelos direitos fundamentais do ser humano e pela limitação do poder estatal frente a soberania

Outro ponto crucial de relevância se faz pelo reconhecimento das carreiras construídas pelos artistas tropicalistas durante suas trajetórias de luta. A exemplo, Caetano Veloso e Gilberto Gil completam 80 anos em 2022 (MANSQUE, 2022). Evidentemente, por toda a realidade apresentada, são histórias célebres, de resistência artística, de incontáveis prêmios e honrarias, passíveis de serem averiguadas não somente para a relevância e ampliação do campo jornalístico, como também para as áreas de pesquisas da música, das artes, da história e tantas outras.

Marialva Barbosa (2004) expõe sobre como o passado é uma reflexão para o presente, para as decisões a serem tomadas na atualidade. Para a autora, a modificação da história da imprensa nota a complexidade das relações humanas, sociais, culturais, e daquilo que não foi proclamado, da censura, dos silenciamentos e da imoralidade. Fatos estes que dizem tanto quanto qualquer outra forma de expressão, ou até mais. Nesta perspectiva, o trabalho exposto valoriza o que a represália não permitiu. Como exposto por Martins (2014, p. 37), "escrever como um modo de lutar contra as forças do esquecimento, evitando enfatizar grandes sistemas interpretativos", descreve a importância de se revisar o período em que o tropicalismo entrou em ascensão.

A pesquisa utiliza o levantamento bibliográfico, a pesquisa documental e a análise de conteúdo como instrumentos metodológicos. As práticas escolhidas dimensionam os conteúdos fundamentais para o estabelecimento de todas as informações necessárias que competem a análise das colunas escolhidas. Isto é, qual o contexto social, cultural e político em que a elaboração destes materiais se deu. A pesquisa bibliográfica, a tabulação das colunas identificadas através das edições do *Última Hora* no Acervo do Estado de São Paulo e, por fim, a seleção de quais colunas compõem a análise qualitativa de conteúdo se definiram nos materiais que abordam diretamente o tropicalismo ou fatos e pessoas estritamente ligados a ele.

Há, da mesma forma, o interesse em ressaltar parte da carreira de Nelson Motta. Afinal, mesmo que seja o objetivo e que o jornalista tenha tido um pequeno espaço temporal para demonstrar suas colocações no *Última Hora*, é inegável a dimensão significativa que seu trabalho proporcionou aos artistas, estudantes e intelectuais no auge da ditadura militar.

popular. No entanto, tal fator não significa ausência de legalidade, mas o seu controle por órgãos judiciais (SILVA, 2005).

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Para a análise do posicionamento de Nelson Motta sobre o surgimento e a ascensão do movimento tropicalista, bem como para esmiuçar os fatos noticiados e comentários dispostos na coluna *Roda Viva* em meio a uma realidade ditatorial, objetiva-se classificar quais as práticas relativas ao jornalismo opinativo cultural. Para isso, são demonstradas as características principais jornalísticas competentes tanto à opinião quanto à cultura. No mesmo sentido, abrangendo o gênero opinativo, define-se as principais atuações do formato coluna. Como metodologia de estudo das seleções da *Roda Viva*, utiliza-se as práticas de análise de conteúdo de Laurence Bardin (1979), que se tornou viável a partir da pesquisa bibliográfica baseada em Fachin (2006).

Dessa maneira, as categorias envolvidas no referencial teórico são abrangentes ao ponto de explanar os detalhes utilizados na análise. Em primeiro lugar, a exposição do que foi o movimento tropicalista baseado no posicionamento de diferentes autores, valendo-se também das colocações de Caetano Veloso em sua biografia *Verdade Tropical* (1997). Em seguida, evidencia-se quem é o jornalista Nelson Motta e como o mesmo chegou a redigir a *Roda Viva*.

Assim, firma-se a necessidade de retratar como o período ditatorial impactou no desenvolvimento tropicalista. Logo após as especificações sobre o jornalismo opinativo e cultural e, por fim, como atua o columnismo.

Como o trabalho se origina da seleção dos conteúdos através da pesquisa bibliográfica disposta pelo método de Fachin (2006), foram assimiladas as colunas *Roda Viva* encontradas no Acervo do Estado de São Paulo, que aglomera as edições dos jornais *Última Hora* publicados entre 1955 e 1969. Neste caso, alguns impasses como a legibilidade de certos materiais, a ausência do mês de novembro de 1969 e a falta da *Roda Viva* em ocasiões onde outros formatos foram publicados, até mesmo assinados por Nelson Motta, não prejudicaram o material de estudo.

Como o columnismo é um formato que, especificamente neste caso, engloba um movimento cultural nacional, é evidente que os componentes da análise estão conectados na tentativa de responder a questão-problema inicial. Para Marques de Melo (2003), a coluna corresponde intimamente à personalidade de seu autor, funcionando também como uma espécie de rádio corredor que ressoa ao Brasil todo.

Neste sentido, a disseminação do pensamento político cultural da época se faz presente nas redações de Nelson Motta.

Não obstante, a proliferação de um tropicalismo original, inclusivo e provocador do conservadorismo são os principais marcos nas narrativas do jornalista, que não poupa termos ao se referir a diversos fenômenos coexistentes de maneira crítica e contundente.

2.1 O TROPICALISMO

A Tropicália surgiu com o desejo da dupla Caetano Veloso e Gilberto Gil em romper com “a estética populista da esquerda musical” (MOTTA, 2000, p. 168) sem saber ao certo como o desenvolvimento desta atuação se daria. Por assim dizer, eles eram a oposição de quem estava contra a autoridade estatal, se tornando também uma oposição deles mesmos, que eram, obviamente, adversos à ditadura. Porém, a briga propriamente dita entre ideias contrárias nunca foi comprada pelos tropicalistas. Via de regra, a intenção primordial era a inovação e, sem dúvidas, a representação da juventude. Não havia rixas, por parte deles, com outras manifestações artísticas simultâneas, mas oposições destes às novas propostas (MOTTA, 2000).

Em 1967, Caetano tinha um álbum gravado e uma de suas canções ainda não nomeadas. Após um encontro com o diretor Luiz Carlos Barreto, o músico foi alertado sobre uma montagem em uma exposição do artista plástico Hélio Oiticica, instalada na capital carioca, obra nomeada “Tropicália”, que descrevia, segundo Barreto, integralmente a composição letrista de músico. Apesar das dúvidas, Caetano foi até o Rio de Janeiro no espaço e conheceu o responsável pela instalação. O encontro foi benéfico, as artes se assemelharam e o álbum *Caetano Veloso* foi lançado em 1967 com a canção *Tropicália* (TROPICÁLIA, 2018).

Ainda no documentário *Tropicália ou Panis Et Circenses*, Gilberto Gil expõe como a influência dos Beatles foi significativa para a formação de ideias para a musicalidade nacional. A partir do álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967)⁶ e da banda de Pífanos de Caruaru⁷, que Gil conheceu a fundo em uma

⁶ Lançado em 1º de junho de 1967, foi o oitavo álbum de estúdio da banda inglesa Beatles, sendo um dos álbuns mais vendidos da música popular. A obra foi classificada pela crítica como um dos maiores e mais influentes discos da história do rock (ALTMAN, 2022).

⁷ Banda regional originária no sertão nordestino em 1924 que foi vencedora do Grammy Latino na categoria Melhor Grupo Regional de Raiz.

temporada em Pernambuco, o artista enxergou ligações na instrumentalização e posicionamento dos dois grupos, que não tinham sido visualizadas anteriormente. Para ele, o Brasil necessitava da recuperação de sua dignidade artística trazendo algo de atuação dentro da cultura de massa (TROPICÁLIA, 2018).

Figura 1 – Capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles



Fonte: Nuvem: arte e crítica⁸

A partir destas sementes, Caetano e Gil reuniram artistas de posicionamentos emparelhados para discutir o que a música nacional poderia gerar (TROPICÁLIA, 2018). Simultaneamente a este processo, os músicos se apresentavam, em um movimento ainda indefinido, em festivais como o III Festival da Música Popular Brasileira de 1967. Na ocasião, a guitarra elétrica foi introduzida através das performances de *Alegria, Alegria*, de Caetano com os *Beat Boys*⁹, e de *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil acompanhado dos Mutantes (MOTTA, 2000).

Disponível em: <<http://centroculturalfiesp.com.br/domingonapaulista/evento/banda-de-pifanos-de-caruaru>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

⁸ Disponível em: <<https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

⁹ “[...] grupo de rock argentino [...] composto de jovens músicos portenhos muito talentosos e conhecedores da obra dos Beatles e do que mais houvesse” (VELOSO, 1997, p. 115)

Os Mutantes, grupo de pop rock de três adolescentes paulistanos da Pompéia, originário de 1966, foi composto por Rita Lee Jones, no vocal, percussão e flauta, Sérgio Dias Baptista, na guitarra, e Arnaldo Baptista, no baixo e teclado (VELOSO, 1997). Também conhecidos pelas suas performances de alta experimentação musical, o grupo se assemelhou às convicções tropicalistas e permaneceu no movimento até meados de 1969 (SANTOS, 2008). O maestro Rogério Duprat foi o responsável por apresentar os jovens à Gilberto Gil, que ficou maravilhado com o talento pronunciado em tão pouca idade.

À primeira vista, Alegria, Alegria e Domingo no Parque scandalizaram os conservadores da MPB, pois que ousaram ao se apresentarem com a guitarra elétrica. O instrumento representativo do rock era considerado um alienante cultural para o ambiente político cultural daquele momento. À rejeição inicial à Alegria, Alegria incorporou-se ao agrado do público, consagrando o jovem compositor e cantor baiano em grande artista. Em pouco tempo, Caetano Veloso se transformaria em um popstar (OLIVEIRA, 2022, págs. 180 e 181)

Antes mesmo da inserção do instrumento, em 17 de julho de 1967, ocorreu, em São Paulo capital, a Marcha contra a guitarra elétrica, que inclusive teve a participação de Gilberto Gil. O movimento, liderado por Elis Regina, reuniu artistas como Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Zé Keti e Edu Lobo. O objetivo era preservar a nacionalidade da arte, impedindo quaisquer influências estrangeiras de retirar as nuances brasileiras presentes no cerne das canções. (OLIVEIRA, 2022). “Em uma Frente Única da Música Popular Brasileira”, a cantora saiu à rua com cartazes contra a “música jovem” alienante (MOTTA, 2000, p. 133).

Figura 2 – Marcha contra a guitarra elétrica



Fonte: Music non stop¹⁰

¹⁰ Disponível em: < <https://musicnonstop.uol.com.br/cantar-em-ingles-e-proibido-num-pais-que-ainda-vive-o-medo-da-guitarra-eletrica/>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

A caminhada do Largo São Francisco até o Teatro Paramount foi uma iniciativa antiimperialista frustrada. Segundo Favaretto (2000), o início tropicalista “incorporava o caráter explosivo do momento as experiências culturais que vinham se processando” (p. 31). O autor ainda reitera que os simpatizantes almejavam o redescobrimento da tradição de acordo com a vivência que o mundo tinha a oferecer e incluíram na brasilidade uma nova linguagem da canção. A partir deste momento, “os efeitos eletrônicos (microfone, alta-fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas) ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação (FAVARETTO, 2000, págs. 33 e 34).

A “Passeata contra as guitarras elétricas” teria servido, de acordo com Caetano Veloso, como inspiração para a deflagração do tropicalismo, que optou pelo uso destes instrumentos, sendo fruto da estratégia do marketing da “luta-livre”, colocada em prática pelos dirigentes da TV Record. Essa estratégia criava um “conflito” entre estilos musicais divulgados pela própria emissora (COELHO, 2011, p. 125)

A nomeação e o início das definições concretas do tropicalismo somente se estabeleceram em 1968, a partir do texto *A cruzada tropicalista*, de Nelson Motta, para a *Roda Viva*. O jornalista ressalta que a coluna teve grande repercussão a época, trazendo agregadores e críticos para o movimento. “[...] falava disso todo dia na coluna de jornal e defendia ardorosamente o movimento nos programas de televisão. Eles representavam o moderno, o revolucionário, o internacional: o jovem” (MOTTA, 2000, p. 170).

Em julho de 1968, o álbum *Tropicália ou Panis et Circenses*, produzido pela *Phillips Records*, foi lançado em união realizada pelas mãos dos compositores tropicalistas. A capa do álbum, projetada pelo artista plástico Rubens Gerchman, mostra Caetano Veloso (segurando uma foto de Nara Leão), Gilberto Gil (segurando a foto de Capinan), Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias (Os Mutantes), Tom Zé, Rogério Duprat, Gal Costa e Torquato Neto (Sanches, 2000). Nara Leão e Capinan não puderam estar presentes na data da fotografia, por isso a representação em quadros.

Há na imagem evidências concretas da linguagem crítica do movimento, que dispõem Rogério Duprat utilizando um penico como caneca; roupas espalhafatosas para alguns e formais para outros; a foto de Capinan em sua formatura no colegial; a utilização das cores da bandeira brasileira no *design*; e, não menos relevante, as

guitarras elétricas, como uma manifestação de que não iriam a lugar algum (FAVARETTO, 2000).

“Na foto, o grupo tropicalista posa como uma família patriarcal, em cenário que evoca uma casa burguesa antiquada [...] O caos referencial, projeto de reequacionar os valores nacionais, desmoronando prioridades como a afirmar que o Brasil é um fulcro de presente perpétuo (feito de passado, presente e futuro indistintos), está metaforizado na embalagem do LP (SANCHES, 2000, p. 59)

O lançamento do *Tropicália ou Panis et Circenses* evidenciou a estética do movimento como um todo. A partir deste álbum, “os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem - carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice -, compondo um ritual de devoção” (FAVARETTO, 2000, p. 78). Assim, não mais havia dúvidas que o movimento estava consolidado. E que, apesar de permanecerem em constantes adaptações, suas bases revitalizadoras do conservadorismo ganhavam força.

Figura 3 – Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circenses*



Fonte: Nuvem: arte e crítica¹¹

¹¹ Disponível em: <<https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

Ainda em Favaretto (2000), há a descrição e análise de todo o processo de composição das controvérsias do álbum: como ele possui o espírito carnavalesco, mas sem abandonar a denúncia ou como as letras com falas consideradas banais, que até soam estranhas ao primeiro escutar, se declaram em um processo de verdadeira imersão intelectual representado em cada uma de suas canções. Por essa razão, o autor defende que há ambiguidade no disco como um todo, “em uma paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagens surrealistas, corroendo a fruição divertimento” (FAVARETTO, 2000, p. 79).

Outro aspecto importante na narrativa tropicalista foi o filme *Terra em Transe* (1966). Na coluna *Glauber, cinema, ideias*, de 10 de junho de 1968, Motta afirma que Glauber Rocha é considerado um dos grandes gênios do cinema brasileiro e que faz reflexões únicas sobre a parcimônia da violência, contanto que não a trate como um espetáculo. Em entrevista a coluna, o cineasta reitera: Fracassei porque eu queria fazer filmes populares e tenho feito filmes intelectuais e difíceis demais [...] o problema é que eu não quero fazer nem filmes populistas, nem filmes “realistas-socialistas”, o que vem a ser, acadêmicos.

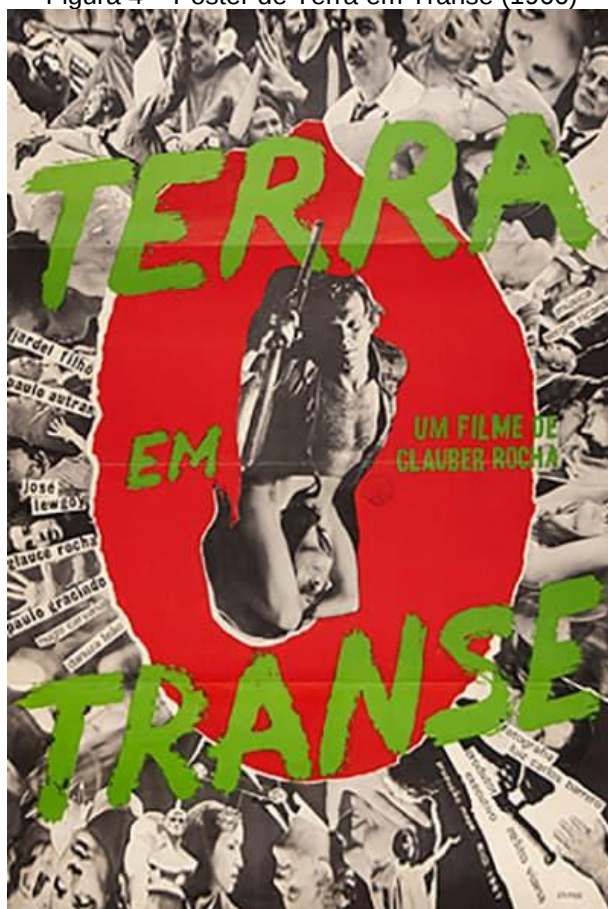
Sobre a película, Caetano Veloso (1997) diz que Glauber Rocha, “o maior dos cineastas brasileiros” (p.104), propôs um olhar sobre o Brasil que conversava com os seus trabalhos imagéticos anteriores, mas que jamais foi visto com tanto impulso, acrescentando uma linguagem visceral ao Cinema Novo. Para ele, a escolha da protagonização da obra revelava à época especificamente a realidade brasileira de resistência à ditadura militar.

