

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Alenka Gomboc

**Tropikalija kot revolucionarni pojav v brazilski glasbi**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Alenka Gomboc

Mentor: doc. dr. Peter Stanković

**Tropikalija kot revolucionarni pojav v brazilski glasbi**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

## **Tropikalija kot revolucionarni pojav v brazilski glasbi**

Tema diplomske naloge je Tropikalija kot revolucionarni pojav v brazilski glasbi. Tropikalija je bilo gibanje, ki je za vedno spremenilo kulturo, miselnost ljudi in način oblačenja. Ni se prilagajala represivnemu sistemu, ki je v času njenega aktivnega delovanja vladal Braziliji; nasprotno, z inovativnimi in kreativnimi načini se mu je odločno in nemalokrat odkrito upirala. Prav tako se je spogledovala s klandestinskimi organizacijami. Njena najbolj znana in vplivna esenca je bila ideja kulturnega kanibalizma, prevzeta od modernističnega pisatelja Oswalda de Andradea. Njen namen je bil združevati moderno z arhaičnim, revno z bogatim, domače s tujim itd., kar je prineslo izredno izvirne rezultate. Žal se veliko ljudi še danes ne zaveda pomembnosti tega gibanja, čeprav so njegovi vplivi vidni predvsem na področju popularne glasbe. Te vplive pa je moč čutiti ne le v Braziliji, temveč tudi na mednarodnem glasbenem področju. Tropikalija je že v 1960ih vedela, da so vsi »čisti« glasbeni stili že izumljeni, prava izvirnost pa se kaže le v inovativnih kombinacijah različnih glasbenih žanrov.

Ključne besede: Tropikalija, kulturni kanibalizem, Brazilija, popularna glasba, uporništvo

## **Tropicália as a revolutionary phenomenon in Brazilian music**

Main theme of my dissertation is Tropicália as a revolutionary phenomenon in Brazilian music. Tropicália was the movement that permanently redefined culture, people's mindsets and fashion. It did not adjust to Brazil's repressive system that was in rule during the active time of the movement; Tropicália in fact showed their opposition towards the system in innovative and creative ways and also sympathised with clandestine organizations. Most recognized and influential essence of Tropicália was the idea of cultural cannibalism, acquired from modernist writer Oswald de Andrade. The aim of the movement was to combine modern with archaic, poor with rich, national with international etc. which resulted in many innovative products. Unfortunately a lot of people still do not recognize the importance of this movement, even though it influenced a lot of modern popular music. This influence can be seen not only in Brazil but also on the international music scene. In the 1960's Tropicália already knew that all the 'pure' music styles were already invented and that the real creativity comes out of groundbreaking fusions of different music genres.

Key words: Tropicália, cultural cannibalism, Brazil, popular music, rebellion

# KAZALO

<b>1 UVOD</b> .....	<b>6</b>
1.1 Tema in cilj raziskovanja .....	6
<b>2 TEORETSKI OKVIR</b> .....	<b>7</b>
2.1 Glasba in politika .....	7
2.2 Protestna glasba .....	8
2.2.1 Odnos med protestno glasbo in družbo.....	10
2.2.2 Odnos med rock glasbo in protestno glasbo .....	11
2.2.3 Primeri protestne glasbe.....	11
2.2.3.1 Združene države.....	11
2.2.3.2 Čile.....	12
2.2.3.3 Kuba in Puerto Rico.....	13
2.2.3.4 Brazilija.....	13
2.3 Tropikalija.....	13
2.3.1 Regionalni kontekst Tropikalije.....	15
2.3.2 Politični kontekst .....	17
2.3.2.1 Prvi državni udar .....	17
2.3.2.2 Drugi državni udar .....	18
2.3.2.3 A1-5 .....	21
2.3.3 Brazilske proti vladne organizacije.....	21
2.3.3.1 CPC (Popularni kulturni center) .....	21
2.3.3.2 UNE .....	22
2.3.3.3 Klandestinske organizacije .....	23
2.3.4 Predhodni vplivi na tropikalijo .....	23
2.3.4.1 Brazilski modernizem .....	23
2.3.4.2 Bossa nova .....	24
2.3.4.3 MPB .....	27
2.3.4.4 Jovem Guarda in brazilski rock 60-ih.....	27

2.3.4.5 Helio Oiticica .....	29
<b>3 ANALIZA .....</b>	<b>30</b>
3.1 Analiza po elementih .....	30
3.1.1 Glasba .....	32
3.1.2 Besedila .....	38
3.1.3 Vizualna umetnost .....	40
3.1.4 Demonstracije – provokacije .....	43
3.1.5 Imidž .....	44
3.1.6 Ugotovitve.....	45
<b>4 ZAKLJUČEK.....</b>	<b>46</b>
<b>5 LITERATURA.....</b>	<b>47</b>
<b>KAZALO SLIK</b>	
Slika 2.1: Naslovnica albuma Joãa Gilberta“Chega de Saudade” .....	25
Slika 3.1: Naslovnica albuma Tropicália: ou panis et circencis .....	32
Slika 3.2: Passeata dos cem mil .....	41
Slika 3.3: Zastava Helia Oiticice “Seja marginal, seja heroi” .....	41

## 1 UVOD

Brazilija je vedno bila simbol tropskega raja, predvsem v svojem portretu sproščenosti, ritma in živahnosti. Prav tako je dežela rasnih in posledično kulturnih kombinacij, ki oblikujejo enkratno klimo za produkcijo inovativnih glasbenih struktur. Tako barvita rasna in kulturna mešanica prebivalstva ter razlike med bogatimi in revnimi, tradicijo in modernostjo, avtohtonem in mednarodnem so prinesle mnogo očarljivih rezultatov predvsem na področju glasbe, kulture in umetnosti. Eden takih pojavov, ki je za vedno spremenil prihodnost brazilske kulture in umetnosti, je bilo gibanje tropikalija. “Brazilska popularna glasba ima v brazilskem kulturnem življenju pomembnejšo vlogo kot popularna glasba kjerkoli drugje na svetu” (Lindsay 1988, 3).

### 1.1 Tema in cilj raziskovanja

Jasno se spominjam svojega prvega srečanja s kompleksno mešanico umetnosti in kulture, ko sem na nekem popotovanju spoznala skupino brazilskih študentov iz Rio de Janeira in z njimi preživela nekaj dni. V njihovem stanovanju se je v ozadju čez dan stalno vrtela brazilska glasba, in to celotni repertoarji tradicionalnih brazilskih glasbenih zvrsti od bossa nove, MPB-ja, forroja, sambe. Glasba me je nemudoma navdušila, saj sem kljub nerazumevanju besedil začutila njeno izredno čutno in zapeljivo esenco, ki se me je globoko dotaknila na zelo instinktivni ravni. Tukaj se je začelo popotovanje v duh brazilske kulture in glasbe. Ob vrnitvi domov sem si takoj priskrbela nekaj kompilacij; prva od teh je bila zbirka z naslovom *Beleza Tropical*, ki jih je skrbno selekcioniral David Byrne, prijatelj pa mi je posodil album skupine Os Mutantes, ki mi sprva ni bil všeč, a sem kasneje spoznala njihovo moč in pomembnost v kontekstu tropikalizma. Kljub odkrivanju glasbe in kulture pa mi še vedno ni bilo popolnoma jasno, kaj tropikalija je, dokler nisem leta 2006 obiskala razstave v londonskem Barbicanu z naslovom *Tropicália – A Revolution in Brazilian Culture*. Takrat sem spoznala, da se v tem konceptu skriva mnogo več kot le glasba, in takrat sem se odločila, da želim ta koncept raziskati globlje in podrobneje.

V diplomski nalogi bom raziskovala politično, socialno, geografsko in glasbeno ozadje tropikalije ter povod za njeno stvaritev. Prav tako bom raziskovala, kako je to gibanje uspelo delovati v izredno totalitarnem režimu ter na kakšne načine je kazalo

svoj upor proti socialnim in političnim nepravilnostim. Pri svojem delu sem uporabila metodo analize pisnih (sekundarnih) virov – knjig, člankov, zvočnih in avdiozapisov ter internetnih virov.

## **2 TEORETSKI OKVIR**

### **2.1 Glasba in politika**

Glasba in politika sta bili od nekdaj povezani. Že grški filozof Platon je razlagal o političnih vplivih na glasbo. V njegovem delu *Država* se je podrobno poglobil v preučevanje harmoničnih in ritmičnih form, ki so ali niso v skladu z moralnimi dejanji. Zanj obstaja intimna povezava med glasbo in moralno tistih, ki jo poslušajo. Pravi tudi, da morajo biti politični vodje pozorni na to, kakšno glasbo predvajajo v javnosti, saj le-ta lahko destruktivno vpliva na socialni red. Na podlagi teh predispozicij Platon razdeli glasbo glede na njeno harmoničnost in ritmičnost; ta je v dobri družbi sprejemljiva ali pa ne. Njegove študije glasbe so predhodnica neskončnim razpravam in preučevanjem na temo cenzure v glasbi in vplivov glasbe na poslušalce.

Na področju vladne cenzure glasbe je jasno, da je cenzura uporabljena, ker se vlada boji njenih učinkov. Vlada vidi glasbo kot nevarno politično orožje, saj lahko glasbenik skozi glasbo širi politična sporočila. Primer tega so protivojna gibanja, kjer je glasba medij sporočanja o nepravilnostih vojne, hkrati pa spodbuja združenje za skupno ustvarjanje sprememb. V drugih primerih je glasba uporabljena kot vladna propaganda, saj spodbuja državljane, da podpirajo vojno in druge politične poteze. Totalitarni sistemi so uporabljali glasbo za nadzor ljudi že pred drugo svetovno vojno. V teh primerih je vlada glasbo nemalokrat uporabila za dvigovanje ponosa, patriotizma in akcije med prebivalci ter si s tem pridobila njihovo naklonjenost (Wells 2004).

Po Ballingerju glasba deluje kot “boj proti dominantni instituciji, kot sta država in njen ekonomski sistem” (Ballinger 1999, 57), lahko pa podpira že obstoječe vrednote. Dejstvo je, da ima glasba svojo politično strukturo. Ta struktura je v sodobni glasbeni industriji imenovana politična oligarhija. Oligarhija pop glasbe se manifestira skozi močne komercialne povezave med glasbo in založbami. Tudi

Shepherd (2004, 101–102) podobno pravi, da je popularna glasba po eni strani del političnih identitet, ki postanejo del igre interesov znotraj politike, po drugi pa ima možnost, da se osredotoči na določen problem znotraj politike in deluje proti njemu. Theodor Adorno pravi, da je človekov glasbeni okus standardiziran s strani kulturne industrije, ki raje želi ohranjati politični in ekonomski *status quo*, kot pa dvigati politično in umetniško zavest (van Zoonen 2004, 51).

Kljub specifičnim in neposrednim sporočilom v glasbi se je treba zavedati političnega konteksta, v katerem je ustvarjena. To nam pomaga razumeti zgodovinske dogodke, ki so navdihnili produkcijo tovrstne glasbe, in posledično popolnoma razumeti sporočilo glasbe in njena besedila. Znotraj glasbe delujejo tudi ideologije. Te so vedno sistemi idej o tem, kakšna je družba in kakšna naj bi ta bila. Ideologije so socialne, saj si jih delijo skupine ljudi. So zelo močne, saj je njihova težnja legitimiziranje določenega obnašanja ali idej. V socioloških pojmihi imajo vodilni ljudje vsaj dva načina ohranjanja položaja: eden je nasilen, drugi simboličen. Glasba je redko uporabljena za nasilen način ohranjanja položaja, največkrat kot simboličen medij ideologije (Kotarba in Vannini 2008, 83).

## **2.2 Protestna glasba**

Protestna glasba je neposredno povezana s težnjo in namenom socialnih sprememb. Žanrsko je lahko označena kot folk, klasična ali komercialna. Skozi zgodovino protestne glasbe najdemo različne tematike te glasbe: delavska gibanja, boj za človekove pravice, protivojne tematike, feminizem, varovanje okolja, antirasizem itd. (Wikipedia 2008).

Po sociologu R. Sergeu Denisoffu je protestno glasbo moč razdeliti glede na njeno funkcijo in na način propagande. Denisoff je podrobneje razdelil protestno glasbo na magnetično in retorično. Magnetična protestna glasba ima funkcijo privabljanja ljudi k gibanju. Primer magnetične pesmi je pesem *Eyes on the Prize*, iz katere je naslednji verz: “The only chain that a man can stand is the chain of hand in hand / keep your eyes on the prize and hold on” (prevod: Edina veriga, ki jo človek prenese, je veriga iz rok v roke / bodite pozorni na nagrado in vztrajajte.); kaže na težnjo po svobodi.



Kot magnetična je označena tudi pesem *We Shall Overcome*. Verz iz pesmi se glasi: "Deep in my heart, I do believe / We shall overcome some day" (prevod: Globoko v srcu, verjamem / nekega dne bomo zmagali.); prav tako opisuje težnjo po svobodi ter vliva upanje in moč, da bo boj nekoč premagan. Ta pesem je bila bolj kot katerakoli druga pesem uporabljena med bojem za človekove pravice.

Retorična protestna glasba večinoma sporoča neposredno politično sporočilo z namenom in upanjem, da bo to pripomoglo k spremembi mišljenja. Denisoff je menil, da melodija pri protestni glasbi nima prevelikega pomena, zato je ni analiziral. Menil je, da je melodija le nujnost in posledica besedil.

Ron Ayerman in Andrew Jamison v delu *Music and Social Movements: Mobilizing Tradition in the Twentieth Century* (1998) ponujata modernejšo razlago protestne glasbe. Ayerman and Jamison sta za razliko od Denisoffa menila, da so nekatere od najuspešnejših in najmočnejših protestnih pesmi pridobile moč in pomen skozi primerno izbiro melodije. Te naj bi bile nosilke močnih kulturnih tradicij. "V glasbi in gibanjih je več pomena, kot je skušal razložiti Denisoff, ki se je s svojo funkcionalno perspektivo osredotočil na glasbo znotraj že obstoječih gibanj." [...] "Meniva, da glasba in pesem lahko ohranita gibanje, četudi to nima več vidno prisotnega voditelja, in je lahko vitalna sila v prihodu drugih gibanj."

