

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mario Batelić

Pekoči sadeži tropicálie – brazilsko glasbeno gibanje in njegovi odmevi v svetu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mario Batelić

Mentor: red. prof. dr. Mitja Velikonja

Pekoči sadeži tropicálie – brazilsko glasbeno gibanje in njegovi odmevi v svetu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Zahvaljujem se mentorju Mitji Velikonji za spodbudo, kolegu Iču Vidmarju za napotke in mami Anamariji za potrpežljivost in razumevanje.

Diplomo posvečam spominu na očeta in brata.

Pekoči sadeži tropicália – brazilsko glasbeno gibanje in njegovi odmevi v svetu

Tema diplomskega dela je brazilsko glasbeno gibanje tropicália, ki je izbruhnilo leta 1968, sredi vojaške diktature. Tropicalisti, ki so vsi prihajali iz zvezne države Bahie, so navdih poiskali v kulturnem kanibalizmu, avantgardni književnosti, novem filmu, tradicionalnih in modernih oblikah brazilske ljudske godbe, ameriškem in britanskem psihedeličnem rocku in pop artu. Z nekonvencionalnimi nastopi in glasbo, v kateri so združevali tradicijo in modernost, brazilske in mednarodne vplive, staro in novo, so provocirali tako levico, ki ni odobraval modernih inštrumentov, kakor tudi nacionalistično desnico, ki se je zmrdovala nad vsem tujim. Tropicalisti so s svojim prelomnim delovanjem zastavili številna še danes aktualna vprašanja, ne le iz polja popularne kulture in pop glasbe, marveč tudi politike, ideologije in umetnosti v najširšem pomenu. Nekoč zatirano gibanje danes velja za kultno ne le v Braziliji, njegovi predstavniki (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé) pa spadajo med najvidnejše svetovne glasbenike.

Ključne besede: tropicália, Brazilija, pop glasba, umetniško gibanje

Spicy Tropicália's fruits - Brazilian musical movement and its echoes in the world

The thesis theme is Brazilian music movement Tropicália, which emerged in 1968, in the midst of the military dictatorship. Tropicalists, all of which were from the state of Bahia, have sought inspiration in the cultural cannibalism, avant-garde literature, new film, traditional and popular forms of Brazilian music, American and British psychedelic rock and pop art. With their unconventional performances and music, in which they combined tradition and modernity, Brazilian and international influences, old and new, they provoked both the leftist who disliked modern instruments, as well as the nationalists, who disapproved all foreign influences. With their subversive activities, tropicalists raised a number of issues, relevant even today, not only in the fields of popular culture and pop music, but also politics, ideology and art in general. Once repressed, the movement is today revered as a cult music style, not only in Brazil but also worldwide, and its representatives (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Os Mutantes, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé) rank among the world's most prominent musicians.

Key words: tropicália, Brazil, pop music, art movement

KAZALO

1 UVOD	6
2 ORIS POLITIČNE IN KULTURNE ZGODOVINE BRAZILIJE	7
2.1 »Odkritje« Brazilije, leta suženjstva in odprava suženjstva	7
2.2 Dvajseto stoletje do 2. svetovne vojne	9
2.3 Vojaška diktatura.....	10
3 »IZUM« SAMBE KOT SIMBOLA NACIONALNE ENOTNOSTI	11
3.1 »Emblematizacija« sambe in pozneje bossa nove kot nacionalnih glasbenih oblik	11
3.2 Bossa nova – primer globalizacije brazilske glasbe	12
4 TROPICÁLIA – IDEJNA IN ZVOČNA REVOLUCIJA	14
4.1 Ne-glasbeni navdihi tropicálie	14
4.1.1 Antropofagija.....	14
4.1.2 Konkretna poezija.....	15
4.1.3 Cinema novo in nove likovne smeri	16
4.2 Glasbeni navdihi tropicálie	18
4.2.1 Ameriški psihedelični rock.....	18
4.2.2 Beatli in njihov Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.....	18
4.2.3 Samba, bossa nova, brazilske tradicionalne glasbe.....	19
4.3 Album Tropicália: ou Panis et Circencis.....	20
4.3.1 Analiza albuma	21
4.3.2 Gilberto Gil	22
4.3.3 Caetano Veloso.....	23
4.3.4 Os Mutantes	24
4.3.4 Tom Zé, Gal Costa in Maria Bethânia	24
4.4 Ideološki boji okrog tropicálie	25
4.4.1 Odnos politične levice do tropicálie	25
4.4.2 Odnos politične desnice in vojaškega režima do tropicálie	26
4.4.3 Boj za »čisto« brazilsko glasbo	27
5. ZNAČILNOSTI / POSEBNOSTI TROPICÁLIE.....	29
6. SKLEP	31
7 LITERATURA.....	34

1 UVOD

V drugi polovici 60. let prejšnjega stoletja je v Braziliji, ki ji je takrat vladala vojaška hunta, vzniknilo glasbeno gibanje *tropicália*, katerega pripadniki so navdih poiskali v avantgardni književnosti, novem filmu, tradicionalnih oblikah brazilske ljudske godbe, popularni brazilski glasbi (*samba*, *bossa nova*), ameriškem in britanskem psihedeličnem rocku in pop artu. Tropicalisti so bili s svojim vztrajanjem na modernih umetniških principih in postopkih – električne kitare namesto akustičnih; *happeningom* podobni nastopi; levičarska angažiranost in socialna osveščenost – moteči tako za vojaški režim, kakor tudi za levico, ki jih je obtoževala, da so padli pod vpliv Zahoda; tako režim kot uradno levico je motila njihova domnevna »antibrazilska«. *Tropicália* mi bo služila kot eksemplaričen primer uspešnega uporniškega gibanja, ki je bilo zunaj vseh dotedanjih miselnih in ideoloških tokov v domovini nastanka.

Poiskal in izpostavil bom posebnosti *tropicálie*, zaradi katerih se je razlikovala od podobnih glasbenih gibanj doma in v svetu, tako v preteklosti kot tudi pozneje, in zaradi katerih še danes velja za enega najbolj samosvojih pojavov v zgodovini popularne glasbe. Pokazal bom, da nikakor ni šlo za »le« glasbeno gibanje ali vprašanje večžanrskosti, saj je *tropicália* spričo svojega političnega, umetniškega in svetovnonazorskega naboja kljub kratkemu delovanju pustila neizbrisno sled v žanrsko raznoliki glasbi Brazilije pa tudi drugod po svetu.

Fenomena *tropicálie* se bom lotil skozi študijo primera (pri tem mi bo kot iztočnica služila avtobiografska knjiga Caetana Velosa (enega glavnih protagonistov *tropicálie*) z naslovom *Verdade Tropical* (Tropska resnica) ter prek drugih virov pokazal na njene posebnosti, kakor tudi opozoril na njene univerzalne poteze. Orisal bom kulturno in socialno zgodovino tega umetniškega in glasbenega gibanja in *tropicálio* analiziral v konkretnih zgodovinskih pogojih in razmerah vojaške diktature, ki kljub represivnim ukrepom (zapor, izgnanstvo, grožnje, cenzura, prepovedi) ni uspela utišati ali zatreti gibanja oziroma zmanjšati priljubljenosti njegovih akterjev. Pri preučevanju modusov delovanja protagonistov gibanja bom podal oris strukture, ideologije in mitologije ter posebnosti gibanja, torej njenih idiosinkratičnih elementov, kakor tudi pokazal na njeno univerzalnost.

2 ORIS POLITIČNE IN KULTURNE ZGODOVINE BRAZILIJE

Dejstvo, da je tako odmevno in pomembno glasbeno in širše kulturno gibanje, kot je bila *tropicália*, nastalo leta 1968, torej na začetku vojaške diktature (ki se je na oblasti zadržala dobrih dvajset let, od leta 1964 do 1985), kar kliče po tem, da najprej na kratko orišemo zgodovinski in predvsem politični okvir delovanja tega prelomnega glasbenega in kulturnega gibanja. »Za razumevanje Latinske Amerike je izjemno pomembna njena zgodovina; njene politike ne moremo razumeti, ne da bi poznali njeno zgodovino« (Kos-Stanišić 2009, 10). Prejšnji stavek bi, za namen našega dela, lahko parafrazirali: »Brazilске glasbe ne moremo razumeti, če ne poznamo njene zgodovine.«

Nenazadnje, *tropicália* ni vzcvetela sredi nedemokratske družbe in vojaške diktature ter stroge cenzure »kljub« represiji, marveč zaradi nje, saj je bila hkrati odgovor na pravila umetniškega ustvarjanja, ki jih je proskribirala nacionalistična oblast, ter izziv tem pravilom oziroma klic k predrugačenju takratnih družbenih, estetskih in kulturnih norm. Ob tem, da je *tropicália* nastaja)la v za svobodno in napredno umetniško ustvarjanje nič kaj prijaznem okolju in je v svojem poslanstvu pod drobnogled postavila številne tradicionalne predstave o umetnikih, angažmaju in vlogi umetnika v družbi – ter tako prespraševala ne le idejne vzorce vladajočih militaristov, marveč tudi manj naprednih umetniških tovarišev in kajpak občinstva –, je hkrati odsevala za leto njenega nastanka značilne dvome in sume mlade študentske generacije.

Tako kot lahko rečemo, da so tropikalisti povzeli dotedanja dogajanja v glasbi in kulturi sploh – s poudarkom, da so z odprtimi rokami (kar ne pomeni nekritično!) sprejemali tudi tuje vplive –, lahko domnevamo, da je imela vojaška diktatura leta 1964 korenine oziroma vzroke v burni in nič kaj navadni zgodovini Brazilije. Veliko dejstev je, ki pričajo o posebnosti / drugačnosti Brazilije na njeni poti do neodvisnosti: bila je edina država, ki je po pridobitvi neodvisnosti ohranila monarhistično ureditev in je zadnja odpravila suženjstvo. Ne nazadnje med posebnosti spada tudi to, da je edina luzofonska država v Latinski Ameriki, kar je pomembno sooblikovalo tako družbo kot kulturo današnje Brazilije.

2.1 »Odkritje« Brazilije, leta suženjstva in odprava suženjstva

Za razliko od »samo« letnice, ki se v drugih severno- in južnoameriških državah slavi kot leto njihovega »odkritja«, Brazilci vedo natančen datum, ko so na njihovo sedanje

ozemlje stopili portugalski osvajalci. Golo faktografsko dejstvo, ki se v zgodovinskih knjigah bere (navidez) preprosto in suhoparno: »Brazilijo je odkril Pedro Alvares Cabral 22. aprila 1500« (Kos-Stanišić 2009), Veloso v svoji avtobiografiji *Verdade Tropical* interpretira skozi pretiravanje, ki da je eno od brazilskih lastnosti, češ drugim južnoameriškim narodom zadostuje letnica 1492, mi pa smo morali biti odkriti kasneje in povrh vemo še za točen datum (Veloso 2003, 3).