Motta (2000) não deixa por menos a impressão pela obra e pontua que

com *Terra em transe*, o filme de Glauber Rocha, o impacto foi semelhante, em novidade e intensidade. Só que em preto-e-branco e em tela plana. Era uma outra forma de fazer política e cinema, com uma outra estética, mais brasileira, mais suja, mais contundente: um novo Cinema Novo [...] *Terra em transe* era um drama político urbano e atual, poético e delirante, histórico e existencial [...] (MOTTA, 2000, p. 168)

Como a tela já narrava, o Brasil estava imerso na tirania. O tempo parou em 1968. Os indivíduos que compunham o movimento tropicalista estavam dispostos a romper com o seguimento “natural” da música nacional, a mudar a rota percorrida pela música popular brasileira, sem medir as consequências (SANCHES, 2000).

Figura 4 – Pôster de Terra em Transe (1966)



Fonte: YAM¹²

Antes de casar a explanação da constante decadência do samba com a constituição tropicalista e suas entrelinhas, Sanches (2000) reitera que os indivíduos que nós conhecemos como ídolos tropicalistas nacionais “encontram-se num processo corrosivo de eternização, de degradação” (p.14) e que, por isso, ele não possui a mesma visão de eternização divina musical defendida por outros autores aqui apresentados.

Para Sanches (2000), *A Verdade Tropical* (1997), de Caetano Veloso, se sustenta pela:

a) mitificação e glorificação do tropicalismo como verdade contínua e continuamente revalidada no cenário cultural nacional, tempo após tempo; b) mitificação e glorificação da heterossexualidade transitiva do autor; c) mitificação e glorificação de uma suposta relação de repulsa do autor pelas drogas; d) mitificação e glorificação do envio do autor, pretendo rebelde, ao exílio europeu (no logo após haver sido expelido o AI-5 pelo governo ditatorial que orientava o país), num reiterado pedido de piedade pela injustiça histórica cometida pelo Brasil com os guerrilheiros tropicalistas (págs. 25 e 26)

¹² Disponível em: < <https://yam.com.vc/conexao/786403/cinema-brasileiro-filmes-para-entender-o-brasil>>. Acesso em: 14 ago. 2022

A crítica à obra não se finaliza em Sanches (2000). Para Schwartz (2012), Caetano contava com uma rebeldia não cabível ao Brasil. O autor defende que a tentativa incessante do artista em trazer ao país os estrangeirismos não era uma prova de inautenticidade, mas contribuiu para uma monopolização da cultura nacional não bem quista. Em ampla observação, a análise do músico não considerou o jogo político que o Brasil exibia. “A ditadura que pôs na cadeia o próprio artista, os seus melhores amigos e professores, sem falar no estrago geral causado, é tratada com complacência, por ser ela também parte do Brasil” (SCHWARTZ, 2012, p. 57).

A representatividade da suposta rebeldia de Caetano pôde ser visualizada no Festival Internacional da Canção de 1968. Na ocasião, o cantor apresentou “É proibido proibir” ao meio de vaias. Como afirma o músico, “o tropicalismo já estava aí por quase um ano e era perfeitamente previsível um episódio de vaias entremeadas de admiração pela ousadia e pelo bom acabamento musical e cênico da apresentação” (VELOSO, 1997, 210). O artista retornou para apresentar a música na semifinal do Festival, aproveitando a ocasião para enfrentar a plateia: “Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos” (VELOSO, 1997, 2011), proferiu Caetano¹³.

Em teoria, a Tropicália defendia veementemente a participação da voz popular em seu contexto. O movimento mediava um papel apaziguador entre culturas por coexistir com a Jovem Guarda, ter traços elitistas advindos da Bossa Nova e ser representado por uma classe de músicos jovens. No entanto, Roberto Schwartz (2012) reitera:

A novidade que o livro recapitula e em certa medida encarna é a emancipação intelectual da música popular brasileira. Na pessoa de um de seus expoentes, esta toma distância de si e passa a se enxergar como parte responsável da cena contemporânea, seja poética, seja musical, seja política, desrespeitando os enquadramentos aceitos do gênero. Ao saturar de reflexão estética e social as opções dos companheiros de ofício e as suas próprias, Caetano puxa a discussão para o patamar desconventionalizado e autocrítico da arte moderna, sem, contudo, abandonar o compromisso com o público de massas. O interesse dessa posição difícil, talvez impossível de sustentar, dispensa comentários (p. 54)

¹³ Então essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Você tem coragem de aplaudir uma música este ano, o mesmo tipo de música que você não teve coragem de aplaudir no ano anterior? Você é o mesmo jovem que sempre, sempre matará amanhã o velho inimigo que morreu ontem. Você não entende nada, nada, nada, absolutamente nada! [...] Gilberto Gil está aqui comigo para que acabemos com este festival, com toda a idiotice que reina no Brasil [...]”. O discurso completo está disponível em <<http://tropicalia.com.br/en/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>. Acesso em 14 de ago. 2022.

Neste aspecto, Marilena Chauí (2003) aborda o conceito de “arte popular” como algo surgido no romantismo pela unificação linguística, territorial, política e religiosa de uma nação. Para além da arte do ‘povo’, a norma econômica social ditou a “cultura erudita”, pertencente somente ao consumo da elite, indivíduos que tinham acesso ao conhecimento e ao dinheiro. Segundo a autora, “a distinção foi concebida (e continua a sê-lo, até hoje) como diferença na forma e na qualidade das próprias artes” (CHAUÍ, 2003, p. 289). Ela aborda meios para exemplificar que a formação, a condução e a relação do autor com o público alvo, tanto para a massa quanto para a elite, não conversam entre si, e constituem, mesmo que inconscientemente, parte de mundos opostos dentro da relação criador e consumidor.

Em contrapartida, Leite (2015) cita que o caráter crítico tropicalista para com o autoritarismo da ditadura apresentava maleabilidade ao ponto de se deixar influenciar por outras manifestações para fundamentar os seus posicionamentos. Nesse viés, enquanto “as canções ditas engajadas se desenvolvem de modo mais encadeado, figurativo [...] a estética tropicalista mobiliza figuras interativas afins ao apelo imagético e à forte roupagem mnemônica dos reclames e dos cartazes” (LEITE, 2015, p. 152). Por assim dizer:

O tropicalismo propunha uma junção de referências sem nenhuma distinção. Ao mesmo tempo que se relacionava com a cultura popular, captava elementos do *mass media*. Uma característica muito significativa no movimento tropicalista é a valorização do desprezado dentro da arte e da cultura mundial e nacional (MARQUES; MARQUES, 2011, p. 481).

Os tropicalistas seguiam a linha evolutiva que a Bossa Nova havia firmado em território nacional. Os seus objetivos estavam conservados no uso de instrumentos eletrônicos, ruídos e vozes, mas não dependiam somente disso para as mudanças que queriam provocar no cenário da música popular. “Os novos materiais permitiram articular uma linguagem musical postulada tanto pelo interesse de renovar a tradição quanto de refletir sobre a situação cultural” (FAVARETTO, 2000, p. 45). A contradição do tropicalismo, portanto, se mostra justamente em defender uma aproximação participativa popular e valorizar “o desprezado”, mas resguardar a elaboração estética às manifestações artísticas e às influências estrangeiras, já consolidadas pela “cultura erudita”.

A Semana de Arte Moderna de 1922 é também lembrada como uma precursora de discursos contracultura, já na primeira metade do século XX. As bases criadas

pelos manifestos modernistas, tais como o Pau-Brasil, o Antropofágico e o Verde Amarelismo, desenvolveram um cenário questionador frente à cultura vigente de um país como o Brasil. A figura de Oswald de Andrade foi determinante, a partir do Manifesto Antropofágico (FAVARETTO, 2000).

“O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito” (FAVARETTO, 2000, p. 57)

A devoração de toda e qualquer informação nova que viesse, independentemente de sua origem, seria uma honra a antropofagia. Veloso (1997) descreve que os brasileiros tinham a missão de condensar as experiências estrangeiras a fim de produzir materiais nacionais de excelência para a exportação. O objetivo era o de que as virtudes do Brasil se unissem as derivadas de quaisquer outros locais para competir igualmente com as manifestações internacionais.

A coluna *Chega de badalação*, de 16 de março de 1968, explicita o que é a fama na década de 1968. “Ninguém quer saber o que é, todos querem estar por dentro da onda, todos querem consumir, todos querem estar na frente, sem cogitar do que estão endossando”. este texto, Motta ressalta a importância do Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade e do quão equilibrado é possuir uma nação que conhece e se reconhece na própria história. Afinal, a cultura brasileira é política, assim como tudo que dispõe de posicionamento. “Abaixo a moda, abaixo a badalação e viva Oswald de Andrade, viva José Celso Martinez Correia, viva Glauber Rocha, viva Caetano Veloso. Viva a Seriedade” (MOTTA, 1968).

O movimento tropicalista é discordante dado todos os aspectos apresentados pelos autores referenciados. Há relevância em se citar posicionamentos distintos e faz-se benéfico para o discurso reconhecer que, mesmo que a Tropicália tenha rompido barreiras estéticas musicais conservadoras, agregado novas formas de compor e performar, ela ainda foi um movimento acolhedor da classe artística já consolidada nacionalmente. O ideal de abranger a opinião pública e dar local para estas pessoas não se mostra verídico somente pelas diferenças de musicalidade que apresentava frente as manifestações simultâneas. A defesa da arte pela arte sem a inclusão de questões sociais, por exemplo, é um fator questionável na Tropicália em si, mas discorrido por Nelson Motta nas colunas *Roda Viva*, como mostrado adiante.

Não necessariamente, no entanto, sempre conectadas as pautas do fenômeno artístico.

2.2 NELSON MOTTA, *ÚLTIMA HORA E RODA VIVA*

Nelson Cândido Motta Filho, o Nelsinho, nasceu na capital paulistana em um domingo de 1944. Numa família composta por advogados, magistrados e políticos, o garoto foi rodeado por oportunidades de estudo e de relacionamento com pessoas importantes no meio sociocultural do eixo Rio-São Paulo. Seu avô paterno, por exemplo, era amigo de Oswald de Andrade, com quem fundou a revista *O Pirralho* (MOTTA, 2020).

Em 1950, se mudou para o Rio de Janeiro, cidade em que os parentes mantinham constante contato com a importante classe artística brasileira. Aos 14 anos, Nelson Motta escutou pela primeira vez a canção *Chega de Saudade*, de João Gilberto. “Sua vida poderia ser dividida em antes e depois de João” (MOTTA, 2020, p. 51). Ali, a paixão pela música e pelo cinema se afloraram. Contudo, não vislumbrava, inicialmente, uma carreira artística ou jornalística (MOTTA, 2020).

Nelsinho foi corretor de imóveis aos 16 anos, ingressou na Faculdade Nacional de Direito aos 17, mas não se identificou com o curso. A pedido do pai, para que “tomasse um rumo na vida”, optou por adentrar na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e iniciou o desenvolvimento de suas verdadeiras paixões. Com uma carreira musical já em mente, Nelson Motta compunha, talento que, inicialmente, era desacreditado por quem convivia com o jovem. No entanto, suas composições em parceria com outros artistas foram inseridas e valorizadas em grandes festivais da época (MOTTA, 2020).

Por indicação de Zuenir Ventura, Nelsinho atuou como estagiário no *Jornal do Brasil*. A oportunidade o levou a ser cronista de um programa de crítica musical. Nos posicionamentos, Nelson era conhecido por defender tanto a jovem guarda quanto o tropicalismo, o que causava certa estranheza do público.

Não só por seu temperamento tolerante e conciliador, mas por sua vivência na música com grandes mestres da bossa nova, como Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e a amizade com a nova geração de Chico, Caetano e Gil, Nelsinho dava sua opinião com educação, sempre com argumentos técnicos, musicais e poéticos, evitando fazer julgamentos morais ou humilhar os cantores que apresentavam as músicas (MOTTA, 2020, p. 109)

Em 1968, Nelson Motta ingressou na TV Globo no Jornal da Verdade, revista em que veiculava notícias culturais. Após um ano, Motta já tinha conquistado um programa próprio denominado *Papo Firme*, um noticiário de 5 minutos no qual expunha as novidades do mundo cultural. A exibição durou até 1973. Entre idas e vindas, viagens, mulheres, drogas e noites sem fim no famoso restaurante carioca *Antonio's* com a elite da música brasileira, Nelson Motta finalmente conheceu Samuel Wainer.

Após o exílio em Paris, Wainer voltou ao Brasil para reassumir a direção do periódico *Última Hora* e com a intenção de ser um aliado da oposição à ditadura. Por meio do diretor cinematográfico Cacá Diegues, o nome de Nelsinho foi comentado para redigir textos diários que se aproximasse da mídia consumida pelos jovens. A contratação deu origem a *Roda Viva*, coluna nomeada não somente em homenagem à canção, como também a peça de Chico Buarque, que José Celso Martinez Corrêa deu vida, pela primeira vez, no teatro Princesa Isabel (MOTTA, 2000).

Com 23 anos era um sonho ter uma coluna diária assinada num grande jornal de oposição e um privilégio trabalhar com uma legenda jornalística como Samuel, especialmente num momento de grande efervescência e vitalidade da juventude, da política e da cultura no Brasil (MOTTA, 2000, p. 166)

Com a fundamentação da *Roda Viva*, surgiria o apoio ao Cinema Novo de Glauber Rocha, ao teatro de José Celso Martinez Corrêa, as artes plásticas de Antônio Dias e Hélio Oiticica e, não por menos, a musicalidade de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes e companhia, que serviriam de inspiração para datar quais eram as novidades culturais brasileiras. Aos poucos, Nelson Motta foi desenvolvendo apego por meios artísticos que não o eram tão similares e viu na crítica bem fundamentada a beleza que lhe inspirava (MOTTA, 2000).

“Tudo formava um conjunto de elementos de mau gosto que criavam intensa e arrebatadora beleza [...]” (MOTTA, 2000, p.167). No caso de Nelson Motta, a realidade ditatorial brasileira nunca deixou de ser o marco zero de suas análises culturais enquanto colunista do *Última Hora*. O jornalista não abria mão de abordar a censura, a represália policial, as lutas do movimento estudantil e a imensidão de filhos sem pai que o Brasil lutava com unhas e dentes para alimentar.

Na coluna *Ao estudante assassinado*, de 30 de março de 1968, Motta diz:

Eles são muitos, anônimos, sem rosto, vêm de todos os cantos do país, sem família, sem nada, com a cabeça cheia de esperanças. Vivem pelas ruas, sem lugar certo para dormir, tudo isto para estudar. A luta para saber para ser útil, para trabalhar, para produzir, para levar borrachada e tiro da polícia. A luta para estudar para tornar o Brasil menos subdesenvolvido, menos colonial, menos injusto [...]

Motta buscava sempre manter a boa relação com a variedade artística da época, a fim de evitar conflitos e procurar semelhanças para a boa produção jornalística. Apesar de todos os assuntos abordados, Nelson afirma que nunca usou um amigo para noticiar algum furo, fato que sempre lhe deu credibilidade na cena nacional (MOTTA, 2000).

Até mesmo nos cenários mais repressores do governo tirânico, Nelson Motta alinhou opiniões sobre movimentos sociais e artísticos e não se encolheu frente as adversidades que a censura poderia lhe ocasionar. A *Roda Viva*, apesar de permanecer cerca de dois anos em circulação, conseguiu abordar uma vastidão de assuntos que não se resumiram somente a Tropicália e suas novidades musicais. A coluna data uma importância fundamental do jornalismo opinativo de resistência.

2.3 CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Ao longo da Ditadura Militar instaurada no Brasil, a censura frente a liberdade de expressão é incontestável. Quaisquer que fossem as maneiras de manifestações informativas, artísticas, políticas ou religiosas, o país estava imerso em um Estado autoritário, no qual foram enumerados Atos Institucionais (AI) para reger a população.

No governo do General Humberto Castello Branco, foram impostos os quatro primeiros mandamentos de controle opressor. Neste período, em quatro primeiros AI, foi criado o Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão destinado ao controle das atividades de comunicação que representassem ameaça ao governo (KORNIS, 1980); o bipartidarismo, permitindo somente a existência da Aliança Renovadora Nacional (Arena) e do Movimento Democrático Brasileiro (MDB); a cassação dos direitos políticos de vários representantes; e a instituição de uma nova Constituição Federal, em 1967, que limitava o poder legislativo e tornava oficialmente as eleições indiretas.

A troca de mandato para o Marechal Artur da Costa e Silva veio unida ao AI-5 em 13 de dezembro de 1968. A partir de então, os militares tinham o poder absoluto

sobre os poderes, fechando o Congresso Nacional, silenciando os meios de comunicação e a livre manifestação, antes já controlada. Os anos de chumbo, período entre o final da década de 60 e início da de 1970, foram marcados pelo ufanismo, pelo milagre econômico, que logo se esvaiu, e, principalmente, pela tortura explícita (TRAMARIM, 20--).