Na tej točki moram glasbo in njeno vlogo razložiti v širšem okviru, kjer so tradicija in rituali razumljeni kot proces identitete in identifikacije. Protest v protestni glasbi je upor proti določeni politiki, proti ljudem na oblasti, ki je osnovan na občutku nepravice (Wikipedia 2008).

Deena Weinstein se je prav tako lotila analize protestne glasbe; v eseju *Rock Protest Songs* predstavi različne dimenzije klasificiranja protestnih pesmi. Ena je osredotočena na nepravilčen tip avtoritete, kot je na primer diktatorski sistem v primeru tropikalije, druga pa na specifičnost nepravilčnosti. Te pesmi so včasih omenjene kot reakcijske pesmi. To so pesmi, "ki koncentrirajo svojo jezo na določen del nepravilčnosti" (Corn 2001, 65).

Pesem *Ohio* Crosbyja, Stillsa, Nasha in Younga govori o študentih, ustreljenih s strani Ohio National Guard med protestiranjem proti vietnamski vojni, je ena od reakcijskih pesmi. Tretja dimenzija klasificiranja protestnih pesmi je njihov učinek, torej kakšen vpliv imajo na poslušalstvo (Peddie 2006, 3).

### **2.2.1 Odnos med protestno glasbo in družbo**

V primeru protestne glasbe se moram vprašati, do kakšne mere glasba odraža družbo in do kakšne mere glasba družbo oblikuje. V delu *Država* je Platon omenjal, da glasba oblikuje ne le družbo kot celoto, ampak tudi njene individualne pripadnike. Govoril je o promociji določene glasbe in prepovedi druge. Po Edwardsu in Singletaryu naj bi glasba odražala družbo, ta pa nanjo nima nobenega vpliva. V delu *The Sounds of Social Change* (1972) Serge Denisoff pravi, da sta oba pogleda na to do neke mere resnična. Do katere mere določena glasba prepriča ljudi, o čemer pripoveduje ali odraža družbo, je odvisno od specifične pesmi in specifičnega socialnega gibanja (Perrone 1989, 11).

S Platonovo mislijo, da glasba oblikuje družbo in posameznike, se strinjata dva avtorja. David A. Noebel, desničarski pisatelj, v svojem delu *Rhythm, Riots and Revolution* krivi po njegovem neokomunistične glasbenike, kot so Bob Dylan, Joan Baez, Phil Ochs, za protivojno gibanje; le-to je videl kot nekaj negativnega. Rodnitzky, politično levo usmerjen, je pohvalil Noebela za njegovo presenetljivo dožemanje vplivnosti glasbe. "Čeprav so njegove obtožbe na meji smešnega, prestrašenega profesionalnega patriota, je eden izmed redkih oseb, poleg folk glasbenikov, ki dojemata moč glasbe" (Rodnitzky 1971 in Perrone 1989, 13).

Razlika med protestno glasbo prejšnjih let in protestno glasbo 60. je, da je bil v tem času upor proti vladi veliko bolj dominanten kot prej, prav tako so se v tem času razcveteli mediji (televizija in radijski sprejemniki), kar je glasbo poneslo naravnost v domove. Bila je del večje popularne kulture in zato preživela dlje (Perrone 1989, 17).

### **2.2.2 Odnos med rock glasbo in protestno glasbo**

Znano je, da je bila v ospredju revolucijskih dogodkov 60. mladina. Rock glasba je v nasprotju z rock'n'rollom 50. postala primerna za starejšo, bolj zrelo in politično razgledano študentsko občinstvo. Z mladinskim vključevanjem v proteste in s hkratnim zanimanjem za rock glasbo so bili ustvarjeni pogoji za popularnost protestne glasbe. Zgodovina rock glasbe je tako asociirana s protestom. Rock glasbo in proteste povezujemo tudi zaradi rock zvezdnikov, ki se vključujejo v različne protestne aktivnosti, kot so politične izjave med intervjuji ali na koncertih.

Večina protestnih rock pesmi je lahko videna kot folk glasba ali pa folk rock. Nekomercialni radio v poznih 60. in zgodnjih 70. je bil široko odprt za tovrstne glasbene žanre, komercialni radii in televizija pa so se upirali protestni glasbi in s tem priznavali njeno moč, ki pa s strani vlade ni bila sprejeta.

Naj omenim še razlog, zakaj je rock žanr enačen s protestno glasbo. Sredi 60. se je izoblikoval poklic rock kritika. Zgodnji kritiki so imeli enake politične poglede kot tisti, ki so se borili za pravice črncev in proti vietnamski vojni.

### **2.2.3 Primeri protestne glasbe**

Šestdeseta so bila revolucionarno bogata; vsa gibanja v tistem času so imela svojo protestno glasbo. Ustvarjale so se nove glasbene forme, da so sovpadale z novim socialnim redom. Po svetu je bilo veliko ključnih oseb, ki so začeli s protestnimi glasbam, kot so Victor Jara v Čilu, Silvio Rodríguez na Kubi, Karel Kryl na Češkoslovaškem, Jacek Kaczmarski na Poljskem in Vuyisile Mini s svojim antiapartheidom v južni Afriki. Nekatere najbolj izrazite protestne pesmi in njihovo funkcijo v določeni družbi bom predstavila v nadaljevanju.

#### **2.2.3.1 Združene države Amerike**

Združene države Amerike imajo največ znanih uporniških skladb; predvsem 60. so bila najbolj plodna na področju produkcije le-teh. Takrat so se pojavili hipiji in nova levica ter vojna v Vietnamu. Gre za zlato dobo protestnih pesmi v ZDA. Ta glasba se je od glasbe prejšnjih levičarskih gibanj razlikovala predvsem tematsko. V

predhodnih desetletjih so se ukvarjali s pravicami delavcev, zdaj bolj s konceptom miru in enakopravnosti. Eden glavnih protagonistov v tistem času je bil Bob Dylan, ki je ustvaril več protestnih skladb, kot so *Blowin' in the Wind* (1962), *Masters of War* (1966), *Talking World War III Blues* (1963) in *The Times They Are A-Changin'* (1964). Po dvajsetih mesecih ustvarjanja protestnih skladb se je Dylan izključil iz gibanja, spremenil stil iz folk v bolj rock usmerjen stil z zelo abstraktnimi besedili. V 60. so bili rock in liberalni socialni protesti nerazdružljivo povezani (Parsley 1987, 22).

Naj omenim še nekaj primerov protestnih pesmi iz tistih časov: *Blowin' in the Wind* Boba Dylana se sem uvršča zaradi retoričnih vprašanj o svobodi, vojni in miru; *What's Going On* Marvinina Gayesa je očitna referenca na vietnamsko vojno in na socialne nepravilnosti v svetu; *Give Peace A Chance* Johna Lennona. Vse tri omenjene so referenca na nepravilnost vietnamske vojne.

Konec 60. se je začel pojavljati pojem *black power* in moč afroameriških ustvarjalcev je naraščala. Veliko soul pevcev v 60., kot so Sam Cooke s pesmijo *A Change Is Gonna Come* (1965), Aretha Franklin z *Respect*, James Brown s *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud* (1968), je pelo o novem, vznemirljivem ponosu biti črn in vsaj do neke mere enakopraven (Wikipedia 2008).

### 2.2.3.2 Čile

V Čilu se je razvilo gibanje, imenovano *Nueva Cancion Chilena* (NCC), ki je v državi ustvarilo revolucijo na področju popularne glasbe. Njen začetnik je bil pevec in tekstopisec Victor Jara. S pojavom tamkajšnjega državnega udara leta 1973 je bilo gibanje NCC prisiljeno v podzemno delovanje. V tem času je oblast Victorja Jara ugrabila, aretirala, mučila in na koncu ustrelila. Ostale protivladne skupine, kot so *Inti-Illimani* in *Quilapayun*, so se počutile varneje izven meja države, saj je militantna oblast šla tako daleč, da je celo prepovedala veliko tradicionalnih andskih instrumentov. Vlada se je od tistih krutih dni temeljito spremenila in morda celo obžalovala določena dejanja, saj stadion, kjer so umorili Victorja Jara, danes nosi njegovo ime (Wikipedia 2008).

### 2.2.3.3 Kuba in Puerto Rico

Protestna glasba Kube in Puerto Rica se je imenovala *Nueva Trova*, njeni začetki pa segajo v burna srednja 60. leta. To gibanje je združevalo tradicionalno kubansko folk glasbo, združeno s progresivnimi in nemalokrat političnimi besedili. To protestno glasbeno gibanje je bilo na nek način podobno *Nuevi Canción* iz Čila, je pa bil vladni odziv nanjo temeljito drugačen, saj jo je vlada podpirala zaradi njenega promoviranja kubanske revolucije.

Začela se je kot opozicijska forma v političnem in estetskem smislu. V zgodnjih letih obstoja je bila označena kot *cancion protesta* (protestna glasba), saj je predstavljala enkratno perspektivo na revolucijo. Tako na Kubi kot v Puerto Ricu so politizirana besedila *Nueva Trove* kritizirala Združene narode; posebej so bila kritična do njihove uporabe puertoriškega Viequesa za urjenje ameriške mornarice (Moore 2006, 289).

### 2.2.3.4 Brazilska protestna glasba

Tako barvita, rasna in kulturna mešanica prebivalstva ter razlike med bogatimi in revnimi, tradicijo in modernostjo, avtohtonem in mednarodnem so prinesle mnogo očarljivih rezultatov predvsem na področju glasbe. Glasba tropikalistov je bila najbolj protestna glasba do tistega časa. Leta 1968 je v veljavo stopil akt A1-5, s čimer se je državni nadzor poostril tudi v obliki cenzure. Ta je vplivala na kreativni proces ustvarjalcev, saj so morali pisati bolj ambivalentna besedila in uporabljati alternativne načine pisanja pesmi.

## 2.3 Tropikalija

Po bossa nova revoluciji, in v veliki meri zaradi nje same, se je »pojavo« gibanje tropikalija, namen katerega je bilo rešiti napetosti med Brazilijo kot paralelnim univerzumom ter Brazilijo kot deželo na obrobju ameriškega imperija. Tropikalija je želela združiti dva nasprotujoča si pojma: odobravanje zahodnega sveta, ki jim ga je ponujala ameriška pop in masivna kultura, ter zavrnitev ozkogledih interesov dominantnih skupin tako doma kot v tujini (Veloso 2002, 6–7). [...] Tropikalizem se je v meni začel kot boleča izkušnja. Razvoj socialne, politične in ekonomske zavesti v kombinaciji z eksistencialnimi, estetskimi in moralnimi skrbmi, ki so pod vprašaj postavljale vse, so me pripravile misliti o pesmih, ki sem jih ustvaril (Veloso 2002, 161).

Tropikalisti so želeli redefinirati brazilsko kulturo, ki je imela unikatno in veličastno preteklost, in prav tako prihodnost. Gilberto Gil in Caetano Veloso, glavna protagonista tropikalije, sta glasbeno kombinirala elemente rocka s tradicionalno brazilsko glasbo in tako ustvarjala bolj brazilsko glasbo kot kadarkoli prej; in to brez pretencioznosti bossa nove in podjarmljenja Ameriki, kot je to delala Jovem Guarda. “Na kratko, tropikalija je postavila MPB na glavo in se postavila v opozicijo vsemu, kar je bilo v tistem času popularno. Bila je uporniška in samoanalitična” (Baker 2005, 32). Nekaj mesecev po tem, ko sta Gil in Veloso predstavila svoj “Univerzalni zvok” na TV-Record festivalu, je bila njuna glasba v komercialnem tisku označena kot *tropicália*.

Kot sugerira ime, je bilo gibanje referenca na brazilsko tropsko klimo, ki je bila skozi vso zgodovino slavljena zaradi njenega obilja lepote, ali pa je bila vir razočaranja, saj naj bi bila mila klima vzrok za ekonomske neuspehe. Tropikalisti so prikazovali stereotipne fotografije Brazilije kot tropskega raja in jih spreobrnilo z referencami na politično nasilje in socialno bedo. To nasprotje tropikaličnega obilja in državne represije je najbolje ujeta v frazi *brutality garden*, ki je vzeta iz ene ključnih tropikaličnih pesmi. [...] Glasbene manifestacije tropikalije niso ustvarile novega glasbenega stila ali žanra, temveč kombinacijo različnih stilov, novih in starih, narodnih in mednarodnih (Dunn 2001, 3).

Veloso je kasneje trdil, da se je celotna ideja tropikalije oblikovala takrat, ko je videl film *Terra em transe*, ime pa, ko si je ogledal razstavo Helia Oiticicea, imenovano *Tropicália*. Kako je po Velosovih besedah prišlo do imena njegove pesmi, albuma in tako tudi gibanja, opisuje v intervjuju z Ano de Oliveira:

**Ana de Oliveira:** Kdaj si prvič slišal za besedo Tropicália?

**Caetano Veloso:** Na kosilu v São Paulu, izrekel pa jo je Luiz Carlos Barreto leta 1967. Album je bil skoraj pripravljen in pesem je bila že posneta, a še vedno ni imela naslova. Luiz Carlos mi je rekel, naj zapojem nove pesmi. Ko sem zapel pesem, kasneje imenovano Tropicália, je bil naravnost navdušen. Zdela se mu je podobna filmu *Terra em Transe* in delu umetnika Helia Oiticicea, imenovanem *Tropicália*. Rekel mi je, naj tako naslovim svojo neimenovano pesem. Odgovoril sem, da ne poznam niti osebe niti njenega umetniškega dela in da ne bom imenoval pesmi po delu nekoga drugega. Morda tisti osebi to ne bi bilo všeč. Toda Manoelu Barenbeinu, producentu albuma, je bila ideja neznansko všeč in je v naslovu takoj napisal *Tropicália*. Sprva naj bi bilo to ime le začasno, a je ostalo (Oliveira 2006b).

