

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Caetano Veloso a brazilský tropikalismus

Caetano Veloso and Brazilian tropicalism

2012

Milan Tichý

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

Autor diplomové práce: Milan Tichý
Studijní obor: jednooborová portugalština
Vedoucí diplomové práce: Mgr. Šárka Grauová
Konzultant: Guido André Araújo, UFBA

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval
samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny
a literaturu.

V Praze dne
.....

OBSAH:

I.	NA ÚVOD	7
II.	VÝVOJ BRAZILSKÉ PÍSNĚ	11
	Počátky, období kolonie a císařství	11
	Zrození moderní brazilské písně	22
	Hudební průmysl, rozhlas, éra samby	31
	Televizní éra, bossa nova, tropikalistická revoluce ...	38
	Tvorba v následujících dekadách	45
III.	TROPIKALISMUS	55
	Název hnutí, jeho vymezení a časové zařazení	55
	Období zrání	64
	Horká fáze	77
	Závěrečné měsíce	103
IV.	ROZBOR TROPIKALISTICKÝCH PÍSNÍ	121
	Komplexnost výrazových prostředků	121
	Rozbor vybraných písní a jejich textů	125
V.	ZÁVĚREM	183
	Symbiotické avantgardy	183
	Kritiky tropikalismu	186
	Podstata a význam tropikalismu	189
	Tropikalismus a tropikalisté dnes	190

Resumo, resumé, abstract	192
Bibliografie, webové stránky, manifesty	197
Diskografie, filmografie, biografie	204
CD-ROM	

I. NA ÚVOD

Tato diplomová práce se zaměřuje na brazilskou hudbu, vývoj brazilské hudebnosti se zvláštním zřetelem na píseň a populární hudbu, respektive si klade za cíl prozkoumat jeden ze stěžejních a nesmírně zajímavých momentů v jejím vývoji - hnutí *tropikálie* - a představit jeho vůdce - Caetana Velosa. Tomuto tématu jsem se rozhodl věnovat a pokusit se o něm pojednat v češtině proto, že píseň je podle mého názoru naprosto zásadní součástí brazilské kultury a života brazilské společnosti, hlavním brazilským vývozním artiklem - pokud mluvíme o kultuře, a ne o nerostných surovinách nebo průmyslových či zemědělských výrobcích -, a protože dosud nebylo v češtině souhrnnějším způsobem zpracováno. Přetrvává tak kolem něj celá řada mýtů opakovaných v různých hudebně-publicistických statích nebo v průvodcích pojednávajících o brazilské hudbě.

Práce je rozčleněna do tří částí. Část první, která vznikla nad rámec zadání, stručně vypráví příběh brazilské hudby jako takové od počátků po současnost, definuje její kořeny, zkoumá následné důležité vlivy a zaznamenává klíčové postavy, hnutí a události s tím, že hlavním objektem v hledáčku je tvorba písňová, jejíž součástí je tzv. MPB - brazilská populární hudba. Tak získáváme historický přehled a kontext, do něhož je zasazena část druhá, která se zaměřuje na zatím poslední brazilskou avantgardu a zároveň klíčový moment v evoluci MPB - *tropikalismus*. Je zde rozebrán jeho krátký, ale o to dynamičtější průběh v historickém kontextu a v souvislostech s ostatními uměleckými oblastmi jako film, divadlo, poezie či výtvarné umění. Zamýšlíme se také nad problematikou vymezení hnutí a mapujeme jeho vznik i parodický program. Podrobnější představení hlavních aktérů připojujeme v příloze Biografie.

Tropikalistická tvorba je analyzována ve všech svých aspektech, ať jde o složku hudební, textovou nebo o způsob interpretace a veřejné prezentace. Komplexnímu rozboru vybraných tropikalistických písní je věnována třetí část, celé texty písní a jejich překlady jsou zobrazeny zrcadlově. Závěrem se zamýšlíme nad kritikami hnutí, zvažujeme možné spojitosti mezi tropikálií a antropofagií – hnutím brazilských modernistů z dvacátých let – nebo společné znaky tropikalismu a konkretistické poezie. Nechybí shrnutí významu hnutí a jeho odkazu pro brazilskou píseň a vůbec celou brazilskou kulturu.

K práci připojujeme CD-ROM s nahrávkami zmiňovaných nebo analyzovaných skladeb či písní a to od nejstarších dostupných záznamů přes přelomové brazilské písňové počiny doplňující první všeobecnou část po klíčové nahrávky tropikalistů včetně hudebního manifestu *Tropicália ou Panis et Circensis*. Dále zde naleznete texty zmiňovaných manifestů v portugalskéštině. CD-ROM slouží pouze pro účel doplnění četby práce, není možné jej dále šířit či kopírovat.

Kvůli nedostatku odborných materiálů, nahrávek a veškerých dalších pramenů v Čechách k danému tématu bylo nezbytné podniknout výzkumnou cestu do Brazílie a jen díky pochopení a podpoře profesorů z oddělení portugalistiky a Ústavu románských studií FFUK a následnému získání rektorátního i účelového stipendia se v letech 2006–2007 uskutečnila. Tak se podařilo shromáždit potřebný textový a hudební materiál ať od sběratelů, znalců, fanclubů, pamětníků nebo od profesorů Bahijské federální univerzity z kateder literatury, hudby, filmu či divadla. Tato univerzita mi poskytla statut speciálního studenta a tím umožnila pátrat ve svých knihovnách a podniknout klíčové rozhovory a konzultace u svých docentů. Zvláště musím poděkovat Guidovi Andrému Araújoovi za cenné rady, materiály a kontakty a jeho příteli caetanofilovi Bêtu

Budiãovi za zpřístupnění svého nevídaného hudebního archivu.
Bez jejich pomoci by tento spis nevznikl.

Do psaní této práce jsem se pustil s vědomím, že zvolené téma je nesmírně široké, a tak ve formátu magisterské diplomové práce nebude možné některé aspekty rozpracovat do žádoucích detailů. Šíři tématu odpovídá i poněkud delší rozsah. Skoro ke každému zmiňovanému hnutí, fenoménu, osobnosti nebo období bylo ve světě, hlavně v tom lusofonním, sepsáno ohromné množství textů, disertací a knih. Domnívám se ale, že je důležité a přínosné dané téma v češtině alespoň rozpracovat, načrtnout hlavní linie, body, souvislosti a nabídnout tak veřejnosti poprvé základní vhled do této atraktivní látky. V ideálním případě by mohla práce posloužit za zdroj inspirace pro případné budoucí specializovanější studie načrtnutých témat (brazilský karneval, samba, brazilská výtvarná a audiovizuální umění) nebo se stát odrazovým můstkem pro disertaci při studiu doktorandském.

II. VÝVOJ BRAZILSKÉ PÍSNĚ

„Jedna věc se stala
nespornou na celém světě:
jakmile se mluvilo o
brazilské hudbě, mělo se
na mysli píseň.“

Luiz Tatit¹

Počátky, období kolonie a císařství

Zrození brazilské písně a utváření charakteristického brazilského zvuku se odehrálo na pozadí setkávání evropských kolonizátorů/osadníků a misionářů s původním indiánským obyvatelstvem a přiváženými africkými otroky. Do tohoto procesu kulturního **míšení**, které je charakteristické pro celou brazilskou kulturu, Evropan přinesl iberské profánní písně, ale i církevní hymny a v nich svou melodiku a formy. Domorodci měli své rytmičné rituální tance a zpěvy doprovázené primitivními nástroji.

Informace o počátcích brazilské hudby v **16. století** získáváme jen ze zápisků či dopisů misionářů. Od jednoho z nejslavnějších z nich – otce Manuela da Nóbregy – se tak kupříkladu dozvídáme o průvodech na svátek Božího těla, kde indiáni zpívali a tancovali v maskách v alegorickém představení na portugalský způsob. Podle Nóbregova popisu

¹ „um fato tornou-se então mundialmente incontestável: quando se falava da música brasileira, pensava-se logo em canção.“ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, s. 46. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

nebyla tato defilé nepodobná současným karnevalovým přehlídkám sambových bloků a škol.²

Brazílskou hudbu i celou kulturu zásadně ovlivnili **Afričané**,³ kteří byli dováženi jako otrocká pracovní síla ve stále větším počtu.⁴ Svá náboženství a rituály, často spojené s rytmickou hudební složkou, museli provádět tajně či maskovaně – dochovaly se v synkretistických afrobrazílských náboženských kultech *candomblé*, *afoxé*, *macumba* nebo v rituálně-bojovém umění *capoeira* –, ale společná zábava s hudbou a tancem probíhala v kroužcích (roda) a při setkáních nazývaných **batuque**. Na těchto setkáních černochů i rostoucí skupiny mulatů nechyběly tance rituálního původu jako erotická *umbigada*.⁵ Zněly tu rituální zpěvy *calundu* i žertovné písně s doprovodem kytary nebo *cavaquinho*⁶ – **lundu**.⁷

² Na tuto podobnost poukazuje nestor brazilské hudební historiografie José Ramos Tinhorão ve své knize *Sociální dějiny brazilské populární hudby* (História social da música popular brasileira, Lisboa: Editorial Caminho, 1990) a jako pramen uvádí *Dopisy prvních brazilských jezuitů* (Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil), publikaci Serafima Leita z roku 1954 In TATIT, Luiz. Op. cit., s. 20. Uvedené spisy Tinhorãa a Tatita jsou hlavními zdroji úvodní části této diplomové práce spolu se studii k souboru CD *Brazilská diskotéka* (MÁXIMO, João. *Discoteca brasileira do século XX - 1900-1949/João Máximo*. Rio de Janeiro: Infoglobo comunicações s.a., 2007 a MÁXIMO, João. *Discoteca brasileira do século XX - Anos 50/João Máximo*. Rio de Janeiro: Infoglobo comunicações s.a., 2007.)

³ Srov. TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

⁴ Na počátku 17. století bylo v Brazílii už kolem 20 tisíc černých otroků a jejich potomků. Srov. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 26. vyd., s. 53-55.

⁵ V umbigadě tanečníci třením pupků (umbigo – pupek) a pohyby pánve mimo jiné naznačují, co se bude odehrávat po svatebním obřadu. V jižní Angole se podobnému rituálnímu tanci říká *semba*, odtud *samba*, vysvětluje Luiz Tatit

V průběhu 18. století vlivem účasti bělochů a mulatů setkání batuque postupně ztrácelo rituální charakter. Při zachování africké rytmičnosti vznikaly populární písňové formy s melodickými refrény a recitativy či komickými dialogy nazývanými *entremezes*, které odkazují až ke středověkým evropským hudebním tradicím. Pronikaly i do divadel a spolu s *lundu* tak vcházely ve známost městského obyvatelstva. Další populární formou na přelomu 18. a 19. století byla salonní **modinha** [modžiňa], drobná vokální nebo instrumentální skladbička inspirovaná melodiemi italských oper. Jako texty sloužily mnohdy básnická díla slavných autorů jako *Marília de Dirceu* od Tomáse Antônia Gonzagy. Některé básně z tohoto souboru byly opakovaně zhudebňovány. Sentimentální „polovážné“ modinhy, entremezes, a hlavně rytmická hravá lundu jsou přímými předchůdci moderní brazilské písně.⁸

původ názvu pozdějšího zásadního brazilského písňového žánru s odkazem na práce Mária de Andrada i J. R. Tinhorãa. In TATIT, Luiz. Op. cit., s. 22.

⁶ Cavaquinho [kavakýňu] je oblíbený brazilský čtyřstrunný drnkací nástroj, který se s portugalskými emigranty, konkrétně Madeiřany, dostal nejen do Brazílie, ale až na Havaj, kde se pro něj vžilo u nás známější označení *ukulele*.

⁷ Pozn. Gregório de Matos, významný autor barokní poezie z konce 17. století; kromě lyriky a společenských satir psal pravděpodobně také slova k písním – na žánr *lundus/lundu* přímo ve svých textech odkazuje.

⁸ Hvězdným autorem a interpretem všech tří žánrů byl na konci 18. století Domingos Caldas Barbosa, který jako první brazilský hudebník získal věhlas i v portugalské metropoli, kde koncertoval v roce 1775. Za objevení unikátních záznamů Barbosových písní v roce 1968 v lisabonské Knihovně Ajuda (Biblioteca da Ajuda) vděčíme etnomuzikologovi jménem Gérard Béhague. Objev sešitu s názvem *Brazilské modinhy* (Modinhas do Brasil) mimo jiné s Barbosovými písněmi jednak umožňuje udělat si přesnější obrázek o tom, jak lundu a modinha na konci 18. století vypadaly, a potom záznam obsahuje poznámky k instrumentaci, obsazení hlasů i unikátní, nesmírně cenný přepis rytmu, uvádí Tinhorão ve své knize *Černošské zvuky v Brazílii. Zpěvy, tance, slavnosti: původ*. (Os sons dos negros no Brasil. Cantos,

K dalšímu přiblížení písňové tvorby k její moderní podobě došlo v průběhu **19. století** za brazilského císařství. V tehdejší hlavní městě Rio de Janeiru vyrůstala skupina hudebně vzdělaných skladatelů-instrumentalistů, kteří nahradili tradici evropské vážné hudby polkami, waltzy, *xótisy*, pochody a *chory*, to jest žánry, jež sloužily pro zábavu, ale hlavně spoluutvářely a charakterizovaly postavy a situace v tehdy oblíbených revuálních hudebních divadlech **teatro de revista**, která těmto hudebníkům pohybujícím se na hranici mezi tradicí nízkou a vysokou mohla zajistit nejen kýžené uznání a slávu, ale hlavně obživu.⁹ Mezi úspěšné hudebně vzdělané instrumentalisty a komponisty těchto hybridních polovážných skladeb se řadil například Anacleto de Medeiros, jehož velepopulární tango „Bohém“ (O boêmio) se časem dočkalo otextování C. P. Cearensem a mnoha dalších přepracování, dále Ernesto Nazareth, který si nechtěl své renomé klasického skladatele pošpinit „nízkými“ žánry, ale zakázky na drobné taneční písničky jej slušně živily, flétnista Joaquim Antônio da Silva Calado nebo pianistka a skladatelka Chiquinha Gonzagová, snad první žena v této branži, bojovnice v probíhajícím abolicionistickém hnutí, která si byla vědoma limitů psané hudby, proto si třeba jako základ pro své slavné, mnohokrát upravované a přetextovávané tango „Gaučo“ (Gaúcho) z

danças, folguedos: origens.) In TATIT, Luiz. Op. cit., s. 26. Rovněž ale prokazuje první výrazný kulturní vliv brazilské kolonie na metropoli, modinhy se totiž v Portugalsku uchytí a stanou se jedním ze zdrojů portugalského národního hudebního žánru *fado*. Srov. ANDRADE, Mário de: *Modinhas imperiais*. In TATIT, Luiz. Op. cit., s. 26.

⁹ Teatro de revista bylo na konci 19. století v Riu velice populární, formou písní, komických vsuvek a mluvených částí představovalo milostné příběhy, ale rovněž karikovalo tehdejší společnost. Do příchodu a masového rozšíření radiofonie ve 30. letech 20. století bylo nejvlivnějším médiem šířícím populární hudební žánry.

úspěšné hry *Zizinha Maxixe* z roku 1897 vybrala stylizaci lidového tance *corta-jaca*.

Autoři se psaním pro revuální divadlo přirozeně začínali více zaobírat **texty** a jejich sladěním s hudbou pro odpovídající muzikálový účín. J. R. Tinhorão v jedné z mnoha svých studií analyzujících brazilskou hudbu upozorňuje, že už někteří básníci generace brazilských romantiků jako Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias nebo Manuel de Macedo se pokoušeli psát texty zhudebnitelné nikoliv po evropsku, ale lidovými kytaristy, aby se tak přiblížili širšímu publiku.¹⁰ Zůstalo ale pouze u několika pokusů bez větší odezvy. Ke konci 19. století tak bylo v brazilských městech mnoho skladatelů a hudebníků, ale byl nedostatek textařů, kteří by se neuchylovali k romantickým ideálům básnického vyjádření.

Lze říci, že volnější milostné písně, pro něž se vžil název **seresta**, ale které prakticky navazují na tradici žánru modinha sahající do 18. století, dostávaly slova patetická. K již zrozenému městskému folklóru zastoupenému svižnými rytmickými **maxixy** a **sambami**,¹¹ které na rozdíl od seresty a modinhy stavěly víc na lidové než klasické hudební tradici, zejména pak na žertovných a dvojsmyslných lundu, se lépe hodily texty vycházející z každodenní hovorové řeči a jejich formy byly založeny na jednoduchém refrénu a často improvizovaných slokách.

Nejvýraznějším autorem a interpretem obou zmíněných žánrů, ale také hvězdným hercem revuálního divadla byl **Xisto Bahia**, který - ač bez hudebního vzdělání - si svou jednoduchou,

¹⁰ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 116.

¹¹ Slovo samba bylo pravděpodobně používáno už na počátku 19. století pro označení celé skupiny rytmů a tanců černošského původu.

přímočarou a tím i obyčejnému publiku srozumitelnou interpretací, v níž spojoval výraz herce a zpěváka v tzv. „sprechgesangu“ („**canto falado**“, zpěv i vyprávění dohromady), získal v posledních dekádách 19. století veliký věhlas. Jeho vlastní i převzaté modinhy, příbuzné evropských operet s texty ve formě zhudebněných romantických básní, měly takový úspěch, že si u něj intelektuálové z riodejaneirské střední třídy objednávali zhudebnění svých vlastních básnických pokusů, aby vyšli z anonymity a jejich dílka již nazývaná seresta se dostala k širšímu publiku. Přestože si sám Xisto cenil více své „polovážné“ tvorby, jeho hlavní přínos tkví v hravých lundu a dalších jednoduchých popěvcích, kterými své výstupy prokládal. Tyto rytmičné písně sváděly k tanci a nebyla v nich nouze o společenskou satiru a každodenní příběhy. Pro budoucí vývoj byla přínosná především Xistova nepatetická interpretace, tak obvyklá u virtuózně přednášených seresty nebo modinhy. Tento umělec zemřel předčasně v roce 1894, takže se nedočkal toho, jak bylo jeho lundu s názvem „Tohle je dobrý“ (Isto é bom) vybráno v roce 1902 na jednu z prvních brazilských fonografických nahrávek. Jeho interpretem byl tehdy jeden z hvězdných zpěváků počínající gramofonové éry, Baiano, který Xistův odkaz dovedl i k prvnímu snímku slavné samby „Po telefonu“ (Pelo telefone) z roku 1917.

Zásadním momentem nejen pro hudbu, ale vůbec pro celou Brazílii, který přišel před přelomem století, je definitivní **zrušení otroctví** v roce 1888 a následné vyhlášení republiky roku 1889. Tyto sociálně-politické události způsobily zásadní proměnu brazilské společnosti. Jestliže už za dob císařství mířilo převážně z brazilského Severovýchodu, konkrétně z bývalého společensko-ekonomického centra kolonie - Bahie -¹²

¹² Nutno dodat, že Bahie vždy měla a dodnes má zcela zásadní vliv na formování brazilské kultury včetně hudby nebo gastronomie. Ostatně téměř

do nového hlavního města Rio de Janeiro mnoho vykoupených otroků a svobodných míšenců za práci, po definitivní abolicí přišel velký počet osvobozených černých otroků jak ze Severovýchodu, kraje třtinových a kakaových plantáží, ale také velmi výrazné afro-brazílské kultury zahrnující bohatou hudební tradici jako *samba de roda* nebo synkretistický náboženský kult *candomblé*, kde etnický převládali černoši či mulati historicky původem z afrických národů *nagô*, tak z oblastí na jih od metropole a z kávových plantáží v okolí hlavního města, kde – co se etnického původu týče – dominovali kmeny *bantu*.

Na rozdíl od příchozích ještě za dob císařství, kteří se již v hlavním městě stihli usídlit třeba v riodejaneirském Novém městě (Cidade nova) a získat určitý sociální statut, noví **migranti** byli díky své naprosté chudobě nuceni se usídlit na různých nelukrativních nebo zbytkových parcelách, na kopcích (*morro* – port. kopec), podél tratí (*morar na linha* – port. bydlet u trati) a podobně, zkrátka v rychle rostoucích chudinských čtvrtích, pro něž se vžilo generické pojmenování *favela*,¹³ a doufat, že se nějak uживí. Právě samby

do každé části tohoto popisu vývoje brazilské písně se Bahie svou kulturou nebo jejími nositeli nějakým způsobem promítá a ve stěžejních chvílích ve vývoji brazilské populární hudby, jako období zrodu *samby*, *bossa novy* nebo *tropikalismu*, jsou Bahijci se svým kulturním zakotvením stěžejními postavami. Srov. ZRNÍKOVÁ, Jana. „Bahijství v textech Caetana Velosa a Gilberta Gila“ („Baianidade nas letras do Caetano Veloso e Gilberto Gil“, UFBA, 2005), sem. práce.

¹³ Toto označení má svou historii. Po potlačení vzbouřených venkovanů vedených Antôniem Conselheirem u Canudosu na brazilském Severovýchodě v letech 1896 a 1897 vojáci, kteří se vrátili do metropole, požádali Ministerstvo války o povolení usadit se na riodejaneirském kopci zvaném Morro de providência. Zde si s dalšími přistěhovalci zbudovali provizorní obydlí a začali osadu nazývat Morro da favela, protože jim místo

bývalých otroků, většinou potomků afrických kmenů bantu, kteří do hlavního města dorazili z kávových plantáží v údolí řeky Paraíba v dnešním státě Rio de Janeiro a soustředili se v nové čtvrti u železniční trati jménem **Estácio de Sá**, brzy měly mít výrazný vliv na formování tohoto brazilského národního žánru.¹⁴ Masivní migrace do velkých měst v Brazílii pokračovala v průběhu celého 20. století, hlavně ze severovýchodního regionu, a situace obyvatel favel čili nezanedbatelné části populace se bohužel od popisované doby ani od situace, kterou portrétuje N. P. dos Santos ve filmech *Rio zona norte* a *Rio 40°*, nijak výrazně nezměnila, Rio de Janeiro má dnes favel víc než 400.

Noví obyvatelé města se ocitali v novém sociálním postavení, potřebovali znovu definovat svoji identitu, scházeli se, bavili a muzicírovali příslušně svému sociálnímu postavení v různých zákoutích, na pláccích, dvorcích, v salonech. Kromě kroužků samby (roda de samba), předchůdců sambových škol, kde právě třeba lidoví hudebníci z Estácia společně „jamovali“, se zvláštními kulturně-společenskými centry Ria stávaly tzv. **domy tet** (např. dům tety Ciaty) v Novém městě. Tyto „tetičky“ byly bývalé otrokyně nebo dcery otroků, většinou původem z Bahie, často sloužily jako kněžky

připomínalo kopec stejného jména u Canudosu, kde tábořili v době jeho obléhání. Favela je jméno keře, který onen kopec obrůstal.