Gaspari, Hollanda e Ventura (2000) discutem que o vazio cultural do período foi muito significativo em função da promulgação do AI-5 e da censura desenfreada. Na transição das décadas de 1960 a 1970, os movimentos como o Cinema Novo, a música tropicalista ou a literatura concretista não mais se consolidavam como antes. Em troca, o país foi tomado pela discriminação dos estudantes, pelo desaparecimento de novos artistas e pela massificação da cultura. Para além da ditadura, a cultura entra em uma fase de readaptação às novas infraestruturas do país.

O cenário ditatorial brasileiro criou um campo de pavor ao redor da população. Por meio de uma violência indiscriminada e totalmente legalizada pelo Estado, pessoas desapareceram, foram atacadas e silenciadas. Os grupos vistos como minoritários, referindo-se as pessoas negras, indígenas, de ideologias progressistas, estudantes eram os principais alvos da tirania (MARTINS, 2014).

Pelos olhos do Estado, havia uma espécie de culto ao comunismo, local em que a oposição se reunia para tramar a sua tomada de poder. Como se tal informação disposta por Martins (2014) não fosse estapafúrdia o suficiente, o plano de ação era agir através do controle total dos canais de ensino, já que pessoas de dentro dos órgãos competentes à educação estavam mancomunadas com o avanço comunista.

O maior impacto do período foi o demográfico. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil tinha 110 milhões de habitantes, sendo 70 milhões em vida urbana. Dentre estes, 7 milhões de jovens entre 19 e 23 anos. O grupo somava cerca de 1 milhão de estudantes universitários militantes atingidos pelas consequências governamentais (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 18).

Para exemplos dentro da *Roda Viva*, na coluna *Pandemônio*, de 22 de abril de 1968, Nelson Motta narra a total ignorância governamental com o desempenho internacional das produções do Instituto Nacional de Cinema (INC), que pouco fez para que as obras brasileiras fossem impulsionadas nos festivais estrangeiros, mesmo reconhecendo que os valores dos trâmites eram muito altos.

Em *Cultura Proibida*, de 11 de julho de 1968, Nelson Motta fala sobre a censura imposta sobre a peça teatral *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade e dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Para Motta, a obra é “um Teatro-denúncia que realmente expressa o Brasil de hoje, com seu ridículo e sua falta de história”.

Assim, na música popular, a interrupção do rico processo inventivo começado pela Bossa Nova de João Gilberto e depois retomado por Caetano e Gil teria como causa a massificação e não uma crise de criação. Por idênticas razões, o cinema não se teria livrado do fantasma do Cinema Novo e agora erraria perdido nos descaminhos do comercialismo a qualquer preço ou marginalismo solitário (GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p. 49)

Se cabe alguma citação do evidente descumprimento da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, o 19º artigo menciona que os indivíduos possuem livre espaço para manifestação e que devem “procurar, receber e difundir informações e ideias por qualquer meio de expressão” (ONU, 1948). Por tal contexto, o *Última Hora*, principalmente pela figura de Samuel Wainer, estabeleceu uma resistência à censura no cenário do Movimento Tropicalista nas limitações comunicacionais impostas pela ditadura militar.

O jornalismo realizado tanto pelo *Última Hora*, como um todo, quanto pela *Roda Viva*, foi contribuinte para o não silenciamento de uma imprensa resistente às amarras da censura. Por mais que a coluna tenha sido suspendida após a promulgação do AI-5, como reitera Motta (2000), Samuel Wainer resistiu e possibilitou a publicação de informações de interesse público enquanto fosse possível para a sobrevivência do veículo.

2.4 JORNALISMO CULTURAL

Tais impasses na difusão de conteúdo e consumo de notícias pela sociedade trazem à tona o questionamento de como o jornalismo cultural, que aborda o Tropicalismo, permaneceu sendo vinculado pelo *Última Hora*. A resposta está justamente no enfrentamento proporcionado pela arte. Samuel Wainer, logo após o decreto do AI-5, solicitou que Nelson Motta escrevesse colunas sobre Bob Dylan, Melina Mercouri e Joan Baez, três personalidades que, cada uma ao seu modo, lutavam contra a repressão. A *Roda Viva* foi suspensa por tempo indeterminado logo depois. (MOTTA, 2000)

No período ditatorial, a atividade jornalística não tinha muitos corredores a percorrer. Gaspari, Hollanda e Ventura (2000), citando José Machado, presidente do Sindicato dos Jornalistas Profissionais da Guanabara, reitera que o AI-5, de fato, não expressava censura à imprensa, mas a interpretação se fazia pelas entrelinhas.

Se tratando da prática do jornalismo cultural em si, não há negação frente à demanda social por conteúdo (ASSIS, 2008). Em um período ditatorial, a comunicação, independentemente de sua classificação ou formato, seria um instrumento de necessidade primária para reaver a importância de como o conhecimento básico influencia o comportamento social.

Ainda em Assis (2008), são descritos fatores de composição do que classificaria o jornalismo como cultural. Frente às análises de edições da *Roda Viva*, o espaço da crítica e o preparo profissional são os que mais se encaixam no contexto. Como exposto, Nelson Motta tinha o convívio direto com os membros componentes das produções artísticas, além de ter a credibilidade, apesar da pouca idade, de ter trabalhado com crítica musical anteriormente a sua atuação no *Última Hora*.

[...] muito mais do que o domínio das técnicas jornalísticas: para que se desenvolva um trabalho exemplar, cabe a ele o conhecimento e a compreensão das artes e dos fenômenos culturais. Urge, portanto, repensar a formação dos novos profissionais para, conseqüentemente, propor a revisão da qualidade do trabalho realizado dentro das redações [...] (ASSIS, 2008, p. 189)

Eliane Basso (2006) também repercute a ideia de difícil definição para a prática do jornalismo cultural. A autora discute o posicionamento de que a “verdadeira cultura” caberia somente aos indivíduos letrados, eruditos e de produção intelectual reconhecida. Refutando esta ideia, cabe citar o Tropicalismo defendido por Motta (2000), que se insere em um espaço em que o conteúdo, a arte e a maleabilidade de ideias é o que realmente define uma manifestação cultural. Neste caso, o movimento, em teoria, não pretendia pregar divergências sociais, como ocorria abertamente na elite consumidora da bossa nova.

A prática jornalística cultural é aquela que promove a reflexão social sobre temas plurais. A discussão de temáticas globais, de quaisquer esferas, deve incitar a posição crítica naqueles que a consomem, se consolidando como um pilar do conhecimento comunicacional e não somente do entretenimento.

Para melhor compreensão do campo, entendemos que o Jornalismo Cultural transborda a análise e a divulgação dos produtos da chamada cultura ilustrada (literatura, pintura, escultura, teatro, música, arquitetura, cinema) e abrange a cultura popular, o comportamento social – que revelam os hábitos sociais do cotidiano através das formas de ser e se portar e as ciências sociais, ajustadas em certa medida ao campo da produção jornalística. Assim, o Jornalismo Cultural, em sua dupla postura, realiza a difusão e a análise crítica das culturas - formatando um fórum público de manifestação do pensamento (BASSO, 2006, p. 10)

No mesmo viés, é fundamental salientar que

a percepção, portanto, é de que o exercício da opinião no jornalismo é algo necessário não só para os próprios jornalistas, mas fundamentalmente para o leitor cidadão e para a sociedade. É a manutenção de um espaço em que se tornam públicas visões de mundo divergentes, polêmicas que podem ser estabelecidas democraticamente, análises estruturais e conjunturais que podem balizar decisões mais coerentes (SILVA, 2003, p. 100)

Ao tratar da formação social disposta pelas influências das produções jornalísticas, Silva (2003) destaca que a comunicação ética e democrática exige do profissional argumentos sólidos capazes de fomentar opiniões agregadoras e críticas aos leitores. Isso foi um fato determinante para a escolha da *Roda Viva*, expressamente contra as práticas governamentais vigentes em sua época.

Os anos 60, período de divulgação da coluna, já representavam uma cultura de comunicação mercadológica. Nesta época, apesar da arte ainda estar dividida entre o elitismo da bossa nova, a juventude da jovem guarda e a juventude do tropicalismo, a Música Popular Brasileira (MPB) era uma junção entre o erudito e o popular, ou tentava ser (COELHO, 2011).

No entanto, não havia de se fazer junção entre pensamentos não simpatizantes. Com o cenário de disputa artística presenciado no final da década, o gosto popular não era padronizado ou buscava os mesmos produtos midiáticos (COELHO, 2011). Pelo contexto histórico apresentado anteriormente, é possível concluir que havia a luta do Estado contra o povo, mas do povo contra o próprio povo. Pela ideologia, qualquer que seja, a trégua não parece nunca ser uma solução.

A significância do conflito entre produções artísticas é maior do que aparenta. Ao invés da união para a derrubada de um inimigo em comum, que neste caso seria a repressão estatal que atingia a todos, os movimentos se viam em hostilidades causadas por posturas divergentes de composição, performance e musicalidade.

Infelizmente, não houve uma conciliação destas ideias, apesar da resistência à falta da liberdade de expressão ser uma motivação comum.

2.5 JORNALISMO OPINATIVO

Como descrito no Manual do Jornalismo (2020), o conteúdo opinativo pode dar visibilidade ao autor, ao veículo ou ao leitor sobre a interpretação da realidade que o cerca. Neste caso, ao trabalhar com as colunas dispostas no *Última Hora*, é previsto lidar com a redação característica do autor selecionado. O texto dita que este formato jornalístico “emite juízo de valor com sutileza ou densidade crítica” (SCHMITZ, 2020, p. 26), o que permite a sua transição entre temas diversos e a composição por outras nuances opinativas, como a união de críticas e crônicas.

Marques de Melo e Assis (2016) apontam que o desenvolvimento do gênero opinativo, bem como dos formatos que o compõem, variam conforme o cenário em que está sendo redigido. Por mais que se estabeleça noções de cada tipo textual, o cotidiano da atividade jornalística, em cada época e espaço, aponta as nuances que cada formato irá desenvolver, não constituindo um aglomerado pontual de definições previamente adotadas. Segundo os autores,

os formatos midiáticos são variantes dos gêneros, estando a eles subordinados, ao mesmo tempo em que se desenvolvem segundo suas lógicas internas, próprias, e multiplicam potencialidades. São, em resumo, o instrumento – a forma – que emissores adotam para se manifestar e para fazer circular conteúdos elaborados em harmonia com circunstâncias distintas. (MARQUES DE MELO, ASSIS, 2016, p.47)

Nesse sentido, Silva (2003) reitera que “a argumentação está para o jornalismo opinativo – composto de gêneros que variam sobretudo na forma de abordar um determinado conteúdo – como os tijolos e o cimento para um construtor” (p. 100). Esta perspectiva permite reconhecer que, como nas pontuações sobre a atividade jornalística cultural, o jornalismo opinativo deve ser dotado de familiaridade, conhecimento de mundo e noção sócio histórica para que realmente dê base informativa para quem irá consumi-lo.

Cláudio Abramo (1988) manifesta a relevância de se ter a opinião como um alicerce para o fazer informativo, não na tentativa de persuadir o público, mas de oferecer a ele possibilidades de interpretação de texto. Assim, a construção crítica do

leitor, bem como a do meio social em qual ele opera, dialoga diretamente com as demonstrações opinativas dos variados formatos do gênero opinativo e com a construção da democracia, estabelecendo perspectivas para que vários eixos de discussão se constituam.

A interpretação não é opinião. Pode-se interpretar o desencadeamento, a concatenação dos fatos e o significado de certas coisas. Pode-se dizer: tal fato ocorreu porque antes havia ocorrido isto de manhã pode ocorrer aquilo. É uma interpretação. A opinião não fica um passo além. É quando se diz: isso aconteceu e está errado. Creio que não há muita gravidade ao se interpretar os fatos. A necessidade que os jornais têm de limitar a interpretação e a opinião dos jornalistas vem, primeiro, do fato de a opinião ser centralizada na cúpula do jornal; e, segundo, porque a interpretação e a opinião estão às vezes muito próximas. Por isso, é óbvio que a interpretação fica limitada pelo conhecimento individual que a cúpula tem do trabalho de cada repórter, redator e analista. (ABRAMO, 1988, p. 117)

Dessa forma, a prática opinativa abre espaço para maior profundidade, tanto no exercício profissional do comunicador, quanto na compreensão do leitor e na formação social que este pretende. Não obstante, o jornalista não emitirá uma opinião na qual não possui fundamentos para sustentá-la, mas é de bom tom que haja pesquisa pelo melhor retrato do assunto que for possibilitado pelas situações em que o profissional está introduzido.

O papel de peneira informativo/ideológica desempenhado pela pauta completa-se com o acionamento do sistema da cobertura, através do qual o jornal ou revista espalha suas antenas para detectar os fatos a serem noticiados. [...] Trata-se de uma estrutura organizada para garantir o acompanhamento do que está ocorrendo na sociedade. O esquema de cobertura não implica necessariamente na produção de matérias a serem difundidas, mas significa uma familiarização com os fatos e seus personagens, obtendo elementos que orientam as decisões jornalísticas da própria empresa. Trata-se de uma atividade que alimenta a estrutura informativa da empresa, prevendo fatos que poderão vir a acontecer (MARQUES DE MELO, 2003, p. 80).

Ainda segundo Marques de Melo (2003), a seleção da informação a ser divulgada, sendo ela participante ou não das seções opinativas de um periódico, é a chave para reconhecer o posicionamento de uma instituição. Assim, vê-se que o Movimento Tropicalista, bem como as manifestações estudantis, a luta cultural e, principalmente, o combate contra a ditadura militar eram caras tanto para Nelson Motta quanto para o *Última Hora*.

Ferreira (2000) discute pontos interessantes ao pronunciar a aproximação do repórter com o fato que está sendo noticiado. É inevitável que o indivíduo utilize o seu "conhecimento de mundo" para julgar a qualidade das informações que lhe são dispostas, mas os jornalistas mais experientes possuem o "saber-fazer", possibilitando a sua reinvenção constante. No entanto, o autor põe em jogo duas questões: a racionalidade e o estado emocional do profissional. Ao ser inserido na ordem do dia, o comunicador deve se ater a um posicionamento ético-humanista sem desvincular a objetividade do assunto. "O interesse real do jornalista estaria no investigar a significação do fato que comenta" (FERREIRA, 2000, p. 190).

O debate vai além quando Ferreira (2000) afirma que realmente a neutralidade é inexistente, e cabe sim ao leitor tomar a decisão do que vai persuadi-lo ou não. A questão problematizada é a formação deste consumidor para conseguir ler e atribuir várias faces de um mesmo assunto, permitindo a polarização de ideias. Neste caso, tanto a postura do jornalista quanto o conhecimento do leitor influenciam na compreensão do jornalismo opinativo, que suporta uma visão crítica de mundo.

2.6 COLUNISMO

Surgida na década de 1950, a coluna, um formato pertencente ao gênero opinativo, pode abranger outros formatos, configurando diversas cargas noticiosas dependendo do contexto em que a informação está inserida, segundo José Marques de Melo (2003). Os formatos midiáticos são subordinados aos gêneros por terem que "representar" uma categoria informativa específica que deve circular de maneira compreensível e evidente entre os demais gêneros (MARQUES DE MELO, ASSIS, 2016).

A coluna é a "seção especializada de jornal ou revista, publicada com regularidade, geralmente assinada e redigida em estilo mais livre ou pessoal do que o noticiário comum. Compõe-se de notas, sueltos, crônicas, artigos ou textos-legendas, podendo adotar, lado a lado, várias dessas formas. As colunas mantêm um título ou cabeçalho constante, e são diagramadas geralmente numa posição fictícia e sempre na mesma página, o que facilita a sua localização imediata pelos leitores (MARQUES DE MELO, 2003, p. 140)

Ao comparar a definição com a *Roda Viva*, é possível evidenciar que a coluna segue os padrões de estrutura mencionados, como tamanho, assinatura, fonte. No entanto, ao longo das edições do Última Hora, percebe-se uma mudança de

diagramação do texto nas páginas do periódico, apesar de não deixar de acompanhar os mesmos conteúdos que antes a cercavam.

Como canal opinativo, a *Roda Viva* se posiciona constantemente em favor da atuação das instituições sobre causas sociais, a exemplo das forças estudantis, sempre citadas. É possível dizer que a atuação perpassava a “figurar apenas quando surgem problemas de grande repercussão” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 81), o que para um período de repressão governamental possui grande peso.

Marques de Melo e Assis (2016) defendem que os formatos se desenvolvem a partir de suas lógicas internas, mas quando se trata do gênero opinativo, a maioria não se difere significativamente. As exceções apresentadas são o editorial, o artigo e o comentário. Para os autores, o processo de observação deve ser concentrado no desenvolvimento dos acontecimentos, já que uma forma não se consolida de um dia para o outro.