Kdaj se je tropikalija začela kot gibanje, pa povzemam besede Gilberta Gila v enem od intervjujev z Ano de Oliveira:

Na festivalih je bila vedno prisotna močna atmosfera zaradi nove predstavljene glasbe. To se je začelo z bossa novo in nadaljevalo z Jovejem Guardom. Festivali so bili privilegiran prostor, namenjen našim predlogom. Caetano je napisal pesem *Alegria, Alegria*, jaz pa *Domingo no Parque*. Predvideval sem, da bi lahko Rogerio Duprat prevzel isto vlogo za nas, podobno kot je George Martin prevzel za The Beatles: predstavil moderne orkestrske elemente in jih aranžiral npr. v dvanajsttinski tehniki. Preko Duprata smo spoznali tudi Os Mutantes, zasedbo, ki me je spremljala pri pesmi *Domingo no Parque*. Caetano je k spremljavi pesmi *Alegria, Alegria* pozval The Beat Boys, argentinsko zasedbo, ki se je ustalila v São Paulu, njihova inspiracija pa so bili The Beatles. To je pomenilo začetek tropikalije (Oliveira 2006a).

### 2.3.1 Regionalni kontekst tropikalije

Večina umetnikov, ki so se kasneje imenovali tropikalisti, je prihajala iz majhnih mest Bahie, ki leži v severovzhodni Braziliji. Severovzhod je v statističnih podatkih citiran kot najrevnejša regija v Braziliji. Razdeljena je na 3 regionalne cone: *litoral*, *sertão* in *agreste*. Progresivni umetniki in intelektualci v zgodnjih 60. so imeli brazilski severovzhod za narodni socialni problem in primer regionalne neenakosti. Vredno je razčistiti, kaj je Bahia pomenila v odnosu do cele države tudi kot kulturni kontekst, iz katerega so izhajali mladi glasbeniki in umetniki.

Bahia je služila kot kolonialistična prestolnica Brazilije od leta 1549 do 1763, ko so Portugalci prestavili prestolnico v Rio de Janeiro. Ta kolonija je bila osnovana na pridelavi sladkorja; odvisna je bila od delovne sile afriških sužnjev. Ko je Brazilija leta 1822 postala neodvisna, pridelava sladkorja ni bila več tako pomembna za narodno ekonomijo, zato je Bahia padla v rahel zaton; še posebej zato, ker se je vsa kulturna in politična sila s prenovitvijo Brazilije centralizirala na jugu države. Čeprav si je ekonomija rahlo opomogla v 50. letih 20. stoletja, je ostala ena najbolj revnih prestolnic Brazilije; poleg tega so bila velika razlikovanja in neenakosti med belopolto elito, ki je bila sicer v manjšini, ter črnsko, revno večino (Dunn 2001, 47).

V očeh prebivalcev Brazilije je vizija Bahie še danes precej ambivalentna. Prebivalci južnega predela Brazilije stereotipno ocenjujejo Bahijce kot lene, nezmožne in

neopremljene za soočenje z modernim življenjem, hkrati pa je Bahia romantično idealizirana kot prava tropska civilizacija z veliko kolonialistično arhitekturo, prekrasnimi plažami in vznemirljivo popularno kulturo. Na splošno je Salvador, prestolnica Bahie, epicenter afro-brazilskega kulturnega življenja, iz katerega je prvič izšla borilna veščina *capoeira*, afriška religija Candomble, ples samba in karnevalske glasbene skupine (Axe in Afoxe). Ko se je v Bahii začela industrijska modernizacija, je Salvador razvil živahno kulturno sceno, ki se je dogajala okoli lokalne univerze. To dogajanje je Antonio Riserio imenoval “avantgarda” v Bahii (Dunn 2001, 50).

Univerza v Bahii je bila zgrajena leta 1946 pod vodstvom Edgarda Santosa in je postala središče avantgardnega gibanja v regiji. Med letoma 1950 in 1960 je v Salvadorju delovalo veliko število pisateljev, igralcev, filmskih direktorjev in glasbenikov. Avantgardna glasba, gledališče in film so bili promovirani s strani Santosa (Baker 2005, 13). Univerza je sredi 50. imela tudi inovativno gledališče in glasbeno šolo. Združila je mlade umetnike, ki so kasneje postali vodilne figure brazilskega kulturnega življenja: Tom Zé je bil ustanovni član Bahianske kompozicijske skupine, kjer je med letoma 1962 in 1967 dobil višjo diplomu na glasbenem področju, preden je odšel v São Paulo in začel s kariero v popularni glasbi; Caetano je v istem času študiral filozofijo in se skupaj s svojo sestro Mario Bethanio gibal v gledaliških krogih; Gilberto Gil je študiral poslovno administracijo in v barih ali na privatnih proslavah nastopal kot glasbenik bossa nove.

Kljub revščini v Bahii je v 60. Salvador postajal kozmopolitsko mesto, ki je imelo mladim umetnikom veliko ponuditi (Dunn 2001, 49–51). Zdi se, da so ravno neenakosti in nasprotja v njih vzpodbudile uporniško esenco, kulturne in religiozne značilnosti bele in temnopolte rase, pa so jih obogatile s širšim pogledom na življenje. To je posebej očitno v uporabi “kulturnega kanibalizma” skozi njihovo celotno ustvarjanje, izjemna lepota naravnega okolja in sproščenost ljudi pa je ohranila njihovo igrivost, kar se v besedilih odraža z uporabo raznih metafor in besednih iger. Iz dokumentacije je razvidno, da je Bahia kljub svojemu ekonomskemu zatonu uspela ohraniti in razvijati pestrost nečesa najbolj pomembnega – svojo kulturno enkratnost.



Kako pomembna je bila Bahia za tropikaliste, pa povzemam še Caetanove besede:

Večina tropikalistov je izhajala iz Bahie – Gil, Waly (Salomão) in jaz. Bahia je na nek način delovala kot pariška komuna. Upali smo, da če že ne moremo doseči moči na nacionalni ravni, potem jo lahko vsaj v Bahii, saj je le-ta še vedno prostor, ki ima določeno stopnjo spiritualnosti in kulture, ki dovoljuje, da se določene stvari zgodijo. V Bahii je nekaj zanimivega, dialektičnega. Ljudje se “prostiturirajo” s tem, ko sprejemajo potrošniško kulturo, hkrati pa se organizirajo in poskušajo preseči to dimenzijo. Tukaj se dogaja prava popularna kultura, ki pa je neodvisna. Tukaj še vedno najdeš korenine popularnega življenja, ki ga v velikih industrijskih mestih ni več, saj so osebe tam obsojene na “srednjerazrednost” in pasivnost, tam ni nobene alternativne ekonomske opcije, kot je npr. tukaj s *capoeiro* ali *terreiros* (afro-brazilske cerkve), ki predstavljajo vitalni prostor, kjer se lahko vsa kultura razvija in raste. Še vedno pa imamo svojo zemljo; nismo bili razdedinjeni, kot se je to zgodilo v velikih mestih, kjer imaš cele gete popolnoma odvisne od nečesa zunanjega ... Lahko rečem, da je Bahia zadnji del obzidja tropikalije, eksperimentalnega laboratorija (Duarte 1987).

## **2.3.2 Politični kontekst**

### **2.3.2.1 Prvi državni udar**

1. aprila 1964 je na oblast prišlo vojaško diktatorstvo pod vodstvom predsednika Castela Branca. V tistem času je Narodna unija študentov postala bolj aktivno vključena v politično dogajanje; ustanovljena je bila “Liga kmetov” in s tem so se povečale pravice ruralnih delavcev. Novo diktatorstvo je želelo ustvariti ekonomski čudež, končati korupcijo in “poteptati” komunizem. Iz tega je bilo vidno, v kakšni povezavi je bilo brazilsko vodstvo z Združenimi narodi, ki so z velikimi posojili podpirali brazilski ekonomski čudež. Brazilija je bila med letoma 1964 in 1967 odvisna od USAID, saj je ta prispeval k 80 odstotkom neto pretoka kapitala. Ta pomoč je omogočila ZDA nadzor in informacijo o vseh aspektih brazilske ekonomije.

Država je začela vlagati v industrializacijo s pomočjo posojil ZDA. Motorna industrija je postala osrednja, kjer so proizvajali vozila velikanov, kot so Ford, Volkswagen in General Motors. Ko so bili omogočeni krediti, je bila televizija dostopna množicam in tako so videli rast TV-postaj, kot so bili TV Tupi, TV

Excelsior in kasneje TV Globo. Dejstvo je, da je diktatorska oblast videla te medije kot pomembno orodje za manipulacijo in kontrolo ljudstva.

S premikom države od agrarne v visoko industrializirano družbo je rasel tudi standard vseh prebivalcev, razen nižjega razreda. Žal sistem ni imel namena pomagati revnim, ampak razširiti moč srednjih in višjih razredov. Ekonomski čudež je torej do neke mere deloval, a se žal ni dotaknil socialnih vprašanj; namesto tega so ostajali zvesti konzervativni modernizaciji. Ekonomska revolucija je neenakosti med revnimi in bogatimi le še povečala, namesto da bi jih izenačila (Baker 2005, 19).

Med letoma 1965 in 1966 je Castelo Branco zamenjal osebje ter s tem na področje izobrazbe in kulture zaposlil Pedra Aleixa, ki je postal glavna opozicijska tarča, saj je skušal zadušiti politično opozicijo na univerzah. Kljub trem institucionalnim aktom Brancu ni uspelo preoblikovati brazilske politike. Z njegovim režimom so se izoblikovali zametki revolucije.

Leta 1966 se je zgodila serija protestov, ki so jih vodili univerzitetni študenti. Razlogi zanje so bili različni; brazilski višji izobraževalni sistem je bil zastarel, celo po latinskoameriških standardih; ekonomska rast ni sovpadala z razvojem univerzitetnega sistema; junija je bila univerza (in z njo šolski sistem) v Rio de Janeiru zaprta zaradi demonstracij. Nekaj dni kasneje je 100.000 študentov protestiralo proti policijskemu nasilju, kar je bila največja demonstracija od leta 1964.

Študentske revolucije leta 1966 kljub mnogim akcijam niso bile preveč uspešne zaradi prevelikih ideoloških nasprotji in policijskega pritiska, kar je mnoge prisililo v klandestinske organizacije. Represivna oblast je na univerzah radikalizirala politično orientirane študente, predvsem študente socialnih in humanističnih fakultet. Prav tako se je istega leta zgodilo nekaj manjših terorističnih napadov. Primer nekaterih je bilo bombardiranje hiše ameriškega konzula, junija so bombardirali USIS knjižnico v Braziliji, poznega julija pa so gverilci na letališču nastavili bombo, namenjeno vojnemu ministru Costi e Silvi, ki se je zaradi problemov z motorjem letala izognil smrti, bomba pa je vseeno eksplodirala in ubila 3 ljudi, 9 pa ranila.

Oktober so ponovno nastavili bombe na vojnem ministrstvu, finančnem ministrstvu in na domu zunanjega ministra.

Program za stabilizacijo še vedno neuspešne brazilske ekonomije je nadaljeval z dobivanjem finančne pomoči od ZDA in celo od Rusije, ki je avgusta 1966 naznanila 100-milijonski kredit za trgovanje. Kmalu se je represija povečala in vlada je zatrla levičarsko gibanje, zasedli in uničili so sedež Narodne unije študentov, veliko kmetov, vodij unij na severovzhodu države pa so aretirali. Nove institucije, kot so *Policija in militarna raziskovalna enota* so se ukvarjale s kriminalom proti državi. Zanimivo dejstvo je bilo, da kljub na novo uveljavljeni represiji niso bile odvzete vse pravice in svoboščine. Tisk je kar nekaj časa deloval relativno brez cenzure, prav tako vlado niso motila kulturna gibanja, kot so bila glasba, gledališče in film.

### **2.3.2.2 Drugi državni udar**

17. 3. 1967 je Artur da Costa e Silva postal predsednik. Istega leta je v veljavo stopilo nekaj novih zakonov, med njimi tudi cenzura medijev, kar je pomenilo novo podlago za vladno intervencijo. Aliansa med konzervativnimi politikami in militarističnim vodstvom se je utrdila in sistem je postal še bolj represiven. Julija 1967 je predsednik Silva prepovedal demonstracije po celi Braziliji.

Politična nasprotja se niso kazala le v konfliktih med vlado in civilno družbo, temveč tudi med samimi študenti. Septembra 1968 so študenti konzervativne univerze Mackenzie napadli Filozofsko fakulteto São Paola, ki je bila znana po simpatiziranju z levičarskimi idejami. Leta 1968 so se zopet začele delavske stavke. Aprila istega leta so železarji v Contagmu, industrijskem mestu Minas Gerais, okupirali njihovo tovarno. To je bila prva velika industrijska stavka od leta 1964. Protestirali so proti upadu plač in zahtevali 25-odstotno zvišanje; dobili so 10 odstotkov, a so ponudbo zavrnil (Skidmore 1993, 77). Medtem so se stavki pridružili drugi industrijski delavci in zahtevali zvišanje, a je minister dela Jarbas Passarinho prepovedal sestanke; delodajalci so grozili z odpustitvijo tistih, ki ne pridejo na delo. Stavka je propadla zaradi vladne represije ter neizkušenosti in slabe organizacije delavcev.