Brazilija je posebna tudi zaradi svojega imena, saj ga ni dobila po svojih prebivalcih, marveč po lesu specifične oranžno-rdeče barve, pau-brasil. Ta je bil na začetku kolonizacije osnovna surovina, ki so jo kolonizatorji črpali iz nove dežele. Z začetkom izkoriščanja sladkornega trsa se je širila potreba po delovni sili; ker maloštevilni in pokorjeni staroselci niso zadovoljevali povpraševanja po delovni sili, so v Brazilijo začeli peljati afriške sužnje (v Brazilijo so nasilno pripeljali veliko več sužnjev kot v ZDA) (Kos-Stanišić 2009). Nasilen prihod Afričanov je odločilno zaznamoval oblikovanje brazilske nacije (Kos-Stanišić 2009) ter obenem za vrsto let zaostril vprašanja identitete, rase, avtentičnosti, »čistosti«, Drugega, kar se je odražalo v različnih teorijah, ki so sila različno razlagale omenjene pojme.

Med najbolj znane tovrstne mislece nemara spada Gilberto Freyre, »oče« ideje o lusotropicalizmu (luzotropikalizmu, torej »portugalskih tropih«). Freyre je, nasprotujoč rasistom, ki so želeli ohraniti čisto belsko raso, zagovarjal rasno mešanje (mestizacijo) kot nekaj pozitivnega za Brazilijo. Freyre se je domislil tudi novega poimenovanja za Brazilijo, »novi svet v tropih«; aluzije na ta pojem kot tudi na luzotropikalizem bomo kasneje našli v imenu tropikalističnega gibanja, tropicálii. Freyre je, poleg tega, da je bil eden vodilnih zagovornikov mestizacije, tudi utemeljitelj projekta brazilske »rasne demokracije« (Vidmar 2008).

Večina sužnjev je delala na plantažah v Bahiji (od koder izvirajo tudi tropikalisti) in Pernambucu; pogosto so se uprli, zbežali in v oddaljenih, nedostopnih področjih zasnovali svoja »kraljestva« ali »republike« (quilombo) (Kos-Stanišić 2009). Najbolj znana tovrstna suženjska republika je bila Palmares, ustanovil pa jo je suženj Zumbi (po mnogih letih neuspešnega iskanja so ga oblasti ubile leta 1695). Zumbi danes v Braziliji velja za junaka – njegov rojstni dan je državni praznik –, po njem pa se je poimenovala tudi manguebeat zasedba Chico Science and Nação Zumbi, ki so jo ustanovili v 90. letih prejšnjega stoletja (po smrti ustanovitelja so jo preimenovali v Nação Zumbi; pri nas je

v slednji različici nastopila na Drugi godbi). Kolonije odbeglih sužnjev so tudi eden primarnih razlogov za to, da sta se v Braziliji v tolikšni meri ohranili afriška kultura in religija (McGowan in Pesanha 1998, 12).

Sužnjelastništvo je temeljilo na brutalnosti, ki je vključevala »pohabljenje, neusmiljenja pretepanja in eksekucije«; ta dediščina nasilja se je nadaljevala vse do 60. let prejšnjega stoletja in je bila »inherenten del ohranjanja strogo hierarhizirane družbe« (Skidmore 174). Kot že omenjeno, se je sužnjelastništvo v Braziliji ohranilo najdlje, vse do leta 1888, čeprav je bilo s sporazumom med Veliko Britanijo in Brazilijo prepovedano že leta 1830 (Kos-Stanišić 2009). Svojevrsten paradoks je, da h končni odpravi (po letu 1930 že ilegalnega) sužnjelastništva niso toliko prispevala prizadevanja humanistov in abolicionistov, marveč rasistov, ki so želeli Brazilijo »evropeizirati« ne le glede prevzemanja evropskih institucij in vrednot, marveč tudi glede sestave prebivalstva.

Brazilija si je leta 1822 izborila neodvisnost od matice Portugalske, a je, za razliko od drugih kolonialnih držav, postala monarhija. Z ukinitvijo suženjstva prihaja do gospodarske rasti in pospešenega priliva evropskih imigrantov, a tudi do vse manjše podpore cesarstvu. Leta 1889 pride do vojaškega udara in razglasitve prve republike, ki je trajala do leta 1930 (Kos-Stanišić 2009).

2.2 Dvajseto stoletje do 2. svetovne vojne

Začetek 20. stoletja je zaznamovala »politika guvernerja« (coronelismo), sistem nepisanih sporazumov med lokalnimi guvernerji in federalno vlado; vojska je nezadovoljna z obstoječim sistemom in med letoma 1910 in 1914 sama zamenja guvernerje, na kar pride do umiritve trenj. Vendar predsednik Washington Luis Pereira Gomes ni bil kos veliki ekonomski krizi iz leta 1929 in leto kasneje pride do vojaškega udara, ko predsednik postane Getúlio Vargas, ki je v različnih vlogah (kot diktator, izvoljeni predsednik, senator) vladal Braziliji do leta 1954 (Kos-Stanišić 2009).

Vargas je bil vodja desničarskega gibanja integralizma (integralismo), temelječega na krščanstvu, nacionalizmu in tradicionalizmu. V letu 1937 pride do novega vojaškega udara; Vargas, tokrat kot diktator, je ustanovil »novo državo« (Estado Novo), avtoritarno, fašistoidno tvorbo, v kateri je imela vojska velika pooblastila, politične stranke pa so prepovedali.

2.3 Vojaška diktatura

Ker zaradi druge svetovne vojne ni bilo volitev, je ostal Vargas predsednik do leta 1945, a je bil istega leta prisiljen v odstop. Med letoma 1946 in 1951 državi vlada general Dutre; začelo se je obdobje druge republike, ko so bile politične stranke – z izjemo komunistične – spet dovoljene. Dutra je pospeševal vojaški program, med drugim ustanovitev vojne šole, kar bo imelo velik vpliv na prihajajoča dogajanja (Kos-Stanišić 2009). Leta 1950 je na volitvah spet zmagal Vargas; ko pride do gospodarske krize, ga je vojska leta 1954 hotela zamenjati, a je Vargas raje storil samomor. Leto zatem je predsednik postal Juscelino Kubitschek, ki je bil prav tako militaristično nastrojen. Na oblasti se je obdržal do leta 1961, ko ga je zamenjal Janio Quadros, a le za nekaj mesecev, saj ga je, po hudi politični krizi in menjavi sistema iz predsedniškega v podpredsedniški, zamenjal João Goulart. Lotil se je obnove gospodarstva in med drugim zmanjšal vojaški proračun.

Nezadovoljna vojska je leta 1964 s pomočjo ameriške vlade znova prevzela oblast in uvedla vojaško diktaturo; Braziliji niso vladali predsedniki, marveč so se na oblasti izmenjevali generali; prvi med njimi je bil Humberto Castelo Branco. Obdobje diktature, ki so ga zaznamovali nasilje, cenzura in izgnanstva, je trajalo vse do leta 1985, ko je prišlo do mirne tranzicije v civilno družbo.

3 »IZUM« SAMBE KOT SIMBOLA NACIONALNE ENOTNOSTI

3.1 »Emblematizacija« sambe in pozneje bossa nove kot nacionalnih glasbenih oblik Samba danes sodi med najprepoznavnejše simbole Brazilije, saj jo pogosto omenjajo v trojčku: »samba, nogomet in karneval«; velikokrat jo omenjajo tudi kot simbol (za tropikaliste problematične) »brazilske« (brasilidade) (Tupinamba de Ulhoa in drugi 2015), a je bila njena pot od »'nečesa, kar počnejo črnci in potepuhi'« do »posvetitve v nacionalni simbol« »dolga in tresoča« (Paranhos v Tupinamba de Ulhoa in drugi 2015).

Njene korenine gre iskati v angolskem slogu semba (prav iz Angole, nekdanje portugalske kolonije, so v Brazilijo pripeljali veliko sužnjev), afriške prvine tega glasbenega sloga pa niso bile po volji tistim, ki so zagovarjali »prečiščeno« identiteto Brazilije. Samba je bila sprva pesem in ples revnega ljudstva; tako afriške prvine (tudi povezave z afrobrazilskimi religijami) kot opolzki ples niso bile sprejemljive za širše množice. Korenine sambe ležijo v spolnosti, zato jo elite niso marale (Manuel 1988, 64). »Za vladajoče norme je bil getoizirani ples ob spremljavi tolkal preveč obscen« (Vidmar 2008). Institucionalizirali so jo pod Vargasovim diktatorskim režimom (1937–1945), saj je sistemu v nemirnih časih manjkala identifikacijska točka za brazilski narod, ki je že od neodvisnosti dalje iskal lastno identiteto.

Samba, ki jo je sprejela in odobrila Vargasova država, je morala seveda biti prečiščena in zazveneti v odobreni obliki, taki, ki je slavila lepote Brazilije in je vključevala različne razrede in sloje, ne le revnih potomcev sužnjev. Hkrati z institucionalizacijo so, torej, sambi podelili novo obliko, ki je ustrezala idealom vojaške države (Paranhos v Tupinamba de Ulhoa in drugi 2015, 18). Zgledni primer sambe po okusu države je slovita pesem *Aquarela do Brasil* v izvedbi Aryja Barrosa iz leta 1939 (pesem je v anglofonskem, torej tudi globalnem svetu danes znana po preprostem naslovu *Brazil*), ki je v besedilu slavila lepote Brazilije.

Po institucionalizaciji sambe, ki se je zgodila v kriznem času pred drugo svetovno vojno, je bila podobna pot bossa nove od lokalnega sloga do globalno prepoznavnega in nezgrešljivo brazilskega sloga veliko lažja, četudi so jo obtoževali amerikanizacije. Izvajalcem bossa nove je bilo nemara na tej poti lažje, saj so bossa novo za svojo vzeli

ameriški jazzerji, ki so malone po tekočem traku snemali skupne albume z brazilskimi glasbeniki.

