

4

Expirados e inspirados

Apesar de breve – meados de 1967 até a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968 – o Tropicalismo foi um movimento que marcou profundamente as produções futuras, principalmente, no campo das artes visuais, que, por sua vez, já vinham apresentando transformações decisivas para a arte contemporânea brasileira desde o início da década de 1960. Mesmo que não se autodenominassem “tropicalistas” à época, artistas de diferentes manifestações estéticas compartilhavam o interesse pelo intercâmbio de experiências e pela circulação de ideias e influências novas, todos na tentativa de investigar a realidade brasileira e questioná-la.

Houve, assim, uma rearticulação de noções como a da cultura pop (pop art e música pop internacional), do processo industrial e da comunicação de massa, ao mesmo tempo em que eram fundidas à bossa nova, ao cinema novo, ao concretismo e neoconcretismo brasileiro. Celso Favaretto acrescenta em seu texto *Tropicália: a explosão do óbvio* que a especificidade da vanguarda brasileira decorreria justamente dessa fusão das propostas surgidas com o projeto concretista e neoconcretista, bem como, da assimilação das manifestações populares brasileiras (o samba, por exemplo) com as correntes internacionais – européia e norte-americana.¹³⁵

Outra característica do Tropicalismo que também pode ser encarada como uma influência ao movimento é a antropofagia de Oswald de Andrade.¹³⁶ Sendo assim, os elementos do cenário nacional ganham novo significado a partir desse contato, ou melhor, dessa deglutição da produção internacional quando mesclada à nossa realidade tropical. No entanto, cabe observar uma possível diferença em relação ao conceito antropofágico modernista. Neste momento a cultura nacional e as próprias identidades nacionais eram vistas como repletas de diversidades e bastante heterogêneas. Assim, não se buscava mais uma única imagem que caracterizasse o Brasil, pois lidavam agora com todas essas contradições sem

¹³⁵ Cf. FAVARETTO, C. “Tropicália: a explosão do óbvio”. In: BASUALDO, C.. (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)*. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹³⁶ Hermano Vianna a denomina como “voracidade cultural-antropofágica” em seu texto *Políticas da Tropicália*. Cf. VIANNA, H.. *Políticas da Tropicália*. In: BASSUALDO, C. (org.). *ibidem*.

colocá-las como problemas em termos de oposições excludentes (intentando superá-las). Buscava, sim, articular e estabelecer campos de tensões entre essas ambiguidades.

E uma dessas ambiguidades – se é que pode-se chamar assim – era a mistura da música genuína brasileira com o rock psicodélico estrangeiro. Ou até mesmo a mistura dos preceitos filosóficos desse rock com as artes plásticas. E é isso que analisar-se-á nesse capítulo.

Intenta-se pontuar e avaliar as influências do rock feito a partir da ebulição psicodélica capitaneada por *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* na contracultura nacional, representada aqui por alguns expoentes do movimento tropicalista, como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Hélio Oiticica.

A escolha desses artistas não foi leviana. Gil e Caetano são escolhas óbvias por serem os representantes e os pensadores de todo movimento. Foram eles que tiveram a iniciativa de propor um projeto modernizante na cultura brasileira. E, como será notado, o rock psicodélico, sobretudo o disco *Sgt. Pepper's*, foi a fagulha necessário para as ideias se materializarem. No entanto, não só de música vivia a Tropicália. A arte de Hélio Oiticica também era uma forte bandeira do manifesto do grupo. Não é à toa que o nome “Tropicália” é oriundo de uma obra homônima do artista plástico. E, mais ainda, Oiticica foi profundamente influenciado pelo rock psicodélico, tendo reformulado as ideias de algumas de suas obras mais notórias a partir do frisson causado por nomes como The Doors e Jimi Hendrix.

4.1 **O som universal**

É recorrente lermos historiadores que estudam a cultura nacional da metade do século XX versarem sobre uma eventual rivalidade existente na música brasileira nos últimos anos da década de 1960.¹³⁷ Os dois pólos do embate eram representados, de um lado, pela Jovem Guarda e, de outro, pela MPB. O primeiro

¹³⁷ Cf. DUNN, C. *Brutalidade jardim*. São Paulo: Editora da UNESP. 2009; HOLLANDA, H. B.. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e disbunde 1960/70*. (5ª edição) Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2004; NAVES, S. C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. IN: Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v.15, n. 43, pp.35-44, jun/2000.

apresentava uma musicalidade totalmente inspirada – os mais críticos dizem “copiada” – no *rock’n’roll* norte-americano, inglês e italiano, repleto de trejeitos e rebeldia típicos dos jovens seguidores de James Dean. Já o segundo pólo abarcava os defensores da música tradicional brasileira, calcada nos elementos genuínos de nossa cultura e tradição, alertando de forma incisiva para a necessidade de coadunar à musicalidade do Brasil uma letra de conteúdo reformista e de engajamento político. Rivalidade essa que teve sua expressão maior na passeata em prol da música popular brasileira, em 1967, que rechaçava veementemente o uso da guitarra elétrica.

Entretanto, em meados de 1967, surge um movimento de vanguarda que sintetiza, critica e, ao mesmo tempo, adere ambas as propostas para a estética que defendiam. A Tropicália, liderada por Gilberto Gil e Caetano Veloso, tinha essa proposta antropofágica – inspirada nas ideias modernistas de Oswald de Andrade – de abarcar o que houvesse ao alcance de moderno e amalgamar com as experiências culturais já imbricadas no sangue brasileiro. E a isso chamaram de “som universal”, que sintetizava, ainda, outra tensão que se vivia no âmbito cultural da época: a do nacionalismo e do cosmopolitismo. Mesmo que conflitantes, essas tensões foram assimiladas no projeto tropicalista, que revisitava sambas-canções da era pré-bossa-nova e as combinavam com as vanguardas musicais estrangeiras. E o rock era uma delas.

Universal. Palavra bastante recorrente quando se intenta projetar uma hipérbole. Uma mania crônica – e egocêntrica – do ocidente quando ele quer se referir a si próprio. Mas consiste no conceito-chave que dá sentido ao presente trabalho, mesmo em sua concepção ocidentalmente deturpada.