1. maja 1968 je 800 delavcev v São Paulu napadlo politične voditelje sredi njihovega govora. Zasedli so oder in začeli z govori proti vladni politiki, ki se je končala s pohodom in končnim protestom pred lokalno *Citibank*. Policija upora ni uspela zatreti, saj je prišla prepozno. Dva meseca kasneje so se spet organizirale stavke železarjev na obrobju São Paola s še bolj ambicioznimi zahtevami. Te so bile 35-odstoten dvig plač in 2-letna delovna pogodba. Stavka je bila za razliko od prejšnjih veliko bolj politično orientirana.

Opozicija se je začela kazati tudi s strani cerkve, saj je vlada nadzirala vse, celo njo. Dom Helder Camara je bil zgodnji kritik vlade Castela Branca. Leta 1966 je Dom Helder s škofi podprl marški manifesto proti izkoriščanju delavcev, proti nepravilni socialni strukturi in proti policijskemu nadlegovanju. Julija 1968 je Narodna konferenca brazilskih škofov izdala listino, ki je razglasila doktrino kot fašistično. Še več, oktobra istega leta je kardinal Rossi iz São Paola zavrnil rojstnodnevno mašo za predsednika Silva. Tako se je tudi cerkev vključila v politično neurje (Skidmore 1993, 78).

Diktatorski sistem je postajal vse bolj represiven, čemur je posledično sledila organizacija vse večjega števila klandestinskih gverilskih organizacij in oboroženih opozicij, v katere pa se niso vključevali levičarski umetniki, pesniki plesalci, dramaturgi, pisatelji. Ta pojav oborožene opozicije je naredil velik korak stran od predhodne simbolične opozicije tipa CPC in kulturni protestov, v katerih so se umetniki in intelektualci videli kot revolucionarna avantgarda, ki bo dvignila zavest (Dunn 2001, 112).

Voditelj ene najbolj znanih gverilskih organizacij, ALN, Carlos Marighella, je trdil, da so gverilske organizacije avantgarda v revolucionarni transformaciji. V Braziliji so gverilci delovali v Rio de Janeiru, São Paulu, Belu Horizonte, Recife in Porto Alegru. Sledile so ugrabitve tujih diplomatov, ropanje bank, vladnih pisarn in trgovin z orožjem. Veliko članov brazilskih gverilcev je bilo bivših članov Komunistične partije PC. Delovali so v različnih organizacijah, najbolj aktivni sta bili Narodna liberalna aliansa ALN, katere vodja je bil Carlos Marighella, in Popular Revolutionary Vanguard (VPR), vodja te pa je bil Carlos Lamarca. Z ugrabitvami

diplomatov so želeli doseči izpustitev političnih zapornikov. Ob koncu leta 1971 so bila gverilska gibanja zatrta (Scheina 2003, 294).

### **2.3.2.3 A1-5**

Leta 1968 so se napetosti med vojsko in diktatorskim vodstvom povečale, s čimer se je začela najbolj represivna doba v zgodovini Brazilije. 13. 12. 1968 je predsednik Costa e Silva uveljavil "peti institucionalni akt" ali A1-5, ki je spremenil celotno ozračje tistega časa. Akt je prepovedoval vsakršno militaristično opozicijo politiki, odstranil politične pravice posameznikov, zaprl kongres ter cenzuriral vse medije in kulturo. 27. 12. 1968 je Velosa in Gila aretirala militaristična policija. Motiv za aretacijo v tistem času ni bil znan. Večina protestnih glasbenikov se je izognila aretaciji, medtem ko sta bila glavna protagonistista izgnana v London za dve leti in pol. Najverjetneje jih je vlada videla kot preveč opozicijske in anarhične in s tem ogrožajoče. Do konca desetletja se je položaj očitno spremenil in vsi izvajalci, ki so nastopali na festivalih, so morali dobiti odobritev vlade, da lahko z izbrano pesmijo nastopijo. Med letoma 1969 in 1971 je bilo prepovedanih več kot 30 filmov, skoraj 100 gledaliških iger in vsaka tretja pesem.

## **2.3.3 Brazilske proti vladne organizacije**

### **2.3.3.1 CPC (Popularni kulturni center)**

Ena prvih skupin, ki se je borila za progresivno transformacijo brazilske družbe, je bila *Centro Popular de Cultura* (Popularni kulturni center) ali CPC. Njegova misija je bila dvigniti politično zavest z uporabo masovne kulturne in izobraževalne aktivnosti, medtem ko je želela ustvariti alianso med delavci, kmeti, intelektualci, umetniki in radikalnimi nacionalisti. CPC je verjel, da bo socialnim in političnim transformacijam sledila revolucija v miselnosti množic. Popularna kultura naj bi pripomogla k borbi za te spremembe. Definicija tega, kaj je popularno, je postala osrednja skrb umetnikov in intelektualcev CPC (Dunn 2001, 41).

Eden glavnih teoretikov CPC-ja, Carlos Estevam, je razlikoval med tremi generalnimi kategorijami popularne kulture: umetnost ljudi, popularna umetnost in revolucionarna popularna umetnost. Edina avtentična manifestacija popularne kulture

je bila revolucionarna kultura, ki bi lahko mobilizirala množice, hkrati pa je bil prepričan, da so bile brazilske množice nezmožne ustvarjati revolucionarno popularno umetnost, ker so bile politično in kulturno odtujene od narodne realnosti (Dunn 2001, 41). Večina kritikov, vključno z nekaterimi predhodnimi voditelji CPC-ja, meni, da so bile produkcije politično naivne. Kljub tem omejitvam je bil ta projekt močan eksperiment v kulturnem aktivizmu in je dvignil pomembna vprašanja, ki so zadevala vlogo intelektualcev v družbeni spremembi.

Protiimperialističnemu in protikapitalističnemu boju so se po letu 1964 pridružili tudi Mladi univerzitetni katoliki (JUC) in Mladi katoliški delavci (JOC). Brazilija je imela tudi veliko število majhnih revolucionarnih organizacij: ALN (Narodna liberalna akcija), PCBR (Revolucionarna komunistična stranka), AP (Popularna akcija), POLOP (Delavska politika), VAR – Palmares (Oborožena revolucionarna stranka – Palmares), POC (Delavska komunistična stranka), Bolshevik-Trotskyite organizacija, MRT ... Večinoma so te vključevale mlade ljudi med 17. in 25. letom in delovale po različnih regijah. Zavedali so se, da praksa prav tako potrebuje teorijo, in tako preučevali zgodovino, ekonomijo, sociologijo ter brali Trotskyjevo *Rusko revolucijo*, *Bolivijski dnevnik* Che Guevare, Brazilsko revolucijo Caia Pradao Júniorja, *Rdečo knjigo* Maa in v zaporu napisane *Poezije* Hoja Chija Minha (Maestri 2008).

### **2.3.3.2 UNE**

Glavna protivladna organizacija je bila UNE, ki je bila s strani države prepovedana, a je kljub temu organizirala demonstracije. Organizacija se je julija 1966 uprla prepovedi in organizirala kongres v Belu Horizontu, a je bil ta prekinjen s stani policije, še preden se je začel. Aretirali so 20 študentov, več kot 100 pa jih je pobegnilo v cerkve, kjer so jih branili menihi. To je potrjevalo dejstvo, da cerkev ni odobraval tedanje militaristične oblasti.

### **2.3.3.3 Klandestinske organizacije**

Marighella, vodja ALN, je bil v mladosti član PCB-ja, a je decembra leta 1966 odstopil iz organizacije in se avgusta 1967 udeležil prve Organizacije Latinskoameriške solidarnosti (OLAS) v Havani. Istega leta je ustanovil novo

gibanje, imenovano Nacionalna liberalna akcija (ALN) in postal glavni teoretik oboroženega upora v Braziliji. Njegov glavni "soborec" je bil Joaquim Camara Ferreira, še en bivši član PCB-ja. Gverilci so se po taktikah in logističnih podporah zgledovali po Kubi in Severni Koreji. Njihove objektivne so bile dobiti simpatijo s strani urbanih revežev in pokazati ljudstvu, da je upor proti militarističnemu režimu mogoč. Za svoj upor so potrebovali velike količine denarja, zato so posledično ropali banke, trgovine z orožjem ...

Nenadna vrnitev delavskih in množičnih protestov leta 1968 je zopet opogumila gverilce. Poleg ALN je delovala še ena močna gverilska organizacija, imenovana Popularna revolucionarna vanguardia (VPR). Ta je oktobra 1968 ubila ameriškega vojnega kapitana zaradi njegovih vojnih zločinov v Vietnamu. Na tej točki je brazilska vlada spoznala, da so soočeni z resnim gverilskim nasprotnikom, in o tem obvestili Washington. Brazilska vlada je posledično do sredine 1969 uporabljala vsa sredstva (npr. mučenje majhnih otrok pred njihovimi starši), da so dobili informacije, ki so jih potrebovali, da dobijo gverilce. Mučenje je postal inštrument za socialno kontrolo (Skidmore 1993, 84–89).

### **2.3.4 Predhodni vplivi na tropikalijo**

#### **2.3.4.1 Brazilski modernizem**

Leta 1922 se je v Braziliji začela revolucija proti akademski in uradni kulturi v obliki novega kulturnega gibanja – modernizma. Vanj so bili v Braziliji vključeni pisatelji, vizualni umetniki in skladatelji iz São Paula in Rio de Janeiro. Modernisti so "napadali" literarne in umetniške vrednote ter se spraševali, kaj pomeni "brazilsko" za kulturo in umetnost. Pri tem so se zgledovali po avantgardnih kulturnih in umetniških gibanjih, kot so bili futurizem, dadaizem, kubizem in nadrealizem, ki so v tistem času prevladovali, ter pod njihovim vplivom redefinirali brazilsko literarno in umetniško identiteto. Modernizem je signaliziral transformacije v brazilske kulturi, politiki in ekonomiji ter sčasoma doživel svoj vrhunec v narodni revoluciji leta 1930 pod vodstvom Getulia Vargasa (Dunn 2001, 13–14).

Od vseh modernistov je imel pesnik, novelist in literarni provokator Oswald de

Andrade največji vpliv na tropikalistično gibanje. Leta 1924 je objavil delo *Manifesto de Poesia Pau-Brasil (Manifest poezije brazilskega lesa)*, v kateri je želel ustvariti poezijo za izvoz, ki bi bila pod vplivom mednarodnih literarnih avantgard, hkrati pa vključena v kulturni kontekst Brazilije. "Brazilski les" je bila sugestivna metafora, ki opisuje avtohtoni kulturni projekt pod vplivom sodobnih mednarodnih trendov. Nekateri kritiki so bili prepričani, da je njegova fraza "poezija za izvoz" osnovana na metafori "brazilski les" ter projicira vlogo Brazilije skozi njeno zgodovino, saj je bila izvoznik za poceni surove materiale (Dunn 2001, 15).

Andrade je svoje delo radikaliziral v delu *Manifesto Antropófago (Kanibalistični manifest)*, izdanem leta 1928. V temu je izoblikoval koncept antropofagije ali kulturnega kanibalizma, ki je sugeriral, naj brazilska kultura vsrka mednarodno kulturo, da obogati samo sebe. Pravil je: "Samo kanibalizem nas lahko združi. Socialno. Ekonomsko. Filozofsko" (Dunn 2001, 19).

Tropikalisti so *Tropicália* po Andradovi referenci imenovali "neokanibalizem" (Baker 2005, 7). "Bossa nova je bila prvo glasbeno gibanje, ki je ustvarilo brazilsko kulturo 'za izvoz' na način, ki si ga je zamišljal Andrade" (Dunn 2001, 28).

#### **2.3.4.2 Bossa nova**

Leta 1956 je na oblast prišel Juscelino Kubitschek. Popularni voditelj je začel idejo ekonomskih in socialnih reform za državo, njegovo slavno geslo pa je bilo "petdeset let v petih letih", kar je pomenilo, da je želel Brazilijo in vse njene težave rešiti čez noč. Prestolnico je preselil v mesto sredi ničesar, Brazilijo, ter najel arhitekta, da so iz nje ustvarili novo, izjemno moderno prestolnico. Zaslužen je bil za zelo pozitiven duh v demokratični Braziliji konec petdesetih, kar je bil temeljni razlog za začetek lahkotnega in pozitivnega gibanja bossa nove (Baker 2005, 13). To gibanje se je uradno začelo leta 1958, ko je njen glavni protagonist João Gilberto posnel Jobim-Moraes kompozicijo *Chega de Saudade*, ki je postala himna bossa nove, kar je še danes, in je za vedno zaznamovala brazilsko popularno glasbo (Baker 2005, 14 in Veloso 2002, 26).



Slika 2.1: Naslovnica albuma João Gilberta *Chega de Saudade*



Vir: Dunn (2001, 122).

Tako kot tropikalisti je tudi João Gilberto izhajal iz malega mesta v severovzhodni Braziliji. Tako kot mladi pesniki je najprej odšel v Salvador, kasneje pa se je preselil v Rio, kjer se je združil z ostalimi glasbeniki in ustvarjal novega zvoka bossa nove. Ta je prišla na sceno v coní Sul, predelu Rio de Janeiro na znanih plažah, kot so Ipanema, Copacabana in Leblon. V temu predelu mesta so bivali pripadniki srednjega in višjega razreda (Baker 2005, 14).

Glasbeno gledano je bila bossa nova kombinacija različnih smeri popularne tradicionalne brazilske glasbe in naprednih melodij ameriškega svežega *cool jazz* ter elegantne poezije o ljubezni in naravi. Bossa nova je bila revolucija prefinjenosti (Lindsay 1988, 5). Vse to je naznanjalo posebno brazilsko kulturno sodobnost, svetovljansko in hkratno ukoreninjenost v tradicijo sambe.

João Gilberto, Carlos Lyra, Sergio Ricardo, Joao Donato, Sylvia Telles, Roberto Menescal, Johnny Alf in drugi so bili na festivalih kmalu predstavljeni kot novi zvok bossa nove. S prihodom televizijske dobe so postali bossa nova glasbeniki hitro znani (Baker 2005, 14). Zunaj Brazilije je svet spoznal Toma Jobima in Viniciusa de Moraes s prihodom filma *Black Orpheus*, ki ga je leta 1959 produciral Marcel Camus. Soundtrack za film je bila glasba bossa nove, film pa je predstavljal afro-brazilsko kulturo in glasbo, kot je bila samba, *capoeira*, ter religija *candomble*.