3.2 Bossa nova – primer globalizacije brazilске glasbe

Bossa nova je, čeprav na prvi posluh ne zveni tako, različica sambe, ki je zdaj, ko je postala bossa nova (v prevodu »novi val«) poudarjeno upočasnjena; izpostavljeni so predvsem sinkopirani ritmični poudarki in tiho, šepetu podobno petje. V primerjavi s sambo je število inštrumentov pri bossa novi malone asketsko; ponavadi ni bobnov, pevec pa se spremlja le z akustično kitaro. »Gre za radikalno glasbo. Šlo je za resen prelom s tistim, kar ji je predhodilo – spremenilo se je petje, spremenil se je ritem. Šlo je za abstrakcijo ritma sambe« (Krasnow 2000).

Svet zunaj Brazilije je v stik z bossa novo prišel prek filma Črni Orfej (Orfeu Negro ali Orfeu do Carnaval) francoskega režiserja Marcela Camusa iz leta 1959. Glasbo za film, ki je nastal po drami Viniciusa de Moraes (priznanega pisca besedil za bossa novo) in je prejel oskarja za najboljši tuji film, sta prispevala Luiz Bonfá in Antonio Carlos Jobim. Čeprav je bil film – sodobna, v brazilsko favelo prestavljena zgodba o Orfeju in Evridiki – velika mednarodna uspešnica in je na zemljevid sveta postavil bossa novo, v Braziliji ni bil dobro sprejet; njegov sloves kot najzaslužnejšega pri širjenju vednosti o Braziliji in brazilski glasbi je v domovini bossa nove vprašljiv, saj so mu očitali neavtentični prikaz Brazilije. Veloso se, denimo, spominja, ko se je kot osemnajstletnik skupaj z drugimi obiskovalci kina med ogledom smejal posplošitvam in stereotipom o revnih črnskih prebivalcih favele; filmu je očital »nesramno pomanjkanje avtentičnosti« in »eksotizem« (Veloso 2003, 159).

Tudi bossa novi so očitali pomanjkanje avtentičnosti; ko je João Gilberto, še danes najbolj znan pevec bossa nove, objavil prvenec *Chega de Saudade*, so ga obtoževali, da je s tem, ko je v glasbo vpletel prvine tujih slogov, predvsem ameriškega jazz, prekinil s tradicijo urbane sambe (Béhague 1980, 439). Kljub zmrdovanju v domovini so brazilski glasbeniki začeli dolgoletno sodelovanje z vrsto najvidnejših ameriških jazzistov, kot so Herbie Mann, Charlie Byrd ali, nemara najbolj znan med njimi, Stan Getz, ki je z Gilbertom leta 1964 posnel uspešen album Getz/Gilberto. Po drugi strani pa ameriški teoretiki poudarjajo vpliv bossa nove na ameriško glasbo, npr na jazz fusion (McGowan in Pesanha 1998, 6).

Višek zmagoslavja bossa nove v ZDA je bil leta 1962 na velikem koncertu v Carnegie Hallu, ko je nastopilo več kot dvajset brazilskih glasbenikov (Skidmore 1999, 167). Bossa nova je še danes zelo priljubljena po vsem svetu – nemara tudi zahvaljujoč veliki uspešnici Girl from Ipanema (v portugalski različici Garota de Ipanema) v izvedbi Astrud Gilberto (Joãoove žene) in Stana Getza iz leta 1964 – in jo veliko igrajo tudi zunaj Brazilije, ne nazadnje imamo tudi v Sloveniji tovrstno zasedbo, Bossa de Novo.

4 TROPICÁLIA – IDEJNA IN ZVOČNA REVOLUCIJA

4.1 Ne-glasbeni navdih tropicálie

Tropikalisti so črpali vplive iz širokega nabora umetnostnih zvrsti, torej ne le glasbe, marveč tudi filma, literature, natančnejše konkretne poezije in likovne umetnosti. Pri vseh omenjenih zvrsteh je šlo za zajemanje iz modernističnih ali avantgardnih strujanj znotraj posamičnih zvrsti, denimo »novi film« (cinema novo) ali konkretna poezija. Ti vplivi so se v ustvarjanju tropikalistov manifestirali tako na eksplicitni (torej poslušalcem takoj jasni ali zaznavni) kot tudi na implicitni ravni. Lep primer obojega je manifestna, programska pesem gibanja, Tropicália, ki jo je spisal Caetano Veloso; v njej po vzoru konkretnih poetov Veloso prelamlja besede na zloge in iz njih dobiva nove pomene, hkrati pa taksonomsko našteva vplive in navdihe, denimo naslov takega filma, ime slovite pevke Carmen Miranda ali namig na neko znano pesem.

4.1.1 Antropofagija

Pojem (kulturne) antropofagije ali ljudožerstva je v brazilski umetnostni prostor vpeljal modernistični pesnik Oswald de Andrade (1890–1954). Eden ustanoviteljev brazilskega modernizma je tezo o posebnosti Brazilcev, ki kulturo ustvarjajo s pomočjo principov »srkanja' oziroma 'prebavljanja' številnih vplivov, iz katerih nato ustvariš nekaj popolnoma novega« (Batelić 2011a), podal v Ljudožerskem manifestu (Manifesto Antropófago), objavljenem leta 1928. Princip prebavljanja, predelave tujih vplivov je pesnik vzpostavil, navdihnjen z resnično zgodbo o tem, kako so ene prvih kolonizatorjev (med drugim tudi duhovnika) pripadniki ljudstva Tupi pojedli.

Andrade ime ljudstva pretkano vtke v znano šekspirjansko dilemo, ki sedaj pri njemu zveni takole: »Tupy, or not tupy that is the question«. Zapisal jo je (v angleščini!) že na začetku svojega prelomnega besedila (in sicer s črko ipsilon na koncu besede, čeprav večina virov ime tega ljudstva zapisuje kot Tupi ali Tupinambá) ter tako kar v samem manifestu na primeru vsem znanega Hamletovega vprašanja dal primer, kakšno je kulturno ljudožerstvo videti na delu. Povedano z besedami Caetana Velosa, skupaj z Gilbertom Gilom, enega zastavonošev tropicálie, »Brazilci ne smemo posnemati, marveč požreti nove informacije, ne glede na vir le-teh« (Veloso 2003, 156). Ko razmišlja o antropofagiji, Veloso ugotavlja, da odlikuje tropicálio »tendencia, da se Brazilija naredi eksotična tako za turiste kot Brazilce« (Veloso 2003, 159).

Tropikalistom se je ideja kulturnega kanibalizma »prilegala kot rokavica«, saj so »'pojedli' Beatle in Hendrixa«; dojeli so jo kot »sredstvo radikalizacije vprašanja o identiteti in ne kot njegovo negacijo« (Veloso 2003, 156). Povrh so menili, da je bil že João Gilberto, pionir in velikan bossa nove (še enega virov za tropicália), jasen primer ljudožerskega odnosa, saj je ustvaril svež in dokončen nov slog. Vpliv ideje antropofagije, ki so jo tropikalisti znova uvedli po »štiridesetih letih potlačitve« (Veloso 2003) je čutiti še danes, ko se je razpoložljivost tradicij zaradi digitalne revolucije in možnosti neposrednega prevzemanja zvočnih vzorcev prek samplanja občutno povečala in se je celo pojavilo poimenovanje samplertropofagia (Tupinamba de Ulhoa in drugi 2015).

4.1.2 Konkretna poezija

Konkretna poezija, ki se je znotraj avantgardnih stremeljenj razvila v vseh modernih literaturah, je »eksperimentalno pesništvo, ki dojema besedo oz. manjše tipografske enote (črko ali številko) kot gradivo, ločeno od trdnih sintaktičnih in semantičnih funkcijskih povezav« (Veliki splošni leksikon DZS, 2005). Na podobnost med konkretnimi pesniki in tropikalisti je Veloso opozoril Augusto do Campos (Veloso 2003, 137). Augusto do Campos je skupaj z bratom Haroldom in Déciom Pignatarijem tvoril jedro pesniške skupine, ki je sredi 50. let prejšnjega stoletja v Braziliji zagnala gibanje konkretnih poetov, »radikalno obnovo modernističnega gibanja iz 20. let prejšnjega stoletja« (Veloso 2003, 136).

Povezanost konkretnih poetov z revolucionarnimi tropikalisti nas ne sme čuditi, najprej zato, ker so se konkretisti navezovali na modernizem, ki je že tako eden od vplivov za tropicália, in toliko bolj, če vemo, da so se ti pesniki »čutili sinhronizirane z evropskimi glasbeniki, kot sta Boulez in Stockhausen, [...] in likovnimi umetniki, ki so nadaljevali delo Mondriana in Maleviča (Veloso 2003, 136). Omenjeni avantgardni glasbeniki in likovniki so bili, namreč, neposredni ali posredni vir navdiha oziroma del »prtljage« vplivov, ki so se zlili v tropicália. Na tem mestu bo dovolj, če omenimo, da je skupnemu programskemu albumu tropikalistov Tropicália Ou Panis Et Circencis dal poseben pečat »klasični skladatelj Rogério Duprat, študent Stockhausna in Bouleza, ki je poskrbel za aranžmaje in orkestracijo« (Batelić 2011a).

Konkretisti so se poigrali z zlogi besed; s sekanjem besed na njene temeljne prvine – črke in zloge, so ustvarjali nove pomene, tako vizualne kot idejne. Ta princip se je krasno udejanjil v manifestni pesmi gibanja, Velosovi Tropicálii, v kateri »se Veloso izdatno poslužuje sekanja besed na zloge ter pesem zaključi z besedami Miranda-da-da, kar je jasen namig na dadaizem, še eno umetnostno gibanje, ki so ga tropikalisti uspešno 'prebavili'« (Batelić 2011a).

S poigravanjem z zlogi niso le navajali in v drugačen kontekst postavljali pojme in osebe iz sveta popularne glasbe ali filma, marveč se tudi dadaistično poigrali z afriškimi prvinami brazilske kulture.

Slednje najdemo v eni najbolj zapomljivih skladb na albumu, Bat Macumba, ki sta jo spisala Veloso in Gil (ki je tudi njen glavni izvajalec). Naslov je neprevedljiv; gre za besedno igro edinih dveh besed, ki ju najdemo v pesmi – bat ter macumba: prva ne pomeni nič, medtem ko ima druga več pomenov, ki so povezani z magijo. V ritmičnem povezovanju zlogov čutimo navezavo na konkretno poezijo, razen tega je v pesem lucidno vpletena asociacija na ameriško pop kulturo, kajti vsake toliko slišimo delni spoj prve in druge besede, ki zazveni podobno kot Batman (Batelić 2011a).