Aparentemente a coluna tem caráter informativo, registrando apenas o que está ocorrendo na sociedade. Mas, na prática, é uma seção que emite juízos de valor, com sutileza ou de modo ostensivo. O próprio ato de selecionar os fatos e os personagens que merecem registro já revela o seu caráter opinativo (MARQUES DE MELO, 2003, p. 142)

Marques de Melo (2003) cita quatro tipos de abordagens colunistas: a coluna padrão, relacionada aos assuntos mais simples do cotidiano; a coluna miscelânea, que funciona como uma junção de prosa e verso, tendo formato variável e permitindo humor; a coluna de mexericos, um texto mais elitista dedicado às personalidades famosas; e a coluna sobre os bastidores da política, que funciona como uma variação da de mexericos, situando o leitor no mundo do *high society*.

3. METODOLOGIA

Toda pesquisa se desenvolve por meio de um *corpus*. O *corpus* é um conjunto de todos e quaisquer dados que serão, ou podem vir a ser, de interesse do pesquisador durante o processo de elaboração de um material científico que responda à questão inicialmente pontuada. No que tange esta prática, e o foco deste trabalho, a pesquisa qualitativa é classificada como um método que integra um sistema de valores que une a subjetividade de fenômenos sociais dispostos em determinado espaço, lugar e tempo, como apontado Bauer e Aarts (2003).

A utilização da pesquisa qualitativa se molda conforme a criticidade que apresenta, impondo ao pesquisador que mantenha medidas mais sistemáticas no tratamento de informações. Neste caso, a pesquisa apresenta um foco temático específico em que colunas de um determinado jornal são abordadas, utilizando-se de variáveis qualitativas por meio de uma descrição analítica. Assim, foi pretendido explorar as nuances da composição de cada registro sem desviar do objetivo geral previamente selecionado.

3.1 A PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Para que o pesquisador não se perca na vastidão de informações proporcionadas pelo método da pesquisa bibliográfica, é necessário que haja extrema organização do que comporá o quadro de fontes do trabalho. Isto porque, como aponta Fachin (2006), o campo bibliográfico é um oceano inesgotável de saberes, no qual as possibilidades de se orientar ou se confundir são igualmente possíveis.

Ainda em Fachin (2006), é reiterado que o estudante deve ter maestria ao utilizar desta fonte de conhecimentos, para que o processo de assimilação seja o mais frutífero possível. É essencial que o indivíduo não visualize somente um resultado momentâneo de suposto aprendizado, mas que se dedique a realização da metodologia eximamente. A autora aponta que uma pesquisa feita com planejamento, começo, meio e fim, é tão significativa para a vida acadêmica quanto para a vida cultural. Afinal, ler um livro é um exemplo de pesquisa.

Se referindo a pesquisa bibliográfica propriamente dita, pode-se afirmar que é uma reunião de conhecimentos que objetiva guiar o leitor ao estudo que lhe interessa.

Os procedimentos metodológicos vinculados à prática são, fundamentalmente, a leitura, mas a seleção, o fichamento, a organização, o arquivamento e o resumo do que foi absorvido (FACHIN, 2006).

Qualquer tipo de estudo deve ter inicialmente o amparo da pesquisa bibliográfica, já que se constitui em uma espécie de preparação para os próximos passos do processo científico. Desta forma, a base para selecionar as colunas *Roda Viva* partiu de uma pesquisa bibliográfica realizada na página *web* do Acervo do Estado de São Paulo, espaço em que estão reunidas edições do periódico em estudo. Vale salientar que, em função do contexto de inserção tropicalista, é essencial

realizar uma pesquisa entendendo a realidade social dinâmica, contraditória, histórica e ontológica implica na utilização de procedimentos metodológicos que consigam engendrar todos esses pressupostos com a mesma intensidade como se apresentam quando estão em relação (LIMA; MIOTO, 2007, p. 40)

Neste sentido, para a organização dos dados a serem analisados, foi feita a tabulação das colunas *Roda Viva* encontradas nas edições do *Última Hora* do período de 5 de fevereiro de 1968 à 20 de dezembro de 1969. O início desta seleção foi marcado pela publicação da *A cruzada tropicalista*, marco definitivo na trajetória da Tropicália, como já referenciado. Ao longo da reunião dos conteúdos, foram evidenciadas a falta de algumas edições do periódico, a não publicação da coluna em diversos dias, ou a sua substituição por outros materiais redigidos por Nelson Motta, e a ilegibilidade de alguns trechos, já que os jornais estão escaneados no Acervo.

Ao todo, foram contabilizadas 443 edições da *Roda Viva*, em disposições divergentes, mas com o seu nome de origem. A última seleção foi baseada no término do que o Acervo do Estado de São Paulo apresenta, valendo-se lembrar que o mês de novembro de 1969 não é constado na listagem. A partir deste material, foram selecionadas colunas que tratavam diretamente do movimento tropicalista e dos assuntos percorridos no referencial teórico, a fim de amarrar todos os itens propostos no objetivo geral do trabalho de reconhecer a visão do jornalista Nelson Motta sobre a Tropicália.

É fundamental ter consciência de que a pesquisa bibliográfica é variável e expansível. O método promove uma composição de obras que detém os conteúdos capazes de fornecer o conhecimento necessário para a pesquisa e que isso

não significa que os procedimentos a serem seguidos são determinados de uma vez para sempre, pois mesmo que o pesquisador tenha definido o objeto de estudo, o vínculo com determinada tradição e o desenho da investigação, ele sempre poderá voltar ao objeto de estudo à medida que forem obtidos os dados, de modo a defini-lo mais claramente ou reformulá-lo (LIMA; MIOTO, 2007, p. 40)

Para a bibliografia base apresentada no referencial teórico e ao decorrer do trabalho, também se valeu deste método, certificando-se sempre de que o conteúdo em questão dialoga com a questão problema inicial da pesquisa.

3.2 A ANÁLISE DE CONTEÚDO

A análise de conteúdo de comunicações, de acordo com o método de Bardin (1979), é utilizada em sua função heurística, ou seja, é envolvido tudo aquilo que consta como favorável à descoberta de novas linhas de interpretação. O método é adaptável a diversas áreas de aplicação.

A análise de conteúdo é um método muito empírico, dependente do tipo de fala que se dedica e do tipo de interpretação que se pretende como objetivo. Não existe o pronto-a-vestir em análise de conteúdo, mas somente algumas regras de base, por vezes dificilmente transponíveis. A técnica de análise de conteúdo adequada ao domínio e ao objetivo pretendidos, tem que ser reinventada a cada momento, exceto para usos simples e generalizados [...] (BARDIN, 1979, p. 31)

Para uma pesquisa que estuda produções jornalísticas opinativas, a análise de conteúdo é utilitária para suportar tudo aquilo que é classificado como comunicação. Nesta perspectiva, os instrumentos de análise são “documentos naturais”, classificados por Bardin (1979) como dados dispostos espontaneamente no cotidiano.

O método de análise de conteúdo utiliza conceitos proporcionados pelo levantamento bibliográfico para estudar os textos triados pela pesquisa documental. Como definição, a análise de conteúdo contempla um “conjunto de técnicas de análise das comunicações” (BARDIN, 1979, p. 31), e é válido ressaltar a aplicação de instrumentos que se moldam perante o cenário aos quais estão dispostos, já que o campo das comunicações abrange inúmeras entrelinhas. “[...] qualquer comunicação, isto é, qualquer transporte de significações de um emissor para um receptor controlado ou não por este, deveria ser escrito, decifrado pelas técnicas de análise de conteúdo” (BARDIN, 1979, p. 32).

Assim, o material classificado pelo levantamento bibliográfico e pela pesquisa documental atribui à análise de conteúdo a base para que as características do movimento tropicalista sejam destrinchadas.

4. ANÁLISES

4.1 A CRUZADA TROPICALISTA - 5 de fevereiro de 1968

Em uma comparação com *Bonnie and Clyde* (1967), filme dirigido por Arthur Penn acusado por naturalizar o crime e banalizar a violência (BALLERONI, 1997), Nelson Motta cita o surgimento de um movimento brasileiro que seguiria a mesma leva de quebra de valores que a clássica obra. A partir de um universo de características ainda desconhecidas, o tropicalismo uniria artistas, jornalistas e intelectuais em uma empreitada de transformação mundial, desprendida de maneirismos estéticos e apegos da opinião pública

O colunista narra uma luxuosa festa no Copacabana Palace, na capital carioca, acompanhada de minuciosidades exóticas. As luminárias em bebidas dentro de um abacaxi, a maria mole, as roupas de nylon e a cor “asa de graúna” nos cabelos masculinos nunca aconteceu. No entanto, Motta lança mão do sarcasmo para argumentar que o Brasil necessitava de uma nova cara menos conservadora, com quebra de culturas enraizadas e misturas de estilos artísticos, arquitetônicos, comportamentais e festivos que iriam revolucionar a hora do dia.

Em nome da ginga do brasileiro, a coluna obteve uma repercussão maior do que a esperada e os comentários nos veículos de comunicação eram de que um novo tal “tropicalismo” ganharia relevância (MOTTA, 2000). Apesar da excitação, não havia um plano de movimento ao qual as novidades sociais poderiam se ater. Ainda não havia defesa concreta de um comportamento. O que se sabia, e o que o jornalista depõe, é que os tropicalistas visavam a modernidade revolucionária.

Por esta razão, a seleção da primeira *Roda Viva* justifica-se justamente no fato de a Tropicália ter sido citada pela primeira vez como um movimento, texto que corresponde a um marco na trajetória tropicalista. O *Última Hora* forneceu espaço para que as novidades talvez características, mas, com certeza, marcantes, do novo componente cultural nacional pudessem se pronunciar (MOTTA, 2000).

As vestimentas, o desapego comportamental e a maleabilidade em como as novidades pareceriam se encaixar sem grandes frenesis da bolha artística visava o tropicalismo como uma nova tendência nacional, que romperia barreiras, inovaria mercados consumidores de cultura popular, mas não deixaria de gerar estranhamentos e, por vezes, conflitos, onde passasse (FAVARETTO, 2000).

O respeito do colunista pelo desenvolvimento da música nacional unido ao entusiasmo pelos artistas que batalharam para estar no mesmo patamar que a bossa nova estruturada de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto é evidente. O jornalista entrega na coluna, por meio de divisão de categorias, o passo a passo irônico do que a Tropicália previa, não abrindo mão da crítica pesada ao citar, por exemplo, que o Conselho Federal de Teatro seria regido por supostos incentivadores do strip-show.

A oposição artística logo ganhou notoriedade ao passo que o tropicalismo realmente se desenvolvia, principalmente pela compra da ideia de que o nacionalismo seria algo popular sem qualquer perfumaria. A denominada elite cultural, representaria a maior batalha contra os componentes do movimento (MOTTA, 2000).

Em “*Uma nova visão*”, de 10 de fevereiro de 1968, *Roda Viva* publicada poucos dias após *A cruzada tropicalista*, o jornalista explana a ideia de que a cultura brasileira estava se interpenetrando em diversos campos de atividade artística, não havendo mais limitações pertencentes a um acordo social silencioso.

Caetano Veloso (1997) reitera que Nelson Motta é um grande amigo dos tropicalistas, assim como da segunda geração da bossa nova no Rio de Janeiro. Por meio das palavras dos colunistas, pode-se identificar que

um repertório de atitudes e um guarda-roupa folclórico - calçado no estereótipo do homem brasileiro de antigamente, sempre de terno branco e chapéu de palhinha, tomando xaropes de nomes esquisitos contra a tosse, languescendo sob uma palmeira -, inaugurou ingênua e despretensiosamente o que viria a ser uma longa série de interpretações das características do movimento (VELOSO, 1997, p. 131)

Assim, o tropicalismo abre as suas portas para a recepção de grandes adeptos e opositores.

4.2 ÊLES - 1 de março de 1968

Na abordagem de um I Encontro Brasileiro de Cultura, com a participação de diferentes frentes de áreas artísticas, Nelson Motta utiliza da ironia para condenar a lacuna artística dialógica que permeava o Brasil no final da década de 1960. Por meio da citação do Departamento de Cultura do Estado da Guanabara, o colunista expõe a

importância que um momento para a discussão das artes brasileiras seria essencial para o momento criativo em que o Brasil estava imerso.

Sem economizar ataques a censura sofrida pelos campos artísticos, Motta classifica os opositores como verdadeiros ignorantes sobre o que se passava em território nacional, pontuando que eles “ficaram para trás”. Parecendo colocar uma faca no próprio pescoço, Motta anuncia que os militares “orgulhosos, inteligentíssimos, cultíssimos”, referidos “Eles” logo no título da coluna, já tinham estabelecido represália a maioria das manifestações culturais, mas não seriam sagazes o suficiente para esbanjar o ufanismo conservador e incitar oportunidades interpretativas para as suas visões culturais.

Há também a acusação de que os estadistas estariam tão preocupados com o destino dos novos fenômenos artísticos por interesses pessoais de denúncia, de preservação do conservadorismo. No entanto, a ação promoveria a reunião de quem estava acostumado com a multidão de vaias, e não somente com a repressão governamental. Afinal, os membros tropicalistas foram até o fim comovidos por suas convicções, até a promulgação do AI-5 que os ameaçava a vida. Ali, “Êles” não teriam espaço de fala.

Nelson Motta exalta a variedade componente tropicalista, a novidade que será estampada para os olhares da oposição. Mesmo que a crítica resistisse, não havia, para Motta, maneira de se desvincular os processos criativos que participavam de uma estética em constante crescimento de valorização do que realmente significava estar a favor da produção nacional. O rompimento com o passado era inexistente. Apenas existia a continuação, a influência e a homenagem aos artistas do início do século.

Ao citar que “não querem ver que nossa realidade é mal-acabada, muitas vezes cafajeste, grossa e sem requinte” revela uma quebra de valores para com o Brasil elitizado, de cultura erudita, que não mais se encaixava na realidade operante popular.

4.3 TROPICÁLIAS - 18 de março de 1968

A *Roda Viva* entra na ordem do dia e não utiliza de nada além de informações. O colunismo aqui praticado é um exemplo do que foi denominado anteriormente como “coluna padrão” por José Marques de Melo (2003). São notícias cotidianas, de caráter benéfico para a tropicália, mas que não surpreendem em sua narrativa.

Na defesa de que “é badalação a não mais acabar, todo mundo ganhando, todo mundo promovendo seus produtos e ninguém dando muita bola para qualquer análise, certa ou errada”, Motta garante que a tropicália já se vinculava a um caráter mercadológico. A comercialização desenfreada de publicidades que vendessem o a nova estética era benéfica para os tropicalistas, mas controversa para quem, inicialmente, defendia um movimento popular divergente de outras manifestações, em comparação com a jovem guarda, por exemplo.

Nelson Motta se precipita ao afirmar que Maria Bethânia era uma expoente máxima do tropicalismo. Segundo Veloso (1997), a cantora não travava qualquer contrariedade frente aos diferentes movimentos da época, mas não se vinculava a nenhum deles.

4.4 ABAIXO O TROPICALISMO - 3 de maio de 1968

A Semana de Arte Moderna de 1922 construiu grande influência nos discursos de contracultura na primeira metade do século XX. O Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade dialoga diretamente com o tropicalismo na medida em que ambos pensam em trazer do estrangeiro para valorizar o brasileiro, tornando possível a plural excelência artística da produção nacional (FAVARETTO, 2000).

Dirigida por José Celso Martinez Corrêa, a interpretação de O Rei da Vela, obra de Oswald que se tornou a principal produção teatral tropicalista, também foi uma conexão entre as vertentes (MOTTA, 2000). A coluna revela que o intencional mau gosto do diretor ao montar a peça justificou-se na intenção de mostrar um Brasil estagnado, que não superava os seus conservadorismos. A redação continua enaltecendo o trabalho do poeta modernista, que forneceu o espaço para o pensamento de que a arte deveria demonstrar o real, “sem retoques, mal-acabadas, cruas e cruéis”.

Na intenção de despertar um posicionamento analítico dos telespectadores e de mostrar que a arte estava estritamente ligada a um caráter político de elaboração, no qual havia uma extensa linha de raciocínio e crítica por trás, Nelson Motta diz que o programa do apresentador Chacrinha exibia também o que o brasileiro tinha de miserável. A culpa atribuída ao Estado em que ele estava inserido, e não ao mero receptor do conteúdo governamental.

Industrializado e mecanizado pelo comportamento da oposição, o tropicalismo se esvaia do seu cerne sociocultural despertador de discussões e novidades. Segundo Motta (2000), a sua similaridade com o teatro era falha até assistir a performance de *O Rei da vela* no teatro João Caetano na capital carioca. O jornalista comenta que descobriu uma nova maneira de decifrar o país, em uma tentativa de modificar o indivíduo.

Na coluna, o jornalista reitera que os comportamentos divergentes da seriedade observadora da realidade não eram dignos ao tropicalismo, mesmo que artistas como Caetano Veloso tenham tomado atitudes contraditórias perante as defesas sociais reflexivas da tropicália. Em Sanches (2000), é apontado que Caetano Veloso atribuiu ao filme *Terra em Transe* (1966) e a peça *O Rei da Vela* uma influência primordial no desenrolar do movimento tropicalista.

4.5 I ENCONTRO DE CULTURA - 20 de maio de 1968

A apresentação inicia com o compartilhamento da promoção do I Encontro de Cultura da Guanabara. Nelson Motta, como também relator da Comissão de Música Popular do evento, descreve a importância da discussão que reuniu nomes de diferentes manifestações artísticas. O colunista divide em seis partes os pontos para a abertura de debates das problemáticas da música brasileira.