Po uspehu bossa nove v Braziliji se je le-ta preselila v Ameriko, kjer je veliko priznanih jazz glasbenikov začelo ustvarjati kompozicije bossa nove. V zgodnjih 60. letih prejšnjega stoletja so brazilski glasbeniki bossa nove začeli nastopati v prestižni dvorani Carnegie Hall v Ameriki in tam uspešno nadaljevali svoje kariere (Baker 2005, 15). Višek popularnosti bossa nove na mednarodni ravni se je zgodil, ko so Stan Getz, João Gilberto in njegova žena Astrud Gilberto posneli kompozicijo *Garota de Ipanema (Dekle iz Ipaneme)* Toma Jobima, ki je bila leta 1964 izdana v Ameriki in postala mednarodni hit (Dunn 2001, 29).

V tem času je prihajalo Kubitschekovo vladanje h koncu, inflacija pa je rasla, kar je bila posledica posojil in pomoči Braziliji iz Severne Amerike. To je večina Brazilcev videla kot premišljen imperializem. Država je drvela v krizo, v novi prestolnici Braziliji, kamor se je v času njene gradnje preselilo veliko število delavcev, pa ni bilo dela in tako se je na obrobjih razvilo veliko število favel (Baker 2005, 16).

Kulturni nacionalisti so bili od začetka prepričani, da je bila bossa nova pretirano odvisna od tuje glasbe, predvsem jazz; na isti način, kot je bila industrijska modernizacija Brazilije odvisna od tujih posojil in investicij.

Njen oster kritik, Jose Ramos Tinhorão, je bil prepričan, da je bila bossa nova primer odtujenosti med brazilsko elito, ki živi z iluzijo hitrega razvoja, s tem ko plačuje tujo tehnologijo. Bela buržoazija in srednji razred, ki so bivali v južni cona de Janeiro, so postali odtujeni od večinoma črnega delavskega razreda, ki so živeli favelah v severni cona. Zanj je bila nova glasba Toma Jobima, João Gilberta in ostalih izvajalcev bossa nove prevara tradicije in nekreativna inovacija (Dunn 2001, 33).

Pesem Toma Zéja, izdana leta 1958, portretira drugačno predstavo in vpliv bossa nove, kot jo je videl Jose Ramos Tinhorão. Bodoči tropikalist jo je videl kot nekaj, kar je za vedno spremenilo brazilsko kulturo, hkrati pa kot nekaj, kar je transformiralo pogled drugih narodov na Brazilijo. Bossa nova je po njegovem spremenila tako estetski kot ekonomski standard Brazilije. Povzemam besedilo pesmi: "Brazilija je bila le izvoznik surovega materiala/tistega eliksirja/to je najnižja

raven človeške sposobnosti” [...] “Z bossa novo je Brazilija izvažala umetnost/najvišjo raven človeške sposobnosti” (Dunn 2001, 34).

#### **2.3.4.3 MPB**

Leta 1966 so bili televizijski festivali na vrhuncu, saj je vsaka TV-postaja imela svoj festival. Tovrstni festivali so bili ključni pri ustvarjanju nove družbeno-estetske kategorije pop glasbe, ki se je zlila v tako imenovano MPB ali *Musica popular brasileira*. Stilsko ta ni niti tradicionalna pop glasba niti rock glasba, bila je hibrid in je združevala tradicijo s sodobnostjo, ne da bi se uklonila pritiskom prihajajoče priljubljenosti *ie ie ie*-ja. “V visoko politiziranem študentskem ozračju je MPB delovala kot arena za pomembne odločitve, ki so zadevale brazilsko kulturo in celo narodno suverenost ter v skladu s tem dobivala dobršno mero podpore s strani medijev. Arena teh dogajanj so bili veliki televizijski festivali, ki so jih obiskovale predvsem množice študentov” (Dunn 2001, 5).

Bodoči tropikalisti so se identificirali z MPB-jem, a hkrati ohranjali razdaljo do njenega ideološkega aparata. Veloso se je velikokrat pritoževal nad estetskimi omejitvami MPB-ja in hrepenel po novi glasbeni revoluciji tipa bossa nove.

#### **2.3.4.4 Jovem Guarda in brazilski rock 60-ih**

Leta 1965 je Roberto Carlos ustanovil skupino Jovem Guarda (Mlada garda), ki je postala prva kulturna brazilska rock skupina, sam pa postal “kralj” brazilskega rock'n'rolla ali drugače imenovanega *ie, ie, ie*-ja. Kot večina ostalih izvajalcev tovrstne glasbene prakse je tudi on izhajal iz delavske družine in odraščal v kraju Espirito Santo v severni coni Rio de Janeira.

Ustvarjalci novega vala bossa nove so se imeli za varovalce narodne kulture v nasprotju z ustvarjalci “pobraziljenega” rock'n'rolla, ki so uživali velik komercialni uspeh. Za večino izobraženih Brazilcev, ki so odraščali ob bossa novi ali so ustvarjali ob njej, je bil rock'n'roll neprefinjena izrazna forma. Izvajalci bossa nove so imeli vzvišen odnos do brazilskih rokerjev ter jih imeli za patetične in zgubljene imitatorje ameriške kulture. Glasba skupine Jovem Guardie je bila osnovana pod očitnimi vplivi

britanskega in ameriškega rock'n'rolla (npr. The Beatles, Rolling Stones), hkrati pa je vsebovala elemente romantičnih brazilskih balad ali *modinhas* iz 19. stoletja. Roberto Carlos je v 70. odvrigel držo uporniškega rokerja in postal kralj romantičnih balad, *musica romantica* (Dunn 2001, 58). Tudi MPB-jevci so kritizirali glasbo skupine Jovem Guarda in jo imeli za neavtentično glasbo, ki je bila politično odtujena od realnega položaja. Nekateri so videli Carlosa in njegovo skupino kot aktivne agente militarnega režima; tako so brazilski rokerji v letih od 1965 do 1967 postali tarče narodne kritike.

V sredini 60. let je Roberto Carlos vodil svoj televizijski program, imenovan Jovem Guarda, v katerem je gostil vzhajajoče zvezde brazilskega rock'n'rolla. Jovem Guarda je bila, kljub kritikam pripadnikov MPB-ja, pravi pop fenomen in je za sabo potegnila celotno generacijo mladine delavskega in srednjega razreda (Baker 2005, 23). Glavni predstavniki brazilskega rocka so izhajali iz delavskega razreda in le malo jih je imelo univerzitetno izobrazbo; pripadniki bossa nove in MPB-ja, ki so izhajali iz srednjega razreda, pa so bili izobraženi. Roberto Carlos je začel z rock'n'rollom po neuspelem poskusu biti pevec bossa nove. Po mnenju njegovih "nasprotnikov" mu je manjkalo "prefinjenosti in izobrazbe", ki so jo imeli pevci bossa nove v izobilju. Afro-brazilski glasbenik Jorge Ben je doživel velik uspeh s svojo učinkovito kombinacijo sambe, bossa nove in R'n'B-ja; sprva je fasciniral novi val bossa nove in celo nastopil v programu Regine *O Fino*. Kasneje je nastopil tudi v programu Jovem Guardie in bil zato "izgnan" iz kampa MPB-ja, kar kaže na takratna nasprotja med glasbenimi "klani" v 60. letih 20. stoletja (Dunn 2001, 59).

Jovem Guarda se je v svojih besedilih izogibala socialnih in političnih tem ter raje romantizirala hrepenenja delavske urbane mladine. Glavne tematike besedil so bile seksualna revolucija, dobri hitri avtomobili, modne obleke in divje zabave, kar bi lahko enačili z besedili rock bendov drugod po svetu. S takšnim pogledom na življenje, ki se je odražal v njihovih pesmih, so želeli prinesiti poslušalcem veselje in radost, namesto da bi govorili o vojnah in nasilju. Zanimivo dejstvo je bilo, da je Caetano Veloso kljub svoji pripadnosti bossa novi in MPB-ju videl Jovem Guardo kot pop fenomen in bil odkrito fasciniran nad njegovim mladostniškim duhom. Medtem ko je večina MPB kampa kritizirala Jovem Guardo, ker ji je manjkalo

poetične izraznosti in prefinjenosti MPB-ja, jo je Veloso videl kot izraz urbane modernosti. Tukaj se kaže njegova odprtost in nekritičnost do drugačnih glasbenih izraznosti, ne glede na ozadje njegovih izvajalcev (Dunn 2001, 61).

#### **2.3.4.5 Helio Oiticica**

Eden glavnih vizualnih tropikalističnih umetnikov, ki je odgovoren za ime gibanja, je bil Helio Oiticica. V svojih začetkih je sodeloval v abstraktno-konstruktivistično orientirani *Grupo Frente* iz Rio de Janeira.

Helio Oiticica je bil najbolj radikalen inovator in teoretik brazilske vizualne umetnosti v 60. V duhu dadaizma in podobnih naprednih gibanj je želel zbrisati mejo med umetnostjo in življenjem. Ni ga zanimalo, kako bo realno življenje predstavljeno v umetnosti, temveč kako lahko eksperimente v umetnosti uporabimo v dejanskem življenju (Dunn 2001, 84).

Njegovo delo je brazilski kritik Mario Pedrosa imenoval *ambientalna anti-umetnost*. Po mnenju Oiticice naj bi umetnik "predlagal prakse" in ne le ustvarjal estetske objekte za pasivno kontemplacijo brez določene funkcije. V zgodnjih 60. je eksperimentiral z ambientalno anti-umetnostjo, ki je zahtevala aktivno vključitev obiskovalcev. V istem času je navezal tesne stike s člani šole sambe iz favel, kar ga je navdihnilo, da je začel z raziskovanjem nastopajoče dimenzije vizualne umetnosti. Prva eksperimentacija na tem umetniškem področju, ki je bila leta 1964 razstavljena v Muzeju moderne umetnosti in je vključevala plesalce sambe iz favele Mangueira, je bil projekt, imenovan *Parangoles*. Beseda je slengovsko označevala nenadno dogajanje, ki povzroča srečo. *Parangoles* so bili aktivni sodelujoči, ki so bili oblečeni v raznobarna in večplastna ogrinjala; ta interakcija pa je postala umetnost sama (Dunn 2001, 84).

### 3 ANALIZA

#### 3.1 Analiza po elementih

V diplomski nalogi me je zanimalo, s kakšnimi elementi se je kazal tropikalistični upor proti diktatorskemu sistemu, narodni konzervativnosti in socialnim neenakostim. V naslednjem poglavju bom analizirala posamezne elemente in poskušala ugotoviti njihove uporniške prvine. Odločila sem se analizirati album *Ou panis et circencis* zaradi njegovih vizualnih in zvočnih atributov ter dejstva, da je bil to prvi konceptualni album tropikalije. Pesmi *Soy loco por ti*, *America* in *Alfomega* sem analizirala, ker kažeta simpatiziranje z gverilskimi organizacijami, pesmi *Marginalia II*, *Apesar de Voce* in *Divino Maravilhoso* pa zaradi njihovih kritik diktatorskega sistema in ekonomske podjarmljenosti. Pesem *Calice* je pomembna zaradi reference na cerkev, ki se prav tako kot tropikalisti ni strinjala s sistemom. Pesem *Tropicália* sem izbrala, ker je najbolj hibridna pesem omenjenega gibanja. Skladbe *Catecismo*, *creme dental e eu*, *Superbacana*, *Parque Industrial* in *Baby* napadajo modernizacijo in se s satiro lotijo zaslepljenega potrošništva srednjega razreda. Glede vizualne umetnosti sem izbrala primer inštalacije, imenovane *Tropikalija*, ki je bila povod za nastanek gibanja, kreacije Rogeria Duprata, ki kažejo njegovo koketiranje s pop artom, umetnijo *Primeira missa no Brasil* zaradi hibridne strukture in naslovnico albuma *Tropicália, ou panis et circencis* zaradi vizualne parodije aristokratske družine. Glede protestov sem omenila "shod sto tisočih", saj so se ga udeležili tudi tropikalisti, in plakat Helia Oiticice *Seja Marginal Seja Heroi*, zaradi provokativnega sporočila. Glede imidža sem na strani [tropicalia.uol.com.br](http://tropicalia.uol.com.br) ter Velosovi *Tropical Truth* opazila članke in zapise o njihovih drznih oblačilih, ki so za vedno spremenila modo v Braziliji. O Cinema Novo ter Grupo Opinião pa so redefinirali gledališče in njegovo tematiko.

#### 3.2.1 Glasba

Tropikalisti so kritizirali določene forme kulturnega nacionalizma, med drugim tudi konzervativni patriotizem. S satiro so se lotili simbolov vsega, kar je bilo brazilskega, in zavračali ustaljene formule ustvarjanja avtentične narodne kulture. Kljub temu bi bilo napačno interpretirati gibanje kot protinardno ali oddaljeno od brazilske kulture. Veloso je trdil, da je tropikalija promovirala "agresivni nacionalizem" v nasprotju z "defenzivnim nacionalizmom" antiimperialistične levice.

Tropikalija je glasbeno kombinirala britanski in ameriški psihadelični rock in pop, originalno brazilsko glasbo ter evropsko avantgardo in eksperimentalno glasbo; ustvarila je nov zvok, ki je bil značilno brazilski, a hkrati značilno mednarodni (Baker 2005, 1). Novim zvokom tropikalistov publika najprej ni bila naklonjena, saj je bila za sprejetje nekaj tako novega in nenavadnega preveč konzervativna.