4.1.3 Cinema novo in nove likovne smeri

Ko razglablja o svojih vplivih, Veloso zelo neposredno pove, da je bil film Glauberja Roche z naslovom Zemlja v transu (Terra em Transe, 1967) »katalizator za tropicálio« (Veloso 2003, 57). Glauber Rocha (1939–1981) velja za vodilnega predstavnika brazilskega »novega filma« (cinema novo), omenjeni film pa skupaj s filmoma Bog in hudič v deželi sonca (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964) in Antonio, ki prinaša smrt (O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro oziroma Antonio das Mortes, 1969; canska zlata palma za režijo) tvori svojevrstno trilogijo. Rocha se je navdihoval pri Eisensteinu, Rosselliniju, Buñuelu, francoskem novem valu in v svoje filme vključeval manierizem japonskega filma.

Film Zemlja v transu je »škandaliziral levičarske intelektualce in umetnike iz Ria de Janeira«; Velosu se je še posebej v spomin vtisnil prizor, ko med demonstracijami levičarski poet, sicer eden od govornikov na shodu, k sebi pokliče delavca, člana sindikata, mu z roko zapre usta in zavpije zbrani množici (in kajpak gledalcem, kot v

pretkani analizi filma ugotavlja Veloso): »Tole je Ljudstvo! Idioti, nepismeni, brez kakršne koli politike!« (Veloso 2003, 60) Rocha je navdušil Veloso s svojim levičarskim, nekonvencionalnim, grobim in neposrednim pristopom do brazilske stvarnosti, ki jo je kombiniral s folkloro in mistiko. Omenjeni prizor je Veloso doživel kot »smrt populizma« (Veloso 2003, 61).

Bolj kot vpliv novih filmarjev, ki ga je zaznati bolj ko ne na idejni ravni, je bil pri tropikalistih v ospredju, torej bolj opazen, natančneje viden in slišen, vpliv novih likovnikov, saj je Veloso naslov svoje pesmi *Tropicália* (ki je dala ime celotnemu gibanju) povzel po istoimenski umetniški instalaciji Hélia Oiticice (1937–1980). Oiticica, sledilec modernistične abstrakcije, je svoje instalacije z različnimi objekti (tako naravnimi kot umetnimi) postavljala v naravna okolja; imenoval jih je »okoljske manifestacije« in »penetráveis« (iz besede penetrar, ki pomeni prebiti, predreti), saj so obiskovalci lahko vstopili vanje oziroma se sprehajali znotraj instalacij. V prvem tovrstnem delu, poimenovanem *Tropicália* (beseda, čeprav jasno aludira na trope, pred tem v brazilski portugalsščini ni obstajala), je v drzni sopostavitvi združil pesek, žive cvetlice in papige, na favele (barakarska naselja) spominjajoče zagrajene prostore in prižgano televizijo, postavljeno na lesen zaboj. Delo je bilo prvič postavljeno v Muzeju moderne umetnosti v Rio de Janeiru aprila 1967 kot del skupinske razstave Nova brazilská objektivnost. Sam Veloso sploh ni poznal ne Oiticice ne njegove instalacije. Nanjo ga je opozoril nek prijatelj, sicer filmar in fotograf, povezan s cinema novo, in mu predlagal, naj tako poimenuje svojo nastajajočo skladbo; čeprav ime Velosu sprva ni bilo všeč, se je spontano prijelo.

Tropikalisti so tudi eno svojih gesel spet povzeli po Oiticicovem delu, tokrat je šlo za zastavo z obdelano fotografijo, podobo prebivalca favele, ki ga je ubila vojska, in z napisom »bodi prestopnik, bodi heroj« (»seja marginal, seja herói«; »marginal« sicer pomeni tudi marginalen, obrobni, a je iz slike jasno, da gre za drobnega kriminalca ali izobčenca). Oiticica je eno svojih »penetráveis« poimenoval Čistost je mit (*Pureza é um mito*), kar je bilo spet pisano na kožo tropikalistom, ki so s svojo hibridno mešanico vplivov in zvrsti sesuvali mit o čisti brazilski umetnosti. Po instalaciji prevzeto ime *tropicália* pa je imenitno ponazarjalo enega od mnogih smotrov gibanja: ironizirati splošno sprejeto predstavo o tropih kot o kraju, kjer nas čakajo le lepe stvari.

4.2 Glasbeni navdihi tropicália

4.2.1 Ameriški psihedelični rock

Čeprav Veloso v avtobiografiji, ki je hkrati njegova osebna biografija tropicália, ameriške rockerje, še zlasti psihedelične, omenja bolj priložnostno (The Doors, Mothers of Invention) in nikoli kot vir in posreden ali neposreden navdih za tropicália, so različni preučevalci in razlagalci tropikalistov slišali vplive ameriške psihedelije v izrazu zasedbe Os Mutantes. Ta nenavadna zasedba je že s svojim imenom (Mutanti) ponujala namige na ameriški garažni rock, torej na grob, neposreden zvok, v katerega so zamešali rezke, popačene kitarske riffe, psihedelične klaviature in vzneseno večglasno petje. Na ameriške psihedelične so se bolj jasno navezovali z nekonvencionalnimi oblekami in pričeskami, ki so jasno aludirale na hipijevsko gibanje. Kot pri mnogih drugih vplivih tropikalistov so se, torej, tudi pri skupini Os Mutantes le-ti zlili v edinstveno zmes, pri kateri je seštevek veliko pomembnejši od osnovnih prvin ali vplivov, slednji pa so temeljito prebavljeni, predelani in / ali zakriti.

4.2.2 Beatli in njihov Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

Album Beatlov Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, ki velja za enega prvih konceptualnih in hkrati enega najvplivnejših rockovskih albumov, je pri tropikalistih – vsaj za nas z »zahodnjaškim« ušesom – pustil največji pečat. Že ovitek albuma Tropicália nas spomni na ovitek Sgt. Pepperja, le da na ovitku »brazilskega odgovora na Sgt. Pepper« (Gomboc 2009) niso ob glasbenikih sopostavljene podobe številnih vplivnih oseb, pač pa so na ovitku le sodelujoči glasbeniki (nekatero vidimo le na fotografijah, ki jih pa v rokah držijo drugi glasbeniki), a nas s pozami in oblekami nezadržno spomni na ovitek liverpoolske četverice. A vendarle z dodatkom prefinjene politične angažiranosti, saj je uniforma, v katero je napravljen Gil, oprava brazilskih akademikov. Postavitev oseb spomni tudi na tradicionalno meščansko družino (Dunn 2001, 93).

Kar se same zvočne podobe oziroma podobnosti obeh albumov tiče, jo gre iskati predvsem v aranžmajih, ki so drzno spajali pop formo in bogato orkestracijo (predvsem godal) z občasnim dodatkom posnetih zvokov. Ne preseneča, da prispevek Rogéria Duprata, klasično šolanega glasbenika, ki je poskrbel za večino aranžmajev na albumu, primerjajo z vlogo, ki jo je pri Beatlih imel njihov stalni producent George Martin.

Veloso je sicer zaničeval zgodnji ameriški rock'n'roll in menil, da so ga v Braziliji sprejeli površno, brez prvine upornišva (Veloso 2003, 10–11). Angleški rock se mu je, po drugi strani, zdel zanimiv (pravil mu je neo-rock). Menil je, da je bilo očitno eksperimentiranje na Sgt. Pepperju blizu ne le tistemu, kar so tropikalisti sami mislili početi, marveč tudi umetnikom, ki jih je sam občudoval (med naštetimi je veliko neglasbenikov, na primer Jean-Luc Godard, Oswald de Andrade, James Joyce, Lewis Carroll, e. e. cummings idr.) (Veloso 2003, 170).

Tudi Gilberto Gil se je navduševal nad Beatli; ko je slišal pesem Strawberry Fields Forever (ta bi sicer morala biti del albuma Sgt. Pepper, a so jo Beatli objavili že prej na singlici), je povedal, da bi nekaj takega, kar zveni obenem eksperimentalno in krhko, morali delati tropikalisti (Veloso 2003 78). Svoje mnenje je podprl z mislijo, da tropikalisti ne morejo ignorirati značilnosti pop kulture, katere mehanizme lahko razumejo, le če prodrejo vanje. Na albumu Tropicália: ou Panis et Circencis je najti tudi neposredno povezavo z albumom Beatlov: v uvodu Velosove pesmi Alegria, alegria je zakrit citat Beatlov, natančneje pesmi Fixing a Hole z albuma Sgt. Pepper (Veloso 2003, 103).

4.2.3 Samba, bossa nova, brazilske tradicionalne glasbe

Medtem ko so tropikalisti zajemali navdihe iz širokega nabora popularnih in tradicionalnih nebrasilskih godb – od rocka Beatlov prek argentinskega tanga do francoskega šansona – in drugih umetnostnih zvrsti, so istočasno jasno poudarjali svojo navezanost na popularne in tradicionalne brazilske zvrsti, še najbolj na sambo in bossa novo. Slednja jih je morda privlačila tudi zato, ker so jo – tako kot pozneje tropikaliste – nekateri imeli za amerikanizirano različico brazilske glasbe. Veloso je, po drugi strani, bossa novo razumel kot »nadaljevanje procesa inovacije, ki je bila vedno del nenehno se spreminjajoče sambe«, glasbeni izraz Joãa Gilberta, ikone bossa nove in Velosovega največjega glasbenega vzornika (Wald 2006, 118) pa je enačil z zelo osebno interpretacijo duha sambe (Veloso 2003, 22–23). Ob sambi in bossa novi so se tropikalisti navdihovali tudi pri svojih sodobnikih. Za pisano družino raznovrstnih glasbenikov se je uveljavilo poimenovanje »música popular brasileira« (s splošno sprejeto kratico MPB), ki je še danes v rabi kot krovno vseobsegajoče ime za različne brazilske idiome. Večina tovrstnih glasbenikov ni podpirala tropikalistov, saj so

pripadniki MPB-ja hvalili avtentičnost in odklanjali tako mednarodni rock kot brazilske surogate le-tega, zbrane okrog Roberta Carlosa in njegove »mlade garde« (Jovem Guarda; igrali so brazilsko inačico ameriškega rocka, poimenovanega »iê-iê-iê«). Obenem so častili akustično, ljudski ruralni glasbi podobno (»folk«) glasbo kot tisto, ki je najbolj izražala upanje v prihodnjo odrešitev množic (Dunn 2002, 73–75). Svoje somišljenike so tropikalisti našli tako v Carlosu kot v Jorgeju Benu, glasbeniku, za katerega so tropikalisti menili, da je anticipiral njihova prizadevanja po združevanju raznovrstnih vplivov (samba, rock, blues, različni ljudski slogi itd.). Bena pa MPB-jevci niso marali; bil je na črni listi za nastope v oddaji o bossa novi, ravno zato ker je nastopal v oddaji rockerja Roberta Carlosa.