Gilberto Gil e Caetano Veloso mostravam-se inquietos com as questões da modernidade. Dois jovens que viam que o futuro da cultura brasileira deveria entrar em consonância com o futuro do mundo. Mais ainda, aos moldes da teoria koselleckiana,¹³⁸ o futuro deveria ser antecipado para o presente. Deveria ser

¹³⁸ Cf. KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006, pp. 21-39.

vivido ali, naquela hora. E para isso, as qualidades culturais locais não eram suficientes. Havia a necessidade de mesclá-las aos atributos estrangeiros, tidos como o supra-sumo da modernidade, das vanguardas. O universo local deveria ser expandido. Deveria abarcar outros universos. E, assim, formar-se-ia um som universal. Ou melhor: o Som Universal.¹³⁹

Um universo, um infinito que se inicia na Bahia...

Talvez seja comum pensar Salvador como um lugar muito mais calcado nas tradições e no folclore nacionais do que uma potência de vanguardismo e modernidade. Toda a sua aura advinda da herança do colonialismo e da maciça presença da influência escravista traz à mente uma imagem rural bucólica, e não urbana modernizada. Capoeira, tambores, berimbau, pelourinho, acarajé, baianas etc. são alguns dos lugares comuns que estamos acostumados a conduzir nossa imaginação ao ouvirmos falar sobre a primeira capital do Brasil.

Entretanto, a década de 1960 mostra uma outra imagem. Salvador usufruía de uma vida cultural intensa e moderna nessa época, muito em função de uma crescente modernização industrial e da fundação da Universidade da Bahia, repleta de fortes institutos de ciências humanas e artes. Apesar da maioria dos tropicalistas terem nascido e crescido em cidades pequenas e pobres do estado – como Gil em Ituaçu, Caetano e Bethânia em Santo Amaro da Purificação e Tom Zé em Irará –, eles partiram para Salvador com o intuito de completarem sua formação acadêmica. E foi então que se aproximaram das vanguardas e formaram suas ideias.¹⁴⁰ Na música “Clever Boys Samba”, uma das primeiras canções composta por Caetano, fica aparente – com ironia e sátiras – a posição de Salvador como uma cidade que, além de suas características ruralista e subdesenvolvida, também era moderna e cosmopolita. A letra faz referência ao filme “Dolce Vita”, de Federico Fellini, e ao jazz de Ray Charles e de “Stella by Starlight”, ao mesmo tempo em que recria o cenário típico de Salvador, com a Rua Chile, a loja Adamastor e os garotos que ali gozavam a vida.

Vale ressaltar que a música é uma bossa-nova bem tradicional, com a batida que lhe é peculiar e repleta de acordes dissonantes, sem contar com o seu

¹³⁹ Para efeito didático, eis uma definição de “som universal” dada por Christopher Dunn: “Inspirado na música experimental, na música popular internacional e em formas musicais brasileiras, o ‘som universal’ dos baianos atestava a hibridização das esferas culturais”. Cf. DUNN, Christopher. op. cit. p. 90.

¹⁴⁰ DUNN, C. op. cit., pp. 66-73.

modo sereno de cantar. E foi justamente a bossa-nova o elemento aglutinador dos jovens baianos, que se juntavam para celebrar e cantar a inovação de João Gilberto. Assim, a carreira artística de cada um foi se formando e rumando para o desenvolvimento de uma estética própria.¹⁴¹

No início da década de 60, porém, a bossa-nova já não conseguia traduzir os anseios que a vida política implicava. Se antes ela era, praticamente, uma alegoria da modernidade, agora, era vista como uma expressão de alienação e elitismo. É preciso lembrar que João Goulart havia subido ao poder após a renúncia de Jânio Quadros e, por isso, houve um forte estreitamento das relações entre o poder e as esquerdas – sobretudo o PCB (Partido Comunista Brasileiro). Estas se encontravam indóceis pela proximidade de uma tomada de rumo em direção ao socialismo, vendo em Jango o principal expoente das mudanças. Com o ponto final da etapa da história se aproximando, as esquerdas se imbricaram também na esfera cultural. Os Centros Populares de Cultura – ou CPC's – reuniam, majoritariamente, estudantes e artistas que se articulavam em torno da União Nacional dos Estudantes (UNE) e tinham em comum a defesa de um projeto cultural “nacionalista-popular”¹⁴². O principal objetivo da cultura praticada pelos CPC's era a conscientização política da população oprimida, trazendo à tona, especialmente, a ideia de que tal opressão era fruto do imperialismo estrangeiro. Com a base popular conscientizada e, conseqüentemente, engajada, ter-se-ia, então, a luta pela emancipação e pelas reformas sociais, em consonância com as reformas de base¹⁴³ que o então presidente Jango colocaria em prática.

A arte, desta forma, ganhava um status político, um meio pedagógico de conscientização popular. Para conseguir transmitir suas mensagens políticas e engajadas e exercer sua função de veículo ideológico, ela – a arte – deveria estar despida de qualquer qualidade estética que não as facilmente identificadas com as classes populares. Ou seja, representações estéticas populares eram quase

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Segundo Marcos Napolitano, o conceito de “nacional-popular” abarca “ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo”. Cf. NAPOLITANO, M. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Ed. Contexto, 2008, p. 37.

¹⁴³ As Reformas de Base propostas pelo presidente João Goulart incluíam: a reforma agrária, reforma tributária, reforma financeira e reforma administrativa.

sinônimo de “expressão cultural genuinamente nacional”. Apesar de apresentar ainda uma vertente que dava prosseguimento à roupagem jazzística e urbana eternizada por João Gilberto e Tom Jobim, a pós-bossa-nova se configurava entorno da fração que preconizava um retorno do samba urbano de raiz e outros elementos folclóricos rurais, acoplando às harmonias letras de cunho político-social – aos moldes da “cartilha” do CPC.¹⁴⁴

Entretanto, o otimismo das esquerdas foi interrompido pelo golpe militar – com apoio de grande parcela dos civis – em 1964. O despreparo para o inesperado acabou se transformando numa profunda inércia, iniciando uma fase de intensa crise daqueles que um dia viram os planos socialistas bem de perto. A chamada esquerda tradicional não conseguia apresentar qualquer plano de mudança e enfrentou uma intensa descrença de seus adeptos.

A nova estilização da bossa-nova acabou por formar a base do que, mais ou menos em 1966, se constituiu a Música Popular Brasileira – ou MPB. O rótulo foi ganhando força a partir dos festivais da canção que eram veiculados pelas recentes emissoras de televisão.¹⁴⁵ Neles, músicas diretamente influenciadas pela bossa-nova eram entoadas por jovens artistas, que compunham letras de questionamento social, calcadas nas mudanças política, principalmente no que tangia às questões da ditadura civil-militar. Sem contar a mescla que faziam de ritmos tradicionais e folclóricos com os ritmos da bossa-nova. E, assim, a sigla MPB foi cada vez mais fazendo referência a esse estilo de música ao mesmo tempo engajada e de influência bossa-novista.