Gilberto Gil je videl veliko nasprotje v dejstvu, da so bili tuji običaji in kulture v Braziliji dobro sprejeti, medtem ko je bilo o glasbi tropikalistov veliko predsodkov, saj je uporabljala tuje glasbene elemente. Tropikalisti niso bili prve žrtve tega; tudi João Gilberto je bil obtožen amerikanizacije, ko je začel igrati bossa novo. Svoj teoretski navdih so tropikalisti torej poiskali v konceptu antropofaga ali kulturnega kanibalizma, ki ga je izumil brazilski modernistični pesnik in esejist Oswald de Andrade v svojem delu *Manifesto Antropofago* leta 1928. Zanj je metafora kanibalizma predstavljala nekakšen model kulturne produkcije, "ki je označevala kritično uporabnost tujih kulturnih produktov in tehnologij, da bi ustvarila umetnost, ki je bila tako lokalna kot kozmopolitanska" (Veloso 2002, 153). Tropikalisti so to idejo prevzeli in jo preoblikovali v svoje namene. Veloso (2002, 156) v svojem delu *Tropical Truth* na temo kanibalizma pravi: "Ideja kulturnega kanibalizma se nam prilega kot rokavice, 'jemo' Beatlese in Jimija Hendrixa."

Album *Tropicália: ou panis et circencis*, ki je vključeval Velosa, Gila, Toma Zéja, Gala Costo, Osa Mutantesa, Rogeria Duprata ter pesnika Torquata Neta in Joseja Carlosa Capinãna, je bil brazilski odgovor na Sgt Pepper album skupine The Beatles, saj je tudi ta mešal različne stile, tako stare kot nove, narodne in mednarodne, kot so rock, bossa nova, bolero ...

Slika 3.1: Naslovnica albuma *Tropicália: ou panis et circencis*



Vir: Dunn (2001, 121).

Za boj in posmeh proti temu destruktivnemu konzervatizmu so tropikalisti citirali in praznovali vse, kar je bilo kičastega v brazilski kulturi. Tropikalisti so uporabo kičastega materiala imeli za nekaj dvoumnega in večpomenskega. Želeli so izzivati prevladujočo raven “dobrega okusa” in resnosti MPB iz sredine 60. Na drugi strani pa so uporabljali kič za satiro socialnih in političnih vrednot v militarističnem sistemu. Te glasbene forme in kanibalizacije so bile parodije, citiranja in sklicevanja na različne vire v ustvarjanju glasbenih produktov. Stremeli so k zlitju mednarodne pop glasbe in glasbenih tradicij Braziliije (Dunn 2001, 128).

### 3.2.2 Besedila

Tropikalisti kljub vse pogostejšim soočenjem z avtoritetami niso opustili svoje uporniške drže, prav tako niso spremenili svojih vrednot. Besedila so postala le bolj premišljena, a še vedno zvesta svoji protivladni tematiki. Veloso je celo priznal, da so tropikalisti na skrivaj občudovali gverilske voditelje, kar je bilo vidno v pesmi skrivaj posvečeni Che Guevari *Soy louco por ti, America*.

“Naša iskrena in skrivna simpatija z Marighellom (bivši član komunistične partije iz Bahie, ki je kasneje postal voditelj urbanih gverilcev v São Paulu) ter ostalimi, ki so se vključil v oborožen upor, ni bila znana niti radikalcem niti konzervativcem, čeprav



je bilo naše občudovanje Che Guevare sugerirano v pesmi *Soy louco por ti, America* (Veloso 2002, 216). Ta pesem tipična Gilova pesem. Napisana je bila v času vrhunca kubanske revolucije; govori o sanjah, svobodi in odrešenju za ljudi v Centralni in Latinski Ameriki. Kombinirala je različne latinsko-ameriške ritme, kot sta kolumbijski *cumbia* in kubanski *mambo* ritem, besedilo pa je bilo napisano v *portunholu*, mešanici španščine in portugalsčine. Da je bilo simpatiziranje obojestransko, dokazuje izjava Fernanda Gabeira, gverilskega voditelja; ta je rekel, da je poslušal to pesem, ko se je skrival pred vlado (Dunn 2001, 118). Centralni, čeprav neimenovan karakter v pesmi, je Che Guevara, kubanski revolucionar. Brazilski režim je prepovedal uporabo njegovega imena v množičnih medijih, zato v pesmi ni nikoli neposredno omenjen (Dunn 2001, 118–119). Občudovanje gverilskih voditeljev, v tem primeru Marighella, ki ga je leta 1969 ubila policija v São Paulu, je vidno tudi v Gilovi pesmi *Alfomega*, ki je izšla na Velosovem drugem solo albumu leta 1969. V njej subtilno vzklikne *ie-ma-ma-Marighella*, a je to slišno le najbolj pozornim ušesom (Dunn 2001, 113).

Tudi nekaj pesmi na konceptualnem albumu *Tropicália Ou panis et circencis* iz leta 1968 poroča o političnem nasilju v urbanem okolju. Gilova pesem *Miserere Nobis* kritizira politično nasilje. V enem verzu pesem pravi: “naj polijemo vino na namizni prt, namočen v vino in umazan s krvjo”, kar očitno kaže na politično nasilje. Proti koncu pesmi Gil črkuje sporočilo *Brazil-fuzil-cahão* (Brazilija, puška, kanon), ki ga razume le tisti, ki pozorno poslušajo, in je bil dovolj subtilen, da se je izognil cenzuri (Dunn 2001, 114).

Pesem *Enquanto seu lobo nao vem (Medtem ko volka ni doma)* govori o ustrahujočem, nadrealističnem pogledu na življenje v Riu. Besedilo je osnovano na zgodbi o Rdeči kapici. V uvodu pesem vabi “sprehodimo se po gozdu”, nadaljuje pa z referencami na ulične demonstracije in ruralna gverilska gibanja: “potujmo po Združenih narodih / Brazilije / potujmo klandestinsko”. V zadnjem verzu pa neposredno poroča o političnem kontekstu: “pojdim pod ulice, pod bombe, pod zastavami pod škornji”. Prisotnost bomb, zastav, škornjev jasno sugerira na represijo oblasti (Dunn 2001, 114).

Pesem *Divino Maravilhoso* je še ena političnih pesmi, ki sta jo napisala Veloso in Gil, z njo pa je Gal Costa nastopila na glasbenem festivalu na TV Record leta 1968. Konec istega leta so tropikalisti uporabili naslov pesmi za imenovanje svojega televizijskega programa na TV Tupi. Pesem dramatično izraža ozračje v poznih 60., ki je bilo zelo vznemirljivo, a politično represivno. Skoraj vsak verz se začne z besedo "pozor", ki vodi v ponavljajoči refren "vse je nevarno, vse je božansko čudovito". V verzu "Pazi, ko stopaš na asfalt – močvirje" so politične napetosti postavljene v socialni kontekst; namiguje na distanco med ideali modernizacije in realnostjo majave infrastrukture z nasprotjem "asfalt – močvirje", ki kaže na nasprotje med urbaniziranim središčem in nerazvito periferijo. "Kri na tleh" pa očitno kaže na politično nasilje in militaristično represijo (Dunn 2001, 115).

Zadnji verz govori o resničnih nevarnostih med oboroženimi konflikti med militaristično stranjo in njeno opozicijo: "Pazi na okna tam zgoraj / pazi, ko stopaš na asfalt – močvirje / pazi na kri, ki je na tleh."

Leta 1968 je na Gilovem drugem solo albumu izšla pesem *Marginalia II* (Gil in Torquato Neto). Neto v zadnji vrstici parodira pesem romantičnega pesnika Antonia Gonçalvesa Diasa *Cancão de Exilio*, ki se začne z istimi besedami kot verz v *Marginalii II*: "moja dežela ima palme, / kjer piha močan veter." Torquato Neto tem romantičnim verzom doda ostro referenco na politično nasilje in ekonomsko odvisnost: "lakote in neznanskega strahu / večinoma smrti ... / bomba eksplodira zunaj / sedaj me je strah." V zadnji vrstici "ja, imamo banane / celo za prodajo ali pa kar zastonj" pa kaže na brazilsko podvrženo vlogo v globalni ekonomiji (Dunn 2001, 120).

Chico Buarque je zaradi cenzure začel ustvarjati pod psevdonimom Julinho de Adelaide. Leta 1971 je Chico Buarque izdal uspešno pesem *Apesar de Voce*, ki se je prodala v 100.000 izvodih in je sprva delovala kot ljubezenska pesem, a je bila v resnici grenka kritika vlade, ki jo njeni cenzorji niso uspeli odkriti (Dunn 2001, 162).

Gil in Veloso sta po vrnitvi iz Anglije v Brazilijo v začetku 70. nadaljevala z ustvarjanjem pesmi, ki so bile kritične do režima, a to kritiko prikrivale na različne načine, saj je bil to edini način, da so pesmi izšle. V tem času sta se tudi javno sporazumela s Chicom Buarquejem, s katerim sta bila nekaj let odtujena. Leta 1972 sta Veloso in Buarque skupaj posnela živi album z naslovom *Chico e Caetano juntos*

*e ao vivo*, na katerem sta pela pesmi drug drugega. Gil in Buarque sta skupaj napisala pomembno protestno balado *Calice*, ki pa je zopet skrivala prepovedana sporočila. Refren pesmi je citiran iz biblije: "Oče, vzemi mi to čašo." V portugalsščini je beseda *calice* enakoglasnica ukaza *cale-se*, ki pomeni *utihni*, s čimer povezujeta katolištvo v kontekstu politične cenzure in represije. Ko sta nastopala s to pesmijo, so policijski agenti izklopili mikrofona, kar je še bolj ojačalo sporočilo pesmi, saj so prisilili ustvarjalca, da sta *utihnila* (Dunn 2001, 162–163).

Velosova pesem *Tropicália* je izšla na prvem solo albumu leta 1968 in je fragmetirana montaža dogodkov, simbolov, popularnih rekov ter glasbenih in literarnih citatov. Čeprav neimenovana, je prva stvar, ki jo omenja, glavno mesto Brazilija. Razlog za to je, da je le ta po letu 1964 postala spomenik visoke modernistične arhitekture ter politični in administrativni center militarističnega režima. V pesmi je Brazilija predstavljena kot "spomenik", narejen iz papirja in srebra, ki na zunaj sugerira neznansko veličastnost, prikriva pa lomljive strukture znotraj.

Pesem *Tropicália* je prav tako ironičen spomenik brazilski literaturi in kulturi, ki omenja romantičnega pisatelja Joseja de Alencarja, pesnika Olava Bilaca in skladatelja Catula de Paixãja Cearenseja ter pop ikoni, kot sta Carmen Mirande in Roberto Carlos. Uvod v pesem je deklamiran in s tem preišljeno parodira klasične tekste narodne literature. Pesem je pripovedovana v prvi osebi in v prvem verzu se Veloso opredeli kot voditelj, ki opazuje prestolnico Brazilijo: "Jaz organiziram gibanje / jaz usmerjam karneval / jaz predstavim spomenik / v osrednjih planotah države." Prvi refren, ki se pojavlja v pesmi ("Viva a bossa sa sa sa viva a palhoca ca ca ca"), prikazuje paradoksalen odnos med modernim in arhaičnim, kar je splošna značilnost tropikaličnega gibanja kot tudi Brazilije na splošno. Takšno je počutje pesmi tudi v nadaljevanju.

Bossa nova predstavlja vzvišen končni produkt, povezan z modernostjo *palhoca*; je hiša, narejena iz blata, tipična za notranji predel Brazilije. Poleg tega gre za satiro glavnega konflikta popularne glasbe po letu 1964, ko se je pojavila druga generacija

še vedno vzvišene bossa nove in mladostniškega uporništva rock zvezd Jovem Guarde.

“Domingo e o fino da bossa  
segunda-feira esta na fossa  
terca-feira vai a roca, porem  
o monumento e bem moderno  
nao disse nada do modelo do meu terno  
que tudo mais va pro inferno meu bem.”

(Prevod: “V nedeljo je na programu O fino da bossa  
ponedeljek je brezzvezen  
v torek na kmetiji, karkoli  
spomenik je precej moderen  
nič nisi omenil moj stil obleke  
k vragu z vsem drugim moja ljubezen.”)

Verz *Domingo e o fino da bossa* je referenca na popularen televizijski program *Elis Regine O fino da bossa*, ki je bil predvajan vsako nedeljsko popoldne, *Fossa* je popularen idiom, ki označuje depresijo in jezo (uporablja se za opis melodramatičnega vokalnega stila v 50.).

Kmetija opisuje ruralno Brazilijo. “Que tudo mais va pro inferno meu bem” citira hit Roberta Carlosa iz leta 1965, z verzom “nao disse nada do modelo do meu terno” pa njegovo osebno linijo oblačil. V zadnjem refrenu pesem poskoči in poje “Viva a banda da da da, Carmen Miranda da da da”, ki vključuje festivalski hit Chica Buarqueja *A banda* iz leta 1966 in prvo brazilsko mednarodno zvezdo “za izvoz” Carmen Mirando. S ponovitvijo zadnjega zloga “Miranda da da da” kaže na dadaizem (Dunn 2001, 89–90).

Tropikalisti so kot pop umetniki drugod po svetu v 60. napadli visoko modernizacijo. Igrivi duh tropikalizma, ki se je ohranil kljub represiji sistema, se je v besedilih pesmi močno kazal z uporabo alegoričnih prezentacij. Ta so se posmehovala naivnosti ljudstva ob njihovem navdušenju nad modernizacijo države, ob kateri je imela korist le država. Ena Velosovih pesmi z albuma *Superbacana* (1968) govori o namišljenem junaku brazilskih komičnih stripov z istim imenom, ki leti po Copacabani in se tepe s Skopušnikom, patetičnim karakterjem iz stripov Jake Racmana. Skopušnik je v teh stripih karakter, ki nadzira ekonomsko moč. Iz pesmi je moč videti upor proti severnoameriškemu imperializmu, ki je humoristično uprizorjena z epskim bojem med brazilskim superherojem in zlobnim silam Skopušnika (Dunn 2001, 104).