¹⁴ Sociálně kritický příběh talentovaného lidového sambisty ze čtvrti u trati, která se mu nakonec stane osudnou, poutavě ztvárňuje film N. P. dos Santos *Rio, severní zóna* (Rio zona norte), který v roce 2009 uvedlo kino Ponrepo v rámci autorova medailonu. Asi hlavním důvodem pro jeho uspořádání bylo objevení jediného existujícího interpozitivu jiného Santosova díla, zcela zásadního filmu brazilské nové vlny (Cinema novo) *Rio 40°*, který od konce 50. let, kdy byl po vítězství na Karlovarském filmovém festivalu zakoupen pro distribuci v zemích Varšavské smlouvy, zázračně schraňoval Národní filmový archiv).

afrobrazilských kultů a v popisované době přelomu století se již těšily značné vážnosti a slušnému společenskému postavení. Právě v jejich domech vznikala prostor pro obnovování náboženských a hudebních tradic navazujících na staré batuque.¹⁵

Ze vzpomínek pamětníků (např. slavných instrumentalistů Pixinguinhy nebo Dongy), kteří tyto domy pravidelně navštěvovali, se dozvídáme, že se zde scházeli návštěvníci z různých vrstev společnosti a už se nechodilo tolik za rituály, jako hlavně za zábavou. Tak se domy tetiček stávaly místem, kde docházelo jak ke **spontánnímu propojení** všemožných hudebních projevů doby, tak k setkávání různých sociálních tříd rodícího se velkoměsta na pozadí rozličných oslav a svátků. Na základě těchto svědectví bychom si mohli představit v zásadě tři typy prostředí.¹⁶

Na dvorcích za domem nebo někde v nejspodnějším patře či ve sklepě se pro pobavení a k tanci hrály z batuque a lundu vzešlé samby. Tyto samby obsahovaly kromě oblíbených refrénů i kolektivně improvizované sloky s tématy z každodenního života¹⁷

¹⁵ Zde je třeba připomenout, že magické kulty jako bahijské candomblé, ale hlavně bantuská macumba byly oficiálními místy pronásledovány a postihovány do poloviny 20. století, takže musely být praktikovány ilegálně, ve skrytu dvorků zvaných terreiros. Často byla represím vystavena i nevinná hudební setkání mylně považovaná právě za obřad macumby. Nutno dodat, že v těchto věcech hrála a dodnes asi hraje roli barva pleti, respektive sociální postavení, které s ní v Brazílii většinou souvisí. S macumbou zaměňovaná samba byla vrchností oficiálně povolena až při karnevalu v roce 1936! Srov. MÁXIMO, João. Op. cit., s. 12.

¹⁶ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 30, 31.

¹⁷ Jiná improvizální hudební tradice dodnes existuje na brazilském Severovýchodě a její kořeny bychom museli nejspíš hledat u středověkých trubadúrů. Jde o utkání tzv. *repentistů*, pouličních zpěváků, kteří se

a některé využívaly i formu „call and response“ provázející ostatně celou brazilskou hudební historii.¹⁸ Do předpokojů se soustřeďovaly střední vrstvy, aby se bavily poslechem a tancem. Zněly tu již ustálené a stále populární lundu nebo třeba polky hrané menším ansámblem. V salonu pro návštěvy panovala atmosféra podobná koncertu vážné hudby a společenská smetánka se zde mohla zaposlouchat do virtuózně prováděných instrumentálních skladbiček *choro*.¹⁹

Jak je vidět, v domě tety Ciaty a jemu podobných se v prvních dvou dekádách 20. století opět setkávaly a vzájemně ovlivňovaly kultura lidová a vysoká. Nové styly zahrnované pod všeobjímající název **samba** žily v těsné blízkosti s propracovanějšími, instrumentálně náročnějšími, méně spontánními tvary jako například *choro*. To samozřejmě vedlo k dalšímu vzájemnému ovlivňování, stejně tak jako těsné soužití a následné sebevymezení zcela odlišných sociálních skupin brazilské městské společnosti v momentech zábavy. Fúzování lze

vzájemně doprovázejí na kytary či tamburíny, odpovídají si a soupeří v improvizování veršů na jednoduché ustálené rytmicko-melodické téma.

¹⁸ Responsoriální forma je běžná i u karnevalové samby, například u salvadorských karnevalových bloků *afoxé* jako *Filhos de Gandhi*, které mají afrobrazilský náboženský obsah. Proto jsou někdy nazývány „pouliční *candomblé*“ (*candomblé da rua*). Srov. *Bahie /bloku/ afoxé Gandhyho děti* (A Bahia do afoxé Filhos de Gandhi, 2000), dokumentární film.

¹⁹ Jedná se o tradiční brazilský instrumentální žánr, k jehož formálnímu ustálení došlo v posledních dekádách 19. století. Části prokomponované se střídají s partiemi improvizovanými, typickými nástroji *chora* jsou flétna, kytara a *cavaquinho*. Tento žánr v žádném případě nezapře svou inspiraci evropskou polkou a dalšími importovanými rytmy, stejně jako příbuznost s někdy poněkud sentimentální a lkavou *modinha*, odtud i název *choro* (pláč). Největšími autory a interprety *chora*, zvanými *chorões*, byli například Joaquim Antônio da Silva Calado, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros nebo Pixinguinha.

vidět i u hudebníků - už tehdy uznávaný instrumentalista Pixinguinha²⁰ se setkával s bohémskými kytaristy, potulnými sambisty ze dna riodejaneirské společnosti, kteří o svém talentu ani nevěděli. Rio de Janeiro a popsané prostředí se stalo kolébkou a nejdůležitějším zdrojem brazilské populární písně 20. století, ale k jejímu vyhranění přispěl ještě jeden zásadní faktor a tím byl **příchod nahrávací techniky**.

Když necháme stranou vůbec první brazilskou zvukovou nahrávku z doby konce císařství a začátku republiky (šlo o krátký záznam hlasu a hvízdání místní honorace), průkopníkem zvukového záznamu s použitím Edisonova revolučního vynálezu se stal **Frederico Figner**, prodavač fonografů, který k propagaci svého zboží hledal ideální objekt nahrávání. Taneční žánry jako *congada* nebo *lundu* v tradiční formě blízké *umbigadé* nebo *fandangu*, náboženské či procesní, rituálně-bojové jako *capoeira* neměly nové nahrávací technice co nabídnout, šlo v nich o pohyb, tanec, scénické provedení a nehodila se ani příliš hlučná *batucada* (bubnování). První Fignerovy přístroje byly příliš primitivní, takže ani zvukově komplexní klasickou hudbu uspokojivě zachytit nemohly. Ostatně hudebníci z vysoké tradice o to neměli zájem, vše bylo zapsáno v partiturách. Podobné to bylo i s polovážným instrumentálním chorem, jehož interpreti se cítili blíže hudbě vážné, a tak jejich tvorba byla zaznamenána až později.

Figner hledal něco, co by už bylo populární a zároveň mělo dominantní hlas a bylo instrumentálně nenáročné. A našel

²⁰ Flétnový virtuóz *chora*, kapelník, aranžér, který se po úspěchu svého ansámblu v Paříži, kde představil brazilské *maxixe*, *batuque*, *caretê*, *lundu* a *toady*, v kontaktu s šířícími se jazzbandy původem z USA, stane pionýrem hry na saxofon, propagátorem jazzu a jeho fúze s brazilským základem; jeho aranžmá budou prototypem třibicího se zvukového formátu brazilské populární hudby.

to právě v zadních traktech zmiňovaných domů tet. To, co zde **lidoví sambisté**, improvizátoři, kytaristé, cavaquinisté a bubeníci nevědomky nadšeně pilovali, přesně odpovídalo tomu, co hledal. Vždyť řada z nich už byla velmi známých, jejich písně měly centrální melodii a rytmus, tímbr i intenzita odpovídaly možnostem techniky, protože převažovaly strunné drnkací nástroje, případně lehké perkuse. Figner slavil obchodní úspěch, správně vytušil velký potenciál tohoto „produktu“, ale pravděpodobně nemohl vědět, že tím, že najme pro zlepšení prodeje svého zboží oblíbené lidové písničkáře, změni směřování celého brazilského hudebního vývoje a otevře stavidlo dodnes nepřerušného „proudu tvorby a zvěčňování zpívatelných forem řeči a vytvoří v Brazílii jednu z nejsilnějších písňových tradic na Zemi.“²¹ Jako nejdůležitější a nejnosnější proud brazilské hudební praxe se ukázala být právě hudba „zdola“, jednoduché písně potulných sambistů, prchavá hudební oralita, ve které se melodicky a rytmicky mobilizují slova a věty při vyprávění každodenních příběhů.

Zrození moderní brazilské písně

První brazilské hudební snímky, pořízené ještě na válečky Edisonova fonografu, pocházejí z roku 1897. Po roce 1904 se s příchodem gramofonové desky jejich kvalita zlepšila a zrodila se **první generace profesionálů** nového odvětví – hudebního průmyslu. Jmenujme alespoň Nozinha, Eduarda das Neves nebo Mária Pinheira. Také vznikla první nahrávací společnost – Casa Edison, ke které se po čase přidala i druhá

²¹ „fluxo de criação e perpetuação das formas cantáveis de fala, gerando no Brasil uma das tradições cancionais mais sólidas do planeta.“ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 72.

z dřevních značek (selo) s názvem Victor. Setkání autorů písní s fonografem, respektive gramofonem lze považovat za šťastné pro obě strany. První najatí interpreti jako Baiano (vlastním jménem Manuel Pedro dos Santos), Cadete (Manuel da Costa Moreira) nebo později Cartola i jejich nástupci měli najednou ze své zábavy finančně ohodnocenou práci, a navíc jejich do té doby prchavá tvorba byla zvěčněna.

S popisovaným revolučním vývojem brazilské hudby na konci 19. a na počátku 20. století se pojí i nově nastolená **otázka autorství**. O tu se původně zajímali jen tvůrci, kterým šlo o „kultivované“ umění a živili se psaním partitur či básnických textů, jako E. Nazareth nebo C. P. Cearense. Účastníci muzicírování a kolektivních improvizací u tety Ciaty nebo v sambovém kroužku v Estáciu svou tvorbu nevnímali jako uměleckou, takže si otázku, kdo je autorem té které samby nebo maxixe, ani nemuseli klást.²² Situace se ale změnila v posledních letech první světové války, kdy se po úspěchu nové nahrávací techniky zrodila první generace skutečně profesionálních autorů jako Baiano, kteří byli najímáni k dalším nahráváním. Za typický příklad dohadování o to, kdo je autorem a má tak nárok na podíl ze zisku z nahrávky, nám poslouží první snímek oblíbené *samby-maxixe* „Po telefonu“ (**Pelo telefone, 1917**) zpívané právě Baianem. Poté, co se jeden z jejích tvůrců, iniciativní Donga, nechal zapsat jako jediný autor, se ostatní ze skupiny kolem domu tety Ciaty včetně jí samé začali dožadovat podílu na té které části textu a

²² Dodnes je na brazilské písňové scéně – na rozdíl od euroamerického světa – poměrně běžné, že stejnou píseň nazpívá celá řada interpretů. Svědčí to o jiném pojetí autorských práv ve vztahu k písni. V dnešní době internetu i v euroamerické tradici dochází k revizi přístupu k autorství.

melodie.²³ Z kroužků hudebníků a bohémů riodejaneirského Nového města tak začala mizet kolegiálnost a najednou se bojovalo o autorství, respektive honoráře za desky. Nový žánr přitahoval další a další posluchače. Dongou vyprovokovaná soutěž tvůrců zásadně přispěla k vytváření **konkurenční atmosféry** a tím i k tlaku na propracovanost písní. Jestliže měly oslovit publikum, ale i produkční z divadel a třeba i zástupce gramofonové firmy, nebylo se možno spokojit s improvizací.

Konkurenční tlak se ještě zvýšil s příchodem modernější a dokonalejší nahrávací techniky počínaje rokem 1927. Když už se osvědčily maxixe a samby typu *partido-alto*²⁴ čili ty, kde je dominantní zpěv a nástroje ho doprovázejí, elektromagnetické nahrávání umožnilo registrovat i žánry a styly, které první „selekcí“ brazilské hudby neprošly.²⁵ Nadále se tedy nahrávala i vážná hudba, chora, dechovky a do módy přicházející jazzbandy, ale i folklór nebo další varianty samby.²⁶

²³ Srov. MÁXIMO, João. *Discoteca brasileira do século XX – Anos 50*. s. 25–26.

²⁴ Partido alto – tradiční kanonická forma samby dodnes pěstovaná a udržována v sambových školách. Srov. SCHUTTE, Thorsten, DREYFUS, Dominique. *Un voyage au Brésil: Histoire de la musique populaire brésilienne*, Arte 2001 (ČT, 2009), filmový dokument.

²⁵ L. Tatit ve své knize *Století písně* (Século da canção) ve 20. století vymezuje dokonce čtvero takové „tříbení“ (triagem), zlomové momenty ve vývoji brazilské písně, a za první označuje právě příchod záznamu a jeho selektivní vliv.

²⁶ Při pátrání po příčinách vzniku různých variant samby bychom našli zajímavé souvislosti s původem autorů, respektive s tím, ze které hudební tradice vycházejí. Zda například z uvolněné bahijské *samba-de-roda* a etnický z kmenů nagô, nebo z guanabarských přísnějších batuquů provozovaných obyvatelstvem původem z etnik bantu. Srov. MÁXIMO, João. *Discoteca brasileira do século XX – 1900–1949*. s. 28–35.

Brazílskou písňovou tvorbu dvacátých let 20. století charakterizovala snaha o co nejlepší sladění textové a hudební stránky a estetickou vyváženost s ohledem na prodejnost. Důležitou se stávala srozumitelnost a tematická blízkost textu písni publiku, tvůrci si začínali být vědomi faktu, že zhudebněná romantická poezie v době, ve které vítězila zábavní, konzumní píseň, není ideálním řešením (docházelo i k přetextovávání největších šlágrů ze sentimentálních serest, aby se přiblížily k aktuálnímu jazyku).

Jedním z prvních autorů, kteří cílevědomě pracovali na své kariéře, ale také u mnoha písni dokázali najít kýženou recepturu, byl zpěvák, klavírista a písničkář **Sinhô**. Proslavil se svými sambami a maxixy, a přestože zemřel mladý, fakticky určil hudební styl dvacátých let a zásadním způsobem ovlivnil autory a zpěváky let třicátých – zlatého věku samby –, například legendárního sambistu Noela Rosu. Co je na jeho tvorbě tak objevené? Sinhô, ale i někteří jeho kolegové jako dobří dědici Xista Bahii, Baiana nebo Cadeta se ve svém způsobu vyjádření snažili co nejvíce přiblížit běžné mluvě, vyprávění, a proto melodii a její směřování stavěli na intonaci, rytmu a frázování řeči. Samozřejmě že pro takový typ kompozice bylo potřeba do určité míry **uvolnit melodii od rytmu** v doprovodu, přesněji řečeno od těžkých dob, osvobodit se od tradiční metrické písně, aby melodie a slova pohybující se v intonačních křivkách a rytmických synkopách řeči mohly jakoby volně plynout nad doprovodem, jehož afrobrazílské kořeny poznamenané evropským vlivem nelze přehlédnout. Zásadní analýzu takzvaného „paradigmatu z Estácia“ přinesl sambolog profesor Carlos Sandroni. Popsal jeho rytmickou strukturou, ve které jsou potlačeny akcenty na těžkých dobách (1. a 3.), a tak pravidelný rytmus musí posluchač cítit sám a je tím do samby více vtažen. Melodická linka nemusí rytmus kopírovat nebo podtrhávat, v taktech začíná prakticky kdekoliv, ale jen

vzácně na těžké době a vytváří si vlastní rytmická témata bez ohledu na předěly v doprovodu, což je ideální i pro frázování zpívaných slov a způsob vyjádření, obé získává velikou svobodu.²⁷ Zdánlivě jednoduchý „**intonační princip**“ kompozice, který popisuje už tolikrát citovaný L. Tatit, se stal základem moderní brazilské písně, ať jde o sambu či bossa novu.²⁸ Tato charakteristika typicky brazilské melodiky, která na rozdíl od jiných hudebních tradic vychází vyloženě z intonace a frázování hovorového jazyka, by se jistě líbila našemu skladateli a autorovi nápěvkové teorie Leoši Janáčkovi.

Rodící se hudební průmysl tedy podněcoval tvůrce k hledání optimálních forem písní a odpovídajících textů. Do nich pronikala i vzájemná řevnivost a spory prostřednictvím vzkazu rivalovi. **Estetizované vzkázání** se nově stalo tématem písně i pohnutkou k jejímu napsání. Tato vzkázání dále do písňových textů vnášela každodenní mluvu, posilovala zmiňovaný melodicko-intonační princip a rozšířila tematický rejstřík textů. Kromě vyjádření milostných citů nebo pobídky k tanci se tady stala hlavním motivem komunikace a pouhý vzkaz nebo každodenní rozmluva byly esteticky ztvárněny a povýšeny na umělecké dílo.²⁹

²⁷ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001 In TATIT, Luiz. Op. cit., s. 144.

²⁸ Tamtéž, s. 72.

²⁹ Takovou přestřelku písňových vzkázání rozpoutá kvůli svému původu například jedna z prvních hvězd brazilské populární písně, již zmiňovaný pianista a zpěvák Sinhô, rozený carioca, tj. rodák z Rio de Janeiro, s konkurenty z okruhu hudebníků kolem domu tety Ciaty, pocházejících většinou z Bahie. Vzkázání, reakce a vyřizování účtů prostřednictvím písně bychom vystopovali i v pozdějších obdobích brazilské hudby, například v období tropikalismu, kterému se podrobněji věnuje další část této práce. Srov. VELOSO, Caetano. *Sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, s. 38, 45.

Ke konci druhé dekády už se na základě poptávky brazilská písňová produkce jasně rozrůžňovala. Největší část písňové tvorby byla určena pro dodnes největší brazilský svátek – **karneval** –, v němž převládaly svižnější formy a rytmy zvoucí k tanci.³⁰ Toto místo ovládl žánr zvaný *samba de enredo* (pozn.: „samba s příběhem“ ztvárňuje téma, které sambový blok představuje; může jít o hold Noelu Rosovi, Michaelu Jacksonovi stejně jako o téma ochrany životního prostředí, epizodu z brazilských dějin nebo science-fiction), na jehož čistotu do budoucna budou dbát sambové školy vznikající v riodejaneirských favelách.³¹ V karnevalových *samba de enredo* se uplatňuje responsoriální forma, hlavní hlas si odpovídá se sborem.

Karnevalu dominovaly hybné *marchinhas* (pochody), *samba carnavalesco* nebo **samba de enredo** s jednoduchou melodickou strukturou – centrálním refrénem a kratší slokou, která melodicky v prosté písňové formě A B vede zase zpátky k refrénu, ovšem nahrávací firmy a zakrátko i rádia potřebovaly také písničky pro zbytek roku. Zde dostala prostor

³⁰ Zvuk moderního brazilského karnevalu se formoval právě v těchto letech. Jeho kořeny bychom objevili v bubenických kroužcích *batucada*, sambových blocích a společných tanečních kreacích obyvatel chudinských čtvrtí, ale i on prošel kulturním kotlem, kde se spolu vařily a vzájemně ochucovaly nízké i vysoké hudební a společenské tradice. Brazilský karneval je spojením afrobrazilských tradic s tradicí evropských masopustních bálů s výpravnými převleky, které pěstovala i riodejaneirská smetánka. Pro jeho tradiční hudební složku je typický zvuk „baterie“ bubeníků čili skupiny perkusí v obsazení tamburína hraná špejlovitou paličkou, bonga, virbly, případně velký buben a hlavně *quíca* – menší, zpravidla plechový buben uvnitř s dřevěným proutkem uchyceným uprostřed blány, jehož třením vlhkým hadříkem lze vyluzovat kvíkové zvuky –, nositeli melodie a harmonie jsou zpěváci doprovázení kytarou a cavaquinho.

³¹ První sambová škola jménem „Nechej mluvit“ (*Deixa falar*) vzniká nedaleko Estácia v roce 1928, následovat budou Managreira a další.

i píseň pomalejší, často sentimentální, melodicky členitější. Tento potomek modinhy a seresty je nazván **samba-canção** a v následujících desetiletích ho bude na brazilské písňové scéně až příliš. Někde uprostřed mezi těmito dvěma póly se nalézá odrůda nazývaná **samba-samba**. Její typický exemplář, slavná píseň „Rozhovor v baru“ (Conversa do botequim) nám dává poznat všechny její charakteristické rysy včetně způsobu vyjádření a příkladného tématu, klábosení v baru. O sambě třicátých let Tatit poznamenává, že „se stala olovníci pro kompozici písní, kterou mají dodnes na zřeteli technicky nejvytříbenější umělci“ a za jejich příklad dává João Gilberta, jednoho z otců stylu *bossa nova*.³²

Jak vidno, samba se ukázala jako nesmírně efektivní a tvárná **forma**, která umožňuje různá tempová ztvárnění, přináší publiku přirozený a tím bližší způsob vyjádření a autorům kýženou strukturu s dostatkem volného prostoru pro jejich „canto falado“. Od počátků samby, jež začala být uznávána za vůdčí žánr brazilské hudby, vznikla celá řada jejích poddruhů, jako v současnosti epidemicky rozšířený a za svou plytkost odbornou veřejností nenáviděný *pagode*, tradiční bahijská samba de roda, samba de breque s recitovanými pasážemi, popisovaná karnevalová samba de enredo, kanonické partido-alto, ale také samba-chulado, samba-corrido, samba-batido, samba-exaltação, samba de morro, samba-raiado nebo rituální samba de terreiro. Rovněž se objevila celá řada fúzí se sambou, jejichž názvy hovoří samy za sebe: historická samba-maxixe, samba de gafieira a samba-choro, sentimentální samba-canção nebo někdy až pejorativní sambolero, progresivní samba-funk, samba-rock, samba-reggae, sambalanço, sambalada, pro celý svět zásadní

³² „trouxe um prumo para a composição de canções que até hoje serve de referência aos artistas de maior apuro técnico.“ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 174.

bossa nova, *samba jazz* a v posledních letech vzniká dokonce i *samba-rap*, žánr, jehož zdroje nám připadají na první pohled neslučitelné, ale zdání klame.

Jak vnímala takzvaná **kulturní elita** a hudební teoretici raketový nástup městského folklóru, ze kterého se zrodí brazilský národní hudební výraz - populární píseň? Otázkou národní hudby, písně i jejího vývoje se zabýval ve dvacátých a třicátých letech 20. století například brazilský intelektuál, spisovatel, hudební teoretik a jedna ze stěžejních osobností brazilského modernismu - Mário de Andrade. Kořeny brazilské písně nacházel v lundu a modině, ale ve své době důraz kladl na venkovské lidové hudební tradice. Spíš než v nestálém městském folklóru viděl větší význam a čistší původ v rurálních tancích jako *reisado*, *congada* nebo *bumbá-meu-boi*.³³

Hlavní postavou brazilského „hudebního nacionalismu“ a asi vůbec největším autor vážné hudby první poloviny 20. století byl **Heitor Villa-Lobos**. V širší známost přišel po účasti na Týdnu moderního umění (*Semana da arte moderna*) konaném v São Paulu v roce 1922. Ve snaze vyjádřit specifickou brazilskou hudebnost vysokými formami se inspiroval kromě panenského folklóru rurálního i v bující hudbě městské. Do své symfonické a instrumentální tvorby použil například motivy z polovážného chora, melodie z modinhy nebo názvuky rytmů batuque. Ale estetika narozené populární písně byla úzce spjata se zábavou a konzumem, a tak v ní brazilská národní hudební elita nenacházela trvalejší hodnotu, hlubší hudební myšlenku, nezapadala do jejích estetických kánonů, takže ani Villa-Lobos nebo Andrade, přestože ji sledovali a částečně

³³ ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. In TATIT, Luiz. Op. cit., s. 36.

přijímali, nedokázali odhadnout, jaký význam pro hudební budoucnost země bude mít.³⁴ A přitom právě ona, vzniklá prakticky spontánně, zdola, mimo jakékoliv umělecké či estetické projekty, s jasným imperativem, jímž bylo přijetí u publika, respektive prodejnost, právě ona se měla stát nejsilnějším proudem v brazilské hudbě s přesahem do světa a začít tak naplňovat požadavek jednoho z modernistických manifestů - umění na vývoz, konkrétně „exportní Poezie brazilového dřeva“, například hned ve čtyřicátých letech v osobě Carmen Mirandové.³⁵

Zajímavý je **vztah oficiálních míst** a režimních ideologů k sambě po nástupu Getúlia Vargase k moci po převratu v roce 1930 a za Nového státu vyhlášeného v roce 1937. Režim, který se snažil sjednotit ohromnou heterogenní zemi, pobrazilštit emigranty a který plánoval obnovení dobrých mravů a spořádaného občanství, si nemohl nevšimnout obrovského rozmachu, popularity a tím i síly a potenciálu zábavní hudby šířené divadly, rozhlasem nebo nahrávkami. Jak poznamenává Tatit, samby, seresty a jejich hvězdní interpreti se stávají *leitmotivem* každodenního života Brazilců.³⁶ Do hudebně nacionalistických projektů za tzv. getulismu, které se snažily o obnovení brazilských hudebních kořenů, se tato píseň se svým plynulým vývojem a původem stejně promíchaným jako celá brazilská společnost výborně hodila, nabízelo se využít jí a prohlásit, „že tahle písnička v hrdle národa existovala odjakživa.“³⁷

³⁴ Tamtéž, s. 38.