O resgate de ritmos e musicalidades tradicionais e genuinamente brasileiros feito pelos músicos da MPB tinha também um ar de defesa contra a “contaminação” imperialista. O *rock’n’roll* era uma realidade no mundo ocidental capitalista e chegava ao Brasil arrebatando inúmeros jovens que, apesar das fracas condições sociais que o país lhes provinha, só queriam se divertir. Era visto como um inimigo da cultura nacional e, por isso, deveria ser abatido.

¹⁴⁴ Miliandre Garcia Sousa corrobora com a ideia de Marcos Napolitano de que o manifesto do CPC é muito menos um conjunto de regras “técnico-estéticas” do que uma “carta de intenções ideológicas”. Isso mostra que as diretrizes da entidade não eram estanques e impositivas. Cf. SOUZA, M. G. op. cit.

¹⁴⁵ Para mais informações sobre os festivais da canção da década de 1960, cf. NAPOLITANO, M. “Os Festivais da Canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro”, IN REIS FILHO, D A.; RIDENTI, M; MOTTA, D. P. S. *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004, pp. 203-216.

Os maiores representantes do incipiente rock nacional era a Jovem Guarda. Liderada por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, o grupo inspirava-se no rock cru e simplório da fase inicial da carreira dos Beatles e imitavam o enredo das letras, falando de sexo, carros, festas, garotas e garotos e afins. Para aqueles jovens que não queriam saber de política mas, ainda sim, tinham um espírito de contestação, o rock lhes foi bastante pertinente, produzindo um novo *ethos* na manifestação cultural, mas, dessa vez, ligada ao corpo e as atitudes.

Marcelo Ridenti resume bem essa dicotomia musical no panorama da vida cultural brasileira da época em questão:

Em 1968, os setores artísticos críticos da ordem estabelecida estavam divididos, grosso modo, em dois grandes campos: o dos nacionalistas e o dos vanguardistas. Os primeiros procuravam usar uma linguagem autenticamente brasileira, na luta pela afirmação de uma identidade nacional-popular que seria, no limite, socialista. Já os vanguardistas - capitaneados pelo movimento tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil - criticavam o nacional-popular, buscando sintonizar-se com as vanguardas européia e americana, particularmente com a contracultura, incorporando-as criativamente à cultura brasileira.¹⁴⁶

Ambos os novos estilos musicais acometeram tão intensamente os jovens brasileiros da segunda metade da década de 1960 que tensões entre um e outro marcaram uma considerável rivalidade. Apesar do tom categórico que muitos estudiosos da música gostam de impor no que tange eventuais dicotomias estilísticas, a querela de fato ocorreu e não se restringiu à música. Os programas "Jovem Guarda" – apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia – e "O Fino da Bossa" – apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues – representavam a disputa que as duas facções musicais travavam. Enquanto um representava a voz das classes menos abastadas e esquecidas, exaltando a tradição cultural genuína do Brasil, o outro vendia a imagem de uma rebeldia jovem, tida como alienada, apolítica e comercial.¹⁴⁷ E não só no âmbito ideológico ficava a rivalidade dos programas: havia também uma disputa de audiência, de

¹⁴⁶ RIDENTI, M. "1968: rebeliões e utopias". IN: REIS FILHO, D. A. (org.). *O século XX: o tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 152.

¹⁴⁷ DUNN, C. op. cit. pp. 80-82.

popularidade, entre os dois shows televisivos. O auge dessa disputa foi a passeata em manifestação contra a guitarra elétrica feita, em 17 de julho de 1967, por artistas e simpatizantes da MPB (dentre eles, Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré e até mesmo Gilberto Gil¹⁴⁸).

Talvez, Gilberto Gil e Caetano Veloso sejam as personificações das dicotomias que seu estado natal, a Bahia, apresentava em meados do século XX. Como supracitado, Salvador passava por uma forte modernização, mas sem perder seus aspectos rurais e as marcas do subdesenvolvimento. Ambos os artistas tinham a preocupação de dar o passo em direção à modernidade, sem deixar, no entanto, as características culturais bucólicas que os acompanharam desde a infância.

Caetano via o rock da Jovem Guarda como algo positivo, apesar de se identificar mais com a MPB e com a bossa-nova. Isso porque acreditava que o rock de Roberto Carlos e companhia era uma expressão da modernidade cultural urbana, uma etapa na linha evolutiva da música popular brasileira.¹⁴⁹ Gil, idealizador do conceito de “som universal”, era um entusiasta de amalgamações culturais, sobretudo aquelas em que expressasse uma estética moderna.

Dentro dessa hibridização cultural proposta pelos baianos, é comum vermos referências sobre os Beatles. Em um mar de bandas inspiradas no *rock’n’roll* cru e direto dos anos 50 – de Elvis Presley, Chuck Berry, Fats Domino, Bo Diddley, entre outros –, os *Fab Four* conseguiram um considerável destaque em meados da década de 60. Os motivos para todo esse relevo são vários, indo de “um grupo de rapazes belos e bem apresentáveis” até “músicos de habilidades notáveis”, sem deixar de passar por “som e imagem impecavelmente produzidos”. Porém, não importa aqui entender os reais motivos da chamada

¹⁴⁸ No documentário “Uma noite em 67”, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, Gil afirma que só participou da passeata a pedido de Elis Regina. Achava saudável a disputa benigna que se formava entre nacionalistas e vanguardistas, mas que não acreditava nisso. Ele não era um defensor de causa alguma. A distância entre os dois eventos – a passeata e o documentário – é, de fato, grande e relevante, podendo haver variações ideológicas entre a fala e o ato do envolvido. Entretanto, se levarmos em consideração que, à época, Gil já vinha pensando nas ideias e conceitos do “som universal”, que propunha a mistura efetiva da tradição e vanguarda, pode-se enxergar coerência e relevância na fala do artista no documentário.

¹⁴⁹ DUNN, C. op. cit. p. 82.

“beatlemania”. O relevante é saber que ela foi um fato sócio-cultural de tamanha importância, influenciando gerações e gerações. Talvez, toda essa grandeza da banda esteja ligada ao poder de renovação e vanguardismo no seu som.¹⁵⁰

De um rock simples, “12-compassado” e repleto de vocalizações (“*yeah, yeah, yeah!*”) – quase beirando uma ave macho tentando cortejar suas fêmeas –, os Beatles passaram a apresentar um som mais elaborado, carregado de elementos novos, menos pop e mais experimental. Uma renovação total que não se restringiu à sonoridade. Passou pelo comportamento e pelas atitudes de uma banda que, outrora, não passava de garotos rebeldes que se travestiam de bons rapazes para encantar os pais de suas fãs. Se com o disco de 1965, *Rubber Soul*, a mudança já foi apresentada, ela chegou ao limite de experimentação e vanguardismo com *Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band*, de 1967.