Album Toma Zéja, ki je bil na zgoščenki izdan 30 let kasneje, je pomemben tropikalistični produkt. Naslovnica, ki jo je ustvaril Rogerio Duarte, spominja na pop estetiko Rubensa Gerchmana. Na njej so v podobi komičnega stripa narisane ulice São Paola z vsemi jumbo plakati, neonskimi lučmi, razprodajami, filmi, striptiz šovi in televizijskim ekranom, v katerem je fotografija, ki jo spremlja napis Velika razprodaja: Tom Ze, kar kaže na ironično doumetje umetnika in pop izvajalca, da je tudi on na prodaj. Album je bil satirična kritika kulturne industrije in na nek način je njegova perspektiva odražala slavne kritike kulturne industrije Thoeodorja Adorna in Maxa Horkheimerja, dveh glavnih teoretikov marksizma frankfurtske šole.

Trdila sta, da je kulturna industrija standardiziran sistem “masovne prevare”, ki zatira individualno kreativnost in kritično misel. Trdila sta, da le-ta stalno zavaja svoje potrošnike z obljubami materialnega obilja, svobode in sreče, na koncu pa jih oslepi, da podležejo vsakodnevemu izkoriščanju kapitalizma. Tom Zé se je očitno strinjal. Na albumu napiše: “Mi smo nesrečni ljudje, bombardirani s srečo” (Dunn 2001, 106).

Še ena njegova pesem, *Catecismo, creme dental e eu* namiguje na dejstvo, da je potrošniški kapitalizem postal nova meščanska religija, ki uči javnost, naj kupuje produkte za osebno higieno.

“Um anjo do cinema  
Ja revelou que o futuro  
Da familia brasileira  
Sera um halito puro, ah!”

(Prevod: “Angel v kinu  
je razkril, da bo prihodnost  
brazilske družine  
svež zadah, ah!”) (Dunn 2001, 105–106).

Pesem *Parque Industrial* je satira modernizacije in hitrega napredka. V verzu “industrijski napredek nam je prinesel odrešitev” se to najlepše kaže. Kot pri večini tropikalističnih pesmi je moč tudi v tej najti mešanico kritike in kompleksnosti v odnosu do objekta satire (Dunn 2001, 109). “Veloso s pesmijo *Baby* naredi satiro na potrošništvo urbanega srednjega razreda, hkrati omeni stvari, ki jih človek v tej potrošniški družbi ‘potrebuje’, da je srečen: bazen, margarino, bencin, sladoled, Carolino (pesem Buarqueja in R. Carlosa) in učenje angleščine” (Dunn 2001, 110).

### 3.2.3 Vizualna umetnost

Helio Oiticica je leta 1967 v Muzeju moderne umetnosti v Rio na kolektivni razstavi *Objetividade Brasileira* predstavil instalacijo, naslovljeno *Tropicália*, ki je bila kritika mednarodne pop umetnosti in njenih brazilskih manifestacij. S tem ko je ustvaril tridimenzionalni prostor, navdihnjen z *Mangueira favelami*, je želel ustvariti nov jezik z avtentičnimi brazilskimi elementi. Navdih za ta projekt je bila organska arhitektura favel, njene nedokončane konstrukcije, prazni prostori in ostale materialne forme urbanega prostora v procesu formacije. Delo je bilo sestavljeno iz dveh prostorov, imenovanih *Panatraveis*, ki sta bila izdelana iz lesa in živobarvnega blaga, kakršne uporabljajo v favelah. Strukturi sta bili obkroženi s peskom in kamenčki, tropskimi rastlinami in živimi papagaji. Prvi predel je vabil obiskovalca v temen, labirinten prehod, na koncu katerega je bila prižgana televizija. Ta je kot tak splošen, vseprisoten simbol modernega komuniciranja postavljena v revno okolje favel; poudaril je razpoke v razvijajoči se deželi, kjer razmaki med tehnološkim in

tropskim, modernim in arhaičnim, revnim in bogatim ustvarjajo močen kontrast.

To nasprotje, ki je sugeriralo, da je nerazvitost vključena v proces konzervativne modernizacije Brazilije, je postalo prepoznaven znak tropikalne kulturne produkcije. Drugi prostor je bila odprta struktura, v kateri je bil na lesenem objektu izdolben napis *Pureza e um mito*, v prevodu *Čistost je mit*, kar je postala tropikalistična maksima. S poetikami modernističnega Oswalda de Andrade v mislih je Oiticica Tropicália imenoval za najbolj 'kanibalistično delo brazilske umetnosti', in sicer zaradi njenih indikacij na kontraste moderne družbe v Braziliji (Dunn 2001, 84).

Živahen, psihadeličen dizajn Rogeria Duprata je postal del vseh izdaj ustvarjalcev tropikalije. Leta 1968 je izšel Gilov prvi solo album, ki je vključeval *Os Mutantes* in Rogeria Duprata. Na naslovnici albuma je Gil oblečen v uniformo *Brazilian Academy of Letters*. Del te akademije je bilo 40 brazilskih literarnih umetnikov, ki so bili vsi belopolti, razen enega, Marchada de Assisa, ki se je predstavljal kot belec. Očala, ki jih Gil nosi na naslovnici, so bila Assisijev prepoznavni znak. Naslovnica je bila torej prikrit komentar socialnih neenakosti v Braziliji in seveda Assisijeva "izdajalska" drža do lastne rase.

Močni kulturni dogodki leta 1967 so bili *Tropicália* Helia Oiticicova, *Terra em transe* Glauberja Roche ter *O rei da vela* Teatra Oficina. Ena najbolj udarnih narodnih alegrij je bila slika Glauca Rodriguesa, naslovljena *Primeira missa no Brasil* (*Prva maša v Braziliji*) iz leta 1971. Bila je tropikalistična parodija slavne slike z istim imenom iz leta 1861, ki jo je naslikal Victor Meirelles, akademski slikar pozne romantične dobe v Braziliji. Meirellesova slika uprizarja prvo mašo, ki so jo proslavljali portugalski raziskovalci ob prihodu ladij pod vodstvom Pedra Alvaresa Cabrala iz leta 1500. Na njej brazilski domorodci visijo z dreves in radovedno opazujejo dogajanje.

Rodrigues je ohranil Meirellesovo osnovno temo, a jo postavil v drug kontekst. Osrednja tema na sliki je uprizarjanje iniciacije v afro-brazilski religiji *Candomblé*; naslikan je mladi fant, okrašen s perjem v glavi, z ogrlico, narejeno iz zob, in plemensko pobarvan po telesu, hkrati pa nosi sončna očala ter japonke in brisačo za na plažo. Za njim stoji nosilec zastave in plesalec sambe. Rodrigues je s tem sliko

postavil v novo, moderno okolje, polno alegoričnih referenc (Dunn 2001, 87). Iz tega dela je močno viden posmeh modernosti in klasični visoki kulturi.

Naslovnica albuma *Tropicália, ou panis et circencis* je bila parodija na meščansko družinsko fotografijo. Na naslovnici so fotografirani ustvarjalci albuma; Gal Costa in Neto dajeta vtis olikanega aristokratskega para, Gil sedi na tleh in v rokah drži fotografijo diplomiranega Capinana, Duprat v rokah drži lonec, ki naj bi predstavljal velik kapučino ... (Dunn 2001, 93). “Naslovnica je bila vizualna aluzija naslovne pesmi *Panis et circenses*, ki je satira konvencije tradicionalne meščanske družine” (Dunn 2001, 93).

### 3.2.4 Demonstracije – provokacije

“Med letoma 1964 in 1968 se je brazilsko kulturno gibanje ne le okrepilo, ampak prevzelo bolj levičarke prijeme, kar je združilo pisatelje, igralce, pevce, direktorje, igre, filme in publiko v nekakšno spiritualno enoto, združeno v upor proti diktatorstvu” (Veloso 2002, 198). V začetku leta 1968 so študenti z univerz in srednjih šol protestirali proti naraščajočim stroškom in vse manjšim sredstvom, namenjenim za izobraževanje.

28. 3. 1968 je bil organiziran študentski protest, na katerega je policija reagirala nasilno in ubila študenta, 17-letnega Edsona Luísa. Kot odgovor na to so junija 1968 študenti, profesorji, delavci in liberalni profesionalci sodelovali v masovni demonstraciji, znani pod *Passeata dos cem mil (Shod stotisočih)*. Na tem velikem protestu so se pojavili številni umetniki, kot so Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Milton Nascimento, Nana Caymmi in Paulinho da Viola. Caetano Veloso v svojem delu *Tropical Truth* opisuje:

Gil in jaz sva prišla v São Paulo zaradi protesta. Prišlo ni do nobenega vidnega upora oblasti, le helikopter je krožil nad nami. Protestu je sledilo veliko manjših. V São Paulu ljudje niso odobrvali demonstracij, medtem ko so v Rio konfeti padali s stavb v središču mesta, ozračje je bilo prijateljsko. Vse to pa je le še bolj provociralo militaristično policijo in le okrepilo njihove reakcije (Veloso 2002, 200).



Slika 3.2: *Passeata dos cem mil*



Vir: Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

Tropikalisti so nekajkrat nastopali v klubu Sucata, a ti nastopi niso trajali dolgo, saj so bili preveč provokativni. Končali so se konec oktobra leta 1968, ko so tropikalisti uporabljali zastavo Helia Oiticica s sporočilom: “Seja marginal, seja herói”, ki je prikazovala sliko Cara de Cavaluja, kriminalca iz favel, ki je bil prva oseba, ubita s strani nove policijske enote “mrtvi skvoti”.

Slika 3.3: Zastava Helia Oiticica “Seja marginal, seja herói”



Vir: Dunn (2001, 122).

Oiticica, ki je bil Cavalov prijatelj, je trdil, da je reven del Brazilije s strani države obravnavan nepravilno in nasilno; menil je, da je biti kriminallec normalen odziv.

Na omenjenem nastopu se je pojavil agent Oddelka za politični in socialni red (DOPS) Carlos Mello, ki je v tej zastavi videl problem. Po njegovih besedah naj bi na zastavi pisalo "Študiraj, bodi heroj". Njegovi cenzorski argumenti proti Oiticicovem delu so bili smešni, saj je bilo isto delo razstavljeno na javni razstavi, ki jo je sponzorirala država. Tropikalisti so zavrnilo njegovo zahtevo, naj odstranijo zastavo, in tako je bil Veloso obtožen "nespoštovanja avtoritete". Prav tako so lastniki Sucata želeli, da Veloso nima improviziranih govorov med nastopom, a tega dokumenta ni želel podpisati (Dunn 200, 143).

Festivali so postali glavno sredstvo promocije glasbe in včasih tudi protestnih sporočil BMP-ja. Zanimiva stvar na teh festivalih je bila, da je lahko občinstvo, ki je večinoma izhajalo iz srednjega razreda in urbanega okolja, vokalno sodelovalo v izražanju svojega mnenja, nemalokrat politično obarvanega. Ti festivali so bili visoko obiskovani in gledani preko televizijskih sprejemnikov. Ko so tropikalisti postajali vse bolj uspešni, so njihovi nastopi na TV in v živo postajali vse bolj nadrealistični in drzni. Postajali so dogodki, ustvarjeni, da povzročijo kaos. Velosova pesem *É proibido proibir* se je končala z divjim dogajanjem na nedeljski večer 15. septembra 1968. Na finalu FIC v São Paulo, ki se je dogajal v gledališču mestne Universidade Católica (PUC-SP), je bila Caetanova pesem s strani ostro zavrnjena.

The Mutantes so komaj začeli igrati uvod v pesem, ko je občinstvo na oder že metalo jajca, paradžnike in kose lesa. Caetano, vedno provokativen, oblečen v barvasta plastična oblačila in eksotične ogrlice, je stopil na oder z erotičnim gibanjem bokov. Šokirano občinstvo je obrnilo svoje hrbte proti odru. Mutantes so naredili isto proti publiku. Caetano je na tej točki začel z gorečim govorom:

Torej to je mladina, ki pravi, da želi prevzeti moč? Ali imate pogum, da letos zaploskate pesmi, isti pesmi, ki ji niste imeli poguma zaploskati lani? Vi ste ista mladina, ki bo vedno, vedno ubila jutrišnji dan starega sovražnika, ki je umrl včeraj. Vi ne razumete ničesar, ničesar, ničesar! Problem je sledeč: hočete nadzorovati brazilsko glasbo. Gilberto Gil je tukaj z menoj, da naredimo

konec temu festivalu, vsej idiokraciji, ki vlada Braziliji. Da naredimo konec enkrat za vselej. Na festivalu sva sodelovala le iz tega razloga, kajne, Gil. Mi se ne pretvarjamo ... mi se ne pretvarjamo, da se ne zavedamo, kaj je namen festivala. Midva, on in jaz, sva imela pogum, da sva stopila znotraj struktur in jih vse zapustila. In vi. Če ste isti v politiki, kot ste v glasbi, potem je z vami konec. Diskvalificirajte me skupaj z Gilom. Skupaj z Gilom, razumete (Caetano's Speech).

### 3.2.5 Gledališče

Potem ko je vlada zatrla gibanje CPC-ja, je skupina dramaturgov osnovala Grupo Opinião, ki je deloval kot forum, v katerem je javnost artikulirala svoje mnenje v kontekstu politične represije. To gibanje je navdahnilo umetniško razstavo, imenovano Opinião 65, ki je vključevala dela mladih umetnikov pod estetičnim vplivom pop umetnosti, obarvano s socialno in politično kritiko. Omenjeni projekt je želel zajeti duh eksperimenta CPC-ja.