Ao introduzir a bossa nova e seu marco zero em 1958, Motta define como ano base o momento em que a musicalidade popular iniciou sua consolidação, sendo fruto também a midiatização envolta no gênero. As canções favoritas do presidente Juscelino Kubitschek influenciaram, direta ou indiretamente, os movimentos posteriores. Nelson Motta cita *do iê iê iê* e a música de inspiração folclórica, mas o próprio tropicalismo bebeu na fonte bossa novista, sendo Caetano Veloso um eterno admirador do trabalho de João Gilberto (MOTTA, 2000).

O som que mescla o samba de morro com o sambolero e outras tendências se tornou uma marca sofisticada da melodia brasileira, exaltando a erudição nas temáticas abordadas. A sonoridade comandada por Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto foi uma inspiração do estilo boêmio carioca.

Autenticidade não é uma ideia definida pelo colunista. Afinal, além das influências dos gêneros uns sobre os outros, há o massivo conteúdo estrangeiro que

ressoou em várias gerações. Como pontua Veloso (1997), a bossa nova foi uma verdadeira revolução:

A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delícias para minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e - o que é mais importante – as nossas possibilidades (p. 21)

A bossa nova não escapou da industrialização e se tornou objeto comercial de divulgação nos mais diversos canais de mídia, o que, apesar de retirar o caráter de arte erudita atribuído ao movimento (SCHWARTZ, 2012), foi vantajoso para a expansão da corrente.

Em sua abordagem do iê iê iê brasileiro, Motta reitera que a influência internacional é majoritariamente americana, ainda mais considerando que o ritmo se aproxima do rock que abusava das guitarras elétricas (SANCHES, 2000). Assim como os outros, o movimento foi inserido na roleta da sociedade de consumo, sendo questionado por Motta se é válido inseri-lo na ideia de “força alienante”.

Ao tratar da Tropicália, Nelson Motta já nomeia Gilberto Gil e Caetano Veloso como os precursores da novidade estética brasileira, que se influencia pela formação folclórica, bossa nova, iê iê iê internacional à sonoridade indispensável também da guitarra elétrica. O colunista faz uma provocação ao questionar se para se aproximar da classe média nacional não seria necessário utilizar uma linguagem inferior, se referindo a críticas feitas pelos próprios Gil e Caetano.

Na mesma perspectiva, o colunista afirma que “muitas das criações desta nova fase de Gil e Caetano estão construídas sobre uma base harmônica pobre da mesma maneira que Geraldo Vandré ou até de Chico Buarque”, no entanto questiona o porquê uma ser válida e outra não, independente de seus objetivos de conscientização ou renovação de ideais. Assim, Nelson Motta defende que divulgou os problemas das recorrentes da música brasileira até então, que mais parecem a confirmação de conflitos entre os movimentos artísticos.

4.6 ARTISTAS, INTELECTUAIS E ESTUDANTES - 24 de junho de 1968

A crítica de Nelson Motta inicia citando um ataque à maneira repressiva que o governo de Negrão de Lima, gestor do estado da Guanabara de 1965 até 1971, se

coloca frente os estudantes. O posicionamento colocado, segundo Motta, representa a opinião da classe artística carioca, inclusive dos principais representantes tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Parafraseando o escritor Hélio Pelegrino, que visa a classe estudantil como a renovação para o país, o colunista reitera: “Atirar contra estudantes é assassinar a esperança do mundo”. Na mesma perspectiva, o musicista Caetano Veloso e o diretor Luís Carlos Barreto se unem ao discurso pontuando que o posicionamento de represália frente os jovens é o mesmo que se aponta à classe artística, e que silenciá-los é massacrar a exposição da realidade brasileira. Barreto ainda expõe que a classe estudantil é a principal consumidora do movimento cultural e é em função deles que artistas estão na luta ativa até a referente época.

Negrão de Lima desconhece a confusão atribuída aos estudantes e não explica a violência policial nos massacres. No entanto, a história fala por si só. Martins (2014) relembra que neste período os estudantes se mobilizaram contra uma reforma universitária conservadora, lutando por espaços educativos democráticos. A autora cita as mudanças advindas do novo plano de ensino instaurado, que não afetou somente universitários, mas todos os níveis escolares. A transformação criou áreas de ensino e disseminou o aprofundamento em matérias como história e geografia no ensino fundamental. Os Estudos Sociais, a Organização Social e Política do Brasil (OSPB) e a Educação Moral e Cívica (EMC) foram implantadas em favor do “ordenamento e a disciplina social” (MARTINS, 2014, p. 44).

Na edição *Roda Viva* denominada *Os marginais*, de 23 de abril de 1968, Nelson Motta explicita a urgência popular de união social para garantir a preservação de bens maiores, como a educação. As estabilizações do ensino brasileiro não foram questões desenvolvidas durante a ditadura militar, que teve os recursos econômicos reduzidos (MARTINS, 2014).

Schwartz (2012) reiterou um fato que cabia em 1968, mas se instala perfeitamente no Brasil de hoje:

Note-se que no Brasil, como noutros países periféricos, as duas acepções do popular se sobrepõem, pois as condições antigas não estão superadas, embora as novas sejam vitoriosas, o povo participando das duas esferas. Exclusão social — o passado? — e mercantilização geral — o progresso? — não são incompatíveis, como supõem os bem-pensantes, e sua coexistência estabilizada e inadmissível (embora admitida) é uma característica estrutural do país até segunda ordem (p. 54)

A questão apontada é que há uma divisão social evidente que está enraizada na história do país. A arte, de modo geral, tem o poder de quebrar, ou ao menos amenizar, esta segregação social. Aqui, o princípio de equidade, que oferta oportunidades de acordo com a necessidade do ser humano, deveria ser a máxima para a superação dos obstáculos sociais enfrentados por estudantes, artistas, militantes, opositores. A história brasileira coleciona pecados imperdoáveis ditados à grande parte de sua população.

No momento em que Motta pontua que “todos nós deveríamos virar estudantes, para fazer a mesma coisa que eles estão fazendo”, fica evidente que, para uma sociedade igualitária, a revolução por excelência parte de todos. As manifestações devem prover frutos para todos. Se não, algo está sendo feito de errado.

4.7 CULTURA PROIBIDA - 11 de julho de 1968

Como de praxe em *Roda Viva*, a censura é posta em evidência mais uma vez, sendo o alvo a exibição teatral de *O Rei da Vela*, texto publicado em 1937 por Oswald de Andrade e dirigido em 1967 por José Celso Martinez Corrêa (SANCHES, 2000). A peça elogiada internacionalmente na França e Itália, vencedora de prêmios, aclamada pelo público e crítica, representa uma nova fase no teatro brasileiro, segundo Nelson Motta.

Como relatado em *Abaixo o tropicalismo*, citada anteriormente, *O Rei da Vela* foi uma nova representação de uma já existente realidade brasileira de esquecimento de sua própria história. O Ministro da Justiça Gama e Silva havia declarado a finalização da censura teatral, mas nada aconteceu.

Para Caetano Veloso, a encenação de *O Rei da Vela* é uma obra comparável aos trabalhos de Glauber Rocha. Para Veloso (1997), Zé Celso demonstrou uma firmeza ao retratar os mesmos elementos de deboche de caráter antropológico testemunhados em *Terra em Transe* (1966). Inclusive, a primeira encenação teatral de *O Rei da Vela* foi dedicada a Glauber Rocha, diretor de *Terra em Transe*, em 1967 (SANCHES, 2000).

A encenação instalou controvérsia no cenário político-teatral - o engajamento ortodoxo do texto de Oswald era agregado de provocações de diversos gêneros: o dionisíaco Oficina abusava de gesticulação obscena, palavrões, metáforas sexuais, gigantesco pênis artificiais, anarquia em cena aberta (SANCHES, 2000, p. 45)

As censuras contra Zé Celso não foram interrompidas por aí. A sua encenação de *Roda Viva*, texto de Chico Buarque, tornou-se mira do AI-5. Membros do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) intimidaram e torturaram o elenco da peça após uma apresentação. Logo em seguida, suas sessões foram terminantemente proibidas pela censura militar (SANCHES, 2000).

4.8 SÓ LIDERA QUEM PARTICIPA - 10 de setembro de 1968

A crítica a jovem guarda passada não parece mais estar na linha de pautas de Nelson Motta. O jornalista pontua que Roberto Carlos, principal nome do movimento, percebeu que somente a performance não enche os olhos do público. Tem que ter posicionamento político e voz ativa. Através de seu novo programa, Roberto reiterou que os tropicalistas são os renovadores da música nacional e parece ter percebido que deve se desprender da pose de galã, dando espaço para o raciocínio que inquieta o jovem e o coloca para pensar.

Dantas (2015) expõe que a explosão da Jovem Guarda no Brasil representou um processo, no final dos anos 50, de modificação estética, comunicacional, econômica e passaria a ser, então, um produto de consumo mercadológico. A construção social fundamentada na imagem estadunidense do que seria interessante vestir, dizer, assistir influenciou os adolescentes desta época e, sem ao menos perceber, estavam consumidos por um padrão imperialista. Neste sentido, a prática tropicalista de contato popular se revela mais avançada (VELOSO, 1997).

Ainda em Dantas (2015), é exposto que este movimento realmente afetava a classe mais nova da sociedade. Roberto Carlos estava muito preocupado em manter uma aparência social de benfeitor e com o deslanche de sua carreira. Sem menosprezar em momento algum a carreira dos componentes da Jovem Guarda, o autor reitera que a corrente foi um grande processo de comercialização de produtos ligados aos artistas.

Como um “cara para frente” (parafraseando Roberto Carlos) na coluna *Gal só*, de 20 de fevereiro de 1968, Nelson Motta fala do lançamento solo da baiana e a sua parceria fundamental entre os tropicalistas, chegando a dizer que 1968 seria o ano de estrelato cantora.

4.9 É DIVINO É MARAVILHOSO É A TROPICÁLIA - 28 de outubro de 1968

A apresentação do programa “Divino, maravilhoso” toma conta da *Roda Viva*, cumprindo o seu papel de furo jornalístico, como defendido por Marques de Melo (2003). No dia 28 de outubro de 1968, estreava o show tropicalista, produção de Fernando Faro, que exibiria televisivamente a nova estética brasileira em todas as suas nuances. A promessa foi um acontecimento dentro da loucura televisiva. Mas, infelizmente, a iniciativa da TV Tupi não sobreviveu nem por três meses e teve todos os seus arquivos destruídos (CAETANO, 2020).

No entanto, enquanto esteve no ar, o show apresentado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Jorge Ben e Tom Zé não deu palco para a formalidade do terno e gravata. O nome “Divino Maravilhoso” não se atribui somente à musa tropicalista Gal Costa e à gravação da canção homônima, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso, para o álbum *Gal*, de 1969. Após o levantamento de vários títulos, o bordão “Divino Maravilhoso”, do empresário Guilherme Araújo, usado sempre que ele achava algo extraordinário, foi o escolhido da vez (CAETANO, 2020). “Guilherme tinha como fórmula máxima de elogio a expressão [...], não raro completada com um “internacional!”, se o entusiasmo o exigisse” (VELOSO, 1997, p. 231).

Na época, o programa ainda prometia ser um sucesso em função da popularidade de discussão tropicalista e dar a oportunidade o telespectador assistir misturas inesperadas nos quadros. Em sua duração, os anfitriões receberam convidados de grande porte da música nacional como Jards Macalé, Nara Leão e Paulinho da Viola. Da mesma maneira, “Divino, maravilhoso” sempre homenageava artistas como João Gilberto e Luiz Gonzaga. Os trajes, os cenários e o design de produção eram alterados de acordo com cada episódio, exibidos todas às segundas-feiras (CAETANO, 2020). O programa contava com plateia, que com o tempo passou a se aventurar nos gritos e extravagâncias dos tropicalistas (OLIVEIRA, 1968).

Só anteontem em “Divino, maravilhoso”, na TV Tupi, o público telespectador, ou a massa média, começa apreciar mais extensamente a estética nova que os baianos se propõem e propõem comunicar. Só agora, com programa regular, sistemático, Caetano e Gil têm oportunidade de testar o seu novo comportamento musical (OLIVEIRA, 1968)

Figura 5 – Divulgação do programa “Divino, maravilhoso”



Fonte: Tropicália Viva¹⁴

Televisado de outubro a dezembro de 1968, o encerramento do show ocorreu em função da censura imposta pelo AI-5. No episódio final, Caetano Veloso performou a canção “Boas Festas”, como uma homenagem ao seu compositor suicida Assis Valente, com um revólver apontado para a cabeça e para o público. Talvez Caetano tenha ido longe demais com o gesto, segundo suas próprias palavras (VELOSO, 1997).

Simultaneamente ao desenvolvimento do programa, Gilberto Gil e Caetano Veloso estavam preocupados com a sua participação no Festival da Record

¹⁴ Disponível em: < <https://www.tropicaliaviva.com/post/tropicalistas-na-tv-15-hist%C3%B3rias-sobre-o-programa-divino-maravilhoso> > Acesso em: 14 ago. 2022

justamente com a composição de “Divino, maravilhoso”. Os artistas permaneciam receosos com a performance da música e como a emissora iria tratar as canções inscritas, bem como os prêmios destinados aos ganhadores. Eles não concordavam com a divisão desigual que seria destinada aos possíveis ganhadores da solenidade.

4.10 A CAETANO - 11 de março de 1969

Em carta aberta destinada a Caetano Veloso, Nelson Motta em um lado mais íntimo, quase vulnerável, a respeito da saudade que sente do amigo que não vê há algum tempo. O colunista narra a emoção de escutar as composições do artista, elogiando a bravura do musicista em manter o rigor na poesia delicada. E ainda relembra a crítica destinada aos tropicalistas quando propuseram mudanças no cenário musical brasileiro, defendendo com unhas e dentes a repressão que lhes eram destinados.

O jornalista relata que é evidente a mudança que Caetano e Gil proporcionaram a nova leva de músicos nacionais. Até quem vaiava passou a compreender o que a novidade poderia acrescentar ao Brasil. Com emoção, Motta manda um abraço de longe.

Datada de março de 1969, o contexto da carta abarca o exílio de Caetano Veloso na Inglaterra. Após a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, Gilberto Gil e Caetano foram condenados a prisão. Logo após a soltura, em fevereiro de 1969, os tropicalistas destinaram-se a Europa e instalaram-se no continente até 1972, ano de retorno ao Brasil. Nelson Motta ainda teve contato com os músicos e com Guilherme Araújo em um encontro em Lisboa, Portugal, antes do exílio (MOTTA, 2000).

Na *Roda Viva Balanço*, de 8 de janeiro de 1969, o jornalista comenta sobre o álbum de recortes com suas histórias que recebeu do amigo Orestes Bastos. Nesta coluna, ele reitera:

Quando surgiu Caetano Veloso com sua nova música cheia de guitarras e novidades, esta *Roda Viva* foi uma das poucas vozes que se juntaram à sua, o que nos valeu (a Caetano e a mim) as mais variadas acusações, especialmente de mistificação. Hoje, Caetano consagrado, quase todos aderiram e encontraram “validade” em seu movimento.

Como exposto em Bardin (1979), uma análise é totalmente dependente do contexto em que está inserida. Neste caso, um amigo lembra outro das bordoadas que a resistência artística lhe proporcionou. Afinal, Caetano e Gil foram vaiados no

Festival da Canção, criticados pela nova instrumentalidade experimentada no Brasil, enfrentados por colegas músicos que, em teoria, deveriam defender o que eles mesmos estavam fazendo: resistir.

Apesar de tudo, Motta comenta que Tom Jobim acha a dupla importante demais e informa a admiração de João Gilberto pelo trabalho do artista. E, com certeza, não poderia ser diferente.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Composição de Tom Zé, a canção *Parque Industrial*, incluída no *Tropicália ou Panis et Circenses*, vocalizada por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e pelo próprio Tom, manifesta: “A revista moralista traz uma lista dos pecados da vedete, e tem jornal popular que nunca se espreme porque pode derramar. É um banco de sangue encadernado, já vem pronto e tabelado. É somente folhear e usar.” A letra escrita no período ditatorial é explícita ao dizer que a mídia noticiadora das atrocidades cometidas no período ditatorial estava condenada a carregar sangue em suas mãos, assim como os militares censuradores da liberdade de expressão. Ou pior, a imprensa apoiadora do governo tirânico, que divulgava mensagens de ordem e progresso a mando dos ditadores também carregava culpa em suas páginas, mesmo sem a mínima pretensão.

Ao considerar o restante da letra, observa-se que os tropicalistas se referem a industrialização desenfreada promovida desde o desenvolvimentismo econômico do governo de Juscelino Kubitschek (JK), nos anos 1950, e o seu famoso plano de metas “50 anos em 5”. O ufanismo que vendia “o sorriso engarrafado já vem pronto e tabelado é somente requentar” carregava a mais pura das verdades: não há como negar que tudo foi feito no Brasil e incluído no Brasil. A expressão em inglês *Made in Brazil* (“feito no Brasil” em tradução livre) funciona como uma alusão ao grande abraço dado aos estrangeirismos em todos os âmbitos da atuação nacional: incentivo ao capital estrangeiro, a real implantação de um parque industrial em território brasileiro e a instalação de multinacionais (RABELO, 2003). O “avanço industrial vem trazer nossa redenção”, diz Tom Zé.