³⁵ „Poesia Pau-Brasil, de exportação.“ ANDRADE. Oswald De. *Manifesto da poesia pau brasil+Pau brasil*. São Paulo: Globo, 1990.

³⁶ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 38.

³⁷ „que aquela canção sempre existira na boca do povo.“ Tamtéž, s. 147.

Ovšem byl tu menší háček - s hesly jako morálka, pořádek, čestnost, poctivost nebo pracovitost, hlásanými Vargasovým státem, byla orientace samby na zábavu a s tím spojená témata mírně řečeno na štíru. V plánu postav tu byl sambista, *boémio* - bohém, *malandro* - darebák, *bêbado* - opilec, *cabrochas* - holky, *mulatas* - mulatky, *baianas* - Bahijky, typickými místy Rio de Janeiro, Bahie, *morro* - favela, *botequim* - bar, a tématy byly noční život, milostná trápení nebo smyslný tanec. Tento problém chtěl Vargas vyřešit tím, že populárním umělcům uloží skládat „spořádané“ samby, které budou odrážet hodnoty Nového státu a přitom budou sjednocovat multietnickou Brazílii. K pokusům o písně s disciplinovanými, zaměstnanými hrdiny skutečně došlo, ale byly předem odsouzeny k neúspěchu. Samba včetně svých témat byla už jednak u širokého publika zavedená a oblíbená a výchovné texty do úst interpretů představujících typizované sambové postavy příliš nepasovaly, a hlavně na každou takovou výchovnou píseň vznikalo několik „tradičních“. Snad jen u tematizovaných karnevalových kompozic pro soutěžící sambové školy se mohl v souladu s požadavky vlády obraz sambisty částečně vylepšit. Každopádně právě samba byla zcela logicky uznána za nejtypičtější formu brazilské hudby a nacionalistickými ideology byla brána za značku brazilství. S uvolněním zákonů, které regulovaly reklamu v rozhlasu, Getúlio Vargas svým dekretem z roku 1932 de facto zahájil **zlatou éru samby**, za kterou jsou třicátá a čtyřicátá léta 20. století označována. Povolením reklamy získaly rozhlasové stanice finanční nezávislost a začala obchodní soutěž.

Hudební průmysl, rozhlas, éra samby

Ve dvacátých letech píseň procházela sítím v hudebních divadlech a až poté ji - prověřenou - zpěváci často za použití

celých svých hlasových fondů a operních manýr nahrávali. Ve třetí dekádě 20. století se **rozhlas** stává dominantním médiem a řadě autorů, aranžérů a interpretů nabízí slušné zaměstnání. S obrovským boomem hudebního průmyslu došlo nejen k profesionalizaci, ale i ke specializaci tvůrců na ty, co mají nápady, ty, kteří je formálně zpracují, a pak hvězdy, které si je vyberou k interpretaci. Tatit poukazuje na charakteristický rys brazilské populární písně a to, že sepsání aranžmá obstarávali hudebně vzdělaní specialisté, kteří se však sami do tvorby příliš nepouštěli a „vždy měli ve zvláštní úctě skladatele, kteří uměli nezávisle na úrovni svého hudebního vzdělání snoubit melodii a slova“.³⁸ Rozhlasoví redaktoři pouštěli do éteru novinky, za účasti publika byly živě vysílány koncerty zpěváků doprovázených studiovým *bandem*. Tato show se zanedlouho přesunula z rozhlasového éteru na televizní obrazovky.

Na sambovém nebi se rozzářily **hvězdy**, jejichž jména zůstala zapsána v panteonu brazilské populární písně a jejichž největší hity jsou dodnes znovu nahrávány. Mezi nejslavnější autory se řadí Ismael Silva, Ary Baroso nebo **Noel Rosa**, autor a interpret v jedné osobě. Někteří jeho kolegové zastávali názor, že jednoduchá forma jako samba je vhodná jen pro ztvárnění banálních každodenních témat a pro hlubší myšlenky je potřeba forem vyšších. Řešení pak spatřovali ve vystavění členitějších melodií opatřených vytříbenými verši. Noel Rosa žádným podobným předsudkem netrpěl, když se nezřídka podobně jako černí sambisté z morra doprovázel na obyčejnou kytaru a ve svém projevu používal všední hovorový výraz. Nevyhýbal se sociální kritice a rovněž - jak je dodnes v brazilském

³⁸ „sempre devotaram especial respeito aos compositores que sabiam aliar melodias e letras independentemente de seu nível de formação musical.“
Tamtéž, s. 73.

šoubyznysu dobrým zvykem - zval kolegy ke spolupráci. Byl hrdý na to, že je sambistou, což ostatně v několika svých písních explicitně vyjádřil. Svým přístupem dokázal získat sambě respekt.

Největší pozornost upoutávali samozřejmě profesionální zpěváci, kteří také inkasovali podstatný podíl ze zisku, což nelze říct ve všech případech o autorech, lidových sambistech z favel, kteří třeba ani neměli kontakty na někoho, komu by svůj, byť geniální kousek nabídli. Museli často lacino prodat svůj nápad slavnějšímu kolegovi, který kontakty do rozhlasových nebo nahrávacích studií měl.³⁹ Hvězdnými interprety byli Mário Reis, Francisco Alves nebo **Carmen Mirandová**.

Poslední zmíněná zpěvačka a muzikálová herečka s portugalskými kořeny se stala jak pěveckou královnou zlatých třicátých let 20. století, tak největší hvězdou hollywoodských muzikálů dekády následující. Vděčila za to své nesmírné pracovitosti, talentu, kráse a šarmu, ale i sázce na extravagantní obleky a na stylizaci v exotickou Bahijku a další postavy s atributy tropické Brazílie jako klobouky zdobené banány a ananasy.⁴⁰ Jde o první zásadní mezinárodní úspěch brazilského umělce ve světě. Z hitů jako „Tico Tico“ nebo „Co Bahijka má“ (A baiana tem) se staly světové evergreeny. Faktem ovšem je, že za zpěvaččiným úspěchem stála

³⁹ Srov. SANTOS, Nelson Pereira dos. *Rio zona norte*, 1957, film.

⁴⁰ V období tropikalismu mýtus Carmen Mirandové, k jehož vzniku přispělo i její předčasné tragické úmrtí - odešla v šestačtyřiceti letech -, ožil; tropikalisté použili například její tropickou stylizaci a Caetano Veloso na ni přímo odkazuje v textu své písně „Tropicália“. Carmen Mirandová byla rovněž na národní i mezinárodní scéně první propagátorku Bahie - doposud bylo v nejširším povědomí jen Rio de Janeiro.

hlavně tropická exotika, hlubší umělecké brazilské vyjádření v cizině neprezentovala.⁴¹

Zmínku si zaslouží ještě jeden výjimečný zpěvák, barytonista, jichž Brazílie příliš nemá, kytarista a básník, inspirátor mnoha dalších generací autorů počínaje třicátými lety 20. století, kdy vstoupil na scénu – **Dorival Caymmi**. Odkaz tohoto bahijce nalezneme skutečně všude napříč žánry a epochami, v bossa nově i tropikalismu.

Je třeba dodat, že samba jako exkluzivní národní žánr v období mezi lety 1930 a 1960 nikdy brazilskou písňovou scénu úplně neovládla. Kromě velmi populárních a domácími interprety často přejímaných hispanoamerických sentimentálních forem jako mexické bolero nebo argentinské tango⁴² se ve čtyřicátých a padesátých letech na brazilský hudební trh kromě domácí tvorby dostávaly stále více hudební produkty severoamerického zábavního průmyslu, ať šlo o *swing*, *jazz*, *boogie-woogie* nebo hollywoodské muzikály. Vliv na to měla jistě i realizace Rooseveltova plánu nové zahraniční politiky ve vztahu k americkým sousedům s názvem Politika dobrého sousedství (Good Neighbor Policy), v jejímž rámci se rozšíří i kulturní výměna. Ta ještě zintenzivnila poté, co Brazílie přestala pod rouškou neutrality sympatizovat s Hitlerem a Mussolinim a po boku Američanů vstoupila v roce 1942 do druhé světové války. Národně orientovaná kritika tento trend neschvalovala,

⁴¹ Srov. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 5. vyd., s. 204, 205. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

⁴² Úspěch sertanských dvojic (*duplas sertanejas*) na přelomu osmdesátých a devadesátých let ukazuje, že brazilské většinové publikum vždy projevovalo zájem o romantickou pomalou píseň s protaženými slabikami.

radikálové dokonce situaci označili za snahu o kulturní kolonizaci. Americké písně k tanci, muzikálové songy nebo velkokapellový jazz bigbandů Dukea Ellingtona, Glenna Millera nebo Counta Basieho měly podstatný vliv nejen na část brazilského publika, ale hlavně na brazilské hudebníky, aranžéry i skladatele.⁴³ Technologicky, produkčně i hudebně vyspělejší americké tvorbě šlo jen těžko odolat, a tak jako všude ve světě i v Brazílii začaly vznikat **napodobeniny amerických populárních písní**. Domácí tvorba se tak obohatila o prvky jazzové harmonie, bigbandových aranžmá nebo swingové interpretace.⁴⁴ Muzikanti a zpěváci jako Johny Alf (vl. jm. Alfredo José da Silva) nebo Dick Farney (vl. jm. Farnésio Dutra e Silva) se snažili zapracovat poválečný americký optimismus a nové hudební postupy i do textů. Farney dokonce v roce 1949 v riodejaneirské čtvrti Tijuca založil Sinatrovsko-farneyovský fan klub (Sinatra-Farney fan club), který přes svůj jepičí život napomohl rozvoji brazilského jazzu. Někteří pozdější hudební historici považovali právě Farneyho a Alfa spolu se skupinou *Os cariocas* za předchůdce bossa novy.

Na další růst hudebního průmyslu mělo vliv i zavedení dlouhohrající desky v roce 1951. Už od roku 1950 se zabíhalo televizní vysílání, ale středem hudebního dění zůstávaly po celá čtyřicátá a padesátá léta **rozhlasové stanice** jako Nacional, Tupi nebo Mayrink Veiga. Každá měla vlastní kapelu s

⁴³ Je zajímavé si všimnout, že vývoj samby nese podobné znaky a formuje se i v prakticky shodném časovém období jako severoamerický jazz, který má kořeny v neworleanském *dixielandu* – spontánním muzicírování černošské populace postaveném na improvizaci na oblíbené hudební téma –, fúzuje s tradicí evropskou jako v případě *ragtimu* nebo *symfonického jazzu* Paula Whitemana a přijímá i vlivy folklórní, například v podobě *blues*.

⁴⁴ Srov. MÁXIMO, João. Op. cit., s. 11-14.

hudebníky schopnými obsáhnout veškeré žánry, včetně regionálních, a populární moderátory, kteří uváděli masově sledované hudebně-zábavní pořady a soutěže. Hvězdní interpreti nebo oblíbené pěvecké dvojice měli své fankluby, mezi kterými panovala soutěživá atmosféra. Dosah a vliv rádia byl obrovský.

Na začátku páté dekády vyslyšela firma Continental volání části kritiky po návratu k tradičním brazilským stylům staré samby velikánů Noela Rosy a klavíristy s přezdívkou Sinhô v nových aranžích instrumentalisty Radamése Gnataliho. Pravděpodobně tento počín měl za následek začátek po celé **desetiletí** trvajících hlubších **estetických debat** kritiků, hudebníků a intelektuálů o tom, co je to brazilská hudba, co imitace, co koho ovlivňuje. Objevilo se rovněž dělení na národní tradici versus moderní novinky, které zakrátko vykrytalizovalo v konkrétní označování jednotlivých tradičních žánrů a škatulku se zkratkou MPB (Música popular brasileira - Brazilská populární hudba) zahrnující široký proud brazilské populární písně. Vedle oprášení tradiční samby (v období po druhé světové válce karnevalové samby a pochody s jistým úpadkem karnevalu poněkud ustoupily tvorbě pro „zbytek roku“) se vydání a tím i oživení dočkalo i choro, dosud přežívající jen v úzké skupině nadšenců.

Do brazilské písňové tvorby sice pronikaly americkým jazzem inspirované prvky, přišly první elektrofonické nástroje a nové nahrávací technologie a svá znovuzrození zažily některé tradiční žánry, ale v rádiu se nejvíce hrály u nejširších vrstev posluchačů oblíbené **sentimentální samby-canção**, které za svůj hybridní charakter vděčily míšení s oblíbenými jihoamerickými žánry. Nejen jejich vlivem, ale i atmosférou ovlivněnou tragickou válečnou zkušeností anebo jen prostou tendencí povýšit melodii a sentimentální témata nad pouhý rytmický taneční charakter karnevalové produkce se tato tvorba

postupně stávala stále víc sentimentální až melodramatickou. Dominance srdcebolných samb-canção s interpretačními operistickými excesy, překomponovanými melodiemi podpořenými dramatickými orchestrálními aranžmá vedla k postupnému **rozdělení hudebního publika**. U nejširších méně vzdělaných vrstev slavily úspěch, ale mladší a vzdělanější publikum, studenti, střední třídy nebo městská kulturní elita je považovali za kýčovité a nevkusné. V euforii a očekávání nabuzenými optimistickou atmosférou za éry prezidenta Juscelina Kubitcheka (1956-1960), jenž zahájil modernizaci a otevírání Brazílie světu, hledali alternativu, hudbu náročnější, propracovanější a také větší pestrost temp, rytmu i témat. Kromě Farneyova amerického snu a zábavní produkce USA poslouchala tato část publika zahraniční *rock'n'roll*, *be-bop* nebo vlivný *cool jazz*. Ve vzduchu byla cítit potřeba zásadní estetické změny.⁴⁵

Romantické samby-canção získaly takovou převahu, že prakticky zastíňovaly ostatní brazilské písňové výrazy, snad jen s výjimkou kreací Luize Gonzagy, originálního harmonikáře (samfoneiro), jehož příchod musel být příjemným osvěžením na rozhlasových vlnách plných národní hudby integrující Brazílii přesně podle Vargasových představ. Prezentoval a tím i popularizoval **venkovský folklór** ze Severovýchodu a alespoň částečně kompenzoval tehdy zcela dominantní kompoziční a výrazový model samby-canção. Tato osobitá figura z prostředí honáků krav přinesla do města, do rádia, hitparád a tím i nejširšímu publiku severovýchodní tance v různých rytmických variacích s názvy jako *baião*, *xaxado*, *rojão* nebo *cocô*. Gonzaga se také významně zasloužil o popularizaci hry na akordeon.

⁴⁵ Ne všechny samba-canção byly nevkusné či nekvalitní. Připomeňme jen tvorbu mladého Antônia Carlose Jobima, jehož slavná chvíle ovšem teprve přijde. Tento žánr zanechal brazilské písni řadu klasiků.

Jeho píseň „Bílé křídlo“ (Asa branca) doslova zlidověla a její interpret se stal národní „hudební památkou“ (tak se jmenuje jeho box – Monumento nordestino) přezdívanou „Rei do baião“ (Král /tance/ baião).⁴⁶

Televizní éra, bossa nova, tropikalistická revoluce

Použijeme-li Tatitův slovník, dalším filtrem brazilské písně je tvorba, která slepě nepřejímá severoamerickou dikci, ale staví na estetickém tříbení národních písňových tradic. Úspěšný čelní útok na dominující melodramatickou estetiku se vedl prostřednictvím novátorské tvorby dvou osobností – Joãa Gilberta a Toma Jobima –, která je dodnes známá pod stylovým označením **bossa nova** (bossa nova – nový „grif“, v tomto případě nový způsob, jak dělat sambu). Luiz Tatit poznamenává: „Šlo o první hnutí s jádrem v populární hudbě, které se rozšířilo do všech vrstev brazilské společnosti (od estetických po politické) a dalo základ novému způsobu bytí.“⁴⁷

Bossa nova se rodila v muzikantském prostředí univerzit a riodejaneirské střední třídy obývající tradičně jižní Rio. Za první bossu je považována Jobimova kompozice „Tereza z pláže“ (Teresa da praia, 1954), ale zásadní událostí je vydání písně, respektive stejnojmenné dlouhohrající desky *Už bylo dost*

⁴⁶ Vedle práce Mária de Andrada na poli systematického sběru lidových písní ve třicátých letech je zásadním počinem, co se brazilské hudební muzikoetnografie týče, vydání kompletu 16 LP z let 1972 a 1976 (4 na každý region) *Série música popular: do Nordeste (1973), do Centro Oeste/Sudeste (1974), do Sul (1975) a do Norte (1976)* vydavatelstvím Discos Marcus Pereira.

⁴⁷ „Foi o primeiro movimento com núcleo na música popular que se espalhou por vários setores da sociedade brasileira (do estético ao político), fundando um novo modo de ser.“ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 79.

stesků (**Chega de saudade**, 1958) kytaristy a zpěváka Joãoa Gilberta, která se dočkala ohromného ohlasu u celého brazilského publika a ve světě populární písni způsobila trvalé změny.

Prvním charakteristickým znakem bossa novy je komornost interpretace kontrastující s rozmáchlými hlasovými gesty některých hvězd sentimentálních žánrů, nelze zde nevycítit vliv Debussyho impresionismu nebo cool jazzu. Gilbertův „cool“ zpěv byl dokonce nemnohými kritiky označen za zženštilý. Nový výraz spolu s moderními mikrofony umožnil vyniknout interpretům, kteří neměli velké hlasové fondy, což je případ téměř všech velkých hvězd bossy – Toma Jobima, Nary Leãoové nebo Astrud Gilbertové. Šlo jim o styl a o sdělení, nikoliv o operistické exhibice nebo *belcanto*. Rytmicky bossa nova vychází ze samby, je synkopovaná s výraznou polyrytmií v uvolnění hlasu a doprovodu, které se ale zároveň organicky doplňují. Harmonie v instrumentálním podkladu byla nyní nově – stejně jako v jazzu – posloupností komplexních akordů včetně akordů zmenšených, zvětšených či jinak alterovaných. Melodie byly oproti sambě-canção jasné, perkusivní, tematizované a často byly vedeny tak, aby obsahovaly výrazné disonantní tóny komplexních akordů.⁴⁸ Aranžmá byla očištěna, aby byla maximálně harmonicky funkční. Texty zapadaly do ekonomičnosti bossanovového vyjádření, přinášely totiž znovu i banální každodenní témata, slovní hříčky, milostné motivy bez patosu a hovorový jazyk, a jak už bylo naznačeno dříve, promítala se do nich optimistická nálada brazilské společnosti za Kubitschekovy vlády, kdy svítla naděje na zlepšení životních podmínek.

⁴⁸ Nejlepším příkladem toho je notoricky známá Jobimova kompozice „Rozladěný“ (Desafinado), která o zdánlivě falešných tónech nových harmonií přímo pojednává a zároveň si s nimi v melodii pohrává. Srov. GILBERTO, João. *Chega de saudade*. 1959, LP.

Kvalitu slov zaručovali špičkoví textaři a básníci jako **Vinícius de Moraes**, Newton Mendonça, Edu Lobo a mnozí další.

Ač se to prvním posluchačům bossa novy nemuselo zdát, existovala jasná kontinuita mezi samba-sambou a bossa novou. Nejenže vůdci hnutí mnohé klasické samba-samby po radikální reharmonizaci znovu nahráli - jako v případě slavné „Snědé růže“ (Rosa morena) nebo „Stýskání po Bahii“ (Saudades da Bahia) od Dorivala Caymmiho -, ale jako by sambu svým novým stylem esteticky očistili. Národovecká hudební kritika považovala bossa novu za pouhé zjazzování samby, ovšem „bossanovisté byli prvními populárními hudebníky, kteří cizí vliv kreativně zapracovávali“.⁴⁹

Prvním velkým interpretem bossa novy, který byl přímo fascinován základem samby, se stal intelektuál, kytarista a zpěvák **João Gilberto**. Vyvinul zcela originální a - jak se později ukázalo - geniální způsob kytarového doprovodu, který je nasáklý rytmickými vzorci samba-samby, svou perkusivní hravostí připomíná sambovou hru na tamburínu a přitom je úsporný, takže nechá vyniknout vokální melodickou linku a její vyprávění. Gilberto také svým charakteristickým jemným projevem dokázal unikátně frázovat a dát se vést vlastní intonací každého verše.

Největším a světově nejznámějším skladatelem a interpretem bossa novy je bezesporu **Tom Jobim** (Antônio Carlos Jobim). V polovině padesátých let 20. století se dostal na vrchol s milostnými sambami-canção, ale jeho tvorba se v polovině dekády postupně měnila, Jobim se pokoušel obnovit svůj repertoár, ozdravit sambový výraz, dosáhnout podobné interakce

⁴⁹ „os bossanovistas foram os primeiros músicos populares a elaborar criativamente a influência estrangeira.“ MALTZ, B., TEIXEIRA, J., FERREIRA. S. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993, s. 57.

slov a melodie jako *bambas do samba* (velcí sambisté) zlaté éry. Použil k tomu už ale jinou harmonickou koncepci se zapojením disonantních akordů, k níž mu napomohl jeho nástroj – piano – a jeho záliba v jazzu. Výsledkem jsou světoznámé písně jako „Dívka z Ipanemy“ (*Garota de Ipanema*), *Corcovado*, „Rozladěný“ (*Desafinado*) nebo „Pošetilost“ (*Insensatez*). Tatit o Gilbertovi s Jobimem říká, že odhalili zemi její písňovou dřev, když sambu „dekantovali“, přečistili.⁵⁰

Bossa nova jako intenzivní hudební hnutí je vymezena zhruba lety 1958 a 1963. Zatímco její vůdci slavili úspěch v zahraničí,⁵¹ zbylí bossanovisté začínali reagovat na novou společensko-politickou situaci. Po skončení prezidentského mandátu Juscelina Kubitcheka, za nějž došlo k zásadnímu otevření, modernizaci a také industrializaci země, ale nikoliv k naplnění představ nejširších společenských vrstev o zlepšení jejich sociální situace, začala posilovat **levice a studentské hnutí**. Situace za vlády socialistického prezidenta Joãa Goularta (1961-1964) se dále vyhrcovala a vyústila v roce 1964 ve vojenský puč. Umělecká a intelektuální scéna včetně hudebníků, divadelníků nebo filmařů brazilské nové vlny se postupně stmelovala a solidarizovala s levicovým studentským hnutím.⁵² Texty písní se měnily, milostná témata ustoupila

⁵⁰ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 180.

⁵¹ Zásadní byl vstup bossa novy a jejích dvou hlavních hrdinů na newyorskou scénu, americký trh a odtud dál na hudební scénu světovou. Symbolickým momentem a naplněním snu o umění na export se stal památný koncert v Carnegie Hall v roce 1962, vydání legendárního LP *Getz/Gilberto* (1964), které získalo v roce 1965 americké hudební ocenění Grammy, nebo společná deska s názvem *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* z roku 1967.

⁵² Studentské hnutí mělo aktivní kulturní složku – Lidové kulturní centrum (CPC – Centro popular de cultura), které organizovalo kulturní akce, vydávalo desky, knihy a podporovalo angažované umění. Srov. FREITAS FILHO,

ideologickým stanoviskům, autoři pranýřovali sociální nespravedlnost, důraz byl kladen zejména na špatnou situaci obyvatel chudého severovýchodního regionu. Snaha o uvědomění mas a ohlašování blížících se nevyhnutelných revolučních změn měla za následek i proměnu melodií z hravých a bezstarostných na vážné a burcující.