4.3 Album Tropicália: ou Panis et Circencis

Album Tropicália: ou Panis et Circencis je izšel leta 1968 kot skupinsko delo tropikalistov; na njem so sodelovali Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé, zasedba Os Mutantes, Nara Leão, aranžer Rogério Duprat in pesnika Torquato Neto in José Jose Carlos Capinan, ki sta spisala posamezna besedila. Album dejansko ni podpisan kot delo kakih posamičnih avtorjev ali skupine – kak nepoučen poslušalec, ki bi se hipotetično prvič srečal s tem albumom, bi dejansko lahko pomislil, da gre za zasedbo, ki se imenuje Tropicália. Nedvomno je bila to namerna poteza, s katero so še enkrat porušili konvencije v svetu pop glasbe. Podnaslov albuma – Panis et Circencis – je v latinščini; gre za znano frazo »kruha in iger«, ki pa je zapisana napačno (prav je circenses), saj, kot pravi neformalni vodja gibanja, ni imel kje preveriti, kakšen je pravilen zapis (Veloso 2003, 174).

Če pa vemo, da je bila beseda tropicália dotlej neznana oziroma ni obstajala, potem se napaka v latinskem zapisu vsekakor prilega duhu tropikalistov in njihovemu čutu za igranje z besedami in njihovimi pomeni. Poleg jasnega političnega naboja podnaslova so ga izbrali tudi zato, ker so želeli sopostaviti visoko in nizko umetnost, pop kolaž oziroma zbirko pop pesmi in latinski citat. Samo ime gibanja pa je namerno izrabljalo stereotipno podobo tropov:

Tropicália zveni kot nekaj živega, nekaj, kar nastaja. Tropikalizem mi zveni akademsko, kot gibanje v klasičnem pomenu tega pojma. Ni me toliko privlačila ideja tropikalizma, saj to ime

ustvarja vtis, da smo želeli delati biznis iz tropskih reči v Braziliji, iz Brazilije. Nisem želel, da je gibanje zaznamovano s tem, saj si je prizadevalo biti internacionalistično in antinacionalistično. Več je imelo opraviti z univerzalnim zvokom, še eno oznako, ki smo jo slišali in jo sprejeli za svojo, sicer povezano z idejo Marshalla MacLuhana o globalni vasi, ki je bila v tistem času zelo v modi. Zanimali so nas osvajanje vesolja, rock'n'roll, elektronska glasba, torej avantgarde in industrija zabave (Veloso v Batelić 2011a).

4.3.1 Analiza albuma

Album je sijajen primer hibridnega prežemanja slogov ter kulturnega, socialnega in političnega angažmaja. »Hibridizacija« je, namreč, »bistvo tropikalističnega sloga« (Béhague 1980). »Še kako se je slišalo, da se tudi v glasbenem credu držijo slogana, ki so si ga izposodili od pariških študentov, 'prepovedano je prepovedati' oziroma po portugalsko – Proibido e proibir. (Tako je Veloso poimenoval tudi eno svojih pesmi, ki pa je ni na tem albumu)« (Batelić 2011a). Svobodna razpoložljivost slogov in tradicij ne glede na poreklo ali zgodovinsko obdobje nastanka ter navzkrižno mešanje le-teh potrjujeta trditev, da tropicália »ni bil glasbeni stil, kot je bila bossa nova, ampak konceptualna aktivnost« (Jenšterle 2016, 169). Tropikalisti so za svoje »grobo gradivo« vzeli praktično »vse iz dejanskega kulturnega življenja Brazilije« – »smešna prizadevanja amerikanofilov, naivne dobre namene nacionalistov, tradicionalno brazilsko 'zaostalost', brazilsko avantgardo« (Veloso 2003, 20).

Spreobračali so ustaljena mnenja, konvencije in stereotipe ne le na umetniškem, pač pa tudi družbenem in političnem polju. Soočali so različna nasprotja – urbano / ruralno, elitistično / popularno, tradicionalno / avantgardno ipd. – in jih združili v domišljeno dodelan koncept nove hibridne umetnosti, ki se ne meni za estetska pravila, ideološke prepovedi ali oblastniške zapovedi.

»Tropikalisti so sami sebe želeli videti kot zmagoslavje nad dvema pojmom: nad tem, da je različica zahodne podjetnosti, ki jo ponujata ameriški pop in množična kultura, potencialno osvobajajoča, [...] in nad grozljivim ponižanjem, ki ga predstavlja vdaja ozkim interesom dominantnih skupin, tako doma kot v tujini« (Veloso 2003, 7). Šlo je tudi za »montažo, pastiš in citate«, saj na »albumu slišimo proletarsko himno Internacionala, delček priljubljene pesmi Diana Paula Anke, cerkveni napev Miserere nobis, zvoke in šume okolja ...« (Batelić 2011a). Ko omenjamo socio-politično dimenzijo njihovega početja, ne moremo mimo tega, da so se spravili na »tradicionalne

vrednote srednjega razreda in na neoskrunljiv dialektični um zahoda, ki je bil v Braziliji zelo ukoreninjen« (Béhague 1980). Besedila so bila »telegrafska, fragmentarna« (Béhague ibid), glasba pa mešanica »progresivnega rocka, subtilne podlage intelektualne bossa nove, konkretne poezije in angloameriškega rocka v lokalni predelavi« (Vidmar 2014). Ne moremo zaobiti letnice vznika gibanja – 1968 –, saj so bili tropikalisti »del svetovne eksplozije mladinske kontrakulture« (Wald 2006, 114).

4.3.2 Gilberto Gil

Tako kot ostali tropikalisti prihaja Gilberto Gil, ki ob Velosu danes nemara spada med najbolj znane brazilske pevce in glasbenike, iz severovzhodne zvezne države Bahije. Ta je veljala za provinco, po drugi strani pa je, kot priča tudi pojav *tropicália*, brstišče glasbenih talentov. Gil je svoj pečat k provokativnosti tropikalistov pustil z nastopom z zasedbo Os Mutantes. Nastopili so na televizijskem festivalu (slednji so mladim glasbenikom v tistem času pomenili osrednje mesto za predstavljanje, ker pa jih je kontrolirala država, so bili podložni cenzuri), kjer je bila navzočnost rockovskega benda z električnimi kitarami nezaslišana. Ko sta Veloso in Gil nastopila na televizijskem festivalu Record, sta svoje početje poimenovala »univerzalni zvok« – spoj tradicije brazilske pesmi in mednarodnega popa; njuna raba električnih inštrumentov na tem festivalu velja za prvo sploh tovrstno početje na kakem brazilskem festivalu (Dunn 2002, 74). Na nastopu Gila z Os Mutantes se je ideja združevanja domačega in tujega manifestirala v sočasni rabi električnih kitar in tradicionalnega brazilskega glasbila berimbau. Nastop je prerastel v škandal, saj je neodobravajoče občinstvo na oder začelo metati jajca, paradižnike in različne predmete.

Gila so oblasti skupaj z Velosom po nekajmesečnem zaporu leta 1968 izgnale iz države; za dve leti pa pol sta se zatekla v London, kjer sta se družila z britanskimi rockerji in še naprej snemala albume. Gila – Veloso ga je opisal kot »temnopoltega mulata« v nasprotju do sebe kot »svetlopoltega mulata« – so v 70. letih prejšnjega stoletja vse bolj začele zanimati afriške glasbe, še zlasti po nastopu na Panafriskem festivalu v Nigeriji leta 1977. Tam je med drugim srečal »očeta« afrobeat, angažiranega glasbenika Felo Kutija in tudi Stevieja Wonderja; po prihodu domov se je pridružil karnevalski skupini in začel raziskovati afro-brazilsko tradicijo (Wald 2006, 116). Tudi Veloso je šel z Gilom na ta festival; ob vrnitvi sta oba na naslednjih albumih odkrito častila afriški del

brazilske kulture (Dunn 2002, 85–86). Oba privlači tudi reggae, Gila morda malo več kot Velosa, saj je bil na turneji z Jimmyjem Cliffom in album *Raça Humana* posnel z zasedbo Boba Marleyja The Wailers ter leta 2002 posnel celoten album predelav Marleyjevih skladb z naslovom *Kaya N'Gan Daya*.

Je edini od tropikalistov, ki se je neposredno vključil v politiko, najbolj odmevno med letoma 2003 in 2008, ko je bil kulturni minister. Med novostmi, ki jih je vpeljal, je »najbolj ponosen« na projekt kulturnih točk (svojevrstna vsem dostopna ustvarjalna središča) (Jenšterle 2016, 312).

4.3.3 Caetano Veloso

Neuradni vodja tropikalistov, ki je sicer želel biti filmar, se je znašel v središču novega kulturnega in političnega dogajanja, ki mu je nehote sam dal ime. Kot je razvidno iz njegove avtobiografije, Veloso tehtno premišlja o glasbi in njenih socio-političnih koordinatah, vzrokih in posledicah. Izkaže so kot bister analitik lastnega početja, ko, denimo, razlaga manifestno pesem *Tropicália* in pove, da vse, kar je dal v pesem, ima enako veljavo: »besede, naključne rime, ideje, nasprotja, analogije, podobe, zrcala, prizme, nepričakovana gledišča« (Veloso 2003, 116).

Z drugimi tropikalisti je gledališče v Salvadorju, poimenovano Vila Velha, spremenil v mesto tropikalističnega druženja in koncertiranja; tudi njegovo stanovanje, ki si ga je delil s takratno punco in pozneje ženo, je postalo neke vrste umetniška komuna, kjer so si tropikalisti izmenjavali mnenja in ideje. Nanj so veliko vplivale druge, neglasbene umetnosti, od filma prek literature do likovnikov. Prek teorij sociologa Edgara Morina je začel na nov način dojemati stripovske in holivudske junake, kakor tudi ameriško popularno kulturo v širšem pomenu (Veloso 2003, 63). Vpliv Warholovih popartističnih portretov Elvisa in Marilyn je bil zanj posreden, ko se je počasi začel zavedati, kako močni so lahko množični mediji; to spoznanje se je razvilo v *tropicálii*, za katero pravi, da je bilo »samoanalizirajoče se gibanje« (Veloso 2003, 18)

Njegov prispevek k »škandaloznosti« tropikalistov je bil podoben Gilovemu: na nastopu na televizijskem festivalu, na katerem je zapel pesem *Alegria, alegria*, ga je spremljala argentinska rockovska skupina Beat Boys (poimenovali so se po zgledu na Beatle). Nemara se je odločil za tako potezo zaradi zavestne provokacije (električna glasbila in ekstravagantna oblačila), ta nastop pa v svoji knjigi primerja z današnjim samplanjem ali

pa z likovnim postopkom »ready made« (Veloso 2003, 102). Med eksilom v Londonu se je Veloso podrobneje seznanil z britanskim rockom, ki ga je vedno bolj cenil kot ameriškega. Tudi po tropicálii je občasno provociral, zvest duhu gibanja, pa četudi bolj subtilno: album predelav ameriških pesmi iz 2004, ki jih je zapel v angleščini, je denimo poimenoval Foreign Sound, kar je, kajpak, ameriškega poslušalca lahko zmedlo, saj so bile pesmi zanj domače in ne tuje. Petindvajseto obletnico tropicálie sta z Gilom obeležila s skupnim albumom Tropicália 2, na katerem je med drugim najti predelavo Hendrixove pesmi Wait Until Tomorrow, posvetilo »novemu filmu« (pesem Cinema novo) kakor tudi dadaizmu (pesem Dada) in angažirano pesem Haiti v slogu rapa.