Nesta perspectiva, o próprio tropicalismo usou e abusou das referências internacionais para se expandir enquanto manifestação cultural de abordagem de novas estéticas, até se tornar também uma mercadoria de consumo desenfreado, como os produtos da bossa nova, da jovem guarda, e dos movimentos artísticos que vieram depois (MOTTA, 2000). No entanto, a *Tropicália* não abriu mão da sua essência teórica de renovação da musicalidade popular. Houve sim a batalha pela inserção de novas instrumentalizações, estéticas, figurinos, performances. Este fator resumiu uma novidade para um Brasil conservador, apegado a uma cultura que não mais caminhava aos passos do mundo, já que estava inserido em uma bolha

nacionalista sem aberturas. Por isso, não há como afirmar uma mera cópia, mas uma feliz ressignificação.

Como defendido por Favaretto (2000), a produção de conteúdos sobre a Tropicália permanece sendo uma constante no meio acadêmico. Após 22 anos da publicação de *Tropicália: Alegoria, Alegria*, é evidente que muito tem a se esmiuçar e desvendar sobre os cenários artísticos populares brasileiros produzidos na história deste país. Afinal, são gerações de músicos, pintores, intérpretes, compositores, roteiristas, fotógrafos e cineastas que geraram e geram, constantemente, o consumo, o entretenimento e, principalmente, a informação diária para milhares de brasileiros.

É um fato incontestável que as novas perspectivas atribuídas a tudo aquilo que já foi produzido anteriormente, pelo caráter denotativo da arte, defendido por Parsons (2011), ou pelo próprio caminhar da história que adquire dados em seu dia a dia, que os valores diversos da significância de um fenômeno artístico, qualquer que seja, não se permite enquadrar, padronizar, por uma simples definição. É a propagada frase do conhecimento comum: “gosto se discute, qualidade não”. A arte não se discute. A produção de fenômenos que movimentaram nações não abre espaço para questionamentos de relevância, mas para como foram as suas abordagens diversas. Sempre questionamentos para as diferentes perspectivas, como o realizado nesta pesquisa sobre a percepção de Nelson Motta a respeito da Tropicália.

A escolha da coluna *Roda Viva* se deu pela ordem de abordagem tropicalista ser tão cara à Nelson Motta, que não mediu esforços para defender o movimento e, principalmente, a livre manifestação artística durante o período ditatorial. E isso foi feito de maneira não a defender a Tropicália com unhas e dentes, com todas as suas proposições, mas afirmar que, em um período ditatorial, de represálias, era essencial que a arte se pronunciasse e tivesse o seu espaço preservado para a disseminação de informações. Afinal, sem conteúdo não há como uma nação se desenvolver, como um povo produzir ou como uma sociedade interpretar a própria arte.

A Tropicália objetivava que o povo, a massa, entendesse, participasse e fizesse parte da produção artística. As percepções mostradas por Sanches (2000), Schwartz (2012) e Chauí (2003) demonstram que o movimento continha um caráter elitista, de cultura erudita, que impedia a maleabilidade da teoria defendida pelos membros tropicalistas. Quem produzia era considerado *popstar* e quem consumia era fruto do sistema mercadológico. No entanto, não há maneiras de negar que os tropicalistas

trouxeram outras percepções e quebraram barreiras que outras frentes estéticas ao menos tentaram.

Disse-se, do tropicalismo, que era movimento destinado a impossibilitar quaisquer movimentos posteriores. Pois é. Outros não aconteceram depois – ou, se aconteceram, replicavam, de um jeito ou de outro, o tropicalismo -, nem devem acontecer enquanto grassar o estado vigente. É tradução, novamente, do que podem guardar termos como pós-moderno e neomedieval. Pós-moderno não se coaduna com a ideia de movimento. Muito ao contrário, é o estacionamento, o antiovimento, ou mais propriamente, o “a-movimento”. A fragmentação das metanarrativas não comporta mais agrupamentos de saber, de artistas, de pessoas ou do que quer que seja (SANCHES, 2000, p. 25)

O movimento citado por Sanches (2000) fala de ação, de revolução, de oposição ao Estado dominante ditador. Ao longo de quase dois anos tabelados de colunas, Nelson Motta não se preocupou em abordar somente fenômenos nacionais, como também tratou dos lançamentos de Godard, da carreira de Jean-Pierre Léaud, das reflexões sobre os posicionamentos do sociólogo Herbert Marcuse, dos festivais internacionais de cinema, das músicas divulgados pelo mundo ou de quaisquer uma das esferas que o jornalismo cultural pudesse proporcionar. Toda a cultura entrava na ordem do dia de “Nelsinho” e, por isso, sua credibilidade aumentava. Toda arte lutava, se expressava de alguma forma. Toda arte queria dizer algo. Quer dizer algo. É deste significado que a Tropicália se alimentou em seu auge.

Nelson Motta foi uma criança privilegiada inserida na elite do eixo Rio-São Paulo e por nenhum instante deixou de usar os seus benefícios para a sua ascensão intelectual, profissional e, principalmente, humana. Através de sua biografia *De Cu pra Lua: Dramas, Comédias e Mistérios de um Rapaz de Sorte* (2020) é possível identificar o porquê deste profissional colecionar uma carreira ímpar e uma variedade de amigos por todos os lugares onde passou.

Ao longo das edições da *Roda Viva*, é notório que tanto o trato do colunista para com o movimento e seus integrantes se tornou mais íntimo, quanto a ditadura militar implantou medidas mais censuráveis aos artistas. Os impasses abordados por Motta não batiam de frente com o governo, mas questionavam os posicionamentos irracionais contrários ao crescimento do próprio Brasil. Afinal, por que não permitir que o País evoluísse sua arte, sua cultura, seus maneirismos, e talvez se tornasse uma grande referência musical, cinematográfica e teatral em nível mundial? Por que não

agregar, como na economia, as estéticas estrangeiras, para beneficiar o conhecimento nacional? Não havia explicação naquela época e ainda não há.

6. REFERÊNCIAS

ABRAMO, C. **A regra do jogo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ALTMAN, M. **Hoje na História**: 1967 - Beatles lançam álbum 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band'. São Paulo, [s.n], 26 ago. 2022. Disponível em: <<https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/12359/hoje-na-historia-1967-beatles-lancam-album-sgt-pepper-s-lonely-hearts-club-band>>. Acesso em: 28 ago. 2022.

ASSIS, F. de. Jornalismo Cultural Brasileiro: Aspectos e Tendências. **Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura**. Curitiba, v. 9, n. 20, p. 183-192, set-dez. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/estudosdecomunicacao/article/view/16586/15974>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

BALLERONI, E. 'Bonnie & Clyde', 30, ganha homenagem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 fev. 1997. Cinema, [n.p]. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq240222.htm>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

BARBOSA, M. **Como escrever uma história da imprensa?** In: II ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 15-17., 2004, Florianópolis. Anais [...]. Florianópolis: Universidade Federal Fluminense, 2004. [n.p].

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 1979.

BARROS, A. Os presidentes da ditadura militar. **Câmara dos Deputados**, Brasília, [s.n], 2006. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/93692-os-presidentes-da-ditadura-militar/>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

BASSO, E. F. C. Jornalismo Cultural: uma análise sobre o campo. **Intercom**, Brasília, [S.v.: s.n]. p.1-12, set. 2006. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/99945753851980735137884571481134101142.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

BAUER, M. W; GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

BELTRÃO, L. **Jornalismo Interpretativo**: Filosofia e técnica. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 1980.

CENTRO, Cultural FIESP. **BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU**: Conhecido como "Beatles de Caruaru", grupo agita o público com zabumba, forró e outros ritmos tradicionais nordestinos. [S.l, s.n], 24 jun. 2022. Disponível em: <<http://centroculturalfiesp.com.br/domingonapaulista/evento/banda-de-pifanos-de-caruaru>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.

COELHO, C. N. P. O III Festival de Música Popular da TV Record: uma abordagem dialética do documentário Uma noite em 67. **Casper Líbero**. São Paulo, v.14, n.28,

p.119-128, dez. 2011. Disponível em: < <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/8-O-III-Festival-de-M%C3%BAtica-Popular-da-TV-Record.pdf> >. Acesso em: 14 ago. 2022.

DANTAS, M. A juventude como protagonista no consumo de produtos culturais: 50 anos da jovem guarda. **Interfaces Científicas – Humanas e Sociais**. Aracaju, v. 4, [S.n], p. 109–120, nov. 2015. DOI: 10.17564/2316-3801.2015v4n0p109-120.

Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/287406153_A_JUVENTUDE_COMO_PROTAGONISTA_NO_CONSUMO_DE_PRODUTOS_CULTURAIS_50_ANOS_DA_JOVEM_GUARDA>. Acesso em: 14 ago. 2022.

DECLARAÇÃO DOS DIREITOS DO HOMEM E DO CIDADÃO, 1789. Universidade de São Paulo: Biblioteca Virtual de Direitos Humanos, 2015.

FACHIN, O. **Fundamentos da Metodologia**. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2006.

FAVARETTO, C. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. 3 ed. São Paulo: Ateliê, 2000.

FERNANDES, T. **Tropicália e as capas de discos brasileiros dos anos 1960**. Rio de Janeiro, [s.n.], 31 jan. 2019. Disponível em:

<<https://nuvemcritica.com/2019/01/31/tropicalia-e-as-capas-de-discos-dos-anos-1960/>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

FERREIRA, L. A. Intencionalidade, jornalismo optativo e leitura. **Interface**, Botucatu, [S.n], p.187-192, fev. 2000. Disponível em: <

<https://www.scielo.br/j/icse/a/ycfQM67ctVM6qpYHH6Qbm7R/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

FERREIRA, N. J. **ARENA CONTA ZUMBI: Perspectivas do teatro político na década 1960**. 2014. Monografia (Graduação em Licenciatura em Educação do Campo) – Faculdade UnB Panaltina, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/070456561090/Downloads/2014_NatanaelJoseFerreira.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

FIDELIS, T. Samuel Wainer: entre Diretrizes e Última Hora. **Em Tempo de Histórias**. [S. l.], v. 1, n. 33, p. 275–294, 2018. DOI:

10.26512/emtempos.v1i33.23683. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/23683>. Acesso em: 14 ago. 2022.

GASPARI, E; HOLLANDA, H. B; VENTURA, Z. **Cultura em trânsito: da repressão a abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KORNIS, M. **Serviço Nacional de Informação (SNI)**. [S.l.: s.n.], [20--]. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/servico-nacional-de-informacao-sni>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

LEITE, C. A. B. Figurações da violência na estética tropicalista. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 24, n. 2, p. 105-120, dez. 2015. DOI:

10.17851/2358-9787.24.2.105-120. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/8567>.
Acesso em: 07 abr. 2022.

MARQUES, S. de A. T; MARQUES, S. de A. T. **Antropofagia e Tropicalismo:** Elementos da construção da identidade cultural brasileira. In: V COLÓQUIO DE HISTÓRIA - PERSPECTIVAS HISTÓRICAS: HISTORIOGRAFIA, PESQUISA E PATRIMÔNIO, Pernambuco, p. 475-486. Anais [...] Pernambuco: [s. n.], 2011. Disponível em: < <http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.475-486.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

MANSQUE, W. **Como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Paulinho da Viola chegam aos 80 anos:** Quatro grandes artistas da música brasileira vão virar oitentões em 2022. [S.l, s.n], 4 mar. 2022. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2022/03/como-caetano-veloso-gilberto-gil-milton-nascimento-e-paulinho-da-viola-chegam-aos-80-anos-cl0b0qghe001z01651gx5ok0v.html>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

MARTINS, M. do C. Reflexos reformistas: o ensino das humanidades na ditadura militar brasileira e as formas duvidosas de esquecer. Educar em Revista, [S.l], n.51, p.37-50, jan-mar, 2014. Disponível em: <
<https://www.scielo.br/j/er/a/7yMGWJjk4j7Fr3LLjdjWHDR/?format=pdf&lang=pt>>.
Acesso em: 14 ago. 2022.

MARQUES DE MELO, J. **Jornalismo Opinativo:** Gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3 ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MARQUES DE MELO, J; ASSIS, F. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. **Intercom**, São Paulo, v.39, n.1, p. 39-56, jan-abr. 2016. DOI: 10.1590/1809-5844201613. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/interc/v39n1/1809-5844-interc-39-1-0039.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2022.

MEDINA, M. **22 Filmes para entender o Brasil:** O Cinema Brasileiro completa 122 anos. Comemore assistindo longas que ajudam a entender a história – e o presente – do país. [S.l, s.n], 16 jun. 2020. Disponível em: <<https://yam.com.vc/conexao/786403/cinema-brasileiro-filmes-para-entender-o-brasi>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

MIOTO, R. C. T; LIMA, T. C. S. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Revista Katálisis**, Florianópolis, v. 10, [s.n], p.37-45, 2007. Disponível em: <
<https://www.scielo.br/j/rk/a/HSF5Ns7dkTNjQVpRyvhc8RR/?lang=pt>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

MORAES, L. A de. Ditadura militar: a memória jornalística como parte da revisão histórica. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**, [S.l.], v.3, n.2, p. 33-41, jul- dez. 2014. DOI: 10.26664/issn.2238-5126.3220144133. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4133>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

MOTTA, N. **De Cu pra Lua:** Dramas, Comédias e Mistérios de um Rapaz de Sorte. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2020.

MOTTA, N. **Noites Tropicais:** Solos, Improvisos e Memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

OLIVEIRA, A. Baianos na TV: “divino, maravilhoso”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 30 out. 1968. Reportagens Históricas - Tropicália, [n.p]. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/baianos-na-tv-divino-maravilhoso>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

OLIVEIRA, A. É proibido proibir. Folha de São Paulo, São Paulo, [20--]. Identifisignificados - Tropicália, [n.p]. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/en/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

OLIVEIRA, D. S. F. de. Tropicalismo, Terra em Transe, O Rei da Vela... negação à guitarra... pois é, diz Caetano, uma atitude antropofágica. **Voz e Cena**, v. 3, n. 1, p. 166-184, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/41371/33424>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

PARSONS, M. Interpretação da arte através de metáforas. Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p.286-292, set-dez. 2011. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/faced/article/view/9276/6777>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

RABELO, R. F. Plano de Metas e consolidação do capitalismo industrial no Brasil. **E & G Economia e Gestão**. Belo Horizonte, v. 2 e 3, n.4 e 5, p.44-55, dez. 2003. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/economiaegestao/article/view/101/94>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

SANCHES, P. A. **Tropicalismo:** decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANTOS, D. V. de. **NÃO VÁ SE PERDER POR AÍ:** a trajetória dos Mutantes. 2008. Monografia (Dissertação de Mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista em Franca, Araraquara, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/98969/santos_dv_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 ago. 2022.

SÃO PAULO. Governo do Estado de São Paulo – Secretaria de Orçamento e Gestão. **Catálogo dos exemplares de jornal do Fundo Última Hora**. [S.l.: s.n.], [20--]. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/digitalizado/bibliografico_periodico/uhdigitall>. Acesso em: 14 ago. 2022.

SCHMITZ, A. **Manual de Jornalismo**. Florianópolis: Combook, 2020.

SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SILVA, E. de C. F. da. Jornalismo Opinativo, Ética e Democracia: A Importância da Opinião no Jornalismo Para o Aprimoramento Democrático. **Cadernos da Escola de Comunicação UNIBRASIL**. [S. l.], n.1, p. 98-106, out-nov. 2003. Disponível em: <<https://portaldeperiodicos.unibrasil.com.br/index.php/cadernoscomunicacao/article/view/1907>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

SILVA, E. M da. O Estado Democrático de Direito. **Revista de informação legislativa**. Brasília, v. 42, n.167, p.213-229, jul-set. 2005. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/794>>. Acesso em: 07 abr. 2022.

SILVA, G. **Cantar em inglês é proibido num país que ainda vive sob o medo da guitarra elétrica**. [S.l, s.n], 26 set. 2016. Disponível em: <<https://musicnonstop.uol.com.br/cantar-em-ingles-e-proibido-num-pais-que-ainda-vive-o-medo-da-guitarra-eletrica/>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

SOUZA, N. de. Guitarra Elétrica: um ícone na cultura pop do século XX. **Revista Vernáculo**, [S.l.], n. 5, jun. 2002. DOI: 10.5380/rv.v1i5.18452. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/18452/12000>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

TERRA em transe. Glauber Rocha. [S.l.]: Globo Comunicação e Participações S.A, 1967. 1 vídeo (1h 47min). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/terra-em-transe/t/bZrBLDjtsc/>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

TRAMARIM, E. Período da história do Brasil conhecido como os "anos de chumbo". **Rádio Câmara - Câmara é História**. Brasília, [s.n], [20--]. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/radio/programas/279778-periodo-da-historia-do-brasil-conhecido-como-os-anos-de-chumbo/>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

TROPICÁLIA ou Panis Et Circencis I O Som do Vinil (Parte 1). [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (25min e 41 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTtOV928>> Acesso em: 14 ago. 2022.