Politická angažovanost umění se stala imperativem a prozatím díky poměrně mírné cenzuře dostávaly prostor mnohé protestní hlasy. Pod vedením režiséra Augusta Boala vzniklo například protestní představení *Názor* (Opinião), které dávalo najevo nesouhlas s novými pořádky.⁵³ Mnoho zavedených autorů přešlo k angažované písni či protestsongu, to je příklad bossanovisty Edu Loba, Joãa do Vale nebo sambisty Zé Kétiho. Objevily se i nové hvězdy jako Chico Buarque nebo Gilberto Gil. Vůdcem protestní písně se stal Geraldo Vandré. Nejdůležitějším hudebním jevištěm se postupně od začátku šedesátých let stala **televize**, konkrétně největší a nejsilnější firma TV Record. Ta organizovala a přenášela každoroční soutěžní **písňové festivaly**, které se stávaly kolbištěm zpěváků z celé Brazílie a soupeřily na nich různé

Armando: *Poesia vírgula viva* In NOVAES, Adauto(usp.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, s. 163.

⁵³ Jedna z hvězd tohoto představení, bývalá „múza bossa novy“ Nara Leãoová se ze zdravotních důvodů nechala zastoupit mladičkou talentovanou zpěvačkou Marií Bethânií z Bahie, která díky svému luznému zjevu a hlavně unikátnímu, nežensky hlubokému hlasu získala obrovskou popularitu s písní „Sokol“ (Carcará), jež přímo poukazuje na problémy chudého Severovýchodu a následnou obrovskou migraci do měst, a tak trochu omylem se stala symbolem protestsongu. Brzy se z angažované scény stáhla a nadále se pak věnovala jen vlastní kariéře šansoniérky. Ale její úspěch spolu s faktem, že ji na žádost otce do velkoměsta doprovázel i její starší bratr, Caetano Veloso, byl důležitý pro příští nástup skupiny bahijských hudebníků okolo Velosa a Gila do centra hudebního dění.

žánry jako protestní píseň, regionální píseň, tradiční samba a podobně. Zde se také zrodilo označení MMPB (Moderna música popular brasileira – Moderní brazilská populární hudba), později zkrácené na MPB. TV Record ve snaze obsáhnout celé hudební spektrum a získat tak co největší sledovanost nasadila do vysílání živé televizní **hudebně-zábavné programy** uváděné některým populárním zpěvákem, který si pak zval hosty podle svého vkusu.

Oficiálním sídlem brazilské populární písně MPB se stal legendární pořad „Smetánka bossy“ (O fino da bossa), který moderovala výjimečná zpěvačka Elis Regina⁵⁴ spolu se sambistou Jairem Rodriguesem. Jestliže se v této baště MPB soustřeďuje vše tradiční, národní, lidové, případně angažované, ve snaze oslovit středoškolskou mládež v době nástupu zahraničního rocku a popu a beatlemánie vznikl konkurenční program. Dostal název „Mladá garda“ (Jovem guarda) jako protiklad hudebníků ze „staré gardy“ a jeho moderátorem a hlavní hvězdou se stal Roberto Carlos.⁵⁵ V něm dostala politikou nedotčená, na kvintakordech a jednoduchých nápěvcích postavená píseň k zábavě a tanci často s banálními texty o lásce nebo životním

⁵⁴ Elis Regina, jejíž osudy jsou popsány v knize *Elis uragán* (Furacão Elis), měla díky obrovskému talentu raketový nástup na brazilské hudební nebe a po dvou dekádách své hvězdné kariéry – umírá předčasně v roce 1981 –, jí zůstává koruna královny brazilského popu. Za svůj krátký život účinkovala v mnoha televizních show, nastovkách živých vystoupení, slavila i úspěchy v zahraničí jako na jazzovém festivalu v Montreaux v roce 1971. Vydala desítky LP, na kterých nazpívala často dodnes nepřekonané verze nejznámějších brazilských písní. Srov. Echeverria, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Ediouro, 2007.

⁵⁵ Přes své komerční zaměření v průběhu celé padesátileté kariéry a často kritizovanou plytkou sentimentálností, nevkus hraničící se sebedparodií je Roberto Carlos absolutním králem MPB a je mu ke cti, že sám nebo spolu se svým bratrem Erasmem je autorem spousty klasických šlágrů, které jsou dodnes stále znovu interpretovány.

stylu. Tato ze zahraničí okopírovaná tvorba zaměřená na trh, komerční úspěch a nově napojená na reklamní byznys dostala přízvisko **iê-iê-iê** (podle verše notoricky známé písně Beatles „She loves you, yeah, yeah, yeah“) a její představitelé byli národně laděnými posluchači a hudebníky nazýváni zrádci MPB.⁵⁶ Mezi těmito krajnostmi dala TV Record místo pro vlastní pořad i pěveckým hvězdám, jako byli Elizeth Cardosoová nebo Wilson Simonal s jejich spřízněnci, kteří se nevešli ani do MPB, ani do iê-iê-iê. Televize Record se tak stala velice liberální platformou, kde se stýkaly zcela rozdílné tvůrčí tendence podobně jako v dříve popisovaných domech tet na počátku století.

Jak rostla nespokojenost s politickou situací, radikalizovalo se studentské hnutí a politickými protesty po celé zemi se v letech 1967 a 1968 vyhrcoval i **hudební konflikt**, obzvláště na písňových festivalech. Tzv. MPB zahrnovala jednak národní křídlo politicky angažované protestní písně zaměřené především na problémy chudého venkova. Zosobňoval jej Geraldo Vandré, který se spolu s některými kolegy choval jako jakási brazilská hudební milice. Svou aktivitu chápal jako jedinou možnost, jak ochránit pravou „nezaprodanou“ národní píseň. K MPB rovněž patřilo křídlo tradicionalistické reprezentované tvůrci a interprety samby, freva či karnevalovými bloky. Obě křídla se za podpory radikalizovaného levicového studentského publika

⁵⁶ Roberto Carlos jako většina mladých hudebníků začínal s *bossa novou* a imitováním Joãa Gilberta a paradoxně z ní ve své rané tvorbě zachovával jak v projevu, tak tematicky podstatně více než jeho kritici z řad bossanovistů, představitelů protestsongu a dalších obránců MPB. Na tuto souvislost poukázal už J. Medaglia ve své studii *Bilance bossa novy* (Balanço da Bossa Nova) In CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978, s. 120. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

vymezovala proti zrádcovskému a konzumu zaprodanému iê-iê-iê, a to dokonce i protestním pochodem proti elektrickým kytarám (1967) – ty se staly symbolem „nebrazilských“ žánrů a u univerzitního publika tak vyvolávaly největší emoce.

Na písňovém festivalu TV Record na sklonku roku 1967 s účastí Caetana Velosa a Gilberta Gila vypukla na scéně MPB hudební revoluce, která byla zakrátko pojmenována *tropikálie* či **tropikalismus**. Tomuto období, respektive hnutí se věnujeme podrobně v dalších částech této práce, a proto se nyní pokusme velice stručně načrtnout následné trendy v brazilské písni.

Tvorba následujících dekád

Po desetiletí kulturního i politického vření a letech 1967 a 1968⁵⁷ – asi vůbec nejplodnějším období brazilské hudby, kdy jedna televizní stanice s celonárodním dosahem dávala prostor nejširšímu spektru hudebních výrazů a žánrů – přichází zčásti nucené uklidnění, ale i ustálení MPB a segmentování hudebního trhu. Brazílie procházela na počátku sedmdesátých let obdobím nejtvrdší vojenské diktatury za prezidenta Mediciho (1969–1974), navíc do umělecké tvorby zasahovala **cenzura**⁵⁸ a největší osobnosti hudební scény jako Caetano Veloso, Gilberto Gil nebo Chico Buarque se jen postupně vracely z dobrovolného či nuceného exilu, ve kterém skončily po nástupu tvrdé diktatury zahájené institučním aktem AI5 (Ato institucional 5) na konci roku 1968. Těžiště hudebního průmyslu se z televizních stanic, jež ovládly telenovely, přesunulo zpět do rozhlasu a hudebních firem, které stále víc sázely na osvědčené hudební tvůrce a

⁵⁷ Srov. VENTURA, Zuenir. 1968: *O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

⁵⁸ Srov. ORTIZ, Renato. Op. cit., s. 114.

zpěváky i z ekonomických důvodů – Brazílie se začala propadat do vleklé hospodářské krize.⁵⁹ I proto se v **sedmdesátých letech** neobjevilo tolik nových autorů, někteří dostali prostor až s rozvojem nezávislé produkce v následujícím desetiletí.

Přesto vznikala poměrně pestrá písňová tvorba,⁶⁰ vedle už známých tvůrců, jako byli písničkář-básník Chico Buarque, melodik Milton Nascimento, tropikalisté Caetano Veloso a Gilberto Gil, Edu Lobo, Paulinho da Viola, zpěvačky Gal Costová, Maria Bethânia, Elis Regina, se objevují fúze rocku a popu s národními žánry jako samba nebo frevo. K těmto „dědicům tropikalistického boje proti vylučování“⁶¹ kteréhokoliv z hudebních výrazů zařadíme skupiny *Novos Baianos*, *Secos Molhados* nebo Jardse Macalého, kteří již nebyli svázáni žádnými ideologickými nebo estetickými omezeními. Našli se i vyznavači čistých žánrů, v případě samby třeba Paulinho da Viola, Clara Nunesová nebo Martinho da Vila.

Na rozdíl od éry festivalů, kdy se hodnotila i estetická stránka a kvalita písní a jejich textů⁶², stále silnější slovo získávaly nadnárodní hudební firmy, které kromě nasazování domácích hvězd saturovaly brazilský hudební trh s deskami a

⁵⁹ Po tzv. „brazilském hospodářském zázraku“ (1969–1973) zůstal obrovský zahraniční dluh, později přišly problémy s hyperinflací, ze které se země začala vzpamatovávat až v devadesátých letech. Srov. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994, s. 485–488.

⁶⁰ Srov. MIGUEL, Antônio Carlos. *Discoteca brasileira do século XX – Anos 70*/Antônio Carlos Miguel. Rio de Janeiro: Infoglobo comunicações s.a., 2007.

⁶¹ „herdeiros da luta tropicalista contra a exclusão“ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 229.

⁶² Srov. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1981, 2. vyd., s. 36–37.

rozhlas zahraniční, převážně americkou hudbou, což vyvolávalo obavy, že se brazilská hudba nedožije konce století. Další vývoj však ukázal opak. Od počátku osmdesátých let se začali prosazovat v rozhlasových hitparádách **národní rock-popové** hudební skupiny a zpěváci z rostoucích brazilských měst a postupně vytlačovali hudbu cizí. Jejich tvorbu charakterizovala vedle vlivu zahraničních rockových kapel a první generace iê-iê-iê i typická brazilská jednoduchost, půvab, nezbytná dávka sentimentality i tradiční oralita - „cantando, contando“ (zpívám, vyprávím). První hvězdou formací byli *Titãs do iê-iê-iê* a po nich dlouhá řada rockerů a skupin jako Rita Leeová, Raul Seixas, *Blitz*, *Paralamas de Sucesso*, *Barão Vermelho*, *Legião Urbana* s frontmanem Renatem Russen nebo „canto falado“ hvězdného zpěváka Cazuzy.⁶³ Popovější a tanečnější písně produkovali například Tim Maia nebo Jorge Ben Jor. Komerční tvorbu pro diskotéky inspirovanou *soulem, funky, ska, diskem* nebo *reggae* v sedmdesátých a osmdesátých letech reflektovali i tropikalisté Gil nebo Veloso. Jejich flirtování s komercí, zachytávání a zapracovávání veškerých vlivů jim přineslo přídomek „anténa“.

Mimo hudební trh vznikala od počátku osmé dekády **experimentální tvorba** napojená na sãopaulskou hudební fakultu (Faculdade de Música da USP). Vlivy moderní vážné hudby, atonální, dodekafonické postupy v kombinaci se sambou, funky, reggae, hudební humor a experimentální formy (např. komiksu) tvůrců jako Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção nebo skupin *Rumo* či *Premeditando o Breque* byly pro komerční média příliš nekonformní.

⁶³ Srov. WERNECKOVÁ, Sandra. *Cazuza - o Tempo Não Pára*, 1996, autobiografický film.

V osmdesátých letech došlo na hudebním trhu k **narušení přirozené rovnováhy** rychlých tanečních a pomalých sentimentálních výrazů jak vlivem „znárodněného“ rocku, tak zahraničního popu. Ve čtyřicátých a padesátých letech byly touhy části publika po pomalých emocionálních písních saturovány sambou-canção, v letech sedmdesátých pak tvorbou Marie Bethânie, Djavana, ale hlavně Roberta Carlose s jeho italskými srdcebolnými popěvkami. Na konci osmdesátých let tento prostor na trhu producenti vycítili a nasadili tzv. sertanskou píseň (**música sertaneja**). Šlo o notně zjednodušenou, technicky i vizuálně zmodernizovanou verzi (pro někoho o zneuctění) tradičního dvouhlasého caipirského zpěvu (z vnitrozemí států São Paulo, Mato Grosso a Goiás). Sertanské dvojice jako Zezé di Camargo a Luciano nebo Leandro a Leonardo si svými primitivními milostnými písněmi s táhlými melodiemi přednášenými ve sladkých terciích a sextách získaly masovou oblibu u nejprostších vrstev posluchačstva a dosáhly závratných prodejů.

Další podobně úspěšnou marketingovou sázkou bylo taneční **axé**. Tato forma vyšla ze svižných severovýchodních lidových rytmů jako *forró*, navázala na úspěch regionálních perkusních skupin *Timbalada* nebo *Olodum* a využila populární pouliční karneval brazilského Severovýchodu, zvláště v bahijské metropoli Salvadoru, kde v průvodech karnevalových bloků na návěsech kamionů zvaných *trio elétrico* hrají a zpívají populární regionální hvězdy. Patříčně upravená představení skupin axé jako *É o Tchan*, *Gera Samba* nebo *Banda Eva* byla nasazena na trh a do celonárodních televizí jako alternativa klipů amerických popových hvězd Jacksona nebo Madony, a přestože americkým tanečníkům a zpěvákům technickým provedením konkurovat nemohla, svou jednoduchostí a živelností cizí konkurenci prakticky vytlačila.

Mezi stereotypní rytmičké axé a srdcebolnou sertanskou hudbu se ještě vklíní třetí, rovněž komerčně nesmírně úspěšný, konzumně zábavní styl - **pagode**. Jde o jakýsi zjednodušený druh samby s primitivními unisono melodiemi hlásící se ke tvorbě skupiny *Os Originais do Samba* ze sedmdesátých let.

Čistě **komerční brazilské žánry** axé, sertanská hudba a pagode v deváté dekádě k nemalé radosti kulturní elity, odborné kritiky a opovržení milovníků tvůrčí autorské písně zcela ovládly hudební trh a získaly si davy fanoušků. Zároveň však na rozdíl od chmurných předpovědí zcela **vytlačily zahraniční komerční produkci**. Charakteristiky těchto tří žánrů jako téměř žádné rytmičké variace, harmonická plochost, stereotypní aranžmá, respektive sériovost, kýčovitost a nekonfliktnost se zcela shodují s popisem produktů masové kultury německého teoretika a kritika umění Adorna ze čtyřicátých let.⁶⁴ Znaky masové kultury a hudebního průmyslu se v Brazílii ostatně začaly objevovat právě už ve čtyřicátých letech s urbanizací, industrializací a rozvojem radiofonie.⁶⁵

Nadvláda portugalsky zpívaných písniček na přelomu století v obrovské rozmanitosti žánrů, výrazů a kvalit ukazuje jakousi „**sílu setrvání**“ (força de permanência) brazilské písně,⁶⁶ která nedovolí jakkoli technicky kvalitní a mnohdy inspirativní cizí tvorbě uměřit tvorbou domácí a zároveň udržuje pestrost výrazů a národní hudební tradici. Principy žánrů jako bossa nova, tropikalismus spolu s nezávislou produkcí umožňují přežít rafinovanějšímu a trvalejšímu hudebnímu a textovému vyjádření.

⁶⁴ Srov. ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Přel. M. Hauser, M. Váňa. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 16, 17, 29.

⁶⁵ ORTIZ, Renato. Op. cit., s. 38, 39.

⁶⁶ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 233.

Průmyslová standardizovaná tvorba „bez autora“ pro nejširší masy i tvorba autorská s puncem individuality a osobním estetickým výrazem pro vzdělanější a náročnější publikum, které v úvodu svého příspěvku o hudbě sedmého desetiletí let pojmenovává hudební teoretik a muzikant José Miguel Wisnik,⁶⁷ jsou v MPB na konci minulého a začátku našeho století silně promíchané a „tržní“ a „tvůrčí“ hudebníci se vzájemně ovlivňují. Masová produkce nikdy nevytlačila vynalézavější tvorbu, už od dob bossa novy existovala za hlavním proudem mnohá menší tvůrčí centra.

Za pokračovatele experimentální linie bychom mohli v devadesátých letech označit projekt *mangue-beat* skupiny *Nação Zumbi* s frontmanem Chicem Sciencem, kombinující prvky severovýchodních folklórních rytmů jako *maracatú* s hip-hopem a dalšími vlivy. Tvůrci, v jejichž tvorbě nechybí inovace, experiment, autorská individualita, ale i ohled na srozumitelnost a přijetí u publika, jsou například Carlinhos Brown, Lenine, Chico César, Arnaldo Antunes, Zeca Baleiro nebo Marisa Monteová, když pomineme živé legendy MPB jako Veloso a řada dalších.

Tvůrčí exploze posledních dvou dekad – nezávislá na velkých produkčních firmách – je umožněna nejen zásadním zlevněním a zjednodušením nahrávání a vydávání hudby, internet a komprimované formáty mp3 změnilý celý globální hudební trh, Brazílii nevyjímaje. Kdokoliv si kdykoliv jakoukoliv hudbu může stáhnout, nebo naopak vytvořit a poslat do světa. Zisky a tím i vliv firem se zmenšují, naopak pro profesionální muzikanty vzrůstá význam živých koncertů, respektive přímého

⁶⁷ WISNIK, José Miguel. *O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez*. In NOVAES, Adauto(usp.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, s. 25.

kontaktu s publikem. O jisté solidaritě a vzájemné podpoře brazilských hudebních tvůrců svědčí množství hostování, ale i společné projekty (např. mezinárodně úspěšní *Tribalistas* C. Browna, A. Antunese a M. Monteové).

Tatit v této souvislosti mluví o **decentralizaci úspěchu**.⁶⁸ Kdysi musel mít hudebník-profesionál už něco za sebou, aby se dostal na scénu. Nyní se až na pár megastars s jejich megashows omezených na brazilské megapole o trh dělí všechny představitelné žánry ze všech koutů rozlehlé země. Spousta hudebníků křižuje Brazílii na koncertních turné a zastavuje i v menších městech ve vnitrozemí, aby seznámila publikum se svou tvorbou. Vznik nevídaného množství nekomerční tvorby je umožněn sponzorováním velkých bank a firem. Alternativou velkých televizních kanálů s jejich osvědčenými hvězdami jsou malé nezávislé regionální nebo internetové televize (hlavně v metropolích typu São Paula), které jsou schopny dát vedle vzdělávacích pořadů prostor alternativní hudební tvorbě.

K zachování plurality vyjádření přispívají **reedice** starých nahrávek na CD či DVD a **návraty**, případně rehabilitace pozapomenutých tváří jako Luiz Melodia, Elza Soaresová, Erasmo Carlos nebo trhem prakticky vyloučených, jako zcela originální hudební experimentátor Tom Zé.⁶⁹

Současný svět brazilské písně je zcela otevřen podnětům ze zahraničí, jejich kdysi problematizovaná asimilace je dnes přijímána zcela přirozeně. Už nevznikají hnutí, ani se neorganizují festivaly, rovněž nenajdeme sjednocující platformy jako dům tety Ciaty nebo TV Record. I díky

⁶⁸ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 244.

⁶⁹ Ironií jeho osudu je, že musel být znovuobjeven Davidem Byrnem, prorazit v USA, aby byl přijat doma.

ekonomickému oživení je Brazílie zaplavena hudbou ze všech možných regionů, jejichž potenciál byl aktivizován globalizovaným trhem. Výsledkem přetlaku tvorby a zájmu globalizovaného světa o *worldmusic* a lokální žánry je **vývoz hudby**. Namátkou jmenujme zájem o tropikalismus v USA v devadesátých letech, obrovský úspěch „Lambady“ se severovýchodními folklórními kořeny, globálně známou heavymetalovou skupinu *Sepultura* či světová turné Caetana Velosa, Marisy Monteové, Adriany Calcanhotové, Daniely Mercuryové, Gilberta Gila nebo Marie Bethânie.⁷⁰ Brazílie exportuje také vynikající instrumentalisty, od šedesátých let to byl klávesista Sérgio Mendes, bubeník Airto Moreira a jeho žena, zpěvačka Flora Purim, perkusista Naná Vasconcelos – propagátor hry na lidový nástroj *berimbau* nebo geniální jazzový multiinstrumentalista Hermeto Pascoal.⁷¹

Skončilo tradiční střídání a vzájemné vyvažování žánrů, k dispozici je **vše, tady a teď**. Tato charakteristika vystihuje i žánr, který do Brazílie přibyl z ciziny, a protože má hodně společného s brazilskou tradicí improvizujících sambistů a repentistů, s hudební oralitou, okamžitě se uchytil. Pracuje se základní materií všech písní – řeči –, a tak přebírá roli mladého rebelujícího hlasu. Upozorňuje ale také na sociálně-ekonomické problémy vykořeněných skupin obyvatel, nespravedlivou dělbu příjmů země a spojená rasová témata, tak jako kdysi protestsong nebo rock. Jedná se o **hip-hop**, respektive **rap**. Jako obvykle byl pobrazilštěn, jeho melodičtější populárnější větve představují O Rappa nebo

⁷⁰ Vynikající pernambucký hudebník Lenine vystoupil v roce 2008 na nádvoří koleje v Uherském Hradišti v rámci Letní filmové školy.

⁷¹ Srov. hermeto na lagoa [online]. [cit., 2011-12-14]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=06Qm-Z5OsHw>, videoklip.

Gabriel O Pensador, přísnou tradici pak formace *Racionais MC's*.⁷²

Tady končí stručné shrnutí vývoje brazilské písně. Stručné proto, že jestli se o Brazílii mluví jako o kontinentu, brazilská píseň se svou typickou oralitou a rytmikou je od třicátých let 20. století nekonečný oceán, a tak je složité ji uchopit a zmapovat. Je tak pestrá a promíchaná jako brazilská kultura a společnost a svou plodností, originalitou zcela odsunula do pozadí takzvanou vážnou hudbu a rovněž přestála přílivy písňové tvorby zahraniční. Uzavřeme úvodní část slovy již tolikrát citovaného Luize Tatita. Konstatuje, že „se píseň stala estetickým jazykem s rozhodujícím vlivem na brazilskou společnost“.⁷³

⁷² Nejen literární rozměr rapových textů, ale i třeba přítomné téma hnutí *Negritude* přivádějí tento fenomén do debat v seminářích na brazilských univerzitách.

⁷³ „a canção tornara-se linguagem estética decisiva na sociedade brasileira.“ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 212.