O sucesso mundial da banda não poderia deixar de arrebatar o Brasil, sobretudo a Bahia. Jovens e mais jovens deliravam, mesmo à distância, com o som dos Beatles, que, doravante, ao invés de agitar o corpo, passou a “mexer com a cabeça”. E com Gilberto Gil e Caetano Veloso não foi diferente. Como exposto anteriormente, Gil passou uma temporada em Recife, em 1967, onde se encantou com as apresentações da Banda de Pífanos de Caruaru e audições de mestres cirandeiros. No entanto, o músico baiano havia sido arrebatado pela estética psicodélica do recente *Sgt. Pepper’s*. E foi a partir desse encontro mental entre as raízes da cultura nordestina e a vanguarda musical do final dos anos 1960 que Gil refletiu sobre as questões sociais e culturais do Brasil. Uma modernização, calcada na crítica à indústria cultural, fazia-se necessária. O experimentalismo deveria solapar o conservadorismo. Da dialética musical e comportamental daquela época – representada pelos mpbistas e os jovenguardistas, tradicionalistas e modernistas – surgiu uma síntese que revolucionaria a produção cultural das décadas vindouras: a Tropicália.

Uma das primeiras materializações da proposta sincrônica tropicalista foi “Alegria, alegria”, de Caetano. A despeito da inspiração na marchinha de “A

¹⁵⁰ Caetano Veloso, em sua autobiografia “Verdade Tropical”, de 1997 afirma: “A lição que, desde o início, Gil quisera aprender com os Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores. Por isso é que Beatles nos interessaram como o rock’n’roll americano dos anos 50 não tinha podido fazer”. VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008, p.164.

banda”, de Chico Buarque,¹⁵¹ a canção também apresenta marcas do rock feito à época. Tanto o é que, na gravação da música, uma banda de rock foi convidada para fazer a parte instrumental. Os argentinos dos Beat Boys não só a gravaram como também acompanharam Caetano na apresentação do III Festival da Música Popular Brasileira – no qual conseguiu a 4ª colocação.

A guitarra distorcida seguindo uma escala crescente da introdução, dando todo um clima ao mesmo tempo etéreo e de suspense, seria suficiente para identificarmos a forte predominância do rock em “Alegria, alegria”. Entretanto, há outro elemento de suma importância para entendermos essa troca de influências: o órgão, que passou a ser vastamente utilizado por bandas de rock que buscavam um “colorido psicodélico” em suas canções. Bandas como Greatful Dead, The Byrds, Steppenwolf, Pink Floyd, The Move, Quicksilver Messenger Service, todas ligadas ao movimento do *acid rock* da segunda metade da década de 60, tinham organistas em sua formação e buscavam a atmosfera “viajante” que o instrumento proporcionava.¹⁵² A sonoridade de “Alegria, alegria” nos remete, quase instintivamente, às músicas do The Doors devido à preponderância do órgão.

No mesmo festival, Gil também foi acompanhado por uma banda de rock na apresentação de “Domingo no Parque”. Os Mutantes foi quem dividiu o palco com o músico baiano. Além dos seus instrumentos típicos de um conjunto de rock, portavam uma indumentária nem um pouco condizente com o estilo “gala” que os demais artistas apresentavam: todos os três integrantes vestiam roupas que se assemelhavam à vestimenta renascentista, o que, por si só, já se configurava numa crítica ao refino burguês da arte, além do choque e incômodo premeditados que causariam à plateia. Mas, talvez, o maior choque tenha sido assistir, sobre mesmo palco, um berimbau, um violão, uma orquestra, um contrabaixo e uma guitarra elétrica.

¹⁵¹ “Mas o que ninguém nunca disse – nem mesmo eu, que até aqui só falei em Beatles, Gilberto Gil e Franklin Dario quando tratei da gênese de ‘Alegria, alegria’ – é que ‘Alegria, alegria’ foi em parte decalcada exatamente de ‘A banda’”. VELOSO, C. op. cit. p. 169.

¹⁵² Beatles, The Who, Beach Boys, The Jimi Hendrix Experience, Rolling Stones, Jefferson Airplane não tinham tecladistas/organistas em suas respectivas formações, fato que não impedia de utilizarem o instrumento nas músicas. Muitos dos membros dessas bandas eram multi-instrumentistas, como no caso de Paul McCartney, dos Beatles, e Brian Wilson dos Beach Boys. Caso contrário, chamavam organistas convidados para se apresentarem ao vivo.

“Domingo no Parque” – arranjada pelo principal artífice da estética musical tropicalista, Rogério Duprat – assim se construiu num espaço em que se acostumou a assistir elementos tradicionais da música nacional serem sonorizados por artistas que se preocupavam com a valorização da cultura genuína do Brasil, apoiados por uma plateia em sua grande maioria inconformada com os rumos ditatoriais que os militares – juntamente com alguns civis – levavam o país. Ao contrário, Gilberto Gil valorizava a mistura, a universalidade dos sons e, assim, optou por sincretizar o vanguardismo do rock inglês e norte-americano, o berimbau de sua terra natal, o ritmo do nordeste e a opulência burguesa de uma orquestra. Todo esse experimentalismo já põe em relevo, por si, uma intensa influência do rock da época, que passava por uma transformação renovadora. Se os Beatles podiam gravar com uma cítara indiana, por que Gil não poderia tocar um “rock nordestino” com um berimbau?

Outra presença marcante da estética do quarteto de Liverpool no trabalho dos artistas baianos também pode ser encontrada no álbum-manifesto do movimento tropicalista. “Tropicália, ou *Panis et Circensis*” foi lançado 1968 e desenvolvido pelos principais membros do grupo. Além de Gil e Caetano, o disco contava com a participação de Tom Zé, Os Mutantes, Gal Costa, Rogério Duprat, Nara Leão, e os poetas Toquarto Neto e José Carlos Capinam. Christopher Dunn explicita a predominância do conceito de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* no álbum tropicalista, que, assim como o álbum dos Beatles, apresentava inovações técnicas nos arranjos e produção e incorporação pastichiana de vários estilos musicais fossem antigos ou modernos.