TROPICÁLIA ou Panis Et Circencis I O Som do Vinil (Parte 2). [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (25min e 50 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RVizUr6WtS0>> Acesso em: 14 ago. 2022.

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

CAETANO, F. Tropicalistas na TV - 15 histórias sobre o programa "Divino Maravilhoso". **Blog Tropicália Viva**. [S. l.], 11 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.tropicaliaviva.com/post/tropicalistas-na-tv-15-hist%C3%B3rias-sobre-o-programa-divino-maravilhoso>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

ANEXOS

4.1 A CRUZADA TROPICALISTA - 5 DE FEVEREIRO DE 1968

O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo “pop”, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo.

Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido.

A festa

O lançamento da cruzada tropicalista seria feito em uma festa no Copacabana Palace. A piscina estaria coberta de vitórias-régias, palmeiras por toda a pérgula, bebidas servidas em abacaxis ou cocos, abacaxis que também serviriam de abajur, iluminados por dentro.

A música baseada em samba-canção da década de 50 e o menu, sofisticadíssimo: aperitivo; batida de ovo; entrada; sanduíche de mortadela com queijo-de-minas (facultativo); vatapá como prato forte e maria-mole de sobremesa. Ao final, em vez de licor, seria servido xarope Bromil em pequenos cálices.

A moda

O terno de linho branco, requinte supremo. Mas cuidado com as lapelas, que devem ser o mais largas possível. Também é permitido o azul-marinho listradinho de branco, mas penas quando usado com gravata vermelha de rayon.

A camisa deve ser de nylon, de preferência com abotoaduras de grandes pedras. Na gravata, pérola, é claro, podendo os mais sofisticados usar uma esmeralda ou uma água-marinha, que como se sabe, é a pedra da moda...

Há uma corrente que defende o lançamento de calças idênticas às de Renato Borghi em *O Rei da Vela*, as calças pansexuais.

Para a praia, a moda seria calção de nylon, mas com seu comprimento reduzido por dobras manuais, assim como a camisa de linho branco que teria suas mangas

também dobradinhas com esmero. Bonés, muitos bonés na praia do Posto 4. Bonés brancos com palas de plástico verde transparente (para proteger do sol). Para os mais requintados: óculos ray-ban. Ou de espelho. Turquesa, laranja, maravilha e verde-amarelo seriam as cores da moda, usadas pelas mulheres em vestidos pelo meio das pernas se abrindo em grandes rodas. Anáguas, muitas e engomadas anáguas, sempre é bom. Laquê, litros de laquê, para todas as mulheres fazerem grandes penteados, quanto mais alto o cabelo, mais bonito. O Tropicalismo vence.

Para os homens não ficarem atrás, a grande novidade é a tintura para cabelo, mesmo aqueles que não têm cabelos brancos, só pra dar "aquela" tonalidade levemente azulada. Para os cabelos a cor é "asa de graúna" e muita brilhantina Royal Briar e Glostora, que ressaltam e perfumam o penteado.

A vida

Já é tempo de abandonar as influências estrangeiras e criar nossos próprios grandes místicos. Quem tem Arigó não precisa de Muriaachi Maeshi para nada. Lançados cartazes com grandes figuras nacionais do Tropicalismo, para todo mundo colocar em suas salas gigantescas fotografias de Ademar de Barros, Leonel Brizola, Benedito Valadares, grandes ases precursores do Tropicalismo.

Um dia estoura a notícia: "Chico Buarque e MPB4 vão para Jaú, onde ficarão meditando com Joãozinho

da Goméia". Logo milhares de jovens estarão invadindo Jaú - a nova cidade-santuário do Brasil.

Magaldi e Maia estarão utilizando um novo estilo de publicidade, baseado no das Casas Pernambucanas, que existe em programas de teatro e, principalmente, no "veja ilustre passageiro que belo tipo faceiro..."

Fotografia, só preto-e-branco mas pintada à mão. Atenção principalmente no leve rubor das faces.

Abaixo o ektachromel.

A arte

Precisamos renovar a arte no Brasil. É preciso mais do que nunca reabilitar Oswaldo Teixeira, trazer de novo para os lares as naturezas-mortas, os tachos de estanho e de cobre, frutas espalhadas pelo meio. Que volte a pureza de formas, a mestria e delicadeza do traço. Fora com Portinari e Antonio Dias!

Para o Conselho Federal de Teatro os nomes indicados serão Gomes Leal e Américo Leal, o genial inventor do strip-show do meio-dia à meia-noite: o strip-tease

começa quando você chega. Paissandu estará às moscas enquanto que o Cineac viverá seus momentos de glória, maior o pecado ao alcance de todos, o verdadeiro cinema-verdade.

O samba-canção, forma nacional de música, viverá o seu grande esplendor e o cavaquinho será eleito o instrumento da moda, em substituição às antiquadas e estrangeiras guitarras elétricas. Cada jovem terá em seu quarto um cavaquinho e muitos conjuntos surgirão, muitos regionais, todos uniformizados e com o indispensável chapéu de palhinha, já que o chapéu-chile é só pra usar na rua, com o terno de linho.

Enquanto existir Tom Jobim e Vinicius, o Tropicalismo estará furado. Que grandes retratos de Vicente Celestino e Gilda de Abreu iluminem os quartos dos jovens e sirvam como ideal inatingível de amor perfeito e visão do mundo.

Está decretada a falência de qualquer outra forma de iluminação que não seja abajur de vidro que roda e sai fumacinha do desenho do trem ou ainda o modelo de caramujo ou concha.

Iluminação também válida é a luz vermelha ou verde que acompanha a imagem de São Jorge, que deve estar sempre em cima da cristaleira.

Pingüim de louça só em cima da geladeira. Em cima da geladeira é também tolerado qualquer outro bicho, desde que de louça recoberta de camurça.

No liqüidificador, uma grande saia de baiana de plástico e para o puxador da geladeira nada mais certo que um grande peixe também de plástico. O plástico e a louça são materiais do Tropicalismo por excelência.

A filosofia

"Diga-me com quem andas e te direi quem és." "Eu sou um homem que trabalha há dez anos e nunca tirou férias." "Graças a Deus não devo nada a ninguém e na minha casa não falta nada." "Já criei meus filhos e casei minhas filhas e posso descansar em paz." "Os melhores perfumes estão nos menores frascos."

"Verde assim que dirá madura." "O cachorrinho tem telefone?" "Esta era a nora que mamãe queria." "Filha minha jamais fará isto." "Desquitada e vagabunda pra mim é tudo a mesma coisa." "Arte moderna é para enganar os trouxas." "Está pensando que eu sou otário?" "No meu tempo não havia disto." Essas e muitas outras frases do gênero, além de quase todos os provérbios da língua portuguesa, formarão a linha mestra da filosofia de vida tropicalista. Dia das mães, réveillon e Natal são festividades da maior importância porque o Tropicalismo exige eventos e efemérides. As

comemorações serão feitas ao ar livre, em contato com a Natureza, em infindáveis piqueniques onde estarão sempre presentes laranjas, bananas, fritadas de vagem e garrafas de guaraná com leite dentro, rolhas de papel de pão. Abaixo os jantares e coquetéis. Viva o piquenique!

Não percam batizados e paradas de Sete de Setembro. É chiquérrimo!

São Jorge é o nosso santo e o carnaval a nossa festa.

Por um mundo tropical! Pelo sol! Pela ginga do brasileiro!

Viva o trópico! Viva o trópico! Viva o trópico!

PS - Não esquecendo que os sapatos de homem devem ter sempre duas cores e o material nobre é crocodilo ou cobra. Para mulheres, forrados de cetim, o salto bem fino alto e o bico mais agulha possível.

4.2 ÊLES - 1 DE MARÇO DE 1968

Promovido pelo Departamento de Cultura do Estado da Guanabara, vai acontecer nos dias 11, 12, 13 e 14 de abril próximo o I Encontro Brasileiro de Cultura, reunindo intelectuais e artistas que fazem a arte brasileira de hoje para debates.

É principalmente diante do momento de excepcional criatividade que vive o nosso cinema, nosso teatro, música popular e artes plásticas que o Encontro ganha importância pelas possibilidades que reúne de um debate franco e aberto. É grande a polêmica que existe nestes campos artísticos atualmente pelo rumo inesperado que tomaram, frustrando muitos críticos e “críticos” que fazem os mais violentos e intempestivos ataques levados apenas pelo ressentimento de terem ficado para trás de não terem entendido. A alguns faltaria a humildade de confessar “não gostei porque não entendi”, mas todos são orgulhosos, inteligentíssimos, cultíssimos, homens sem falhas.

Lógico que é - felizmente - apenas uma parte da “critica” interessada apenas em sua promoção pessoal, praticamente incapazes de tomar conhecimento dos destinos de nossa arte. Uma distorção criminosa, contra a qual reagem violentamente os que estão interessados numa definição na busca de uma comunicação efetiva e útil com o público, com respeito pelo passado mas sem saudosismos.

No Encontro teremos oportunidade de ver cotejadas as criações cinematográficas de Glauber Rocha, o teatro de José Celso Martinez Corrêa, a música

de Gilberto Gil e Caetano Veloso e a pintura de Antônio Dias e Rubens Gerchman, por exemplo. Aí, mesmo os mais profissionais “cegos” não poderão escapar da “visão maldita” (maldita lá para eles). Notarão que existem pontos de grande afinidade entre as criações dos representantes da estética nova, notarão (mas certamente não reconhecerão) que algo de novo está surgindo na arte brasileira, já com força e unidade de um movimento. Aí eles verão que Oswald de Andrade continua mais vivo que nunca e pleno de vitalidade, com sua obra refletindo-se profundamente no que está sendo feito hoje em dia.

Eles são nacionalistas ferozes, mas nacionalistas inconsequentes, superficiais e estreitos. Não entendem que a realidade brasileira atualmente só pode ser vista através de determinada ótica e expressa de determinada maneira. Eles querem formas puras e requintadas e não querem ver que nossa realidade é mal acabada, muitas vezes cafajeste, grossa e sem requinte. E assim, ela tem que ser expressa, queiram ou não os que querem fazer o Brasil voltar a época da vela e da carroça. O Brasil lá deles, não nosso.

4.3 TROPICÁLIAS - 18 DE MARÇO DE 1968

A Philips está planejando uma grande promoção nacional e internacional tendo como motivo Tropicália, o Brasil dentro de uma determinada ótica. Discos especiais, grandes cartazes promocionais, folhetos, tudo o mais. O material impresso será colocado nos aviões de linhas internacionais juntamente com um disco compacto contendo exemplos elucidativos da Tropicália. No mercado nacional será lançado um LP para o qual já foram convocados os expoentes máximos do tropicalismo, incluindo Maria Bethânia.

Ao mesmo tempo, a poderosíssima Rhodia está convocando suas famosas modelos para as fotos da Coleção 1968 que se chama Tropicália. Algumas fotos serão feitas com elementos representativos da Banda de Ipanema - grandes cultores e divulgadores do tropicalismo como Jaguar, Paulo Goes e Fredy Carneiro.

É badalação a não mais acabar, todo mundo ganhando todo mundo promovendo seus produtos e ninguém dando muita bola para qualquer análise, certa ou errada.

Aliás, por falar em Tropicália, convém lembrar que seu autor - Caetano Veloso - já está com dois novos números ensaiados: Chiquita Bacana e Yes Nós Temos

Bananas. Sempre acompanhando pelas guitarras dos Baobás, Caetano fez arranjos absolutamente novos dessas velhas canções tropicais. Ao final, ele mistura “bananas para quem quiser” com o refrão “Bonnie and Clyde” ...

É realmente o espírito tropicalista. O espírito da antiga Galeria Cruzeiro, de tantas e tantas lembranças vai ser revivido. Hoje, no quarto andar do Edifício Avenida Central, vai ser inaugurado, para funcionar somente à tarde - das 15 às 17 horas - um local especialmente dedicado ao chôpe. Com música na base eletrônica comandada por Chuca Chuca. Meninas vestidas a caráter vão dar o toque especial. Para a inauguração, bandinha e o bloco Bafo da Onça estarão presentes.

Nova frente do Chope, em horário família.

4.4 ABAIXO O TROPICALISMO - 3 DE MAIO DE 1968

Tudo havia começado muito bem dentro da exata posição crítica para o Brasil atual, dentro da visão antropofágica da cultura lançada por Oswald de Andrade por volta de 1922. Era o pensamento de José Celso Martinez Corrêa montando um Rei da Vela cheio de intencional mau gosto, cheio de cafonice, criado de lugares-comuns, bananas e abacaxis, mas sobretudo mostrando que a obra de Oswald continuava atual porque o Brasil havia estagnado no tempo, baseado nos mesmos e inúteis mitos.

A partir de Oswald principalmente, muitas pessoas sérias e honestas passaram a desenvolver algumas novas proposições para a arte brasileira, onde a nossa realidade e a nossa miséria deveriam ser apresentadas tal como são, sem retoques, mal-acabadas, cruas e cruéis. Sempre com o objetivo de despertar a visão crítica do público e a consequente análise da situação. Assim foram utilizados recursos do teatro da Praça Tiradentes, a pornografia, os cenários e figurinos, o incrível e intencional mau gosto para expressar uma realidade que é Praça Tiradentes, pornografia e mau gosto.

Mas, sobretudo, como uma forte base política, mostrando que nós somos subdesenvolvidos por uma série de outros fatores de ordem econômica e não porque somos uma civilização tropical cheia de bananas e abacaxis, a culpa é do clima.

Não, o Chacrinha é importante porque é o mais impressionante depoimento sobre miséria do brasileiro jamais feito. Não é importante por seu lado excêntrico ou circense. Através de Chacrinha se revelam semanalmente a miséria e a indignação

física e espiritual do brasileiro médio, sua fome e seu mau gosto dos quais ele é vítima e não culpado.

Imediatamente foi criada a confusão e esse tropicalismo foi rapidamente industrializado e consumido sem quaisquer proposições políticas ou culturais simplesmente como mais um produto lucrativo no mercado de consumo. Ligado imediatamente ao de mau gosto e ao antigo, fora de moda. Sem qualquer cogitação da origem desse mau gosto ou desse antigo e fora de moda que ainda existe porque o Brasil parou no tempo.

O que está aí esse “tropicalismo” comercial e apenas inconsequente e divertido não tem qualquer semelhança com a seriedade de José Celso, de Oswald ou de Caetano Veloso, às vezes Sim, porque Caetano intencionalmente ou não, colaborou muitas vezes para confundir o público, tomando atitudes contraditórias e perigosas longe da ideia séria e profundamente inquietante da sua Tropicália. Um pouco de seriedade não faz mal a ninguém.

4.5 I ENCONTRO DE CULTURA - 20 DE MAIO DE 1968

Numa iniciativa da maior importância cultural, a Secretaria de Educação do Estado da Guanabara promoveu o I Encontro de Cultura da GB. Em sua Comissão de Música Popular que teve como relator este colunista, os debates foram francos e proveitosos através de José Carlos Capinam, Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albim, Ilmar Carvalho, Almir Muniz, Airton Barbosa e Paulo Tiago. É o seguinte, em essência, o texto da tese por nós apresentada que teve a preocupação de apenas abrir discussão e levantar problemas.

Introdução

A data de 1958 por marcar o início da Bossa Nova pode ser, para efeito de colocação da atual problemática da música brasileira, o ano base. Não é uma tentativa de supervalorizar o movimento, mas de localizar o momento a partir do qual a música popular ganhou força de divulgação através da televisão e posteriormente dos festivais, sendo hoje um tema quase tão discutido quanto o futebol no Brasil. Acredito que será mais oportuno localizar a discussão a partir de 1958 porque inclusive todas as grandes correntes da música brasileira de hoje surgiram ou se fortaleceram a partir daquela data, direta ou remotamente, como é o caso do iê iê iê nacional e da música de inspiração folclórica.

Falo em iê iê iê sem espanto ou escândalo porque se nos dispomos a examinar seriamente a música que se faz hoje no Brasil, não podemos ignorar o gênero mais consumido. Sem preconceitos ou ideias pré-concebidas acho que devemos debater todas as correntes.

A Bossa Nova

Surgiu como reação ao samba dor de cotovelo de letra trágica, ao samba de morro que misturava “autenticidade” com curiosidade e ignorância ao sambolero e outros ramos de submúsica. E reagiu forte, em sentido exatamente contrário, através de uma sofisticação melódica e harmônica e de um descomprometimento e quase parnasianismo nas letras e temáticas exploradas. É certo também que muitos elementos da Instrumentação e harmonização do jazz foram utilizados sobre uma temática musical baseada em elementos brasileiros, não os tradicionais, mas os da nova cultura e identificados com os símbolos e valores da classe que criou a BN: a classe média de Copacabana.

Autenticidade

Acredito que seria longo e exaustivo discutir sobre uma conceituação de autenticidade dentro da música brasileira. “Autêntica” seria, em última análise, a música aqui feita pelos índios na época da descoberta.