III. TROPIKALISMUS

„V brazilské míchané
marmeládě někdo musí hrát
roli morku a kosti.“⁷⁴

Décio Pignatari

Název hnutí, jeho vymezení a časové zařazení

Nejprve se zaměříme na **název** zkoumaného hudebně-kulturního hnutí známého jako *tropikalismus* nebo *tropikálie*. Ani jedno z těchto označení není ideální. Prvé z nich je dalším z řady všemožných *-ismů*, kterým se řada lidí včetně Caetana Velosa snaží vyhnout. Konkretistický básník, překladatel a literární a hudební kritik Augusto de Campos k tomu dokonce v roce 1969 napsal: „Raději než o tropikálii bych mluvil o tropikalismu, tak jako jsem vždycky radši říkal konkrétní poezie než konkretismus. Ismus je sufix používaný především odpůrci obrodných hnutí, kteří se je tím snaží historicky zařadit a omezit.“⁷⁵ Označení tropikálie (*tropicália*) může zase vést k záměně se stěžejní Velosovou písní, titulem instalace výtvarníka Oiticiky nebo názvem LP-manifestu, všechny se totiž jmenují stejně. Zřejmě největší slovníky portugalského jazyka Aurélio a Houaiss heslo „*tropicália*“ neuvádějí, ovšem tropikalismus (*tropicalismo*) ano. V Houaissově slovníku vypadá následovně:

⁷⁴ „na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso.“ In CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 268.

⁷⁵ „prefiro falar em Tropicália, em vez de Tropicalismo, como sempre preferi falar em Poesia Concreta em lugar de Concretismo. ‚Ismo‘ é um sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historicizá-los e confiná-los“. Tamtéž, s. 261.

tropikalismus, -mu m (od 1968) **1.** vlastnost tropického (tropickost) **2.** hud. hnutí skupiny bahijských skladatelů vedených Caetanem Velosem (1942-) a Gilbertem Gilem (1942-), které v souladu s dobovými estetickými a kulturními projevy vyústilo v nesoustavnou syntézu některých prvků brazilství (1967-1968) **3.** přen. výt.v., film., div. stejné hnutí rozšířené o výtvarná umění (např. Hélio Oiticica), o divadlo (José Celso Martinez Corrêa) a o film (Glauber Rocha) pozn. u 2. a 3. významu, iniciála někdy velkým písm.⁷⁶

Označení tropikalismus nebo tropikalistický se v brazilských dějinách již v historii vyskytlo, poprvé asi ve složenině „lusotropikalismus/lusotropikalistický“ v zásadní práci brazilského sociologa, historika a antropologa Gilberta Freyra s názvem *Panské sídlo a senzala*⁷⁷ (Casa-grande e senzala) z roku 1933, která se zabývá mimo jiné právě specifickými rysy portugalské neboli lusitánské kolonizace v tropických podmínkách a formováním brazilské rasově smíšené společnosti s její synkretickou kulturou.⁷⁸

⁷⁶ „tropicalismo Datação: 1968, - substantivo masculino, 1 qualidade do que é tropical, 2 Rubrica: música. movimento de um grupo de compositores baianos liderados por Caetano Veloso (1942-) e Gilberto Gil (1942-), que resultou numa síntese assistemática de alguns elementos da brasilidade, em sintonia com as manifestações estéticas e culturais da mesma época (1967 - 1968) 3 Derivação: por extensão de sentido. Rubrica: artes plásticas, cinema, teatro. esse mesmo movimento estendido às artes plásticas (por.ex., Hélio Oiticica), ao teatro (José Celso Martinez Corrêa) e ao cinema (Glauber Rocha), Obs.: nas acp.2 e 3, inicial por vezes maiúsc.” *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 2.0 - Setembro de 2006. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2006.

⁷⁷ Ubikace otroků.

⁷⁸ Srov. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998, 34. vyd.

V letech 1966 a 1967 avantgardní výtvarník a teoretik umění **Hélio Oiticica** stvořil a vystavil v sãopaulském Museu moderního umění (MAM – Museu de Arte Moderna) svou instalaci neboli „prostupný objekt“ (penetrável) s názvem „Tropicália“,⁷⁹ který vzbudil značný ohlas. A právě jeho název byl zakrátko použit znovu, a to hned dvakrát. Když hudebník Caetano Veloso hledal titul ke své právě dokončené písni, jeho přítel fotograf Luiz Carlos Barreto navrhl právě titul „Tropicália“, inspirovaný Oiticicovým dílem (vyšlo na LP *Caetano Veloso*, 1968). Píseň se stala jednou z ukázkových tropikalistických skladeb a její jméno součástí názvu manifestu hnutí – LP *Tropicália ou panis et circensis* (1968).

Druhou a asi rozhodující cestou ke zrodu názvu hnutí a jeho uvedení do veřejného prostoru byla paradoxně nevinná hříčka, parodie mladého hudebního publicisty a textaře jménem **Nelson Motta**. Ve svých memoárech s názvem *Tropické noci* (Noites tropicais) vzpomíná na setkání s režiséry Glauberem Rochou, Cacá Diéguesem a dalšími přáteli z uměleckého prostředí, na němž v ipanemském baru Alpino u piva do noci debatovali o posledních novinkách v kultuře a politice. Bouřlivé ohlasy a diskuse tehdy vzbudil nejen Rochův film *Země v transu* (Terra em transe, 1967) či šokující adaptace divadelní hry modernisty Oswalda de Andrada *Svíčkový král* (O rei da vela, 1967) skupiny Oficina režiséra Josého Celsa Martineze Corrêy, ale hlavně nová sólová dlouhohrající deska

⁷⁹ Šlo o pokus o avantgardní trojrozměrné interaktivní zobrazení tropické Brazílie s jejími kontrasty a typickými atributy jako palmy, papoušci, písek z pláže atd. Centrální část tvořilo jakési bludiště ve dvou stanech, v jehož středu se návštěvník ocitnul před zapnutým televizorem, který vše antropofagicky pozře a přetráví. CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997, s. 163. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

Velosa a Gila, jejich provokativní vystupování a radikální vyjádření v rozhovorech. Motta a jeho kumpáni se bavili vymýšlením imaginární oslavy nového hnutí, které už ve skutečnosti i díky veliké mediální pozornosti naplno žilo, ale nebylo dosud nijak definováno a jeho protagonisté si účasti v něm nebyli vědomi.

Pátého února 1968 (ráno po popisovaném „tahu“) Motta usedl za redakční stůl a uprostřed novinářské „okurkové sezóny“, tj. v období vrcholného brazilského léta, pro svůj sloupek v deníku *Última hora* vymyslel jakousi parodii na modernistické manifesty – článek s názvem **Tropikalistické tažení** (A cruzada tropicalista). Referoval v něm o založení nového hnutí s názvem *tropicalismo* a v humorném tónu načrtl jeho hlavní rysy. Pro ilustraci krátká ukázka: „Třicátá léta znovu naplno ožívají. Inspirována tímto úspěchem a současným světem popu, v němž umírá psychedelie⁸⁰ a rodí se nové trendy, se skupina filmařů, novinářů, hudebníků a intelektuálů rozhodla založit brazilské hnutí s potenciálem hnutí světového: tropikalismus. Se vším všudy přijmout to, co život v tropech může dát, bez estetických předsudků, bez přemítání nad buranstvím či kýčovitostí, jen prostě žít tropickost a nový dosud neznámý svět, jež v sobě tají.“⁸¹ Dále Motta s velkou nadsázkou

⁸⁰ Má se na mysli psychedelický rock.

⁸¹ „Os anos 30 revivem em força total. Baseados nesse sucesso e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo. Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mal gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido.“ MOTTA, Nelson: „A cruzada tropicalista“. *Última Hora*, 5. 2. 1968 In CALADO, Carlos. Op. cit., s. 176, 177.

popisuje tropikalistickou filozofii, módu, umění... Do srozumitelnější podoby se v textu **Tropikálie pro začátečníky** (*Tropicália para principiantes*) záhy pokusil hlavní ideová a estetická východiska tropikalismu shrnout novinář a textař Torquato Neto.⁸² Nakonec ve svých vzpomínkách Nelson Motta ke vzniku manifestu, kterým hnutí mediálně pokřtil, dodává: „Použil jsem (...) všechny ty nesmysly, co jsme si v Alpinu představovali.“⁸³ Jak vidno, někdy k založení hnutí vedou kuriózní cesty, v tomto případě Mottův falešný manifest, který však okamžitě vzbudil veliký ohlas v médiích. Motta ve hře pokračoval a v novinách, rozhlasových stanicích a televizi tropikalismus statečně bránil. *Tropicalismo* se jako název hudebně-kulturního hnutí prosadil, jeho protagonisté ho přijali, a navíc se nakonec nesmazatelně zapsal do historie brazilské hudby a kultury. Dodnes se na toto téma píší analýzy či seminární a diplomové práce po celém světě.

Co se týče **časového zařazení** tropikalismu, takzvaná „heroická“ nebo horká fáze hnutí je poměrně krátká a bylo by ji možno ohraničit říjnem 1967, kdy za účasti Gilberta Gila, Caetana Velosa a skupiny *Os Mutantes* s jejich novátorskými kompozicemi probíhal přelomový III. festival brazilské populární hudby TV Record, a prosincem 1968, kdy byli vůdci zradikalizovaného hnutí Veloso a Gil zadrženi a zanedlouho přinuceni odejít do exilu. Stěžejní tropikalistický aranžér Rogério Duprat k omezenému trvání hnutí v jednom ze svých

⁸² NETO, Torquato. „Tropicalismo para principiantes“. Vyňato z: *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Max Limonada, 1982 (1. Vyd. 1968) [online]. [cit., 2011-11-09]. Dostupné z: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-para-iniciantes>.

⁸³ „usei (...) todas as besteiras que tínhamos imaginado no Alpino.“ MOTTA, Nelson: *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, s. 170. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

zemitých bonmotů řekl: „Hnutí jako tropikálie, které koplo do vosího hnízda, nevznikne z hodiny na hodinu. Bylo tak odvážné, že netrvalo dlouho a Caetana s Gilem poslali do ciziny.“⁸⁴

Historickým pozadím tropikalismu je vojenská diktatura, která v Brazílii začala „březnovou revolucí“ v roce 1964. Vojenský režim postupně pomocí institučních aktů (tj. prezidentských dekretů) omezoval demokratický politický systém, za pomoci ozbrojených složek i cenzury zvyšoval tlak na své oponenty a kritiky a umenšoval prostor pro svobodný neřkuli opozičně angažovaný umělecký výraz. Úměrně k přitvrzování režimu sílil odpor a protesty levicového studentstva, odborů i církve. Toto napětí vrcholilo spolu s obecným napětím ve světě právě za vlády generála Artura da Costa e Silvy v letech 1967 a 1968. Nechvalně známý byl tzv. AI5 (instituční akt č. 5) z prosince 1968, jenž definitivně umořil zbytky demokratických mechanismů a veškerou moc svěřil do rukou vojenské junty.⁸⁵

Tropikalistické období ovšem není přesně ohraničené, umělecký vývoj hlavních aktérů v předcházejících měsících a letech byl postupný, procházel přirozeným vývojem s tím, že zvláště silný vliv na ně měla hudba rodného Severovýchodu spolu s gilbertovskou bossa novou.⁸⁶ Rovněž bychom našli interprety, kteří už před vymezeným údobím tvořili hudbu, kterou bychom

⁸⁴ „Não é de uma hora para outra que vai surgir um movimento como a Tropicália, que jogou merda no ventilador. Aquilo era tão ousado que não durou muito – mandaram Caetano e Gil embora do país.“ „A banda tropicalista do Duprat“, 1968 [online]. [cit., 2011-01-06]. Dostupné z: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-banda-tropicalista-do-duprat-1968>>.

⁸⁵ FAUSTO, Boris: Op. cit., s. 475-478.

⁸⁶ Životní a profesní dráhy nejdůležitějších postav hnutí jsou načrtnuty v části Biografie na závěr práce.

s ohledem na její kosmopolitní a novátorskou povahu, používání elektrofonických nástrojů i další aspekty mohli jako tropikalistickou směle označit. Příkladem této „pretropikalistické“ tvorby je skupina *Os brasões* z brazilského státu Minas Gerais.⁸⁷ A hudební vývoj pochopitelně nekončí po odjezdu lídrů hnutí Gila a Velosa do exilu. Prapor tropikálie dál nesou zbylí členové, především zpěvačka Gal Costová. Za pomyslnou „codu“ tropikalistické tvorby lze považovat nahrávky hlavních protagonistů z let 1971 a 1972, pořízené po návratu z nucené emigrace. Mezi nimi vyniká LP Caetana Velosa s názvem *Modrý aračá* (*Araçá azul*, 1972), které svým způsobem završuje a bilancuje období tropikalistických experimentů, a Gilovo páté řadové album *Expres 2222* (*Expresso 2222*, 1972).

Nesnadné je **vymezení tropikalistického hnutí** v rámci brazilské kultury. Mnozí autoři, ať už tropikalismus jen studují, nebo byli jeho přímými účastníky,⁸⁸ ho chápou jako širší estetický proud či souběh avantgard z různých uměleckých oblastí a kromě hudby do něho často zahrnují i avantgardní

⁸⁷ Ostatně tento neprávem opomíjený soubor doprovázel výrazného tropikalistického písničkáře Toma Zé při jeho triumfu s písní „Svaté São Paulo, moje láska“ (*São São Paulo, meu amor*) na hudebním festivalu v roce 1968 a účinkoval spolu s tropikalisty v televizní show „Boží nádherné“ (*Divino maravilhoso*) v témže roce.

⁸⁸ Zásadními studiemi tropikalismu a prameny této části práce jsou spisy autorů: CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997; CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978; FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, 2. vyd.; MALTZ, B., TEIXEIRA, J., FERREIRA, S. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993; TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê editorial, 2004. Cenným materiálem jsou i memoáry Caetana Velosa a Nelsona Motty – VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 a MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

tvorbu výtvarnou (Hélio Oiticica), filmovou (Glauber Rocha) nebo divadelní (José Celso Martinez Corrêa s divadelní skupinou Oficina), případně sledují příbuznosti tropikalismu s konkretistickou poezií.⁸⁹ Autoři s nejširším pojetím k tropikalismu řadí například i brutalistickou architektku a designérku Linu Bo Bardiou nebo Josého Agrippina de Paula, autora knihy *Panamérica* (1967), která v době svého vydání měla velký ohlas a vliv.⁹⁰

Faktem je, že výrazné avantgardní umělecké počiny v různých oblastech vznikají, respektive jsou uvedeny prakticky zároveň, ať jde o vystavení Oiticicovy instalace *Tropicália* (duben 1967), premiéru Rochova legendárního filmu *Země v transu* (květen 1967), uvedení Corrêovy šokující inscenace *Svíčkový král* (září 1967) nebo Velosovy a Gilovy nové písně. Podle výpovědí, rozhovorů či manifestů svých tvůrců také vycházejí z podobných estetických principů, shodně používají radikálně nové formy a směřují k podobnému cíli: zásadně oživit a otevřít brazilská umění.

Motivů těchto avantgardních nebo revolučních uměleckých aktivit lze vysledovat celou řadu, například Heloísa Buarque de Hollandová je dává do souvislosti s politicko-společenskou krizí, respektive nevýrazností stávající angažované umělecké tvorby, která byla napojena na lidová kulturní centra (CPC – centro popular de cultura) a na levicově-nacionalistické hnutí studentů a inteligence ve druhé polovině šedesátých let. V pokrokových hnutích, jako byl tropikalismus, spatřuje odpověď na zmíněný stav a považuje je za základ pozdější kontrakultury

⁸⁹ Srov. SANTAELLA, Maria Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1984.

⁹⁰ Srov. BASUALDO, Carlos. (ed.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naife, 2007.

a undergroundu.⁹¹ Spojování i srovnávání tropikalismu či tropikalismů s ostatními brazilskými avantgardními hnutími, jako byl roku 1922 modernismus nebo roku 1956 konkretismus, se objevuje v estetických úvahách Glaubera Rochy,⁹² který mezi tropikalismus a antropofagii dokonce klade rovnítko, v textech Augusta de Campose a mnoha dalších autorů a bude mu věnována pozornost v dalších částech této práce.

Rovněž hodnocení – zvláště ta zpětná –, kdo byl vůdce, zakladatel nebo mozek hnutí výrazně oscilují mezi hudebníkem a básníkem Velosem, novinářem a textařem Torquatem Netem a filmařem Glauberem Rochou. Historik a sociolog Zuenir Ventura například mluví o hnutí Velosa, Rochy a Corrêy,⁹³ Heloisa Buarque de Hollandová k hlavním vůdcům připočítává další: Gilberta Gila, Rogéria Duarte, Wallyho Sailormoona (později Salomãa), Dudu Machada nebo Antônia Riséria a všímá si faktu, že prakticky všichni jsou Bahijci.

Tropikalismus jako širší proud, který zasahoval jak film, tak hudbu a divadlo, zmiňují i autoři *Dějin filmu* Thompsonová a Bordwel. Charakterizují jej jako „komickou a groteskní oslavu původní lidové kultury“ a dodávají, že „místo didaktické naléhavosti cinema novo [s důrazem] na zaostalost venkovského života zacházel tropikalismus s lidovou kulturou jako s něčím překypujícím vitalitou a moudrostí“.⁹⁴ Jako

⁹¹ Srov. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Op. cit., s. 9-11, 15-52, 121-144.

⁹² „a antropofagia (ou o tropicalismo, também chamado assim“ ROCHA, Glauber. „Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma.“ In ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, s. 142.

⁹³ VENTURA, Zuenir. Op. cit., s. 126.

⁹⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Přel. Helena Bendová, Jan Bernard, Michal Bregant, Zdeněk Holý, Vít Janeček, Petr Kubica, Taťána Marková, Markéta Šerá, Martin Škapa, Stanislav Ulver. Ed. Václav Kofroň. Praha: Lidové noviny, 2007, 2. vyd., s. 489.

příklad tropikalistických filmů ovšem neuvádějí Rochovu *Zemi v transu*, nýbrž film *Macunaíma* (1970) Joaquina Pedra de Andrada nebo *Jak chutný byl ten můj Francouz* (*Como ara gostoso o meu francês*, 1972) Nelsona Pereiry dos Santose a u obou filmů upozorňují na explicitní kanibalismus odkazující k jedné ze zásadních metafor modernistického hnutí dvacátých let.⁹⁵

Tato práce se zaměřuje především na hudebně-estetické dění a tvorbu Caetana Velosa a Gilberta Gila, protože tropikalismus si objektivně získal největší pozornost a měl asi nejširší dopad právě v hudbě. Budeme se však věnovat i vztahu hudebního tropikalismu k dalším uměleckým oblastem, případným synergiím, konvergencím, inspiracím či vlivům stejně jako kritice a obhajobě hnutí.

Období zrání

Tropikalismus nevznikl jako promyšlené hnutí určité skupiny umělců či hudebníků s pevně daným programem.⁹⁶ Jeho explozi předcházela celá řada náhod, klíčových setkání, stejně jako jej částečně určoval a ovlivňoval společensko-politický vývoj po vojenském puči v roce 1964 a s ním spjaté události, estetické směry v oblasti kultury včetně konfliktů na brazilské hudební scéně. V polovině šedesátých let ještě

⁹⁵ Modernisté se v ní vraceli k rituálnímu kanibalismu některých brazilských indiánských kmenů, jehož cílem bylo získat vlastnosti nebo schopnosti požírané osoby (nepřítele). Obdobný postup navrhovali pro brazilské umění – symbolicky pozřít veškeré umělecké vlivy a tradice, vnější i domácí, staré i aktuální, vše strávit a dát vzniknout novému brazilskému umění, které bude zároveň původní, svébytné a současné.

⁹⁶ Srov. CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 193.

nebylo vůbec jasné, zda se příští vůdci hnutí – Caetano Veloso a Gilberto Gil – vydají na muzikantskou dráhu.

Gil i Veloso byli odkojeni bahijským folklórem a rozhlasovými hity padesátých let, pro oba pak bylo osudové setkání s bossa novou a osobností bahijského kytaristy a zpěváka Joãoa Gilberta, který se stal – a dodnes zůstává – idolem obou hudbymilovných mladíků stejně jako celé jejich generace.⁹⁷ První spolupráce Velosa a Gila spadá do období, kdy oba studovali v Salvadoru. Při studentském hudebním představení s názvem *Například my* (Nós, por exemplo, 1964) v divadle Vila velha se poprvé sešla i tzv. **bahijská skupina**, pozdější tropikalisté. Její jádro tvořili tři kytaristé, zpěváci a autoři – Caetano Veloso, Gilberto Gil a Tom Zé (tehdy ještě Antônio José) – a dvě zpěvačky: Gal Costová (v té době ještě Maria da Graça) a Velosova sestra Maria Bethânia. Díky velkému úspěchu vzniklo i pokračování společného projektu s názvem *Nová stará bossa, stará nová bossa* (Nova bossa velha, velha bossa nova). Obě představení se nesla v duchu hudebního stylu obsaženého v názvu, vedle převzatých populárních bossa nov, samb a balad se na programu objevily i první kompozice Toma Zé, Velosa a Gila.⁹⁸

Ačkoliv součástí budoucího tropikalistického kruhu se nestala právě jen Bethânia, shodou náhod možná právě ona přivedla svého bratra na dráhu profesionálního hudebníka v kulturním centru Brazílie – Rio de Janeiru, respektive São Paulu.⁹⁹ Tehdejší hvězda bossa novy, Nara Leão, totiž

⁹⁷ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 23-24.

⁹⁸ Tamtéž, s. 50-57.

⁹⁹ Nejdůležitější jeviště, hudební a televizní studia i velmi početné publikum jsou totiž mezi obě metropole rozděleny tak, že zpěváci, herci a další umělci působí střídavě v obou. Tak tomu bylo i na konci šedesátých

mladičkou talentovanou Bethânií požádala o záskok v protestním muzikálu *Názor* (Opinião). Otec Veloso trval na tom, že ji musí doprovázet bratr, a tak Caetano přerušil studia, odcestoval se sestrou do Rio de Janeira, kde se usadil a rychle začal pronikat do zdejšího uměleckého světa a brazilského šoubyznysu. Sestřin vliv na mladého Velosa byl ale širší.¹⁰⁰ „Bethânia,“ vzpomíná Caê, „si se mnou hodně povídala a dala mi řadu rad, které byly pro tropikalismus nakonec dost důležité, upozornila mě na spoustu věcí, které pro mě byly zásadní.“¹⁰¹

Gilberto Gil poměrně dlouho dělil čas a nevyčerpatelnou energii mezi kariéru muzikanta a manažera. Právě práce pro mezinárodní firmu ho přiměla přestěhovat se do druhého brazilského kulturního centra – São Paula. Naplno se věnovat hudbě se rozhodl až v roce 1966. To už měl za sebou účinkování v kolektivních představeních, vlastní recitál, vydané singly, práci na reklamní hudbě i autorskou spolupráci s hvězdami jako Elis Regina.

Bahijská skupina se brzy opětovně setkala při sãopaulském muzikálovém představení *Aréna zpívá Bahii* (Arena canta Bahia) v roce 1965, které nejen pomohlo budoucím tropikalistům vejít

let, kdy došlo k osudové zdravotní indispozici Nary Leãoové, která o zástupování požádala Velosovu sestru.

¹⁰⁰ Srov. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, s. 54-89. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

¹⁰¹ „Bethânia – lembra Caê – conversava muito comigo e me deu muitos toques que acabaram sendo muito importantes para o tropicalismo, ela me chamava a atenção de muitas coisas que foram fundamentais pra mim.“ LUIZ, Roberto. *Caetano Veloso, fanzine Nº1, Julho 87, 1967-1987, história, discografia*. Salvador: Caetano Superbacana Veloso Fã Clube, 1987, s. 8.

v širší známost,¹⁰² ale přineslo jim důležité kontakty.

Zakrátko se na osu Rio de Janeiro-São Paulo přesunuli i Gal Costová a Tom Zé. Úspěch jim zajistil rovněž nabídku firmy RCA na vydání singlů.