Quando o álbum tropicalista foi lançado, foi anunciado como uma resposta brasileira ao *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (...). De forma comparável, *Tropicália, ou panis et circensis* incorporava uma ampla variedade de antigos e novos estilos de procedência nacional e internacional, como rock, bossa-nova, mambo, bolero e hinos litúrgicos. (...) Com o arranjador Rogério Duprat, os tropicalistas estavam começando a realizar experimentações com conceitos e técnicas correntes entre compositores e artistas pop de vanguarda.¹⁵³

Já na primeira faixa, “Miserere Nóbis”, encontramos um experimentalismo à lá *Sgt. Pepper’s*: depois de uma breve introdução com um órgão, soa um sino de

¹⁵³ DUNN, C. Op. cit. pp. 116-117.

bicicleta, quase como uma forma de chamar atenção para o que está por vir. A primeira parte da música tem uma espécie de levada flamenca com um ar de cavalcada de faroeste – bastante ao estilo de “Motherless Child” da banda Sweetwater –,¹⁵⁴ que é interrompida bruscamente por um andamento circense levado por um fagote e um píforo. Podemos ver esse mesmo efeito em “When I’m Sixty-Four”, dos Beatles, uma canção ao melhor estilo dos anos 20 e 30, no qual identificamos um trio de clarinetes fazendo o acompanhamento principal da música. Como em “Miserere Nóbis”, um artifício sonoro é usado para chamar a atenção do ouvinte, que, no caso, foi um sino.

Se a letra de “Batmacumba” remete ao mais genuíno estilo tropicalista – repetição, tal qual um mantra, das frases “batmacumbaiêiê batmacumbaobá”, remetendo ao herói dos quadrinhos Batman (art pop), o rock “iê-iê-iê” (como era chamado o rock dos Beatles no Brasil) e expressões das religiões afro-brasileiras com o “obá” –, o mesmo se sucede com a linha melódica. Podemos perceber baixo e bateria, com a levada, o peso e a intensidade do rock, fazendo a base para uma viola caipira e para percussões ao melhor estilo africano. A canção torna-se, então, quase uma materialização da miscigenação das raças – o Mito das Três Raças, de Gilberto Freyre – que formam o Brasil, com o rock do colonizador, o bongô do africano e a viola do nativo.

A música “Panis et Circensis” talvez seja a que mais se assemelha à estética experimentalista e psicodélica que gira em torno de *Sgt. Pepper’s*. Composta por Gil e Caetano mas executada pelos Mutantes, a canção apresenta uma melodia inusitada e uma levada serena, repleta de vocalizações e orquestrações. Coros de trompetes fazem complemento à harmonia, bem como se pode observar em “Penny Lane”, dos Beatles. Mas é em “Strawberry Fields Forever” que os tropicalistas se inspiram para compor a parte final da canção, que ganha uma guitarra distorcida e mais orquestrações enquanto a bateria vai ganhando intensidade e velocidade. Já no fim, sons de pessoas falando e tilintares de louças – como se retratassem o “jantar” do qual diz a letra da música – são ouvidos tendo ao fundo barulhos aparentemente “aleatórios”¹⁵⁵ de instrumentos de

¹⁵⁴ “Motherless Child” é uma das mais famosas canções da banda californiana Sweetwater, formada na Califórnia, nos anos 1960. A banda ficou bastante conhecida à época depois de ser a segunda atração do famigerado festival de Woodstock, em 1969.

¹⁵⁵ ...se é que algo pode ser taxado de “aleatório” nas composições de Gilberto Gil e Caetano.

corda, da mesma forma que observamos nos últimos segundos da música dos Beatles.

A partir da iconografia da época, percebe-se que a influência do rock não estava limitada à música. Os artistas baianos buscavam a crítica também na questão do visual, da indumentária e, sobretudo, no comportamento. E dessa forma também agiam os já citados artistas ligados ao rock psicodélico. Com o movimento *hippie* ganhando espaço entre os jovens que, ao contrário dos engajados politicamente, preconizavam a valorização da pessoa e buscavam uma revolta moral e corporal – ou seja, menos coletiva do que pessoal –, muitos artistas aderiram à ideologia *flower power*. Deixavam, então, como forma de protesto, cabelos e barbas crescerem. Usavam roupas largas e bastante coloridas, repletas de adornos e penduricalhos. E, principalmente, faziam uso de entorpecentes, vistos como uma espécie de “ponte” que os ligava aos lugares obscuros e inexplorados da mente. Um exemplo da indumentária dos tropicalistas pode ser visto na foto abaixo.



Figura 4 A foto mostra a preocupação dos tropicalistas com a indumentária, inspiradas no movimento *hippie*. Sem contar com os cabelos grandes e longo tidos como uma das

principais armas de contestação comportamental. Em pé (esq. para dir.): Jorge Ben, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Gal Costa. Sentados: Sérgio Baptista e Arnaldo Baptista. Fonte: Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/media/images/medium/2012/09/13/img-1008140-tropicalia.jpg>>. Acesso em 24 de junho de 2013.

Vale ressaltar a importância das drogas para o surgimento do psicodelismo. É quase certo que, sem elas, a psicodelia teria um outro *ethos*, talvez nem existisse. Theodore Roszak acredita que as drogas eram usadas como forma de alcançar a sociedade ideal, que se encontrava nas mentes dos jovens, mas também tinha uma vertente política, de crítica ao moralismo capitalista.¹⁵⁶ As bandas, desta maneira, usavam-nas de modo que pudessem expandir a criatividade artística – mas também como uma maneira de diversão e satisfação pessoal.

Heloisa Buarque de Hollanda descreve o semblante dos tropicalistas como se fossem verdadeiros *hippies*: "cabelos longos, roupas coloridas, atitudes inesperadas (...)".¹⁵⁷ Se tinham uma influência direta do movimento, não se sabe. Mas o que importa é que a crítica política feita era correlata a *hippie*, que versava sobre a recusa dos padrões e valores de comportamento instituídos. Influenciados pelo artista plástico Hélio Oiticica, Gil e Caetano procuravam mostrar que a roupa também era uma linguagem, uma arte; um canal de comunicação e transgressão. Devido a essas e as demais questões tropicalistas, o movimento caiu num limbo entre as esquerdas tradicionais e o governo militar: ambos reagiam contra o grupo, ora visto como vanguardista demais, ora visto como transgressor demais.