Protagonisti projekta Opinião so bili predstavljeni kot popularni glas naroda, z namenom združiti množice proti militarnemu režimu in izničiti razredne razlike. Potem ko je vojska zaprla *Centro Populares de Cultura* je bil to verjetno prvi radikalnolevičarski kulturni odziv na diktatorstvo. Njihova prva produkcija je bil "Šov Opinião", sestavljen iz serije nastopov, ki so vključevale popularno glasbo in pripovedi v produkciji Augusta Boala. Leta 1965 so v produkciji, imenovani *Arena Canta Bahia*, ki kaže glasbene tradicije severovzhoda, sodelovali Bethania, Gil, Veloso in Tom Zé.

Osrednja pesem predstave je bila *Carcara*, pela pa jo je Nara Leão. Pesem je bila polna metaforičnih in alegoričnih referenc na diktatorstvo, bolj popularna in poznana pa je postala, ko je Nara Leão nadomestila Velosova sestra Maria Bethania. Ta zgodnji glasbeni koncept z močnimi političnimi referencami je postal osnova za nadaljnje ustvarjanje glasbenikov MPB. Nara Leão je nadaljevala v isti smeri in izdala album z enako tematiko, imenovan *Opinião de Nara*. Album je vključeval glasbo iz igre.

Te produkcije so označile preobrazbo Nare Leão iz muze bossa nova v "novi glas protestne glasbe". Nara Leão je goreče razpravljala o svoji želji po borbi proti

sistemu, kar se ni skladalo z njenim socialnim ozadjem. Izhajala je namreč iz meščanske družine, bivala v Copacabani in bila povezana z bossa novo, kar je v mnogih sprožilo dvom o njeni pristnosti (Veloso 2002, 43). Sicer pa sta pri projektu *Opinão* sodelovala tudi skladatelj iz Rio de Janeira, Zé Ketí, in skladatelj iz severovzhodnega predela, João de Vale.

Isto leto je Glaber Rocha ustvaril film *Terra em Transe*, ki je bil radikalna sprememba v primerjavi s predhodnimi filmi Cinema Novo predvsem v njegovi kritiki levice, da ni uspela narediti konca diktatorstvu. Ta film je signaliziral konec populizma v kulturi. Ker so se ideje, izražene v filmu, skladale s tistimi, ki so jih imeli tropikalisti, je le ta postal film, ki je definiral tropikalijo in njene ideje ter vrednote. V prihajajočem letu, ko je tropikalija postajala vse bolj zanimiva in popularna, je tudi Cinema Novo prešla v novo fazo, imenovano "kanibalistični tropikalizem".

### 3.2.6 Imidž

"Z svojo nepovratnostjo je *Tropicália* transformirala vladajoči kriterij okusa ne le v glasbi in politiki, temveč tudi moralo in obnašanje, telo, seks, oblačila ... Hipijevska protikultura je bila združena s posvojitvijo dolgih kodrastih las in nošenjem živobarvnih oblačil" (The Movement).

Leta 1968 je *Tropicália* postala nekakšna moda v Rio de Janeiru in São Paulu. Novinarji so navdušeno pisali serije člankov in recenzij v podporo tropikalistom. Eden teh novinarjev je bil Nelson Motta, ki je ustvaril javni videz tropikalistov in njihovo modo, ki je bila mešanica med *malandrom* (gangsterjem) in modnim tropskim videzom. Za ženske je določil barve, kot so oranžna, turkizna in svetlo modra. Tropikalisti so spremenili ustaljeno držo glede oblačenja in telesne mimike predhodnih izvajalcev MPB-ja. Leta 1968 je Gil nosil živobarvne tunike in oprijete usnjene jakne, Veloso plastične obleke s plemenskimi ogrlicami, npr. iz aligatorjevih zob, Tom Zé in Costa sta po oblačenju spominjala na hipije San Francisca, Os Mutantes pa so za vsak nastop oblačila tematsko spreminjali (Dunn 2001, 125; Motta 1968).

Veloso opisuje svoja oblačila z enega nastopa: “Moji lasje so bili zelo dolgi in prepuščeni uporniški skodranosti. Videti sem bil kot mešanec Hendrixa in njegovih članov banda z albuma *Experience*. Nosil sem črna in zelena plastična oblačila, prsi pa imel prekrite z debelimi ogrlicami iz električnih žic, iz katerih so visele vtičnice; prav tako sem nosil debele ogrlice z živalskimi zobmi” (Veloso 2002, 87–188).

### 3.2.7 Ugotovitve

Kot je razvidno iz analize, so *Tropicália* in njeni pripadniki na domačih tleh uspeli korenito spremeniti odnos poslušalcev do vključevanja predvsem severnoameriških in britanskih elementov v glasbo, čemur so sprva očitno nasprotovali, saj naj bi ti označevali in podpirali severnoameriško dominantnost. Tropicalisti so skeptikom dokazali, da te kombinacije različnih stilov niso povezane s podpiranjem tuje dominantne politike in da ta proces temelji na teoriji kulturnega kanibalizma Oswalda de Andradea. Kljub prvotnemu zavračanju novega zvoka je poslušalstvo postopoma spoznalo moč in sporočilo tropikalistov; kasneje so postali zelo popularni. Besedila so bila drzna in kritična ter mojstrsko prikrivala svoj resničen pomen.

Tudi produkti vizualne umetnosti in gledaliških predstav so kazali kulturni kanibalizem, uporniške prvine in posmeh slepi modernizaciji, ki je le povečevala razlike med bogatimi in revnimi. Zunanja podoba je tako kot glasba postajala hibrid hipijevske mode zahodne družbe, avantgarde in tradicionalnih brazilskih elementov, kot so bile npr. ogrlice iz zob živali. Tropicalisti so se prav tako udeleževali aktivnih protestov proti represivnemu sistemu in s tem odkrito nasprotovali nepravilnostim oblasti.

Lahko rečem, da je se tropikalija globinsko vključila v transformacijo brazilske družbe in v tem nedvomno uspela.

#### 4 ZAKLJUČEK

Po vsem tem lahko zaključim, da je tropikalija kljub svoji kratkotrajnosti bila močan in revolucionaren fenomen, katerega vpliv je moč opaziti tudi v današnjih časih. Vplivala je na spremembe v modi, umetnosti in popularni glasbi. Zbrisala je meje med različnimi glasbenimi žanri in tako omogočila sodelovanja prej nasprotujočih si ustvarjalcev. Očiten rezultat njenega delovanja je bila predvsem širitev ideje kulturnega kanibalizma, ki jo je idejno ustvaril Oswaldo de Andrade, a se zdi, da bi bila ta brez tropikalistov pozabljena.

Idejo kulturnega kanibalizma so za svojo ustvarjalno podlago uporabljali številni brazilski in tuji ustvarjalci; večina jih še danes omenja *Tropicália* kot njihovo ključno inspiracijo. Kljub temu da ni premagala represivnega sistema, se je neutrudno borila proti njegovim nepravilnostim in tako nemalemu številu ljudi odprla oči.

## 5 LITERATURA

1. *Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro*. Dostopno prek: [http://www.alerj.rj.gov.br/livro/pag\\_140.htm](http://www.alerj.rj.gov.br/livro/pag_140.htm) (15. avgust 2009).
2. Baker, S. 2005. *Tropicália. A Brazilian revolution in sound*. London: Soul Jazz Records.
3. Basualdo, Carlos. 2005. *Tropicalia: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify.
4. Byrne, B. 1989. *Beleza Tropical*. USA: Warner Bros / Wea.
5. *Caetano's Speech*. 1968. Dostopno prek: [http://tropicalia.uol.com.br/site\\_english/internas/proibido\\_discurso.php](http://tropicalia.uol.com.br/site_english/internas/proibido_discurso.php) (9. julij 2008).
6. Canclini, N.G. 2005. *Hybrid cultures*. Minnesota: University of Minnesota Press.
7. Duarte, Rogério. 1987. *Moments of the Movement*. Dostopno prek: [http://tropicalia.uol.com.br/site\\_english/internas/verbo\\_momentos.php](http://tropicalia.uol.com.br/site_english/internas/verbo_momentos.php) (24. april 2008).
8. Dunn, C. 2001. *Brutality Garden*. USA: The University of North Carolina Press.
9. Estevam, C. 1963. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
10. Fowke, Edith in Joe Glazer. 1973. *Songs of Work and Protest*. New York: Dover Publications, Inc.
11. Fausto, Boris. 1999. *A Concise History of Brazil*. UK: Cambridge University Press.
12. Greenway, John. 1953. *American Folksongs of Protest*. New York: University of Pennsylvania Press.
13. Gunn, Iain. 1998. *May: France's month of revolution*. 19. maj. Dostopno prek: <http://www.marxist.com/may-68-france-month-revolution.htm> (8. julij 2009).
14. Jendayi. 2007. *The political power of music*, 24. oktober. Dostopno prek: [http://www.associatedcontent.com/article/419714/the\\_political\\_power\\_of\\_musi\\_c\\_\\_pg3.html?cat=33](http://www.associatedcontent.com/article/419714/the_political_power_of_musi_c__pg3.html?cat=33) (23. junij 2009).

15. Kotarba, Joe in Phillip Vannini. 2008. *Understanding Society Through Popular Music*. U.S.: Routledge.
16. Kurlansky, Mark. 2004. *1968: The year that rocked the world*. London: Vintage.
17. Levine, Robert M. 2003. *The history of Brazil*. UK: Palgrave Macmillan.
18. Lindsay, A. .1988. *Beleza Tropical*. USA: Warner Bros / Wea.
19. Maestri, Mario. 2008. *Brazil 1968: The Assault on Heaven, the Descent into Hell*, 8. marec. Dostopno prek: <http://www.tlaxcala.es/pp.asp?reference=5014&lg=en> (6. julij 2009).
20. McGowan, Chris in Ricardo Pessanha. 1998. *The Brazilian sound*. U.S: Temple University Press.
21. Miller, Jim. 1994. *Democracy is in the streets: from Port Huron to the siege of Chicago*. U.S.: Harvard University Press.
22. Moore, Robin. 2006. *Music and revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. U.S.: University of California Press.
23. Motta, Nelson. 1968. *The Tropicalist Crusade*. Dostopno prek: [http://tropicalia.uol.com.br/site\\_english/internas/report\\_cruzada.php](http://tropicalia.uol.com.br/site_english/internas/report_cruzada.php) (4. maj 2008).
24. *The Movement*. Dostopno prek: [http://tropicalia.uol.com.br/site\\_english/internas/movimento.php](http://tropicalia.uol.com.br/site_english/internas/movimento.php) (5. julij 2008).
25. Nelson, Cary in Lawrence Grossberg. 1988. *Marxism and the interpretation of culture*. Palgrave Macmillan. UK: Palgrave Macmillan.
26. Oliveira, Ana de. 2006a. *Gilberto Gil Interview*. Dostopno prek: [http://tropicalia.uol.com.br/site\\_english/internas/entr\\_gil.php](http://tropicalia.uol.com.br/site_english/internas/entr_gil.php) (4. maj 2008).
27. --- 2006b. *Caetano Veloso Interview*. Dostopno prek: [http://tropicalia.uol.com.br/site\\_english/internas/entr\\_caetano.php](http://tropicalia.uol.com.br/site_english/internas/entr_caetano.php) (5. junij 2008).
28. Paterson, David, Douglas Willoughby in Susan Willough. 2001. *Heinemann Advanced History: Civil rights in the USA, 1863-1980*. UK: Heinemann.
29. Peddie, Ian. 2006. *The resisting muse: Popular Music and Social Protest*. UK: Ashgate.
30. Page, Joseph A.. 1996. *The Brazilians*. U.S.: De Capo Press.



31. Perrone, Charles, A. in Christopher Dunn. 2001. *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University Press of Florida.
32. Perrone, Charles. 1989. *Masters of Contemporary Brazilian Song*. Austin: University of Texas Press.
33. Ratliff, B.. 1999. Tropicalia. *The Wire*.
34. E. Skidmore, Thomas.1993. *The Politics of Military Rule in Brazil, 1964-1985*. U.S.: OUP USA.
35. Scaduto, Anthony. 2001. *Bob Dylan*. UK: Helter Skelter.
36. Scheina, Robert L.2003. *Latin America's Wars: The age of the professional soldier, 1900-200*. U.S.: Potomac Books Inc.
37. Schifferes, Steve. 2005. *Vietnam: The music of protest*. 1. maj. Dostopno prek: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/americas/4498011.stm> (10. julij 2009).
38. Seidman, Michael M..2004. *The Imaginary Revolution: Parisian Students and Workers in 1968*. UK: Berghahn Books.
39. Shepherd, John. 2004. *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. London: Continuum International Publishing Group.
40. Souza, Jessé in Valter Sinder. 2005. *Imagining Brazil*. U.S.: Lexington Books.
41. Taaffe, Peter. 2008. *1968 Year of revolution*. 17. april. Dostopno prek: <http://socialistworld.net/eng/2008/04/17histoa.html> (23. februar 2009).
42. van Zoonen, Liesbet. 2004. *Entertaining the citizen: when politics and popular culture converge*. U.S.: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
43. Vásquez, Manuel A.. 2008. *The Brazilian popular church and the crisis of modernity*. UK: Cambridge University Press.
44. Veloso, C. 2003. *Tropical Truth*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
45. Wikipedia, The free encyclopedia. 2008. *Protest song*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Protest\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Protest_music) (4. julij 2009).
46. Wilson, Alastair. 2001. *1968: a year of the revolution*. 15. maj. Dostopno prek: <http://www.marxist.com/1968-revolution-class-struggle.htm> (17. april 2009).
47. Wells, K. A. 2004. *Music as a war propaganda: Did music help win the first world war?* Dostopno prek: <http://parlorsongs.com/issues/20044/thismonth/feature.asp> (23. junij 2009).
48. Vulliamy , Ed. 2008. *True voice of the revolution*. 20. januar. Dostopno prek:

<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2008/jan/20/featuresreview.review4>  
(20. julij 2009).

49. Young, Nancy K. 2007. *The Great Depression in America*. U.S.: Greenwood Press.