Mesmo a modinha, que é hoje aceita como manifestação musical “autenticamente” brasileira, não passa de um reflexo da colonização e dominação portuguesa na época. Da mesma forma, os Estados Unidos e sua música influenciaram de maneira profunda a geração da Bossa Nova. Mudou a metrópole, mudou a música.

Hoje, segundo depoimento pessoal de Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e outros, a Bossa Nova criou condições para o aparecimento de todas as atuais tendências da música brasileira. Caso fossem aplicados conceitos de um nacionalismo rígido a Bossa Nova seria anulada e com ela a música que dela surgiu?

Influências

Mesmo para o dito samba de morro, ou samba carioca, para a música de Zé Ketí ou Paulinho da Viola, a Bossa Nova indiretamente contribuiu para um avanço quando em reação a música fechada e sofisticada dos primeiros tempos, Carlos Lyra e Nara Leão promoveram um movimento de reavaliação do samba tradicional.

É certo que o samba de morro teve forte parcela na composição da Bossa Nova, mas o inverso não terá ocorrido depois? Com o sucesso comercial da BN, as rádios, televisões, lojas de disco e demais veículos de divulgação passaram a executar em doses maciças o novo ritmo. Assim, os compositores de morro que não são surdos passaram a ser bombardeados diariamente pela Bossa Nova em grandes doses, onde quer que estivessem querendo ou não. É normal que na hora da criação, o fraseado que se encontrava em suas memórias surgisse de uma forma ou outra na música que faziam. Basta ouvir Diz que Que Fui Por Aí para sentir perfeitamente grandes diferenças, tanto na construção da melodia como no sentido harmônico.

O IÊ IÊ IÊ

Se a Bossa Nova tinha forte influência do jazz americano em suas origens e acabou resultando num movimento da maior importância na história da música brasileira que falar do iê iê iê brasileiro? A influência estrangeira é a mesma - americana - só que de uma outra corrente, oposta ao jazz. Nesse caso, é certo anular o iê iê iê que é feito no Brasil, porque tem origem estrangeira? Não será mais exato colocar sua crítica em termos de primarismo melódico harmônico e poético? Vários teóricos já se preocuparam em provar que a marcação rítmica do iê iê iê é bastante próxima do baião brasileiro tão próxima quanto a BN era do samba tradicional. Será justo afirmar a BN pelo seu ritmo e negar o iê iê iê por esta mesma razão? Não será mais exato também criticar o iê iê iê como força alienante da nossa juventude, atuando sobre nós da mesma maneira que nas demais sociedades de consumo? Nesse caso, o problema seria a estrutura da sociedade de consumo e não do iê iê iê.

GIL E CAETANO

Misturando os elementos de sua formação folclórica e de Bossa Nova com ritmo e a instrumentação do iê iê iê internacional. Gilberto Gil e Caetano Veloso estão apresentando uma nova música, onde as letras revelam sempre uma profunda vinculação com os problemas da cultura brasileira, especialmente da classe média, mas os ritmos são fornecidos pelas guitarras elétricas. Mas, qual o ritmo mais consumido e por isso mais identificado pela classe média brasileira? Para atingi-la e criticá-la não será necessário falar a sua linguagem muitas vezes de mau gosto mal-acabada e sem requinte?

As mais violentas e contundentes críticas ao entorpecimento da classe média brasileira foram feitas ultimamente por Caetano e Gil, bastando ouvir Tropicália, Eles e Marginalia II (esta última com letra de Torquato Neto). Será útil no momento a

tentativa de desmoralizar os mitos da classe média brasileira desses mesmos mitos que cada vez anestesiam mais sua consciência? As guitarras elétricas foram fartamente usadas na música brasileira antes, durante e depois da Bossa Nova. Por que não usá-las agora? Muitas das criações desta nova fase de Gil e Caetano estão construídas sobre uma base harmônica pobre da mesma maneira que Geraldo Vandré ou até Chico Buarque de Holanda. Mas se o objetivo de Vandré é conscientizar e o de Gil e Caetano é balançar a classe média em seus mitos, pode-se negar um e afirmar outro? Pelas guitarras já usadas na música brasileira? Pelo ritmo que é tão próximo do balão como a bossa nova do samba tradicional? Pela expressão de uma sociedade de consumo onde vivemos e que música alguma vai mudar?

Procurei fazer um apanhado dos problemas da música brasileira de hoje e coloco em debate todas estas perguntas - até hoje sem resposta clara.

4.6 ARTISTAS, INTELECTUAIS E ESTUDANTES - 24 DE JUNHO DE 1968

“Atirar contra estudantes é assassinar a esperança do mundo.”

Na frase de Hélio Pellegrino ao Governador Negrão de Lima está refletido o pensamento da classe artística da Guanabara, que esteve no Palácio Guanabara representada por Tônia Carrero, Glauber Rocha, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Paulo Sérgio Valle, Joaquim Pedro de Andrade, Glaucete Rocha, Nara Leão, Carlos Diegues, Marieta Severo e muitos outros.

Hélio Pellegrino disse também que os estudantes são a mais lúcida vanguarda no Brasil atualmente, acompanhando o movimento mundial que visa a renovação. Por que os artistas estão ao lado dos estudantes?

É Caetano Veloso quem responde:

“Todos nós que trabalhamos pela cultura no Brasil estamos perfeitamente integrados com os estudantes e eu considero apoiá-los em seu protesto como um trabalho de criação intelectual. É preciso mostrar às autoridades que elas não podem tudo. A revolta dos estudantes é igual ao nosso trabalho de criação artística - uma revolta lúcida, consciente em todos os momentos. Os estudantes estão mostrando na prática, nas ruas, na luta, um Brasil de verdade, o mesmo que tentamos expressar e denunciar em nossas músicas, peças ou filmes e que eles não querem ver. Massacre não!”

O Governador disse que não considera os estudantes como baderneiros e não sabe explicar as violências policiais. Enrubescer quando Hélio Pellegrino, falando em nome da classe artística e intelectual, disse que a maioria absoluta dos que lá estavam tinha votado nele para Governador e exigia por isso uma definição e uma explicação. O Governador não explicou.

É total a identificação da classe artística e intelectual com os estudantes que formam, segundo Hélio Pellegrino, a mais lúcida vanguarda contra a opressão.

Luís Carlos Barreto, falando em nome da classe cinematográfica, explica:

- Eles estão tentando consertar o que nós não consertamos. Os governos deveriam entender que os estudantes estão abrindo uma perspectiva para eles próprios. Os estudantes formam o público que mais acompanha e assimila o movimento cultural brasileiro e é principalmente em função deles que produzimos. Nestas horas todos nós deveríamos virar estudantes, para fazer a mesma coisa que eles estão fazendo.

4.7 CULTURA PROIBIDA - 11 de julho de 1968

Eta nós! A censura pegou firme de novo. Desta vez, a vítima é Oswald de Andrade e o peça nada mais nada menos que o premiadíssimo O Rei da Vela, que já se exibiu vitoriosamente no Brasil e no exterior. A peça recebeu todos os principais prêmios Malière no ano passado em São Paulo e encarna - na opinião de todos os experts em Teatro - uma nova fase no Teatro brasileiro.

Foram meses e meses de sucesso no Rio e em São Paulo, aclamados por público e crítica. Foi uma nova visão da realidade brasileira, destruindo os mitos da classe média através de um raro sentido de invenção e de uma liberdade criativa sem limites.

O Ministro Gama e Silva declarou por várias vezes que a Censura teatral seria extinta, ficando apenas a classificatória de idades. O projeto que ele pediu ao Grupo de Trabalho (por ele nomeado) para fazer, já está pronto. Só falta cumprir a palavra dada e aprovar.

Foi O Rei da Vela que conseguiu as mais elogiosas referências da crítica francesa, aliás reproduzidas nesta coluna quanto ao retorno do grupo para a Europa, para onde foram sem qualquer auxílio oficial e boicotados de todas as maneiras pelo Itamaraty.

Certamente a Censura não tem conhecimento de que a peça já foi encenada no Rio, em São Paulo, em Paris em Florença, e vem agora com esta extemporânea proibição. Qual é o critério? Uma peça pode ser liberada durante um ano e depois proibida?

O Rei da Vela é na opinião de muitos, um marco no Teatro brasileiro, e certamente está entre as mais importantes montagens de toda a história de nosso teatro.

E que coragem da Censura! Proibir Oswald de Andrade, a estas alturas dos acontecimentos uma das mais importantes figuras de nossa literatura. Unanimemente reconhecido como tal, está agora tachado de “pornográfico” como um teatro de revista qualquer.

O Rei da Vela é debochado, agressivo violento, cruel, verdadeiro. E só assim há sentido para um teatro de vanguarda no Brasil. Um Teatro-denúncia, um Teatro que realmente expresse o Brasil de hoje, com seu ridículo e sua falta de História. No final da peça, Oswald denuncia que a sociedade o que pertencemos não possa ser um “cadáver gangrenado”. Se as coisas estão assim, a culpa não é de Oswald. Proibindo que todos saibam do que se passa, a Censura não melhorará em nada o País. Pecinhas cor-de-rosa e *happy endings* são criminosas, no momento que atravessamos e que Oswald denuncia.

4.8 SÓ LIDERA QUEM PARTICIPA - 10 de setembro de 1968

Finalmente, parece que Roberto Carlos se convenceu de que não basta cantar para ser ídolo da juventude hoje em dia. Os jovens, mesmo os muito jovens, esperam de seus líderes uma palavra, uma opinião, uma posição diante dos problemas que explodem diariamente em seus universos.

Roberto iniciou seu programa em São Paulo (nova fase) falando que “vivemos um tempo de passeata, gravata, traviata”, no melhor estilo do *non-sense* caótico dos Beatles e de Caetano. Apresentou Gal Costa e Os Mutantes afirmando que “quem renova a música são os caras pra frente”, assinando assim a sentença de morte dos debiloides que fizeram nome injusto em sua sombra larga, talentosa e desavisada. O auditório da TV-Record delirou quando Os Mutantes cantaram *Panis et Circenses*, onde Caetano construiu uma violentíssima crítica contra a classe média entorpecida e alienada do mundo, só pensando em comer, comer, comer, enquanto as coisas

acontecem lá fora e só “eles” não veem. Isto prova que a juventude está “ligada” no recado caustico, caótico e livre de Caetano e os que lhe seguem o pensamento. Roberto entendeu que é preciso participar, dar opinião, falar contra ou a favor, acabar com a lenda do bom-mocismo, da não-participação, do alheamento dos problemas dos jovens.

Eles esperam de Roberto um diálogo aberto, uma troca de opiniões sobre os problemas que diariamente lhes bombardeiam as cabeças, que não são tão vazias como querem fazer crer os tráfegos e adocicados militantes da Tradicional Família Musical.

Mas existe algo que me inquieta: terá Roberto capacidade intelectual para orientar a juventude que sua música comanda? Terá, pelo menos, assessoria para dizer-lhe as posições que deve tomar? Terá lucidez para manifestar-se contra as estruturas medievais que constituem o grande abismo que separa jovens e velhos no mundo de hoje?

Não sei, tomara que sim. Já que ele conclui que é preciso participar do mundo em que vivemos, que participe e contribua com coragem e seriedade.

4.9 É DIVINO É MARAVILHOSO É A TROPICÁLIA - 28 de outubro de 1968

“Divino, Maravilhoso” - Isto dito assim parece programa da Célia Biar. Mas não é não. É o programa tropicalista que Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Jorge Ben estreiam no próximo dia 20 na TV-Tupi de São Paulo. Vai ser um programa completamente louco em que Teixeira, o autor de “Churrasquinho de Mãe”, poderá aparecer ao lado de Tom Jobim e em que a “mola mostra” será o happening, uma loucura total - o que não é novidade em televisão, que sempre foi uma loucura. O produtor Fernando Faro e os próprios participantes do programa ainda não sabem bem o que pretendem fazer. Só uma coisa está certa: de terno, gravata e cabelo cortado os tropicalistas não aparecerão, jamais.

O nome “Divino, maravilhoso” foi escolhido depois de várias reuniões em que muitos títulos estiveram em pauta. Um sério “É proibido proibir”, e outro muito “cafona”, “Buquê de Melodias”, Fernando Faro, que é considerado um dos melhores diretores da televisão paulista não tem dúvidas quanto ao sucesso de “Divino, Maravilhoso”. Acredito no programa porque se os artistas tropicalistas foram discutidos, isto é um símbolo de popularidade. Se foram agredidos é porque se comunicaram com mais

força. Se eles irritam, causam perplexidade, é porque essa comunicação foi feita fora dos códigos. Tenho fé em quem tem a coragem de declarar como Gilberto Gil que “para mim, música é um trabalho sonoro, e todos os sons são contados como parte desse trabalho”.

Gil e Caetano estão preocupados com o Festival da Record, onde também estão com “Divino, Maravilhoso”. Eles não aceitam, por exemplo, a decisão da emissora de dividir, por sugestão de alguns compositores, os prêmios em partes iguais só fariam sentido se ao invés de dar classificação, se escolhesse apenas as seis melhores músicas, sem nenhuma ordem. Caetano e Gil já decidiram, só aceitam a decisão se a maioria dos compositores assinar um documento que já foi exigido pelos organizadores do festival, com a ideia de dividir em partes iguais os NCrs 100 mil dos prêmios. Do contrário poderão até retirar as músicas do concurso, pois estão certos de que “esta novidade partiu dos compositores que jamais conseguem os primeiros lugares e sofrem por não entrar no mesmo “tutu” que os outros levantam”.

Enquanto aguardam uma decisão continuam ensaiando a música. O próprio Gil foi encarregado do arranjo e a música será defendida por Gal Costa e as irmãs Ivete e Aríete.

4.10 A CAETANO - 11 de março de 1969

Caetano amigo,

Pois é, faz tempo que a gente não se vê, o tenho perdido de vista ou no mínimo ouvidor. Depois de Atrás do Trio Elétrico, que fez a sua sempre Bahia explodir de alegria no carnaval, acabo de receber outra violenta carga de emoção com Objeto Não Identificado. Tudo por culpa sua, de seu incrível talento e de sua maravilhosa capacidade inventiva.

Cae, meu santo, quando eu ouvi no rádio do carro a nossa Gal cantando o Não Identificado, foi fogo!

Como é que você consegue fazer coisas assim, de uma poesia tão fácil, mas ao mesmo tempo dura e lírica, brusca e macia, contundente e carinhosa, espontânea e rigorosamente crítica, tudo ao mesmo tempo?

Talvez já tenha chegado a hora de vermes, com olhos claros e atentos, o seu trabalho dentro da música brasileira. Ainda tenho guardadas na memória as loucuras que falaram de você e Gil quando vocês surgiram com uma nova proposta para a

música brasileira, retirando-a de um impasse crítico, mudança radical ou diluição. O pessoal ficou louco de raiva, acusaram-no de tudo, farsante, pilantra, aproveitador, mistificador, mentiroso, mercenário, tudo.

Depois de alguns dias do choque inicial, logo entendi a importância e a seriedade da proposta de vocês. Logo admirei a coragem com que você se lançara para a briga, contra o público, contra a crítica, contra os amigos.

Hoje dá até vontade de rir (de alegria e de pena) ao ver a maioria do pessoal que estava contra aderir assim sem mais nem menos, porque o público aceitou e entendeu primeiro. E, você sabe, ficar contra o público durante muito tempo não dá pé...

São muitos os compositores jovens que me procuram para mostrar suas músicas, em busca de uma oportunidade. Sabe, quase todos eles têm uma profunda influência da concepção poética e musical de vocês. E são livres para compor no estilo que quiserem para misturar iê-iê-iê com baião para fazer polcas ou divisões americanas, para fazer tudo, para tentar tudo. E se os jovens compositores de hoje são abertos ao novo e desatrelados com fórmulas, o mérito é de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Ninguém melhor que você, com a agudeza crítica que sempre tiveram para saber dos erros e acertos desse aro e meio de rompimentos com o velho e compromisso com o novo. Ninguém melhor que eu, com a mais absoluta isenção para saber que vocês tiveram tentativas falhas e vitoriosas, mas foram sempre e fundamentalmente honestos e coerentes.

Cae, você se lembra do pessoal que vaiou vocês com Alegria, Alegria e Domingo no Parque? Pois é, demorou, mas eles entenderam.

Hoje a gente vê um rapaz como o Ronnie Von gravar um disco inteirinho, mudando completamente seu estilo para tentar acompanhar o que você propôs. Com grande alegria, conto-lhe que depois de muita discussão, quase brigas de tapas, horas e horas de papo, finalmente o Edu chegou à conclusão de que você estava absolutamente certo quando mudou. Ele demorou a entender porque não achava coerente com a sua concepção de música o que você fazia. Hoje, ele mesmo admite usar seu imenso talento para uma música mais aberta, como aconteceu em Maria Saré.

Olha, o Tom acha vocês importantes demais e o João Gilberto me disse em Nova Iorque que adora o que você está fazendo. Seria uma tremenda fossa se o Papai não gostasse, não é? Mas ele gosta.

Outro dia ouvi todos os discos, desde Alegria, Alegria até o Trio Elétrico, como mudou! É uma mudança pensada, consciente, lúcida.

Com o Não Identificado você alça um voo ainda mais alto e definitivo e por isso, do fundo de minha amizade e emoção, abraço-o de longe.

NM