Díky hvězdnému účinkování Marie Bethânie v představení *Názor* a díky její následné spolupráci s mladým impresářiêm Guilhermem Araújoem na sólovém recitálu v tančírně Cangaceiro (1966) se do „stáje“ tohoto producenta zakrátko dostali i Caetano, Gil a Gal Costová. Araújo měl vzdělání divadelního režiséra, zkušenosti z domácí i zahraniční televize, praxi produkčního a režiséra hudebních pořadů a v profesionálním rozvoji Bahijců i v průběhu horké fáze tropikalismu sehrál významnou roli. Nijak nebrzdil jejich invenci a kreativitu, ale přitom byl schopen je citlivě usměrňovat ve výběru repertoáru či volbě uměleckého jména (např. Maria da Graça Costa Penna Burgosová - Gal Costa), pomáhat jim při komunikaci s médii, vytvářet jejich image včetně pódiové stylizace.¹⁰³

Gil i Veloso se úspěšně uvedli také jako autoři na stále populárnějších soutěžních písňových festivalech organizovaných a přenášených konkurenčními televizemi Excelsior, Record a později režimem podporovanou TV Globo. Přestože se o vítězství na II. festivalu MPB televize Record v roce 1966 podělili stále populárnější Chico Buarque s písní „Kapela“ (A Banda) a Geraldo Vandré s „Úprkem“ (Disparada), za nejlepšího textaře byl vyhlášen Veloso a Gil získal slušné páté místo. Právě účast ve finále II. festivalu jim zajistila i nemalou dávku celobrazilské publicity¹⁰⁴ stejně jako několik pozvání

¹⁰² Zde se naposledy setkáváme s dnes pozapomenutým členem bahijské skupiny - hudebníkem a zpěvákem jménem Pití.

¹⁰³ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 75, 77.

¹⁰⁴ Srov. Tamtéž, s. 87, 88.

do zábavních hudebních televizních programů s mnohamilionovou sledovaností, jako byla „Smetánka bossy“ Elis Reginy nebo „Mladá garda“ Roberta Carlose.

Celonárodní hvězdou a miláčkem publika se ale Caetano Veloso stal ve chvíli, kdy zastoupil svou sestru v nesmírně oblíbeném soutěžním pořadu TV Record „Dnes večer se improvizuje“ (Esta noite se improvisa), ve kterém týden co týden sváděl se svým rivalem a zároveň přítelem Chikem Buarquem památné souboje ve schopnosti vyhledat v paměti - případně si na místě vymyslet - píseň, jejíž text obsahuje zadané slovo.

V roce 1966 začalo do povědomí brazilského hudebního publika účastí v populárním nedělním pořadu pro děti a mladé s názvem „Malý svět Ronnieho Vona“ (O pequeno mundo do Ronnie Von) vstupovat trio *Os Mutantes*, neodmyslitelná součást pozdější tropikalistické skupiny. Zaujalo jak převzatými šlágry britských a amerických hvězd, tak progresivní fúzí rocku a vážné hudby. Díky nabytému renomé a kontaktům se na základě doporučení další zásadní figury hnutí, skladatele, aranžéra, hudebníka a člena hnutí *Nová hudba* (Música nova, 1963) Rogéria Duprata. Mutantes o rok později přidružili k bahijské skupině.

Právě úspěšný **vstup na hudební scénu**, a hlavně do studií, potažmo populárních pořadů nejmocnějšího média - televize - zanedlouho umožnil tropikalistům představit svou novou tvorbu, jež měla zásadním způsobem ovlivnit a proměnit brazilskou hudební scénu. Otázkou zůstává, jak a do jaké míry svými požadavky tropikalistickou tvorbu zpětně ovlivňoval hudební průmysl. I k těmto aspektům se ještě vrátíme.

V roce 1967 už byli Bahijci, přinejmenším Caetano Veloso a Gilberto Gil, v brazilském světě hudební zábavy všeobecně

známými tvářemi. Jejich **první LP** desky vydané do poloviny roku, Gilův *Chvalozpěv* (Louvação, 1967) a společná *Neděle* (Domingo, 1967) Caetana Velosa a Gal Costové, ještě nesly dozvuky gilbertovské bossa novy, tento souhrn písní z posledních dvou let však až na náznaky (například Gilova píseň „Lunik 9“) hudebně nepřinášel nic převratného.

V dobových vyjádřeních Gila a Velosa ovšem už byla jasně znát proměna estetických východisek a přístupu k písňové tvorbě, plynoucí z potřeby zareagovat na zjevnou stagnaci MPB či reflektovat zahraniční pop: prostě něco změnit. Na obalu LP *Neděle* Caetano Veloso naznačil, že do budoucna se chystá zásadní **změna pojetí**. Gil pod vlivem nových nahrávek Beatles, ale i objevu folklórních souborů pištců (bandas de pífaros) při svém pobytu v Pernambucu na severovýchodě Brazílie naplno ucítil nutnost otevřít MPB světu. Jeho představa o novém světovém zvuku (som universal) se nacházela někde mezi beatlesovským „Seržantem Pepřem“ a zvukem skupiny pištců z Caruaru.¹⁰⁵ Gilovy pokusy ventilovat své pocity a nápady v debatách s kolegy z MPB příliš reakcí nevyvolaly, a tak mu nezbylo, než aby se ve svém snažení opíral jen o své nejbližší.¹⁰⁶

Příčin proměn bylo více. Velosa i Gila kromě posledních konceptuálních alb Brouků *Strawberry Fields Forever* a *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club* s avantgardními Stockenhausenovými aranžmá a kolážovým obalem velmi silně zaujal kulturní elitou odsuzovaný, leč nesmírně populární televizní program „Mladá garda“, v němž budoucí král brazilského popu Roberto Carlos se svým bratrem Erasmem nabízel mladému publiku pobrazilštěné

¹⁰⁵ Ostatně kombinace hendrixovské elektrické kytary a „kapely ze samejch píšťalek“ se dočkáme na Gilově vrcholném tropikalistickém albu *Expres 2222*.

¹⁰⁶ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 97-98.

verze zahraničního rocku a popu, ale i vlastní písně.¹⁰⁷ Brazilský hudební publicista Antônio Cícero si ve své přednášce „Tropikalismus a MPB“ (Tropicalismo e a MPB) tyto vzájemné sympatie, na jejichž základě Roberto Carlos kolegy Gila i Velosa ve své show záhy hostil, vysvětloval tím, že tehdejší MPB byla pro mladé otevřené hlavy Bahijců nepříjemně konzervativní, seriózní a měla tendenci vylučovat kohokoliv, kdo se pokusil o radikálnější novoty.¹⁰⁸ Sluší se připomenout, že ačkoliv Carlosovy písně přezdívané „iê-iê-iê“ (yeah-yeah-yeah) měly silně komerční charakter, ve své jinakosti, jednoduchosti, lehké bezstarostnosti nebo v gilbertovském výrazu mladého Roberta Carlose nesly mnoho z idealizované bossa novy, o čemž se u angažované, vážné až hřímající MPB krom několika výjimek mluvit nedalo.

Oba vnímavé tvůrce v jejich směřování inspirovaly a posilovaly i **příbuzné avantgardní počiny** z oblasti divadla a výtvarných umění. Nejsilnějším impulsem byla beze sporu *Země v transu*. Tento film, ve kterém Glauber Rocha znázornil pro Latinskou Ameriku charakteristický problém kyvadlového pohybu, v jehož rytmu se ve vládě střídá levicový populismus s vojenskou diktaturou, přinášel řadu inovací brazilského filmového jazyka jako používání ruční kamery, rychlejšího střihu, zvláštních zvukových efektů, ale třeba i využití operní hudby. Zejména Caetanu Velosovi Rochova radikální experimentace dodala inspiraci, ujištění, že se svými pocity a

¹⁰⁷ Srov. FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, 2. vyd., s. 44-50. Všechny další citace jsou z tohoto vydání.

¹⁰⁸ CÍCERO, A. „O Tropicalismo e a MPB“. [online]. [cit., 2011-11-13]. Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-brasileiras/o-tropicalismo-e-a-mpb>>.

myšlenkami není osamocený, ale hlavně kuráž k vlastní radikálnější tvorbě a vystupování.¹⁰⁹

Vedle kronikáře tropikalismu Carlose Calada toto překotné období zachycuje v souboru dobových článků, rozhovorů a studií o bossa nově a nových tendencích v MPB s názvem *Bilance bossy a další bossy* (Balanço da bossa e outras bossas) jeden z hlavních teoretiků tropikalismu – **Augusto de Campos**, který se z hudebního kritika rychle proměnil ve velkého příznivce, obhájce a mentora tropikalistů. Campos cituje a argumentačně podporuje slova Caetana Velosa z rozhovoru pro „Brazilskou kulturní revui č. 7“ (Revista cultural brasileira, N° 7) z roku 1966. Jednu z odpovědí tam Caetano začíná památnými slovy na adresu přešlapující exkluzivistické MPB: „Přirozeným základem, na němž budeme moci svou tvorbou vytříbit a tvůrčím způsobem posoudit, může být jen návrat k vývojové linii.“¹¹⁰ Dále se Veloso vymezuje proti militantnímu hudebnímu tradicionalismu, zvláště pak proti odporu části MPB k elektrickým kytarám: „S tvrzením, že samba se dá hrát jen na pánev, tamburínu a kytaru bez septim a non,¹¹¹ se nikam nedostaneme.“¹¹² Za příklad dává svůj idol, João Gilberta,

¹⁰⁹ Srov. VELOSO, Caetano. Op. cit., s. 99-116.

¹¹⁰ „Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação.“ In CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 63.

¹¹¹ Zde Veloso ironizuje požadavek harmonického purismu tradiční samby, jako by ta musela používat jen jednoduché souzvuky, myšleno kvintakordy postavené na prvé, třetí a páté stupni tóniny, případně dominantní septakord. Bossanovista João Gilberto používá harmonie jazzové, tj. komplexní souzvuky s nástavbami septim, non, akordy zvětšené, zmenšené i jinak alterované, a přitom podle Velosa jde stále o sambu.

¹¹² „Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema.“ Tamtéž, s. 63.

který „používá kontrabas, housle, lesní roh, septimy i nony, a přece je to samba“.¹¹³ Hlasům, které pranýřovaly veškeré pokusy inspirovat se současnou zahraniční produkcí, a nařčením, že mladá garda a iê-iê-iê zrazují a poškozují domácí hudební tradici, čelí Veloso chytře, opět příkladem všemi uznávaného Gilberta, který podle něj moderní hudební trendy výborně využil k tomu, „aby brazilskou populární hudbu přetvořil, obnovil a posunul o krok vpřed“.¹¹⁴ Uzavírá tím, že přestože jeho kolegové „Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (kterou málokdo zná) k tomu návratu nakročili, žádný z nich to ještě nedotáhl až do konce, úplně“.¹¹⁵ Přinejmenším sousloví „**návrat k vývojové linii**“ se stalo ústředním tématem debat v příštích měsících.

K **vyhranění estetických pozic**, k tvůrčím experimentům ve formách, aranžích, instrumentaci, textech i k radikalizaci vystupování, které se zakrátko staly pro tropikalismus typické, tedy Velosa, Gila a ostatní vyprovokovala velkou měrou neutěšená situace na brazilské hudební scéně. Ta po bezmála deseti letech od nástupu bossa novy nezaznamenala žádnou výraznější tvůrčí novinku, zato se rozdělila na dvě nesmiřitelná křídla. Tato polarizace bezesporu souvisela i s eskalující společensko-politickou situací v druhé polovině šedesátých let.

¹¹³ „tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba.“ Tamtéž, s. 63.

¹¹⁴ „na recreação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira.“ Tamtéž, s. 63.

¹¹⁵ „Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.“ Tamtéž, s. 63.

Na jedné straně brazilského hudebního světa stáli, řekněme, **akustičtí tradicionalisté**, sešikovaní spolu s autory angažovaných protestsongů na obranu brazilské národní kultury proti cizokrajným novotám a komerci.¹¹⁶ Měli podporu levicového studentského hnutí¹¹⁷ a značné části odborné veřejnosti. Hlásili se z většiny k levicově-nacionalistickým myšlenkám a jejich tvorbu v hudbě i textu tato ideologie ovlivňovala. Formálně se stále vraceli k národním žánrům jako samba, bossa nova nebo k venkovskému folklóru s použitím tradičních akustických nástrojů, tematicky pak převládaly nostalgie, protest, ohlašování revoluce a lepších zítřků, poukazování na sociální nerovnost, bídu nebo problém migrace zejména na zaostalém brazilském Severovýchodě.

V čele tohoto křídla, které se považovalo za jedinou „opravdovou“ MPB, stála superstar Elis Regina, zosobněním protestsongu, jenž byl brán za součást MPB, se stal mladý písničkář z brazilského Severovýchodu **Geraldo Vandré**. Skladatel a hudební teoretik Júlio Medaglia ve svém článku „Bilance bossy“ (Balanço da bossa) dokonce rozeznává angažovanou píseň venkovskou, představovanou vedle Vandrého i Edu Lobem a Ruiem Guerrou, a městskou, ke které přiřazuje Naru Leãoovou, Zé Kétiho nebo Chica Buarqua.¹¹⁸ Předmětem diskusí a polemik v tomto táboře nebyl jen vztah hudby a národa/lidu, inovace versus tradice či otázka, zda je možné slevit z

¹¹⁶ Srov. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Op. cit., s. 15-36.

¹¹⁷ Angažovanou tvorbu produkčně podporovala lidová kulturní centra, která byla napojená na Národní jednotu studentů (UNE - União nacional dos estudantes) a ta na Brazilskou komunistickou stranu (PCB - Partido comunista brasileiro) In NOVIS, F. A., SCHWARZ, L. M. (ed.). *História da Vida Privada no Brasil*, sv. 4. São Paulo: Companhia de Letras, 1998, s. 352.

¹¹⁸ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 67-69.

uměleckých ambic nebo estetických nároků v zájmu srozumitelného předání poselství nejširším masám. S tímto byla spojená i otázka vztahu ke kulturnímu průmyslu, zda a do jaké míry se s ním spojit a „zaplést“.¹¹⁹ Nejvíce bylo ale slyšet militantní „empébisty“ – bojovníky za čistě národní a cizинě nezaprodanou MPB. Obávali se, aby kulturní průmysl spolu s úhlavním nepřítelem, hudbou iê-iê-iê, dále neohrožoval brazilské národní tradice a neprohluboval krizi MPB, kterou podle nich způsobil.

Na straně druhé pak stálo ono **iê-iê-iê**. Tímto termínem byla označována veškerá produkce nápodobující zahraniční popové vzory (např. Beatles) použitím rockové rytmiky (tj. bicí, elektrická kytara a baskytara). Její hlavní tváří se stal **Roberto Carlos**, podporovaný okruhem přátel, spolupracovníků a rostoucím zástupem fanoušků a fanynek vzpomínaného pořadu „Mladá garda“.

Publikum jednotlivých stran se v rozjitřené společensko-politické atmosféře snadno polarizovalo, přispívala i média, jež konfliktní situace s chutí komentovala a živila, a z tohoto stavu samozřejmě profitoval kulturní průmysl. Zejména na soutěžních písňových festivalech zavládla atmosféra fotbalových derby Fla-Flu¹²⁰ s hysterickým přijímáním, nebo naopak ostentativním odmítáním zpěváka té nebo oné strany, které se projevovalo například soustavným pískotem nebo postojem zády k pódiu. Hudebník a publicista José Miguel Wisnik v narážce na nesmyslnou eskalaci napětí v MPB, respektive virtuální konflikt Caetana Velosa a Chica Buarqua po letech poznamenává: „Trpíme neblahou mánií budovat svůj

¹¹⁹ SOVIK, L. R. *Vaca profana - teoria pós-moderna e tropicália*. São Paulo: 1994, s. 92.

¹²⁰ Kluby Fluminense a Flamengo jsou dva tradiční riodejaneirští fotbaloví rivalové a jejich derby nazývané Fla - Flu je vždy šlágr ligového kola.

postoj ke komplexnosti brazilské kultury jen na základě **vylučování**," a dokresluje to na příkladu modernistů Mária a Oswalda de Andradů, jichž se podobné vylučování ve své době rovněž dotklo.¹²¹ Hlouběji se nad fenoménem exkluze v brazilské kultuře zamýšlí Roberto Schwarz v eseji „Národní podle vylučovací metody”.¹²² Polemizuje s názory levicových i pravicových nacionalistů, kteří ještě v šedesátých letech podmiňovali rozvinutí autentické národní kultury vyloučením cizích vlivů i jejich nápodoby, respektive komerce a masové komunikace hroící uniformizací a amerikanizací. Tuto snahu o „vypuzení vetřelců”¹²³ Schwarz považuje za lichou, poukazuje na kulturní provázanost světa a dodává: „V (...) globální atmosféře sjednocené planetární mytologií působí boj za nefalšovanou kulturu jako vykopávka.”¹²⁴

Bojová atmosféra a výpady empédistů proti iê-iê-iê, elektrickým kytarám, a hlavně proti přívalu zahraniční hudby se stupňovaly, rostlo i napětí v zákulisí hlavní scény MPB – televize Record, která v reakci na snížení sledovanosti pořadu „Smetánka bossy” připravovala program „Jednotná fronta – večer brazilské populární hudby” (Frente única – noite da música popular brasileira), kam zamýšlela vedle tradiční MPB zařadit i stále populárnější interprety iê-iê-iê. To vyústilo, jak

¹²¹ „temos a mania maldita de só enfrentar a complexidade da cultura brasileira na base de exclusão”. In NOVAES, Adauto. (ed.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano – Senac, 2005, s. 27.

¹²² SCHWARZ, Roberto: „Národní podle vylučovací metody”. Přel. Šárka Grauová (část eseje „Nacional por subtração”) In HOUSKOVÁ, Anna. (ed.) *Druhý břeh Západu. Výbor iberoamerických esejů*. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 319–327.

¹²³ Tamtéž, s. 321.

¹²⁴ Tamtéž, s. 323.

píše pamětník Nelson Motta,¹²⁵ v sãopaulský **pochod proti elektrickým kytarám**, vedený v červenci 1967 Elis Reginou. Zúčastnili se ho Edu Lobo, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, skupina MPB-4, ale i Gilberto Gil a celá řada dalších zpěváků a hudebníků, kteří utvořili tzv. Jednotnou frontu brazilské populární hudby (Frente única da música popular brasileira). Calado připomíná několikaminutovou účast neutrálního Chica Buarqua a jeho zahanbení nad celou akcí nebo reakci Caetana Velosa a Nary Leãoové, kteří manifestaci zpovzdálí společně sledovali. Agresivita protestujících v nich vyvolávala nepochopení až strach. Calado rovněž zmiňuje nepříjemné postavení Gilberta Gila, který byl pro otevření MPB, nic proti „elektrikám“ ani Beatles neměl, naopak, účastnil se však z pocitu dluhu vůči Elis Regině a závazku k TV Record.

Je zřejmé, že roli hrály nejen pohnutky ideologické či estetické, ale i **komerční zájmy, rivalita, žárlivost**¹²⁶ a boj o místo mezi hvězdami jako Elis Regina nebo Roberto Carlos. Stejně tak lze vysledovat chytrou marketingovou hru televizních stanic a jejich záměrné rozdmýchávání konfliktů ve snaze zaujmout co nejpočetnější obecnost.¹²⁷ Zůstává tak otázkou, jak číst například jeden ze slovních útoků královny MPB Elis Reginy na tropikalisty z roku 1968: „S uměním to nemá nic, nic společného!“¹²⁸ Mohlo jít o výhrady čistě estetické, ale také o obranu útokem v pocitu ohrožení z konkurence. Faktem je, že uplynul rok a Elis znovu zpívala Velosovy a

¹²⁵ MOTTA, Nelson. Op. cit., s. 133.

¹²⁶ Srov. Tamtéž, s. 133-135.

¹²⁷ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 107 a 108.

¹²⁸ „De artístico mesmo, não tem nada, nada!“ ECHEVERRIA, Regina. Op. cit., s. 82.

Gilovy písně. V té době však oni dva už byli ve vězení, respektive v exilu.

Potřeba mladých Bahijců vymezit své umělecké pozice vyvěrala právě z nastalého napětí. Rozhodli se hájit otevřenost a vynalézavost, nediskriminovat žádný výraz ani nástroj a hledat alternativu k zideologizované a militantně konzervativní MPB.

Horká fáze

K tropikalistické „explozi“, ¹²⁹ jak nástupu tropikálie říkají Carlos Calado nebo Celso Favareto, došlo na podzim roku 1967, kdy probíhal **III. festival brazilské populární písně** TV Record. K tomuto i ostatním písňovým festivalům organizovaným televizními stanicemi v letech 1965 až 1968 je nutné předeslat, že sice přinášely diskuse nad estetickými otázkami, autorské soutěžení vedoucí k tlaku na kvalitu a propracovanost písní, ¹³⁰ vedly k objevování nových tvůrců a interpretů a plnily samozřejmě i funkci zábavní, ale měly jasný komerční záměr – přitáhnout publikum na zazářivší hvězdy a jejich hity a zajistit tak sledovanost, zhodnotit reklamní čas a prostor a zvýšit prodeje SP a LP. Z toho vyplývaly i nominace, respektive výběr soutěžících.

¹²⁹ Heloisa Buarque de Hollandová ve svých *Dojmech z cesty* (Impressões de viagem) mluví o „zděšení tropikalismem“ (susto tropicalista), Luiz Tatit pak o „tropikalistickém viru“, který nakazil celou brazilskou hudební scénu i pozdější písňovou tvorbu.

¹³⁰ Heloisa Buarque de Hollandová na nástup mladých autorů poukazuje s tím, že jejich texty už vykazují literární kvality nejen v komplexnosti metafor, ale i v použití fragmentu, alegorie, intertextuality a odkazů na národní literární tradici. Řadí mezi ně Chika Buarqua, Caetana Velosa, Gilberta Gila nebo Edu Loba. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Op. cit., s. 36, 37.

Poslat nahrávku mohl každý a třeba v případě III. festivalu TV Record se jich sešlo kolem tří tisíc, zamýšlí se ve svém článku „Festival kytar a násilí“ (Festival de viola e violência) Augusto de Campos.¹³¹ Do veřejných vyřazovacích kol ale prošlo jen třicet šest zpěváků, takže šance postoupit byla pro neznámého amatérského, byť nápaditého autora/interpreta minimální. Spíš se prosazovaly a nemalé finanční obnosy spojené s cenami inkasovaly už zářící hvězdy interpretační i autorské a našli bychom i nejasnosti v podmínkách či pravidlech, kterými se řídily komise porotců. Jury například v roce 1966 z ryze ideologických důvodů diskvalifikovala Roberta Carlose – údajně nespadal do kategorie MPB. V tomto smyslu se podmínky v závislosti na změnách nálad publika a obchodních strategií postupně uvolňovaly, sporné diskvalifikace se ale ještě v roce 1968 dočkal i Gilberto Gil.

Na III. festivalu TV Record ovšem **novátorské písně** Gila a Velosa navzdory použití elektrických kytar a mnoha dalším aspektům, které do dobových kánonů a atmosféry plné předsudků nezapadaly, zaznít mohly – jednalo se totiž přinejmenším o tradiční a akceptované formy *marchinha* a *baião*. A tak prošly přes kvalifikace až do finále a získaly 2. a 4. místo. Držitelem hlavní ceny, Zlatého berimbau (Berimbau de ouro), se stal vynikající mladý autor Edu Lobo s písní „Vybrnkávaná“ (Ponteio), bronz si za „Kolotoč života“ (Roda viva) odnášel Chico Buarque – další zářící hvězda MPB. Pro úplnost, cenu pro nejlepšího interpreta získala královna MPB Elis Regina za písničku „Zpěvák“ (O cantador). Soutěžní kategorii o nejlepší aranžmá bezkonkurenčně vyhrála Gilova „Neděle na pouti“ (Domingo no parque) – vždyť právě neslýchané aranžmá Rogéria Duprata vzniku nové kategorie dalo popud.

¹³¹ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 126-128.