4.3.4 Os Mutantes

Edini »skupinski« del tropicálie, psihedelični rockovski bend Os Mutantes, so sestavljali brata Dias, Sergio in Arnaldo Baptista, ter Rita Lee. Z ostalimi tropikalisti jih je seznanil Rogério Duprat, s katerim si je bend delil naklonjenost do kolažiranja in razkošnih psihedeličnih aranžmajev (čeprav so ti v njihovem primeru seveda temeljili na rockovskem inštrumentariju). Zasedba je sicer razpadla konec 70. let 20. stoletja, a se je znova zbrala ob pregledni razstavi Tropicália v londonskem Barbican Centru leta 2006, resda v predrugačeni zasedbi in brez izvirne pevke Rita Lee. Objavili so koncertni album s tega nastopa, na katerem so »primerno posodobili svoje stare viže, tudi z angažiranim vključevanjem 'Žoržeja Buša' v svoj star komad Justiciero« (Batelić 2011c) ter nadaljevali s snemanjem studijskih albumov (nazadnje Full Metal Jacket leta 2013) in z nastopi.

4.3.4 Tom Zé, Gal Costa in Maria Bethânia

Ko je Veloso srečal Toma Zéja v Vila Velhi, se mu je zazdelo, da bo Zé s svojim »anti-bossa nova pristopom« in ustvarjanjem, ki je »poudarjalo mejo med ruralnim in eksperimentom« (Zé je med drugim govoril s poudarjenim ruralnim naglasom; nemara namerno), našel pravšnje mesto med tropikalisti (Veloso 2003, 172–173). Zé je za skupni tropikalistični album prispeval pesem Parque industrial, po tropicálii pa je ostal zvest eksperimentalizmu. Danes je po glasbenem izrazu nemara najmanj konvencionalen od vseh tropikalistov, saj ustvarja eksperimentalno glasbo, ki široko zajema iz polja konkretne glasbe. V njegovih pesmih je, namreč, slišati kopico težko

določljivih zvokov, ki jih ustvarja z različnimi stroji, hišnimi pripomočki ipd. V primeru pevke Gal Costa je bila provokacija vsebovana že v njenem imenu (ki je, tako kot Gilovo, umetniško in ne uradno ime): sestavili so ga, namreč, tako, da je spomnilo na ime nekega generala.

Maria Bethânia, Velosova sestra, se je kot pevka uveljavila še pred tropicália; svoj delež k nekonvencionalnosti tropikalistov je pristavila na nekem koncertu, ko si je, opravljena kot moški, opasala električno kitaro. Na skupnem albumu ni želela neposredno sodelovati, saj ni marala skupin oziroma gibanj, vendar pa je tropikalistom dala »svojo« pesem Baby. Avtor pesmi je dejansko Veloso, Bethânia pa jo je pela že pred snemanjem tropikalističnega albuma; tudi sama pesem je bila provokativna že zaradi angleškega naslova in besed »I Love You«. Na albumu sta jo zapela Veloso in Gal Costa.

4.4 Ideološki boji okrog tropicálie

4.4.1 Odnos politične levice do tropicálie

Na tropicália so »navkljub ali pa zaradi njene priljubljenosti streljali z obeh polov političnega spektra. Levici je bil njen komercialni uspeh zelo sumljiv, njeno zavzemanje za hedonizem – naslov ene izmed Velosovih uspešnic je bil Veselje, veselje (Alegria, alegria) – kot način subverzivnosti pa regresiven. [...] Za desnico je bila stvar bolj preprosta. Tropicália je bila del mednarodnega revolucionarnega impulza in je morala izginiti« (Cotter 2006).

Tropikalisti, ki so zase menili, da so »onstran levice« (Veloso 2003, 112), so se ob zagonu svojega prekucniškega umetniškega gibanja, natančneje številnih akcij, ki so zarezale v samo srž konvencij in privzetih stereotipov, znašli v sila nenavadnem položaju, saj so nanje letele kritike tako z desne kot leve politične opcije. Če je prve motilo že samo dejstvo, da mladi glasbeniki posegajo po mednarodnih glasbenih slogih, so se slednji zmrdovali nad modernimi inštrumenti, saj so, kljub temu, da so seveda nasprotovali vojaškemu nacionalističnemu oblastem, gojili romantični mit o protestnem pevcu – kantavtorju, ki se sam spremlja z akustično kitaro. Protestni glasbeniki, ki so bili povezani s študentskim gibanjem, pa so ameriški imperializem videli ne le v vojaškem režimu, ki so ga podpirale ZDA, temveč tudi v ameriškem rocku (Sovik 2002, 99). Za levičarje, ki jih je zanimala avtentičnost, množična kultura iz ZDA ni bila sprejemljiva (Dunn 2002, 73). »Levičarski intelektualci in protestni pevci so se hkrati

predstavljali kot nasprotniki režima in kot zaščitniki avtentične brazilske glasbe« (Vidmar 2008).

Kot vidimo, je pojav *tropicália* naletel na gluha ušesa tako pri nazadnjaških kot domnevno naprednih političnih formacijah. Pojav ni specifičen za Brazilijo ali tropikaliste, saj poznamo številne primere iz zgodovine popularne glasbe, ko so neko popularno zvrst zavračali ali jo obsojali politično različno opredeljeni varuhi javne morale in dobrega okusa. Zadostuje, če se spomnimo zabavnega primera, ko so Američani pojav rock'n'rolla pripisovali ruskim agentom; nasprotno (ali podobno) pa so v tedanji Sovjetski zvezi trdili, da je rock imperialistična izmišljotina.

4.4.2 Odnos politične desnice in vojaškega režima do *tropicália*

Vojaški režimi v Latinski Ameriki so bili znani po svoji krutosti; Brazilija k sreči ne sodi med države, v katerih so se dogajali množični poboji in izginotja (Argentina, Čile), a tako vojska na oblasti kot policija sta uporabljali različne oblike nasilja, da bi ohranili nasilno vzpostavljeno hierarhijo. Veloso in Gil v zaporu resda nista bila mučena, a Veloso se iz zaporniških časov spominja, kako je iz sosednjih celic slišal zvoke, ki so nedvoumno pričali o mučenju.

Desničarska nacionalistična oblast je drugačna mnjenja zatirala s strogo cenzuro. Še posebej je imela pod drobnogledom glasbenike, saj revolucionarne ideje, ki so jih skozi svoje filme ali knjige širili napredni levičarski umetniki, zaradi visoke funkcionalne nepismenosti prebivalstva (pa tudi dragih knjig in slabe distribucije) oziroma zanje težko razumljivega umetniškega pristopa do njih niso prispele (Skidmore 1999, 172). Filmi so imeli sicer velik vpliv tudi na oblačenje, držo in hojo širokega kroga brazilskih prebivalcev; bili so torej pomemben kanal informiranja in širjenja novih idej, a to ni veljalo za hermetične, konceptualne filme sloga *cinema novo*.

Glasbeniki so se cenzuri izmikali s pretkanimi besedili, v katerih je mrgolelo dvojnih pomenov ali besednih iger. »Tako tropikalisti kot drugi glasbeniki so se domislili številnih ovinkov, s katerimi so prelisčili cenzorje, od besednih iger do metafor in alegorij (denimo, Rdeča kapica in volk sta prispodoba za režim, ki ogroža ljudi)« (Batelić 2011a). Po drugi strani je imela cenzura nasproten učinek oziroma ni uspela omejiti umetnikov, ampak jih je spodbujala, da znova in znova izumljajo nove načine zakrivanja pravega pomena pesmi (Broughton in Ellingham 2000, 340).

Zaradi dvoumnosti besedil so cenzorji velikokrat odobrili besedilo, ki je bilo do oblasti kritično. Med »mojstre te igre« (Skidmore 1999, 169) štejemo tudi zelo priljubljenega pevca Chica Buarqueja (sicer ni bil tropikalist, a je z njimi prijateljeval), ki se je med letoma 1968 in 1970 pred vojaškim režimom umaknil v Italijo in tam med drugim posnel album v italijanščini z velikanom filmske glasbe Eniom Morriconejem. Buarque je v sodelovanju z Gilom posnel pesem Calice, ki vsebuje domiselno besedno igro, vsebovano v naslovu in ponavljajočem se pripevu Calice. V pesmi, ki obravnava Jezusov govor v getsemanskem vrtu, se naslovna beseda, ki pomeni »kelih«, sliši (tudi) kot »cale-se«, kar pomeni »utihni«. Pesem, ki ima na prvi pogled religiozni značaj, je tako postala angažirani upor proti tistim, ki upora prav z zapovedjo »utihni« niso dovoljevali. So pa skrito sporočilo pesmi očitno vendarle dojeli, saj so ob nekem nastopu med to pesmijo policijski agenti izklopili mikrofona ter tako nespametno poudarili sporočilo pesmi (Dunn 2001, 163). Drug tak primer iz repertoarja Buarqueja je velika uspešnica Apesar de Voce, na prvi poslušljubezenska pesem, ki pa se izkaže za ostro kritiko režima (Dunn 2001, 162).