4.2

“Da adversidade vivemos!” – Hélio Oiticica e o rock

Como já mencionado anteriormente, o nome e as ideias do movimento foram inspirados na obra de 1967 de Hélio Oiticica, *Tropicália*. Ela expõe a necessidade de caracterizar um espírito brasileiro nas vanguardas artísticas nacionais; uma tentativa consciente de exprimir peculiaridades do Brasil nas manifestações artísticas em geral. Sendo assim, Oiticica queria acentuar essa proposta objetiva com elementos brasileiros, numa tentativa de criar uma

¹⁵⁶ ROSZAK, T. op. cit. p. 162.

¹⁵⁷ HOLLANDA, H. B. de. op. cit. p. 63.

linguagem, frente às internacionais, que fosse nossa. Desta forma que se opõe fortemente ao conformismo, pois acredita que é através da antropofagia que a cultura brasileira será cada vez mais reforçada.

Essa ideia fica muito clara em *Brasil Diarreia*, texto escrito pelo artista em 1970.¹⁵⁸ Oiticica deixa transparecer que o contato com as influências estrangeiras é uma forma de reafirmar e consubstanciar a identidade da arte nacional. Mais ainda, copular com o mundo é uma forma de criar uma arte revolucionária (um exemplo disso, segundo o próprio, é Gilberto e Caetano Veloso). Pois, para Oiticica, a ambivalência é uma forma de crítica, desde que assumida. Ser ambivalente com convicção não é aceitar tudo “conformisticamente”, mas, ao contrário, colocá-las em questão. E por isso a importância do diálogo com o exterior.

Portanto, propõe-se, aqui, esboçar e balizar essas influências estrangeiras em cujo movimento da Tropicália se inspirou. O objetivo, em outras palavras, é entender e perceber as influências do rock nas obras de Hélio Oiticica. Mostrar essa dualidade entre a cultura genuína brasileira e a cultura estrangeira do rock psicodélico, que chegava ao Brasil e arrebatava os jovens que já tinham uma predisposição de rebeldia cultural.

O contato de Hélio Oiticica com o rock antes de sua temporada em Nova York foi pequeno. Segundo Daniel Alves, ele se restringiu à idealização do cenário, das roupas e de algumas capas de discos do grupo do *tropicalismo musical*¹⁵⁹.¹⁶⁰ Além disso, era (e ainda é) constantemente ligado ao samba e ao

¹⁵⁸ OITICICA, H. *Brasil Diarréia*. Itaú Cultural, fevereiro 1970. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=170&tipo=2>> Acesso em 04 de junho de 2013.

¹⁵⁹ Frederico Coelho divide o Tropicalismo em dois grupos: *tropicalismo musical* seria o grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, tendo como companheiros Tom Zé, os Mutantes, Jorge Ben, entre outros; e *tropicália*, abarcando as artes plásticas (de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape etc.), o cinema (de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, entre outros), poesia (de Torquato Neto, Waly Salomão e Duda Machado) e escritos (de Rogério Duarte e José Agrippino). Cf. COELHO, F. op. cit.

¹⁶⁰ ALVES, D. C. D. *H2 O2: Hélio por Hélio; Oiticica pós Oiticica*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, 145f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007, p.55.

Morro da Mangueira. Isso porque, em 1964, Oiticica conheceu-o e, daí, traçou relações íntimas com a cultura popular das favelas. Passou a adotar, então, temas com teor de manifesto social, aclamando pela marginalidade e lutando contra a repressão política.

Foi, entretanto, em Nova York que Oiticica teve um forte contato com o rock. Não o suficiente, lá, ele viveu o rock! Graças a uma bolsa de estudos cedida pelo *Guggenheim Museum*, o artista se autoexilou – como ele mesmo afirmava – numa Nova York que respirava vanguardismo. Além disso, Hélio Oiticica se encantou, sobretudo, pela contracultura e pelo *underground* nova-iorquinos. Tanto o é que, dos 8 anos que ficou em Manhattan, Oiticica nunca saiu da cidade, limitando-se, esporadicamente, ao interior

O rock influenciado pelo psicodelismo da “geração Woodstock” caía na concretude da vida real, assim como os próprios hippies. Estes, depois da fase de contestação da vida tecnocrata e burocrática a partir do “vamos-só-curtir-a-vida”, viram que a realidade é dura, e a necessidade de adaptação à vida capitalista, imperativa.

Ganhava relevo, concomitantemente ao declínio do *flower power*, um rock oriundo do *underground* da vida urbana, das grandes cidades. Se elas – as cidades – cresceram e prosperaram, principalmente, com o desenvolvimento econômico do pós-II Grande Guerra, passavam por tempos sombrios em função da primeira crise do petróleo, em 1973. O colorido do *purple haze* hippie foi cedendo lugar ao *dark* da noite *underground*. E o rock acompanhou essas mudanças. Bandas como MC5, Alice Cooper, New York Dolls, Velvet Underground, David Bowie, Iggy Pop And The Stooges; todos passaram a fazer parte desse movimento musical do submundo dos grandes conglomerados capitalistas em decadência. Todos concentravam seus esforços na subversão. Alguns extrapolavam para subversão do próprio corpo. Como diz Daniel Cassin Dutra Alves,

(...) todos tinham uma ligação com a violência urbana; todos tinham uma ligação com o disfarce, com as aparências, com a potência do falso; todos apontavam para uma política do desejo, para uma certa invenção, construção de si; todos estes *performers* apontavam para um trânsito que subvertia a

identidades fixas e cotidianas, através do uso de roupas, usando muita glitter, muita maquiagem e máscaras.¹⁶¹

Andy Warhol, e sua *Factory*, foi um dos alvos da admiração de Hélio Oiticica. O clima inventivo e *underground* que o artista americano dava ao seu “refúgio artístico” o atraiu e o influenciou de maneira substancial. Foi na *Factory* que Oiticica assistiu ao *Exploding Plastic Inevitable*. Considerada uma das primeiras obras multimídias, os EPI’s misturavam música, cinema e teatro. Ou seja, enquanto a banda de rock psicodélico Velvet Underground – “afilhados” de Warhol – entoava suas canções experimentais, dançarinos sadomasoquistas apresentavam performances ao mesmo tempo em que o próprio Warhol projetava imagens sobre os músicos.¹⁶²



Figura 5 Foto do happening cinematográfico e musical dos *Exploding Plastic Inevitable*. Na figura, vê-se a banda de rock psicodélico Velvet Underground tocando enquanto projeções deles mesmo são feitas ao fundo. Fonte: Disponível em <http://4.bp.blogspot.com/-umrTvzCpl_s/UOW9OAXry3I/AAAAAAAAALs/rSgOqtTe5aY/s1600/vunb.jpg>. Acesso em 24 de junho de 2013.