Z dobových rozhovorů a vzpomínek pamětníků jako Nelson Motta nebo Carlos Calado lze ale vyčíst, že právě Edu Lobo nebo Chico Buarque projevovali velkou rozladěnost z průběhu festivalu, během něhož docházelo k nevyzpytatelným excesům radikalizovaného publika, které měly za následek narušení přátelských a kolegiálních vztahů mezi hudebníky a zpěváky. Oběma citlivým tvůrcům byl stále více proti srsti i tlak televizních stanic a vůbec celého hudebního průmyslu, jehož figurkami se stávali. Chico Buarque se právě v písni a stejnojmenné divadelní hře *Kolotoč života* tím, co šoubyznys s umělcem dělá, zabývá a svým způsobem se tak vyrovnává s vlastní zkušeností hvězdy MPB.¹³²

Naopak důvod k oslavám měli budoucí tropikalisté Veloso a Gil, jimž se kromě velkého osobního úspěchu podařilo vnést na nejsledovanější scénu svou představu, jak tvořit současnou brazilskou píseň ve smyslu světového zvuku, bez předsudků a omezení a v kontaktu se světem. Současně také podnítili širokou společenskou diskusi a svou odvážnou, později až podvratnou tvorbou zahájili v MPB skutečnou revoluci. Hudební publicista Nelson Motta po vyhlášení výsledků přelomového festivalu za účasti Velosa a Gila už jen konstatoval: „Brazilská hudba po tom večeru už nikdy nebyla táž“.¹³³

Velmi výstižně se k výsledkům festivalu v eseji „Kterak MPB ztratila směr a dál šla v čele“ (De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda) vyjádřil i skladatel z okruhu hnutí *Nová hudba* Gilberto Mendes. V kontextu masové kultury, do které Mendes populární píseň řadí, má podle něj

¹³² Srov. GRAUOVÁ, Šárka. „Budapešť: nápad nelaskavého spisovatele.“ In BUARQUE, Chico. *Budapešť*. Praha: Torst, 2009, s. 156, 157.

¹³³ „A música brasileira nunca mais seria a mesma depois daquela noite.“ MOTTA, Nelson. Op. cit., s. 148-155.

umělec v určité chvíli převzít zodpovědnost a posluchači nabídnout kromě už známého a žádaného také propracovanější náročnější tvorbu, a tak spoluutvářet jeho vkus. Vědomí této odpovědnosti oceňuje u Velosa a Gila, „kteří dokázali vycítit přesně ten moment, kdy samy masy očekávají, že se umělec nebude opakovat.“¹³⁴ Jako opak udává Geralda Vandrého, který onu pravou chvíli nerozpoznal, a v památné analogii si krutě zahrává s textem jeho vítězné písně „Úprkem“ z II. festivalu v roce 1966: „Tak jako honák mění koně za nákladák, nechá se nakonec zlákat i kytarista a vymění španělku za elektrickou kytaru.“¹³⁵

Stříbrná Gilova „**Neděle na pouti**“ přicházela s vynalézavým Dupratovým orchestrálním aranžmá, které podporovalo a postupně gradovalo jinak jednoduchý popěvek na principu zvolání-odpověď nesoucí tragický příběh žárlivosti. Krom do té doby nezvyklé každodenní tematiky bez modelových hrdinů, zpracované jako filmová montáž a nadto zakončené explicitním násilím - dvojitou vraždou nožem ze žárlivosti v neděli na pouti -, byl experimentální koncept skladby doplněn rockovou rytmikou a nezaměnitelnými vokály kapely Mutantes, ale i berimbauem, typicky brazilským folklórním drnkacím nástrojem afrického původu. Ten udával základní rytmus písně - baião.

Velosův pochod (marchinha) „**Radost radost**“ (Alegria alegria) nepřinášel nijak revoluční aranž ani inovace v melodice či harmonii, zato zcela nové pojetí textu, ve kterém Velosův hrdina prochází brazilskou městskou realitou ozářenou sluncem a kubisticky či filmařsky fragmentárním

¹³⁴ „que souberam sentir o momento exato em que a própria massa espera que o artista não se repita.“ In CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 135.

¹³⁵ „assim como o boiadeiro troca o cavalo pelo caminhão, o violeiro também acaba seduzido a trocar a viola pela guitarra elétrica.“ Tamtéž, s. 135.

způsobem nám o ní referuje. Slova „Radosti, radosti“ navzdory durové tónině evokující veselost či radost nijak zvlášť radostná nejsou, v zásadě mluví o svobodě jedince. Ovšem na levicové studentské publikum a obránce MPB Velosova novinka doprovázená argentinskými *Beat Boys* působila jako červená barva na býka, a to hned z několika důvodů. Ať už svým dvojznačným vztahem ke konzumní společnosti, které Velosův pasant chvíli nerozumí, pak si ale dá kolu a jde si svou cestou, nebo svou explicitní neangažovaností,¹³⁶ nemluvě o silně naboosterované (zkreslené) elektrické kytáře, která píseň uvádí a provází.

Další kapkou oleje do ohně bylo záměrné vybočení z dobových konvencí, co se týče oblečení – stávající téměř povinný smoking nahrazují tropikalisté svéráznými barevnými kreacemi – vážné vystupování na pódiu střídá uvolněný styl bližší zahraničnímu popu nebo mladé gardě.

Rozhovory a vyjádření rodičích se hvězd Velosa a Gila už v době festivalu, ale i po něm poskytovaly prostor pro vysvětlování jejich nové tvorby a obranu před útoky křídla „pravověrné“ MPB vedené Geraldem Vandrém a radikálními reakcemi polarizovaného publika. Gil viděl cestu k světovému zvuku a posunutí brazilské populární hudby vpřed, které hledal – jak vyplývá z jednoho z mnoha rozhovorů, které následovaly po úspěchu jeho „Neděle na pouti“ – v přiblížení k popu,¹³⁷

¹³⁶ Srov. NAPOLITANO, M. „O Tropicalismo no contexto dos festivais“. (Universidade de Brasília, 1997.) In Seminário: Tropicalismo, a explosão e seus estilos, 1997, Brasília. Cadernos de resumo seminário "Tropicalismo, a explosão e seus estilos". Brasília: Departamentno de teoria literária - Universidade de Brasília, 1997.

¹³⁷ Pojmenováním *pop/pop music* je zde myšlena písňová tvorba po vzoru angloamerické populární hudby používající elektrofonické nástroje, která silně ovlivňovala brazilskou scénu konce šedesátých let, zatímco zkratka

respektive v hudební formě lépe srozumitelné širšímu publiku. Na sklonku roku 1967 v odpoledníku *Jornal da tarde* uvedl: „Pop je taková hudba, která je sdělná tak jednoduše jako plakát na ulici, billboard, semafor, komiks.“¹³⁸ V jednom z největších brazilských deníků *Folha de São Paulo* se zase vymezoval vůči vlastenčení: „Ve jménu nacionalismu se přijímá hrdý postoj velmi blízký nacistické mentalitě, podle kterého by se měli příslušníci určitého národa přimět jednoduše ignorovat jakýkoliv možný vliv, jenž by kultury a zvyky jiných národů na něj mohly mít“.¹³⁹

Caetano Veloso ve vyjádření pro sãopaulský deník *Última hora* hned při prvním vyřazovacím kole festivalu, v němž svou „Radost radost“ představil, přikládal pod kotel, když debaty okolo elektrických kytar označil za přitroublé (*discussões bobocas*) a ironizoval tradicionalisty i osoby, které obvinily z Velosovy negativní proměny jeho impresária.¹⁴⁰ O několik týdnů později už se jasně vymezoval, když v jednom z rozhovorů

MPB – brazilská populární hudba – v popisované době označovala povětšinou akustickou hudbu domácí provenience a zahrnovala široké spektrum žánrů jako samba, bossa nova, protestsong i některé folklórní formy. Slovo populární tak neslo oba významy – oblíbený a zároveň lidový.

¹³⁸ „Música Pop é a música que se consegue comunicar de maneira tão simples, como um cartaz de rua, um *outdoor*, um sinal de trânsito, uma história de quadrinhos.“ Vyňato z: „Hudba je Gil je pop, hudba je pop je Veloso“ (Música é Gil é pop, música é pop é Veloso), *Jornal da tarde*, 20/10/1967. In CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 155.

¹³⁹ „Em nome do nacionalismo adota-se uma posição ufanista bem próxima à mentalidade nazista que deveria obrigar as pessoas de determinada nação a simplesmente ignorar qualquer tipo de influência que a cultura e os costumes de outros povos pudessem exercer sobre ela.“ *Folha de São Paulo*, 06/10/1967 NAPOLITANO, M. „O tropicalismo no contexto dos festivais“. Op. cit.

¹⁴⁰ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 139.

uvedl: „Odmítám vydávat svou zaostalost za folklór a kompenzovat tak technické nedostatky.“¹⁴¹

Stejně jako hysterické reakce publika, pro které na festivalu nebylo zpěváky a hudebníky často vůbec slyšet,¹⁴² se objevila i tak absurdní nařčení, jako že opakujícím se veršem písně „Radost radost“ „sem lenço sem documento“ (bez kapesníku, bez dokladů) Caetano propaguje halucinogen LSD... Zpěvák se bránil protiútokem, když se žertem ptal, jak je to pak s LSD v „louvado seja deus“ (bůh budiž pochválen). Nutno dodat, že dodnes je jak téma drog, tak narážky na náboženství v části brazilské společnosti bráno jako provokace, respektive dotýkání se tabu.¹⁴³

Mediálně přiživovaný konflikt mezi příznivci světového zvuku Bahijců a tradicionalisty vedl až k znesváření přátel a kolegů jako v případě Edu Loba nebo Geralda Vandrého s Gilbertem Gilem a Caetanem Velosem.¹⁴⁴ Ohrožen byl i vztah dvou přátel, kteří se měli vzájemně ve veliké úctě, Caetana Velosa a Chica Buarqua. Tyto stejně výrazné, avšak umělecky odlišné osobnosti a miláčky brazilského publika se stali zosobněním zneprátelených stran a byli za asistence médií svými fanoušky a „groupies“ tlačeni jeden proti druhému. Příklad údajného konfliktu **Chico Buarque versus Caetano Veloso** nám dokresluje situaci na tehdejší hudební scéně.

¹⁴¹ „Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas.“ In CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 159

¹⁴² Srov. Roberto Carlos na III. festivalu [online]. [cit., 2011-12-20]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=08Oq4EInpPE&feature=related>>, videoklip.

¹⁴³ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 158.

¹⁴⁴ Srov. MOTTA, Nelson. Op. cit., s. 157 nebo CALADO, Carlos. Op. cit., s. 193.

„Konflikt“ popsal novinář a autor podrobné kroniky brazilského „osmašedesátého“ Zuenir Ventura.¹⁴⁵ Nejprve předesílá, že v rozjitřené atmosféře konce roku 1967 a v roce 1968 se horečně diskutovalo o všem možném, hájily se pozice politické i kulturní a obecně se také hodně a někdy i fanaticky fandilo. Všímá si role brazilských konkretistů Décia Pignatariho a bratrů Camposů, především Augusta, který v mnohokrát citované knize *Bilance bossy a další bossy* tento – podle Ventury falešný – antagonismus podpořil a na bitevní pole, jímž tehdejší MPB byla, vstoupil, když ve snaze teoreticky obhájit Velosa a Gila dal do protikladu k jejich novátorské tvorbě poměrně nešťastně právě poslední tradičnější práce Chica Buarqua.

Dělení na staré a nové nebo později na „tendence Chico“ versus „tendence Caetano“ se dostává do veřejné diskuse. Campos sice ve svém textu Buarqua ironicky popichoval, třeba když v narážce na jeho píseň „Kapela“ (A Banda) konstatoval, že kapela přejela a nic se nezměnilo, nebo Chicovi radil, aby se radši postavil rostoucí „chicolatrii“, než aby se staral o téma výroby televizních idolů, opět v narážce na text písně „Kolotoč života“, který právě na hvězdy šoubyznysu míří. Je ale nutné také dodat, že v Camposových textech nechybí opakované uznání Buarquových básnických kvalit, dokonce nalezneme i upozornění, že neutrální Chico je militantními tradicionalisty zneužíván.¹⁴⁶

Ventura mapuje i další nedorozumění: údajné Velosovy pohrdavé výroky na Buarqovu adresu, které Caetano okamžitě označil za překroucené, nebo pro média jistě zajímavý moment, kdy šel Gil při Buarqově festivalovém vystoupení ztišit jeho

¹⁴⁵ VENTURA, Zuenir. Op. cit., s. 75–79.

¹⁴⁶ Srov. CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 143, 160.

skandující odpůrce. Řada účastníků včetně Chika Buarqua to však pochopila tak, že Gil vypískání konkurenta organizuje a sám diriguje. Následoval frustrovaný komentář v médiích, Gilovo uražení a Caetanovo marné vysvětlování. Zkoušeným vztahům nepomohl ani břitký jazyk Toma Zé, který na otázku reportéra, zda má Chika Buarqua rád, odpověděl: „Mám a moc, nakonec on je náš děda.“¹⁴⁷

Ovšem nalézt výslovný útok nebo jen křivé slovo Velosa nebo Gila proti Buarquovi či opačně je téměř nemožné. Miguel Wisnik navrhuje zkoumat je jako dvě tvůrčí síly v jejich rozdílnostech a podobnostech, ale nevrhat je proti sobě.¹⁴⁸ Závěrem Ventura cituje rozhovor, v němž Chico jasně vysvětluje, že má rád pluralitu, není ani proti elektrické kytáře, ani proti bubínku, a zakončuje památnou větou, že „netrvá dlouho pochopit, že ne každá bláznivina je geniální, tak jako ne každé jasné myšlení je staré“.¹⁴⁹

Do debaty kritiků jednoho či druhého se dostaly i politické názory, Buarquovi se vyčítalo jeho staromilství a populismus a naopak bylo vynášeno jeho pozdější „disidentství“, Velosovi se předhazoval jeho individualismus, zaprodanost cizí komerci a neangažovanost. Jisté je právě to, že oběma vadila diktatura, což i za nejpřísnější cenzury v sedmdesátých letech dávali ve svých textech vynalézavě najevo, například pomocí „vzkázání“ (recado) nebo ústy typické postavy darebáka (malandro).

¹⁴⁷ „Gosto muito, afinal, ele é nosso avô.“ In VENTURA, Zuenir. Op. cit., s. 78.

¹⁴⁸ NOVAES, Adauto. (ed.) Op. cit., s. 26.

¹⁴⁹ „Não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha.“ In VENTURA, Zuenir. Op. cit., s. 75.

Rovněž se přetřásalo to, jaký měli Chico Buarque respektive Caetano Veloso vztah k hudebnímu průmyslu. Oba se především v inkriminované době (přelom let 1967 a 1968) nacházeli v rozdílných fázích – Buarque měl jiné umělecké cíle/potřeby než revolučně naladěný Veloso.¹⁵⁰ Dotěrná mediální pozornost, zmiňované absurdní napětí (chicolatrie a antichicolatrie) i tlak hudebního průmyslu tohoto introverta už dovedly k prohlédnutí a vyústily ve snahu držet si odstup od soukolí šoubyznysu. Naopak Caetano ve snaze ovlivnit MPB a vstoupit do jejího vývoje navzdory pochybnostem hraničícím se strachem z obrovského zájmu médií po hvězdném III. festivalu¹⁵¹ situace maximálně využil. O jejich tvůrčích kompromisech a zištnosti ve vztahu k hudebnímu průmyslu bychom jen spekulovali.

Po zklidnění situace a návratech z exilu své přátelské vztahy a vzájemný respekt každopádně obě hvězdy symbolicky stvrdily nejen legendárním společným představením (a LP) *Caetano e Chico juntos e ao vivo* v roce 1972 v Salvadoru,¹⁵² ale i další tvůrčí spoluprací. Tón obdivu a úcty k Buarquovi, k jeho otevřenosti či nakládání s tradicí zazněl i v pozdějších Velosových vyjádřeních, která rovněž zpochybňují dělení MPB na pokrokovou a zpátečnickou. „On jde dopředu, ale tradici táhne s sebou.“ Tuto Caetanovu přesnou charakteristiku Chica Buarqua vynáší Adélia Bezerra de Menesesová ve své knize *Kouzelná kresba* (Desenho mágico), ve

¹⁵⁰ Srov. BUARQUE, Chico. „Ilumencarnados seres“. [online]. [cit., 2011-11-13]. Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/chico-buarque>>. Vyňato z: NAVES, Santuza, OLIVEIRA COELHO, Frederico, BACAL, Tatiana. *MPB em discussão*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

¹⁵¹ Srov. FAVARETTO, Celso F. Op. cit., s. 24.

¹⁵² MOTTA, Nelson. Op. cit., s. 241.

které se - jak říká její podtitul - zabývá poetickými i politickými aspekty Buarquovy tvorby.¹⁵³

Zajímavým faktem je, že oba zpěváci dospěli k hvězdné slávě shodnou cestou. Umožnilo ji nejen jejich charisma a výjimečný talent, ale i účast v již zmíněném oblíbeném televizním programu „Dnes večer se improvizuje“. Nelze rovněž ignorovat fakt, že předpokladem obrovské sledovanosti, popularity a s ní spojené možnosti oslovit nejširší publikum byla i vizáž a vystupování obou zpěváků. Vedle přirozeného charismatu a inteligence disponovali nezbytným mládím a krásou. Tradiční brazilský **důraz na fyzickou krásu** - často se v té souvislosti mluví přímo o kultu těla - mediální doba ještě posílila. Ostatně už původní obyvatelé tropické Brazílie mohli díky relativně snadné obživě věnovat péči o tělo a jeho zkrášlování poměrně velký prostor.¹⁵⁴ Dodnes je snaha lidí v Brazílii přiblížit se ideálu krásy bez ohledu na sociálně-ekonomické postavení markantní, o tom svědčí i jeden z nejvyšších počtů estetických plastických operací na světě.¹⁵⁵

Role médií - především televize - v době festivalů (1965-1968) byla klíčová, zamýšlí se již vzpomínaná Adélia Bezerra de Menesesová, a vycházela z konstelace v nich: finalisté byli smluvně vázáni dodržovat daná pravidla, to jest interpretovat své písně napříště pouze na rozhlasových stanicích a

¹⁵³ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico - poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3ª edição, cit., s. 27, 28.

¹⁵⁴ Srov. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁵⁵ Srov. Články o plastické chirurgii. [online]. [cit., 2012-01-21]. Dostupné z: <<http://www.klinikazdravi.cz/magazin/statistika-plastickych-operaci-ze-sveta-je-k-dispozici/>>, <<http://www.info-cirurgiaplastica.com/2009/06/pesquisa-datafolha-sobre-cirurgia.html>>.

televizních kanálech patřících skupině Paula Machada de Carvalho (TV Record) a nahrávat jediné pod značkou Philips náležící stejnému majiteli. Bezerra de Menesesová považuje tento částečný monopol z pohledu vývoje MPB za pozitivní. Jednak se tvorba mladých tvůrců včetně avantgardních tropikalistů mohla díky atraktivní video formě dostat k mnohem širšímu publiku než pouhým koncertováním a ovlivňovat jeho vkus, nehrozilo ani manipulování/uplácení soutěží například konkurenčními vydavatelstvími či agenturami, všichni interpreti byli vlastně ve stejné stáji. Navíc se naprostá většina všech programů, recitálů nebo nahrávacích frekvencí konala v São Paulu. Bezerra de Menesesová míní, že hudební představení ovládla umělecké panorama Brazílie druhé poloviny šedesátých let. V případě brazilské MPB polemizuje s Adornovým tvrzením, že kulturní průmysl ze své podstaty vede k redundanci a nepřináší nové informace, když dokládá, jak v době festivalů to byla právě televize, která přinášela v hudební tvorbě informaci zcela novou a uvedla dodnes platné a uznávané osobnosti MPB jako Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Milton Nascimento nebo Jorge Ben Jor.¹⁵⁶

Velký podíl na úspěchu Bahijců a jejich proměně v superstars měl i schopný **impresário Guilherme Araújo**, který rovněž zajišťoval komunikaci s médii a snažil se získat pro své „koně“ prostor na televizních obrazovkách i na stránkách novin a časopisů. Vlastního televizního pořadu se však po mnoha peripetiích a rozchodu s TV Record tropikalisté nakrátko dočkají až v listopadu 1968.

¹⁵⁶ MENESES, Adélia Bezerra de. Op. cit., s. 25, 26.

¹⁵⁶ Srov. VELOSO, Caetano. Op. cit., s. 272, 273.

Prakticky hned po zlomovém festivalu ale vydavatelství Philips nabídlo Caetanovi a Gilovi **vydání LP** v duchu nového světového zvuku. Oba mladí autoři v euforii počátku roku 1968 a plní všemožných estetických impulsů měli ambice nahrát kvalitní a zároveň experimentální alba s šancí stát se světovými (jako krátce před nimi Beatles, Jimi Hendrix nebo Beach Boys). Nechyběla jim ani invence, ani hudební materiál, zato však – hlavně Caetanu Velosovi – větší zkušenost s nahrávacím studiem, a tak přes šťastné setkání s mladým hudebním producentem Manoelem Barenbeinem, který byl naladěný na stejnou vlnu jako Veloso a Gil, se při nahrávání spolu s pozvanými aranžéry zdaleka nepodařilo zrealizovat všechny umělecké představy.¹⁵⁷ Z části i kvůli technickým limitům tehdejších studií Philips – měla velmi omezený počet nahrávacích stop (jen levá a pravá, tj. stereo) a tím menší možnosti playbacků neboli nahrávání více hlasů přes sebe – nelze ani jedno z alb označit za světové, nebo si myslet, že by mohlo předčít *Sgt. Peppers*, což bylo Velosovou ambicí. (Mimochodem ani tvůrci *Sgt. Peppers* neměli k dispozici 8, 16 nebo 32 či více stop, album bylo nahráno jen s použitím čtyřstopého pásu – více playbacků umožnilo postupné předmíchávání čtyř stop do jedné a dál analogicky.)

Jak bylo naznačeno, na nahrávku obou alb byli jako aranžéři přizváni zkušení **avantgardní skladatelé**.¹⁵⁸ Rogério

¹⁵⁸ Tvůrčí fúze mezi klasickými či avantgardními skladateli a hudebníky z MPB má dodnes pokračování například v osobě Jacquese Morelenbauma, violoncellisty, aranžéra a dirigenta moderní vážné hudby, který pracuje s hvězdami MPB jako Antônio Carlos Jobim, Caetano Veloso, Gal Costa, Carlinhos Brown, skupinami *Barão Vermelho*, *Titãs* i se zahraničními hudebníky (David Byrne, *Madredeus*, Casária Évora, Sting), nebo v synovci Rogéria Duprata Ruriá Dupratovi, který coby pianista, aranžér a dirigent

Duprat v případě Gila, Caetano se na spolupráci domluvil hned se třemi Dupratovými kolegy – Júliem Medagliou, Damianem Cozzelou a Sandinem Hohagenem,¹⁵⁹ mezi které připravované písně rozdělil. Pracovní postup odpovídal dynamice situace, koncepce jednotlivých skladeb se tvořila při společných schůzkách, v nekonečných debatách ve studiu a po bytech účastníků. Roli hrála i kolektivní improvizace, aranžmá se dále upravovala, přispívali a výsledek ovlivňovali i pozvaní hudebníci, respektive hudební skupiny (Mutantes, Beat Boys, RC-7, a mnoho dalších).

Album *Gilberto Gil* (1968) nazývané *V gala* (Fardão)¹⁶⁰ nebo *Synkopové frevo* (Frevo resgado)¹⁶¹ je autorsky z velké části dílem Gilberta Gila, jen čtyři texty jsou cizí, slova písní „Marginália II“ a „Nastala neděle“ (Domingou) pak pocházejí od člena tropikalistické skupiny – textaře a novináře Torquata Neta. Vzájemné souznění a organická spolupráce Gila s aranžérem Dupratem a skupinou Mutantes na stříbrné „Neděli na pouti“, která na albu ve studiové verzi samozřejmě nechybí (a zabýváme se jí v následující části této práce), se i při přípravě této LP desky potvrdila. Na rozdíl od dobového úzu Duprat před napsáním aranží koncepty jednotlivých kompozic,

spolupracuje s autory jako Lenine, Carlinhos Brown, Adriana Calcanhoto, Gilberto Gil, Arnaldo Antunes, Tom Zé nebo Chico César.