4.4.3 Boj za »čisto« brazilsko glasbo

»Čistost« brazilske glasbe, ki so jo zagovarjali tako na levi kot desni politični osi, je po svoje protislovna ideja; v prid trditvi zadostuje, če samo pomislimo na zgodovino mešanja ras in kultur v Braziliji. Ali pa še prej na portugalsščino, ki ravno tako ni izvirno brazilska, a je danes brazilska portugalsščina še kako različna in samosvoja, torej idiosinkratična v odnosu do matičnega jezika. Podobno kot v drugih deželah »novega sveta« so se v Brazilijo stekale kulture s treh celin (Evrope, Afrike in »prvotno ameriške« oziroma staroselske), ki pa spet niso bile notranje homogene. Obtoževanje o nevarnosti prevzemanja tujih vplivov je nič manj nehumano in rasistično kot so ideje o čistosti posameznih ras in obsojanje večrasnih kontaktov, od kulturnih do človeških (poroke). Želje po čistosti brazilske kulture in posebej glasbe so še bolj neutemeljene, če vemo, da je samba, nacionalni simbol največje latinskoameriške države, tudi sama sinkretistična, saj vsebuje poleg afriških še evropske prvine (Manuel 1988, 64).

»Po vojaškem udaru, ki so ga leta 1964 ob podpori ZDA izvedli brazilski generali in zrušili predsednika João Goularta, so se v Braziliji ponovno razplamtele razprave o brazilski nacionalni kulturi, o *brasilidade*« (Vidmar, 2008). Ena prvih, ki so ji očitali, da

se je amerikanizirala, je bila pevka in igralka Carmen Miranda, velika holivudska zvezda v 40. letih prejšnjega stoletja, prva brazilska zvezda v ZDA. Nastopala je z značilnim klobukom s šopom banan in v domovini so ji ob očitkih o amerikanizaciji zamerili tudi, da širi stereotipe o njihovi tropski domovini. Tropikalisti so njeno ustvarjanje – prek Velosove manifestne pesmi, v kateri omeni njeno ime – prevrednotili, jo rehabilitirali. Za Velosa je Miranda celo »emblem tropicálie«, saj je izražala protislovna čustva, ki jih je Veloso opeval v pesmi Tropicália; tudi prek nje je začel drugače sprejemati holivudske filme, množično kulturo, stereotipno sliko Brazilije (Veloso 2003, 167).

Problem, ki se je izpostavil že v času delovanja Carmen Mirande (štirideseta in petdeseta leta prejšnjega stoletja), je problem identitete ali, natančneje, brazilskosti, torej vprašanje, v kolikšni meri lahko neka kultura dovoli vdiranje tujih vplivov. Ta problem za Brazilijo, kjer prebiva več ras, nikakor ni bil nekaj novega. S skupno identiteto države, katere prebivalstvo sestavlja pisana množica priseljenih Portugalcev, potomcev nekdanjih črnskih sužnjev, priseljencev iz številnih evropskih držav ter staroselskih ljudstev, so se ubadali že prej, probleme, ki so vzniknili, pa je na videz odpravil diktator Vargas, ko je v tridesetih letih prejšnjega stoletja »izumil« sambo kot simbol nacionalne enotnosti [...] (Batelić 2011a).

Problematizacije mešanja, hibridizacije so se v Braziliji zavedali dolgo pred tropikalisti; popularna pesem Chiclete Com Banana iz leta 1959 (iz repertoarja Jacksona de Pandeira) je že slabih deset let pred pojavom tropikalistov izpostavila enostranskost prevzemanja vplivov in mešanja. Besedilo pesmi, ki že v naslovu združuje simbola ZDA (žvečilni gumi) in Brazilije (banana), gre, namreč, takole: »Dal bom be-bop v sambo, ko bo stric Sam v roke vzel tamburin in zabumbo«; s poudarjanjem enakopravnosti kultur in vplivov je pesem »anticipirala temeljne postavke tropicálie« (Batelić 2011b).

Tropikalisti so, ne nazadnje, tuje vplive temeljito predelali skozi proces »kanibalizacije«, jih posvojili in si jih prisvojili, jih naredili za svoje. Tropikalisti niso globalizirali brazilskosti, temveč so »pobrazilili« globalno. Če s takim preobrnjenim pogledom ali ušesom percipiramo umetnost, lahko rečemo, da Os Mutantes niso nič manj »world music« (oziroma »etno«, kot pri nas raje povemo za glasbe z izrazito tradicionalno pripadnostjo) kot Beatli.

5.ZNAČILNOSTI / POSEBNOSTI TROPICÁLIE

Tropicália je izmuzljiv pojem, saj se zaradi tega, ker hkrati slavi in problematizira svoje posamične sestavine, upira enoznačnemu poimenovanju ali predalčkanju. Kot specifičen glasbeni pojav se upira klasifikacijam po slogu ali ritmu (Dunn 2002, 76). Bila je veliko več kot glasbeni izbruh ustvarjalnosti ali niz provokativnih umetniških akcij; s svojim povzemanjem že znanih umetnostnih vzorcev, s soočanjem in sopostavljanjem številnih idej in zvrsti (ki so si bile velikokrat nasprotujoče) in prevzemanjem že obstoječih slogov ali citatov je temeljito zarezala v samo idejo umetniškega ustvarjanja (ne le v (pop) glasbi). Tropikalisti so izzivali številne dvojnosti in njihove ustaljene pomene: angažirano / odtujeno, električno (urbano) / akustično (ruralno), nacionalno / internacionalno (Harvey 2002, 109). S tem, da se početje tropikalistov ne da preprosto razložiti, se strinja tudi Veloso, ki je na vprašanje, kaj tropikalizem pomeni, povedal: »Zelo težko povem, kajti nič ne bo dovolj natančno. Lahko bi povedal kar koli, a nikoli natančno« (Wald, 118).

V svoji avtobiografiji Veloso pove, da je eden dosežkov tropikalistov bil v tem, da so razširili in diverzificirali trg, ne meneč se za razrede ali sloje; šlo je za »zdravo destrukcijo hierarhije« (Veloso 2003, 175), beseda, s katero naj bi razumeli tropicália, pa je »sinkretizem« (Veloso 2003, 183). Tropicália je, torej, več stvari hkrati: gibanje – v smislu mobilizacije, motivacije in izzivanja množic; umetnostna »smer« – čeprav eni menijo, da gre bolj za združitev novih in starih smeri; politična platforma (spet skozi umetnost oz. umetniške akcije in posege v javni prostor: pesmi, koncerte, inštalacije).

Tropikalisti so pokazali drug, za marsikoga manj »lep« ali prijazen obraz tropske dežele, sesuli mit o krasnem in neproblematičnem paradižu, razdrli do takrat samoumevne miselne vezi, ki so »brazilskost« (proti kateri so se že tako bojevali) povezovali le z užitkom, lenarjenjem in brezdeljem. »Šablona nacionalizma se je zdela žalosten anahronizem. Želeli so sodelovati v svetovnem jeziku, mdr. zato, da potrdijo svojo izvirnost – preprosto posodabljanje zanje ni bilo zadosti, predvsem ker so čutili, da se bo dvojnost 'Amerika – provinca' kmalu spremenila« (Veloso 2003, 183).

Razdrli so mnoge konvencije, med drugim delitev na ruralno in urbano, pop in elito, center in provinco. Poudarjanje regionalnosti je bilo zanje upor proti nacionalizmu: »Sem Bahijec in sem tujec,« je povedal Veloso v nekem intervjuju, Tom Zé pa je to

kasneje uporabil v svoji pesmi. Morali so se znebiti Brazilije, kakršno so poznali, uničiti Brazilijo nacionalistov in Brazilijo predstaviti kot tujo tudi Brazilcem (Veloso 2003).

Ena pomembnih značilnosti pri tropikalistih je univerzalnost, ki jo, med drugim, lahko najdemo že v temeljnem postulat o »prebavljanju« tujih vplivov in njih predelavo v nekaj novega. »Tropikalisti so radikalno spremenili polje brazilske popularne glasbe in ustvarili nove pogoje za vznik eklektičnih in hibridiziranih eksperimentov v popularni glasbi« (Dunn 2002, 73). Že v Latinski Ameriki poznamo številne tovrstne primere; omenimo veseljaško kolumbijsko zvrst cumbio, ki se je prijela v številnih drugih latinskoameriških državah, kjer jo poljubno združujejo z garažnim rockom, psihedelijo, filmsko glasbo ali surf rockom. Podoben »melanž« lahko najdemo v bollywoodski glasbi, konec koncev pa so se tudi naši Pankrti na zelo samosvoj način lotili »presaditve« britanskega punka na domača tla, ko so denimo citirali riff Sex Pistolsov v Bandieri Rossi ali pa preprosto prevedli naslov pesmi Sex Pistolsov Pretty Vacant za svojo skladbo Lepi in prazni. Veloso pravi, da so bolj ponosni na to, da so ustvarili nov način gledanja, novo perspektivo, kot če bi izumili homogeno in splošno sprejeto fuzijo (Veloso 2003, 183).

6.SKLEP

Čeprav je tropikalistično gibanje trajalo le kako leto, je njihov vpliv dolgoročen, ne le v domovini, marveč tudi v svetu. David Byrne, nekoč vodja Talking Heads, je leta 1989 kot prvo v nizu kompilacij brazilske glasbe objavil album Brazil Classics vol.1 - Beleza Tropical, na katerem je »svetu« predstavil najpomembnejše brazilske ustvarjalce iz obdobja tropicália pa tudi nekatere druge glasbenike. Sledili so številni drugi albumi pri Byrnovi založbi Luaka Bop, med drugim pregledna kompilacija Os Mutantes in nekaj plošč Toma Zéja.

Byrne izrazito nasprotuje ideološko zelo vprašljivi marketinški znamki »world music«, ki so jo profesionalci iz glasbene industrije (predstavniki založb, novinarji) dali v obtok leta 1987 kot skupno poimenovanje za različne, tako stare kot nove, odvode tradicionalnih glasb. Eden glavnih promotorjev brazilske in tudi druge na zahodu manj prisotne glasbe je v takem poimenovanju videl željo po eksotizaciji glasb in obenem poudarjal, da se zdi, da je namenjena neanglofoni glasbi, da, torej, vsebuje kolonialistični pogled.

Gre za marketinški in psevdoglasbeni pojem ter ime za razdelek v ploščarni; to ime označuje širok razpon glasb, ki jih ne morete uvrstiti nikamor drugam v ploščarni. V razdelku je najti tako najbolj nesramno komercialno glasbo neke dežele, kot je filmska glasba iz indijskih filmov (najbolj znan primer je pevka Asha Bhosle), do ultrasofisticiranega, nad-kozmopolitskega brazilskega art-popa (Caetano Veloso, Tom Zé, Carlinhos Brown); od nekoliko bizarnega in nadrealnega koncepta nekdanjih državnih bolgarskih folklorističnih zborov, ki jim aranžmaje pripravljajo v sovjetskem času klasično izobraženi skladatelji (Le Mystère des Voix Bulgares), do pesmi v slogu norteño z meje med Teksasom in Mehiko, ki povečujejo junaštva razpečevalcev droge (Los Tigres del Norte). Albumi Selene, Rickyja Martina in Los Del Rio (kraljev Macarena), glasbenikov, ki se samo v ZDA prodajajo v milijonskih nakladah, so na policah postavljeni skupaj s terenskimi posnetki tajskih hribovskih plemen. Zares, gre za izenačevanje jabolk in pomaranč. S čisto demokratičnega vidika, takega, za katerega so vse glasbe enake, ne glede na prodajo in dodelanost produkcije, je torej world music glasbena utopija (Byrne, 1999).