¹⁶¹ ALVES, D. C. D. Op. cit. pp. 62-63.

¹⁶² Ibidem, pp. 70-71.

É inevitável pensar a repercussão de toda a concepção dos EPI's em trabalhos como a *Cosmococa – in progress*¹⁶³. A tônica dessa obra é a quebra de paradigmas do cinema. Em outras palavras, com a influência da ideia de Warhol em mente, Oiticica estabelecia uma maior influência do ambiente na apresentação, assim como o fim da apatia dos espectadores frente à tela e a cessação do regimento ditatorial das sequências do filme. Daí vem o conceito de “quase-cinema”, idealizado pelo artista brasileiro. “Quase-cinema” porque daria fim à “unilateralidade do cinema-espetáculo”.¹⁶⁴ A *Cosmococa*, em suma, constituía a projeção de slides multidirecionais (paredes, tetos, chão) sem ordem pré-estabelecida acompanhada de uma trilha sonora.¹⁶⁵ A participação dos espectadores também influenciaria na arte, dando um ar de imprevisibilidade. As imagens projetadas são fotos de capas de discos ou de revistas nas quais encontram-se, sobre elas, carreiras de cocaína fazendo o contorno da foto. E uma dessas figuras é da capa do disco *War Heroes* de Jimi Hendrix.



¹⁶³ As palavras de Cauê Alves sintetizam bem a junção do termo *in progress* ao nome da obra, “O termo ‘em progresso’, recorrente em sua escrita e que parece substituir o termo duração empregado principalmente em seus escritos dos anos de 1950 e 1960, longe de significar um avanço positivo rumo ao futuro, indica uma obra não acabada, um processo que pode ser sempre recomeçado e reinventado”. Cf. ALVES, C. *Hélio Oiticica: cinema e filosofia*. Revista Facom, São Paulo, v. 1, nº 21, 1º semestre, pp. 1-14, 2009, p. 1.

¹⁶⁴ OITICICA, H. *Cosmococas – programa in progress*. Itaú Cultural, 3 de mar. de 1974. Disponível em

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=520&tipo=2>> Acesso em 04 de junho de 2013, p. 4.

¹⁶⁵ De acordo com Frederico Coelho, em seu livro “Livro ou Livro-me os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)”, os textos nos quais Oiticica escreveu e teorizou sobre as *Comococas* também fazem parte da obra. Aliás, para o autor, é um dos seus principais elementos. Cf. COELHO, F. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, p.139.

Figura 6 Uma das imagens projetadas na Cosmococa: a foto do disco "War Heroes", de Jimi Hendrix, coberta com carreiras de cocaína. Fonte: Disponível em <<http://revoluciomnibus.com/HendrixCosmoCoca.jpg>>. Acesso em 24 de junho de 2013.

Vale salientar que Jimi Hendrix foi um grande ídolo e uma forte inspiração para Hélio Oiticica. Numa das páginas do texto *Bodywise*, o artista discorre exclusivamente sobre o guitarrista, maravilhado por Hendrix ter queimado a guitarra no palco – cena que Oiticica compara com um ato sexual.

(...) Em MONTEREY estranharam HENDRIX:
ele era CORPO-GUITARRA-FOGO:
EJACULAR O FOGO ELÉTRICO!
FUDER COM AQUELA PLATÉIA!

pela primeira vez não era o preto q se elitizava ao nível da elite:
jazz-qualidade:
era HENDRIX-ROCK-CORPO
q fulgia-fremia-gozava o eletrificação q anunciava o fim do
elitismo da platéia q senta e quer "fruir qualidade":

HENDRIX banda na testa
gozo elétrico pica e guitarra
perna ejaculantes
q anunciam o joy
de WOODSTOCK NATION



CORPO q ROCKeia guitarra nunca vista!¹⁶⁶

Toda a movimentação corporal e insinuação para o público do músico eram vistas, por Oiticica, como uma quebra de paradigmas com o moralismo ocidental para com o corpo. O comportamento de Hendrix enquanto sua guitarra flamejava, no final de sua apresentação no Festival Pop de Monterey, em 1967, é comparado com movimentações do coito, transferindo à guitarra o caráter de um órgão sexual, e ao fogo, a ejaculação.

¹⁶⁶ OITICICA, H. *Bodywise*. Itaú Cultural, 23 de nov. 1973. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0200.73%20-%20485.JPG> Acesso em 04 de junho de 2013.



Figura 7 Clássica foto de Jimi Hendrix queimando a guitarra no Festival de Monterey, em junho de 1967. Fonte: Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-wdWRXKE1_8/T4Q6LO71rtI/AAAAAAAAADfI/H2Q5VKDbOMU/s1600/Jimi+Hendrix+burns+the+guitar.jpg>. Acesso em 24 de junho de 2013.

Além disso, vê em Hendrix o fim do elitismo negro. Ou seja, o negro no palco não tentava mais se elitizar perante o público branco tocando jazz. Ali, era Hendrix por Hendrix; rock por rock. Hendrix era dono de si. E mais: autônomo de sua performance – subversiva, diga-se de passagem –, sem preocupar-se com moralismos.

O rock, com Jimi Hendrix, principalmente, provocou uma reflexão, em Oiticica, acerca da questão do corpo e da performance. Porém, Alice Cooper e Mick Jagger foram os provocadores do *brain-storming* que o fez repensar suas antigas concepções. Muda a relação “corpo-ambiente”, “espetáculo-espectador” e “espectador-ambiente”. Ou seja, Oiticica adensa as concepções do Programa Ambiental, cujo mote principal era o *Parangolé*.

Os *Parangolés* são formados por capas, tendas, estandartes, bandeiras, tudo colorido, com poemas escritos sobre o tecido de náilon, e estão ligados às visitas de Hélio Oiticica ao Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, em meados da década de 60. Essas capas se relacionavam com as movimentações do corpo, através do samba, e com a interação do público. A dança, expressão-mor da liberdade do corpo, traçava a relação corpo-ambiente. Em outras palavras, samba, *Parangolé*, ambiente e espectador formavam, no imaginário de Oiticica, o auge da integração e liberdade em performances. Até que ele conhece o rock.



Figura 8 Caetano Veloso vestindo o Parangolé de Oiticica. Fonte: Disponível em <<http://jornaldoporaio.files.wordpress.com/2012/06/caetano-veloso-veste-um-parangolc3a9.jpg>>. Acesso em 24 de junho de 2013.

Em Nova York, recodifica as concepções e ideias acerca do *Parangolé*. Muda e repensa, sobretudo, assistindo a reação e participação da plateia perante o concerto de Alice Cooper. No texto *Time is on my side*, Hélio Oiticica chama atenção para os movimentos das mãos da plateia, no show do roqueiro, ao ritmo da música. E deixa claro que eram movimentos que em nada tinham a ver com a histeria dos fãs ante seu ídolo: era dança. Dança anônima.

(...) libertação da dança corpo-cabeça-braços-mãos q se juntam num espetáculo só
 (...)ROCK OS AGES
 fenômeno reconhecido pelo momento não explicado
 como saber q algo está se realizando com plenitude : como o velho reconhecimento do artista q realiza
 NADA PROVA Q ROCK É ROCK
 a não ser o momento em que se reconhece q é rock
 (...) o rock nunca é BACKGROUND SOUND : é loud grita sua participação-corpo a todo momento : é não-contemplativa : elétrica!

PARTICIPAÇÃO no Rock
 no PARANGOLÉ
 é ACIDENTAL
 como o momento de abrir o guarda-chuva (penso em CAGE).¹⁶⁷

¹⁶⁷ OITICICA, H. *Time is on my side*. Itaú Cultural, 16 de jun 1973. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=389&tipo=2>> Acesso em 5 de junho de 2013, p. 8.

Em outras palavras, Oiticica presenciou uma nova relação entre *performer-performance*.

Em Mick Jagger, vê uma nova compreensão da roupa do *performer*. Quando a indumentária é escolhida sem intenções ou funções premeditadas, ganha, junto com o corpo, uma relevância e interação com o ambiente. Vira *CAPA-CLOTHING*, conceito criado por Oiticica para representar esta ideia: a vestimenta sem um papel específico, passando, então, a fazer parte da totalidade “roupa-corpo-performance-ambiente-plateia”.¹⁶⁸

Desta forma, Oiticica vê no rock a quintessência da relação corpo-ambiente. Muito mais do que o samba. Pois o samba tinha(tem) o problema da mesmice ritualística. Por mais que seja também uma forma de extravasar os sentimentos e liberar energia acumulada – uma maneira de interação social entre corpos contentes e animados – o samba tem, grosso modo, uma regra de passos(dança). Passos esses que acabam caindo na mesmice. E pior: nem todos estão aptos a realizá-los. Ao contrário do rock, que influencia o corpo a fazer o que tem vontade de fazer. É um balanço natural, quase instintivo, de movimentos aleatórios reagentes à música. As palavras de Oiticica sintetizam bem essa distinção entre um estilo musical e outro.

Foi com a Mangueira que eu descobri que a dança é a dança que se dança. A única diferença que há entre samba e rock é que no samba, você tem que ser iniciado nele, pra você poder usufruir dessa descoberta do corpo dançando sozinho. Agora, o rock dispensa esse estágio de iniciação. Ao passo que o samba é uma coisa mais ligada à terra, ligada a coisas míticas das quais o rock prescinde. O rock já sintetiza tudo isso, você já é iniciado desde que ele te atinge. O samba, eu tive que ir a ele.¹⁶⁹

O rock era reflexo do que se sentia naquele instante. Aliás, foi o próprio Oiticica quem viu o rock como uma ligação ao momento: "Nada prova que o Rock é Rock a não ser o momento em que se reconhece que é Rock".¹⁷⁰ Em suma,

¹⁶⁸ OITICICA, H. *Cosmococas – programa in progress*. Itaú Cultural, 3 de mar. de 1974. Disponível em

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=520&tipo=2>> Acesso em 05 de junho de 2013, p. 72.

¹⁶⁹ OITICICA, H. apud JACQUES, P. B.. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001, 41.

¹⁷⁰ *Time is on my side*. Itaú Cultural, 16 de jun 1973. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=389&tipo=2>> Acesso em 5 de junho 2013, p. 14.

o rock é uma dança libertária, no sentido mais anarquista que essa palavra pode apresentar.

A partir dessas novas proposições, vislumbradas, como já salientado, por Oiticica durante sua estadia em Nova York, o *Parangolé* foi repensado e recodificado. Agora, como o próprio artista afirma, o *Parangolé* não era mais samba: era rock; não era mais “obra de vestir”: era um fenômeno de interação “corpo-plateia-ambiente-performance”.¹⁷¹ Mais ainda, passou a ser uma forma de alterar situações do cotidiano urbano, de mudar a rotina dos indivíduos, que viviam aquela vida enfadonha da pequena-burguesia nova-iorquina. De acordo com Daniel Alves, “o *Parangolé* integra dessa maneira um tipo de ação ou performance onde o passante anônimo/espectador é convertido em participador.”¹⁷² Do Rio a Nova York. Do samba ao rock. Do morro ao metrô. O *Parangolé*, então, passou a ser o que Hélio Oiticica vivia naquele momento. E nada mais “momento” do que o rock!

O escopo principal das reflexões acima apresentadas não foi apresentar a obra de Hélio Oiticica, grandiosamente estudada e reestudada, a partir de uma “nova” abordagem. Não foi entender as mudanças reflexivas e analíticas do artista quando em Nova York. Tampouco adentrar nas profundezas etéreas de suas obras relacionadas ao rock. Foi, entretanto, mostrar uma outra vertente da contracultura do Brasil ditatorial. Vertente essa que, ao contrário daqueles que viam nas raízes culturais brasileiras genuínas uma única inspiração, deixavam-se influenciar pelo espírito do tempo, pelas vanguardas da época, mesmo sendo elas oriundas de culturas estrangeiras. E, por isso, inclui-se o artista no bojo desse grupo.

Hélio Oiticica é um ator de suma importância para entendermos o rock também como um fenômeno social. Ele – o rock – provocou mudanças na vida desse artista muito além das inspirações estéticas, inventivas, metafísicas e conceituais. Como pudemos ver, mudou, ao transformar sua visão de mundo e seu

¹⁷¹ Ibidem, p. 12.

¹⁷² ALVES, D. C. D. op. cit. p. 71

modo de pensar paradigmas artísticos, suas relações sociais. Suas relações com o mundo.

Oiticica é só um exemplo de vários indivíduos que tiveram suas revoluções internas impulsionadas pelo rock. Porém, esse, indubitavelmente, é um dos exemplos mais ricos e interessantes que podemos ter. Não só pela obra, mas, principalmente, pelo modo de pensar – ou por que não “modo de não-pensar”? – a arte.