Byrne je s svojo kompilacijo »tropske lepote« anticipiral povečano zanimanje za tropikaliste v »zahodnem svetu«. Kurt Cobain iz Nirvane si je po izletu v Brazilijo, na katerem je kupil plošče Os Mutantes, dolgo časa (neuspešno) prizadeval za vnovičen

zagon takrat (na začetku 90. let prejšnjega stoletja) nedelujoče zasedbe Os Mutantes. Tej zasedbi v posvetilo je ameriški nekonvencionalni glasbenik Beck leta 1998 posnel album *Mutations*, na katerem je tudi njegova pesem *Tropicalia*, jasen naklon tropikalistom. Beck je sicer priznal, da, ko je posnel to pesem, o gibanju ni veliko vedel, saj noben rockovski kritik ni o tem pisal, povrh so bili vsi zapisi na ploščah, ki jih je nabavljal, v portugalsščini; zato si je o vsem skupaj ustvaril lastno zgodbo. Tropikaliste so za svoje vzeli tudi čikaški postrockerji Tortoise, ki so na turneji Toma Zéja nastopili kot njegova spremljevalna zasedba. Skladbe Toma Zéja je med drugim remiksal Sean Lennon. Dologoletni sodelavec Johna Zorna, v ZDA živeči brazilski tolkalec Cyro Baptista, odkrito zagovarja princip antropofagije. Posnel je pesem *Antropofagia*, že ime njegove tudi pri nas videne zasedbe *Banquet of Spirits* pa namiguje na za tropikaliste pomembno iztočnico kulturnega (in duhovnega) kanibalizma. Brazilska zasedba Bixiga 70, ki neguje samosvojo različico nigerijskega afrobeat, je ob nedavnem nastopu pri nas zatrdila, da jim je »umetniški pristop tropicalistov zelo blizu – različne vplive združiti in povezati na samosvoj način, iz starega narediti nekaj novega. To je naš način razmišljanja. Na ta način smo celo del tropicalistov. Ta duh je zelo živ v sodobni brazilski glasbi« (Štader 2016).

V Braziliji je ustvarjanje tropikalistov po začetnih poskusih zatiranja, nerazumevanja in odklanjanja postalo »obče mesto« in pogosta referenca. Zasedba *Nação Zumbi* je samplala dele tropikalističnih pesmi, leta 1998 so karneval v Salvadorju v celoti posvetili tropicálii, leto poprej pa je izšel album, na katerem so različni glasbeniki s predelavami pesmi tropikalistov počastili 30-letnico gibanja (Dunn 2002, 88). Danes si je težko predstavljati glasbeni vodnik po brazilski glasbi, ki tropikalistov ne bi omenjal ali celo poudarjal njihov pomen na današnji, aktualni sceni, denimo hiphopovski. Po drugi strani pa najdemo v anglofoni publiki namenjeni knjigi, ki naj bi predstavljala »skrivno zgodovino rocka« in v podnaslovu obljublja »najvplivnejše skupine, ki jih niste nikoli slišali« (*Secret History of Rock: The Most Influential Bands You've Never Heard*), omembo tropicálie le pri navajanju vplivov na Arta Lindsayja (Sarig 1998).

»Poznam ogromno glasbenikov, ki nosijo dediščino tropikalizma, čeprav se tega ne zavedajo ali jo celo zanikajo« (Veloso 2003, 169). Čeprav postopke in ideje tropicálie lahko najdemo v marsikateri umetnostni smeri, katere predstavniki so nemara po drugačni poti prišli do idej o mešanju, prežemanju in hibridizaciji, ostajajo tropikalisti posebnost predvsem, zato, ker so delovali v nevarnem času brazilske in svetovne

zgodovine, v zaostrenem in nevarnem ozračju vojaške diktature in obkroženi z nič kaj razumevajočimi vrstniki, ki njihovih idej in teženj niso dojeli. In seveda predvsem tudi zato, ker je gibanje nastalo stran od svetovnih tokov, v »drugi Ameriki«, ni pa ostalo imuno nanje. »Tropicália je bila podobna postkolonialni kritiki, saj je prepoznala periferni položaj Brazilije v svetovnem gospodarstvu ter hkrati prespraševala statične predstave o nacionalni kulturi« (Dunn 2002, 89). Tropikalisti so naslavljali politiko, ideologijo, estetiko in druga področja človekovega delovanja ter odprli številna vprašanja, a so nanja tudi dajali odgovore: postavljali so nove meje sprejemljivosti, prespraševali večne resnice, se borili s stereotipi, medtem ko so jih istočasno izrabljali v svojih pesmih. Njihovo delovanje lahko analiziramo na številne načine; nekateri izpostavljajo politični moment, drugi kulturni, tretji spet poudarjajo vprašanja identitete. Zavedamo se, da se je težko dotakniti vseh oziroma jih na enak način pojasniti. Menimo, da je eden dosežkov tropikalistov tudi v tem, da nam po eni strani zastrejo pogled na neko problematiko ali pojav (z besednimi igrami, kolažiranjem ipd.), po drugi strani pa nam z nepričakovanim zasukom (norčevanjem, neobičajnim sopostavljanjem nasprotujočih si dvojic ali tudi potujitvijo) nataknejo tropikalistična očala in takrat stvari ugledamo take, kot so, in ne v ogledalu.

7 LITERATURA

1. Batelić, Mario. 2010. *Os Mutantes - Live at the Barbican 2006*, 9. december. Dostopno prek: old.radiostudent.si/article.php?sid=26551 (16. avgust 2016).
2. --- 2011a. Tropicália – zvočna in idejna revolucija. *Odzven*, 5. februar. Dostopno prek: <http://www.sigic.si/tropic%C3%A1lia-zvocna-in-idejna-revolucija.html> (16. avgust 2016).
3. --- 2011b. Brazilski akvarel gibkih ritmov. *Odzven*, 11. april. Dostopno prek: <http://www.sigic.si/odzven/brazilski-akvarel-gibkih-ritmov> (16. avgust 2016).
4. Béhague, Gerard. 1980. Brazilian Musical Values of the 1960s and 1970s: Popular Urban Music from Bossa Nova to Tropicalia. *Journal of Popular Culture* 3 (14): 437–452.
5. Broughton, Simon in Mark Ellingham, ur. 2000. *World Music. Volume 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific (The Rough Guide)*. London: Rough Guides.
6. Byrne, David. 1999. I Hate World Music. *New York Times*, 3. oktober. Dostopno prek: http://www.davidbyrne.com/archive/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php (16. avgust 2016).
7. Cotter, Holland. 2006. When a Burst of Sunshine Swept Over Brazil's Art World. *New York Times*, 13. oktober. Dostopno prek: <http://www.nytimes.com/2006/10/13/arts/design/13trop.html> (16. avgust 2016).
8. Dunn, Christopher. 2001. *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergency of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press.
9. Dunn, Christopher. 2002. Tropicália, Counterculture, and the Diasporic Imagination in Brazil. V *Brazilian Popular Music & Globalization*, ur. Charles A. Perrone in Christopher Dunn, 72–95. New York, London: Routledge.
10. Gomboc, Alenka. 2009. *Tropikalija kot revolucionarni pojav v brazilski glasbi*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
11. Harvey, John J. 2002. Cannibals, Mutants, and Hipsters: The Tropicalist Revival. V *Brazilian Popular Music & Globalization*, ur. Charles A. Perrone in Christopher Dunn, 105–122. New York, London: Routledge.
12. Jenšterle, Marko. 2016. *Intervjuji: Latinska Amerika skozi pogovore: od Allena Ginsberga do Maria Vargasa Llose*. Ljubljana: UmCo.
13. Kos-Stanišić, Lidija. 2009. *Latinska Amerika – Povijest i politika*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
14. Krasnow, David. 2000. Arto Lindsay. *Bomb Magazine* (71). Dostopno prek: <http://bombmagazine.org/article/2312/arto-lindsay> (16. avgust 2016).
15. Manuel, Peter. 1988. *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press.
16. McGowan, Chris in Ricardo Pesanha. 1998. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press.
17. Paranhos, Adalberto. 2015. The Invention of Brazil as the Land of Samba: Sambistas and Their Social Affirmation. V *Made In Brazil - Studies In Popular Music*, ur. Martha Tupinamba de Ulhoa, Claudia Azevedo in Felipe Trotta, 17–28. New York, Oxon: Routledge.

18. Sarig, Roni. 1998. *The Secret History of Rock: The Most Influential Bands You've Never Heard*. New York: Billboard Books.
19. Skidmore, Thomas E. 1999. *Brazil: Five Centuries of Change*. New York, Oxford: Oxford University Press.
20. Sovik, Liv. 2002. Globalizing Caetano Veloso: Globalization as Seen through a Brazilian Pop Prism. V *Brazilian Popular Music & Globalization*, ur. Charles A. Perrone in Christopher Dunn, 96–105. New York, London: Routledge.
21. Štader, Terens. 2016. Bixiga 70: Občinstvo želimo pripeljati do katarze. *Dnevnik*, 7. avgust. Dostopno prek: <https://dnevnik.si/1042747991/kultura/glasba/bixiga-70-obcinstvo-zelimo-pripeljati-do-katarze-> (9. avgust 2016).
22. *Veliki splošni leksikon DZS* (elektronska različica). 2005. Ljubljana: DZS.
23. Veloso, Caetano. 2003. *Tropical Truth. A Story of Music and Revolution in Brazil*. New York: Da Capo Press.
24. Vidmar, Ičo. 2008. *Lokalno in globalno v world music*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
25. Vidmar, Ičo. 2014. Iz zakladnice velikih robnih albumov (12): Tropicália ou Panis et Circencis – različni izvajalci. *Nova muska*, 5. maj. Dostopno prek: <http://novamuska.org/?p=8958> (14. avgust 2016).
26. Wald, Elijah. 2006. *Global Minstrels: Voices of World Music*. New York, London: Routledge.