¹⁵⁹ V části Bibliografie jsou i stručné životopisné poznámky těchto skladatelů.

¹⁶⁰ V gala uniformě, jaké se používaly v armádě, ale i v literárních akademiích, zpodobnil Gilberto Gil v koláži na obalu desky Rogério Duarte. Připomíná tak – jak oblekem, tak typickým cvikem – Machada de Assis – brazilského spisovatele, novináře a jednoho ze zakladatelů a prvního předsedu Brazílské literární akademie (Academia Brasileira de Letras).

¹⁶¹ Obvykle jsou v Brazílii alba bez jasně rozlišujícího titulu nazývána podle první písně nebo podle obalu.

jejich instrumentaci/použití ruchů, formu, náladu a další aspekty s Gilem podrobně prodiskutoval. Ke zvuku elpíčka a k jeho celkovému tvaru zásadně přispěli i mladiství Mutantes, ať instrumentálně, nebo svými nezaměnitelnými sborovými vokály, především však uvolněností, kterou Gila strhli a pomohli mu se autorsky i výrazově otevřít, respektive zahnat přílišné obavy z přijetí nové desky.¹⁶²

Z této spolupráce vzešlo pestré, ale zároveň sevřené album odhalující svou novou estetikou možnosti brazilské popové písně za použití všech známých a možných forem, technik a jejich kombinací jako mix elektrofonických nástrojů a brazilského folklóru, použití ruchů a dalších zvukových efektů. Za zmínku stojí orchestrální taneční „Synkopové frevo“ (frevo – rychlý lidový tanec), i – na dosavadních brazilských LP nevidaně roz dováděný – jam session v „K veslům, vlasáči“ (Pega a voga, cabeludo), původně amazonský lidový popěvek. Skladba „Procesí“ reflektuje atmosféru náboženských slavností v Gilově rodném bahijském vnitrozemí, ovšem v rockovém kabátu. Ironickým vhladem do brazilské reality je píseň „Marginália II“, nechybí ani téma migrace, respektive těžkého života v neúrodné oblasti sertão v melodramatické kompozici „Odvaha to snášet“ (Coragem para suportar). Najdeme zde i Gilovu sentimentální polohu, a to v písni „Luzia Luluza“, jejíž aranžmá, jak upozorňuje Augusto de Campos, vytváří originální zvukovou krajinu města.¹⁶³

Album Caetano Veloso (1968), nazývané podle titulní písně *Tropicália*, trpí jistou nejednotností, kterou způsobil hlavně fakt, že se na jeho tvorbě podíleli různí aranžéři (Medaglia, Cozzela, Hohagen) a různé skupiny hudebníků (Mutantes, RC-7,

¹⁶² CALADO, Carlos. Op. cit., s. 170.

¹⁶³ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 172.

Beat boys, Musikantiga). Caetano Veloso byl zklamán nejen neschopností sdělit jasně aranžérům svou představu a společně ji do nahrávky vtělit, ale i vlastním zpěvem a technickou nedokonalostí výsledné nahrávky. Přesto deska přinesla přelomové písně a vynikající aranžmá a stala se základním pilířem budoucí tropikalistické estetiky a tvůrčích postupů.

To dokládá i nadšený článek Augusta de Campose „At' žije Bahia-ia-ia" (Viva Bahia-ia-ia) věnovaný právě Velosovu novému počínu.¹⁶⁴ „Oswaldovské, antropofagické, demystifikující, to je nové Caetanovo LP,"¹⁶⁵ říká Campos a dodává, že „je to to nejdůmyslnější, co v brazilské populární hudbě od dob João Gilberta vzniklo".¹⁶⁶ Campos oceňuje hlavně Velosovu otevřenost a novátorství, rodící se tropikalistickou estetikou stručně, výstižně a zároveň poeticky zachycuje v jejích kontrastech a pestrosti: „Caetano jde, poměřováno vzorci populární hudby, záměrně od jedné krajnosti ke druhé. Od vkusného k nevkusnému (ale nevkusnému záměrně, kriticky, jako v popartové tvorbě). Montáž. Od vážné hudby ke kýči. Baião nebo beguin. Bolero a latina. Berimbau a Beatles. Bossa a Debussy. A dokonce si troufá udělat mix, který je bilingvní [v „portunhol", nebo spíš v „brasilhano"] a polyrytmický [mambo-cumbia-rumba-samba]."¹⁶⁷

¹⁶⁴ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 159-172.

¹⁶⁵ „Oswaldiano, antropofágico, desmistificador, é o novo LP do Caetano." Tamtéž, s. 161.

¹⁶⁶ „É o que há de mais inventivo na música popular brasileira desde João Gilberto." Tamtéž, s. 161.

¹⁶⁷ „Caetano vai, propositadamente, de um extremo ao outro dos padrões musicais populares. Do bom ao mau gosto (mas um mau gosto intencional, crítico, como nas criações da pop'art). Montagem. Da música fina à cafona. Baião ou beguin. Bolero e latim. Berimbau e Beatles. Bossa e Debussy. E

Campos poukazuje na řadu zajímavých postupů u jednotlivých skladeb. Kromě písní „Tropicália“ a „Radost radost“, kterým věnujeme širší pozornost v následující kapitole, si všímá například neobvyklé melodiky a stále modulující harmonie písně „Klára“ (Clara) nebo upozorňuje na Hohagenova aranžmá používající soubor renesančních hudebních nástrojů včetně *krumhornu* v kompozici „Maria“. Oceňuje kvalitu Velosových textů v „Superepesní“ (Superbacana) a nezapomíná zmínit ani aktuální politickou narážku na smrt Che Guevary rezonující v celé Latinské Americe ve skladbě „Ameriko, jsem do tebe blázen“ (Soy loco por ti, América) od autorské dvojice Gil/Capinam. V závěru označuje právě tohle album za kýžený „návrat [MPB] k vývojové linii“, která po odeznělé gilbertovské bossa nově přešlapovala rozdělená na ideologizovanou MPB a poněkud plytkou mladou gardu.

Obě alba jsou pro MPB přelomová svou novou estetikou a otevřeností experimentu. K inovacím dochází na všech úrovních – hudební složka organicky doplňuje text za použití všech dostupných instrumentálních a dalších prostředků od historických komorních ansámbků či rockového tria přes „dřevní“ elektrofonické nástroje po eklektické kombinace forem a rytmů. Je zapracována vlastní tradice populární písně, ať je jakkoliv kýčovitá, stejně jako folklór a zahraniční vlivy. Národní nevкус se dočkává kritické interpretace, nacionalismus je parodován. Alegorie a koláž se jako základní tvůrčí postupy objevují nejen v hudbě a textech, kterým je věnována třetí část této práce, ale i na obalech tropikalistických desek od Rogéria Duarte.¹⁶⁸

ousa até a „mistura“ bilíngue (em „portunhol“, ou antes, em „brasilhano“) e a polirrítmica (mambo-cumbia-rumba-samba).“ Tamtéž, s. 162.

¹⁶⁸ Náhledy těchto obalů jsou nahrány na přiloženém CD-ROMU.

Poznámku si zaslouží i autoři aranží na Gilově a Caetanově desce – skladatelé z kroužku *Nová hudba*. Régis Duprat, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, Alexandre Pascoal, ale i Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia jsou podepsáni pod manifestem *Nová hudba* z roku 1963,¹⁶⁹ ve kterém tito sãopaulští avantgardní skladatelé, dirigenti a aranžéři usilovali o radikální modernizaci brazilské vážné hudby včetně hudební výchovy. Pod Majakovského heslem „Bez revoluční formy není revolučního umění“¹⁷⁰ se ale marně snažili o onu hudební osvětu propagací moderní vážné hudby a jejích nových forem (aleatorní, dodekafonická, elektronická), pedagogickým působením i organizováním hudebních happeningů po vzoru Johna Cage.¹⁷¹ Z vyjádření Júlia Medaglii vyplývá, že účast na tropikalistickém popovém projektu pro ně byla zajímavou výzvou, ale i možností oslovit nové městské publikum v kondenzované, krátké hudební formě, kterou televize i ostatní média vyžadují. I Celso Favaretto si všímá této oboustranně výhodné spolupráce a avantgardní skladatele v tropikalistických nahrávkách trefně nazývá „zvukovými designéry“ (designer sonoro).¹⁷²

Utváření tropikalistické skupiny probíhalo krok za krokem. Základem byla takzvaná skupina bahijská, ke které postupně přibývali další členové. V letech 1966 a 1967 byl důležitým místem setkávání a seznamování – kromě klubů a barů – levný

¹⁶⁹ *Música nova, manifesto 1963*. In *Invenção. Revista de arte de vanguarda*, 1963, 2. roč., č. 3. [online]. [cit. 2011-11-09]. Dostupné z: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>.

¹⁷⁰ Tamtéž.

¹⁷¹ Srov. TUREK, Pavel. „Když zbývá jen hluk.“ *Respekt*, 2012, roč. XXIII, č. 4, s. 59–61.

¹⁷² FAVARETTO, Celso F. Op. cit., s. 42, 44, 45.

aparthotel přezdívaný „Solar da fossa“ (Solar da Santa Terezinha) v jižním Rio de Janeiru, který vznikl z bývalé rezidence generálního vikáře, respektive domova důchodců a dívčího domova. Prošla tudy celá řada umělců a spokojeně zde přebýval i Caetano Veloso se svými přáteli. „Solar, to je pohyblivý svátek,¹⁷³ kde je zakázané jen to, co je zakázané,“¹⁷⁴ popsal penzion bohémů jeden z jeho obyvatel - intelektuál a výtvarník tropikálie Rogério Duarte.

Později, v období III. festivalu MPB a po něm, se skupina rozšířená o členy skupiny Mutantes nebo Rogéria Duprata nejprve scházela v sãopaulském hotelu Danúbio (pokoj 112), zakrátko se „generální štáb“ přesunul do bytu Velosových (novomanželů Caetana a Dedê). Právě sestěhování do São Paula a nahrávání samostatných LP Gila a Caetana na počátku roku 1968 celou skupinu sblížilo. Calado píše o každodenním setkávání tropikalistů, o jejich estetických debatách, společném poslechu hudebních novinek a tvůrčím prostředí, ve kterém nechyběly experimenty s drogami. Mezi účastníky těchto schůzek/mejdanů zahrnuje Gilberta Gila (s jeho tehdejší manželkou - zpěvačkou Nanou Caymmi), Guilhaerma Araújo, Torquata Neta, Toma Zé, Capinama, Gal Costovou, Mutantes, Beat Boys, Rogéria Duarta, Josého Celsa Martineze Corrêu, Walyho Salomãa, Josého Agripina de Paula a další.¹⁷⁵ Aranžér Rogério Duprat v rozhovoru s Augustem de Camposem vzpomíná na spolupráci s tropikalisty i na zmíněné schůzky: „V té chvíli, kdy jsme byli [Medaglia, Cozzella a Duprat] v Brasílii a

¹⁷³ Autor charakteristiky penzionu kumštýřů R. Duarte zřejmě používá název paměti Ernsta Hemingwaye *Pohyblivý svátek* (angl. *Moveable feast*, port. *Festa móvel*), který poprvé vyšel v roce 1964.

¹⁷⁴ „O Solar é uma festa móvel, onde só é proibido o que é proibido.“ CALADO, Carlos. *Tropicália*, cit., s. 89, 90.

¹⁷⁵ CALADO, Carlos. *Tropicália*, cit., s. 180-183.

podnikali jeden z posledních pokusů s moderní vážnou hudbou a kdy jsme jako novou oblast, na kterou lze zaútočit, objevili konzumní svět, mi to setkání připadalo nevyhnutelné. A tak jsme se scházeli všichni dohromady. Takovýchto schůzek se účastnil i Guilherme Araújo, dokonce i ty. Řešilo se, co jde, co nejde, co se hodí, co se nehodí a tak."¹⁷⁶

Všimněme si drobného, ale velmi důležitého detailu v Dupratových slovech, totiž že účastníkem byl i sám konkretistický básník **Augusto de Campos**. Ten sledoval Bahijce a zvláště Caetana Velosa, jeho tvorbu i vyjádření v novinách už od roku 1966. Sám si jako jeden z prvních všiml, o jak mimořádný hudební zjev se jedná, a věnoval Caetanovi a Gilovi ve své hudebně kritické činnosti velkou pozornost. Osobní setkání, které se ukázalo pro tropikalismus poměrně podstatné, se odehrálo právě při nahrávání Velosovy desky na počátku roku 1968. A následovala další setkání a rozhovory o hudbě, poezii a umění obecně, ve kterých intelektuál Campos mimo jiné Caetanovi objevil Oswalda de Andrada a brazilský modernismus. Přestože o práci Oswalda de Andrada a jeho kolegů do té chvíle Veloso neměl bližší představu, jeho tvorba byla v řadě aspektů příbuzná modernismu. V jeho vzpomínkách *Tropická pravda*¹⁷⁷

¹⁷⁶ „Naquele momento, em que já havíamos estado em Brasília fazendo uma das últimas tentativas eruditas, e em que a gente descobriu o mundo de consumo como uma nova área a atacar, esse encontro me parecia inevitável. Então a gente reunia todo mundo. Até o Guilherme Araújo, até você esteve em reuniões desse tipo. O que vai, o que não vai, o que convém, o que não convém e tal.” Z rozhovoru s Augustem de Camposem na LP *História da Música Popular Brasileira*, Abril Cultural, 30. díl, In FAVARETTO, Celso F. Op. cit., s. 44.

¹⁷⁷ V názvu memoárů *Verdade tropical* (Tropická pravda) si Caetano Veloso pravděpodobně pohrává s titulem *Vereda tropical* (Tropická cesta), který se v Brazílii vyskytl několikrát v různých oblastech. Snad poprvé se objevil v roce 1977 u krátkometrážního erotického filmu Joaquina Pedra de Andrada,

čteme: „K setkání s Oswaldovými myšlenkami došlo, když už celý tento [tvůrčí] postup dozrál a to podstatné z tvorby už bylo na světě.“¹⁷⁸ Vztahu modernistů, konkretistů a tropikalistů se věnujeme blíže v dalších částech práce.

Křest hnutí včetně imaginární oslavy nastal až vydáním Mottova parodického manifestu 5. února 1968. Díky bouřlivé mediální debatě, kterou populární Veloso a spol. rozvířili, se rychle uchytilo pojmenování tropikalismus, respektive tropikalisté a tropikalistický. Okamžitě se objevily kritiky hnutí nebo přímo jeho zpochybnění, velkými obránci se naopak ukázali být respektovaní publicisté Nelson Motta, Torquato Neto, Augusto de Campos a řada dalších. Označení tropikalismus a kuriózní ustavení hnutí „zvenku“ přijali i samotní aktéři, přestože brzy museli platit nepříjemnou daň za širokou publicitu, které se těšila především hudební složka. Tropikalismus a některé jeho atributy (banány a další tropické ovoce, bláznivé chování,¹⁷⁹ extravagantní oblečení, atp.) se začaly rychle stávat módou a byly často chápány zjednodušeně, což v jeho aktérech a sympatizantech vzbuzovalo obavy. Kmotr tropikálie Nelson Motta ve svém fejetonu s názvem „Pryč s tropikalismem“ (Abaixo o tropicalismo) ze 3. května 1968 komerční směřování sotva ustaveného hnutí tvrdě zkritizoval: „Okamžitě nastal zmatek a tenhle tropikalismus byl rychle pohlcen průmyslem a konzumem, aniž mohl získat jakoukoli politickou či kulturní váhu, jako by šlo jednoduše o další z

v osmdesátých letech tak byla pojmenována populární telenovela, najde se i píseň nebo třeba název obchodu pro dámy stejného jména.

¹⁷⁸ „O encontro com as idéias de Oswald se deu quando todo esse processo já estava maduro e o essencial da produção já estava pronto.“ VELOSO, Caetano. Op. cit., s. 256.

¹⁷⁹ Například Caetanovo „sázení banánovníku“, to jest předvedení „svíčky“ na pódiu. Viz. obrázek In CALADO, Carlos. s. 239.

výnosných produktů na spotřebním trhu. Ihned byl spojen s nevkusem a zastaralostí, přežil se. Aniž došlo na promýšlení původu toho nevkusu, té zastaralosti a přežilosti, která dosud existuje, protože Brazílie se zastavila v čase.“¹⁸⁰

Tropikalistické hnutí po svém mediálním křtu je charakterizováno - stejně jako osmašedesátý rok v Brazílii i ve světě - jako **rychlý sled událostí** s eskalující tendencí. Tropikalisté využili zájmu médií a prezentovali svou tvorbu a celkově nový postoj k MPB na koncertech a happeninzích, v televizi i prostřednictvím gramofonových nahrávek, respektive rozhlasu. O novém, kritickém přístupu hovoří i Carlos Calado ve svém článku „Tropikalismus: nový postoj, nová hudba“ (Tropicalismo: nova atitude, nova música): „Na rozdíl od bossa novy, jež přinesla osobitý způsob komponování a interpretace, nesnažila se tropikálie vytvořit nový hudební styl, nýbrž zavést nový přístup: její působení na tuzemské kulturní scéně bylo především kritické.“¹⁸¹

Třetí deskou považovanou za tropikalistickou je hudební manifest - kolektivní album s názvem *Tropikálie aneb Chléb a hry* (Tropicália ou panis et circensis, 1968), které se

¹⁸⁰ „Imediatamente foi criada a confusão e esse tropicalismo foi rapidamente industrializado e consumido, sem qualquer proposição política ou cultural, simplesmente como mais um produto lucrativo no mercado de consumo. Ligado imediatamente ao mau gosto e ao antigo, fora de moda. Sem qualquer cogitação da origem desse mau gosto ou desse antigo e fora de moda, que ainda existe porque o Brasil parou no tempo.“ In CALADO, Carlos. Op. cit., s. 190.

¹⁸¹ „Diferentemente da Bossa Nova, que introduziu uma forma original de compor e interpretar, a Tropicália não pretendia sintetizar um estilo musical, mas sim instaurar uma nova atitude: sua intervenção na cena cultural do país foi, antes de tudo, crítica.“ CALADO, Carlos. „Tropicalismo: nova atitude, nova música“. 1990. [online]. [cit., 2011-11-13]. Dostupné z: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/tropicalismo>>.

nahrávalo v květnu a vyšlo v červenci roku 1968. Udělat „kolektivní desku, která by objasnila, že naše práce má povahu hnutí“ vydává Caetano Veloso za svůj nápad.¹⁸² Poté, co myšlenku prodiskutoval s kolegy, ujal se koordinace tohoto projektu, který dále stmelil tropikalistickou skupinu. Veloso přijímá odpovědnost za chybné skloňování latinského „panis et circenses“ (chléb a hry) v názvu a z jeho paměti též vyplývá, že podtitul „chléb a hry“ nebyl myšlen jako politická narážka na brazilskou realitu, jak by se nabízelo, ale spíš prostě odrážel tehdejší rozpoložení Velosa a tropikalistů, pro které hudba byla chlebem, zaměstnáním a zároveň hrou, cirkusem či zábavou.

„LP přinášelo **koláž** lidových, národních i zahraničních zvuků, žánrů a rytmů. Mezi kompozicemi na desce, podepsanými Gilem, Caetanem, Torquatem Netem, Capinamem a Tomem Zé a opatřenými aranžmá Rogéria Duprata, lze slyšet rozmanité zvukové fragmenty a poetické citace v jakési kulturní mozaice prodchnuté ideologickou kritikou: Na [krásném] modrém Dunaji, Frank Sinatra, Internacionála, Ať jde všechno do pekel,¹⁸³ Beatles, chvalozpěv z umbandy,¹⁸⁴ náboženský hymnus, zvuky města, zvuky domova, dopis Pera Vaze de Caminhy¹⁸⁵ atd.,“¹⁸⁶

¹⁸² „um disco coletivo que explicitasse o caráter de movimento do nosso trabalho“. VELOSO, Caetano. Op. cit., s. 272.

¹⁸³ Jedná se o název šlágru Roberta Carlose.

¹⁸⁴ Umbanda je jedním z afro-brazilských synkretistických náboženství.

¹⁸⁵ CAMINHA, Pero Vaz de. *Dopis králi Manuelovi o nalezení Brazílie*. Dolní Břežany: Scriptorium, 2000.

výstižně popisují tropikalistický zvukový manifest badatelé věnující se hnutí Marcus Napolitano a Mariana Martins Villaçová a podotýkají, že v něm „relikvie Brazílie létaly do povětří a se systémovou soudržností si autoři moc hlavu nedělali“.¹⁸⁷

Přesto na této desce zřetelná **kritická linie**: ve vztahu k náboženství v písni „Miserere nobis“, k vlastenectví v „Míchané marmeládě“ (Geléia geral), k ekonomicko-politickému modelu v „Průmyslovém parku“ (Parque industrial), k diktatuře v písni „Dokud pan vlk nepřijde“ (Enquanto seu lôbo não vem) nebo k tradiční rodině v „Panis et circenses“.¹⁸⁸

Asi největším hitem se stala Velosova popová balada „Baby“ s Dupratovými „astrálními“ smyčci a zpívaná nastupující hvězdou Gal Costovou. Píseň vznikla na popud Velosovy sestry Marie Bethânie, která ji nakonec přítelkyni Gal přenechala. Bratra nadále inspirovala svými postřehy, ale součástí hnutí být nechtěla. Naopak největší odpor vyvolala předělávka staré

¹⁸⁶ „O LP trazia uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Em meio às composições do disco, assinadas por Gil, Caetano, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé, com arranjo de Rogério Duprat, pode-se ouvir diversos fragmentos sonoros e citações poéticas, num mosaico cultural saturado de crítica ideológica: Danúbio Azul, Frank Sinatra, A Internacional, Quero que vá tudo pro inferno, Beatles, ponto de umbanda, hino religioso, sons da cidade, sons da casa, carta de Pero Vaz de Caminha etc.“ VILLAÇA, M. M., NAPOLITANO, M. “Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate”. *Revista brasileira de história*. São Paulo: Roč. 18, č. 35, 1998. [online]. [cit., 2011-11-09]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003.

¹⁸⁷ „As relíquias do Brasil explodiam sem muita preocupação de coerência sistêmica por parte dos autores.“ Tamtéž.

¹⁸⁸ LUIZ, Roberto. *Caetano Veloso, fanzine N°6, 12/92, A Tropicália*. Salvador: Caetano Superbacana Veloso Fã Clube, 1992, s. 12.

srdcebolné písně Vicenta Celestina „Mateřské srdce“ (Coração materno), považované konzervativní kulturní veřejností za vrchol nevkusu. Veloso ji záměrně interpretuje s maximálním patosem na hranici parodie.¹⁸⁹ Melodramatický efekt dotváří Dupratova vyhrocená orchestrální aranž.

Dalším z remaků, jež v konceptu alba taktéž slouží pro zvýraznění protikladu zastaralé versus nové ve smyslu proklamovaného návratu k vývojové linii s ohledem na národní hudební tradici, je starodávné národovecké bolero „Tři karavely“ (Três caravelas/Las tres carabelas). Veloso jeho zařazením naráží na přehnaný nacionalismus a opět si pohrává s hranicí kýče. „Třemi karavelami“ rovněž navazuje na song „Ameriko, jsem do tebe blázen“ (Soy loco por ti, América) ze své předešlé desky v tom, jak dál rozvíjí téma latinskoamerické vzájemnosti a trnité cesty kolonizovaných zemí ke skutečné nezávislosti.¹⁹⁰

Zařazena byla také píseň „Lindonéia“ napsaná Velosem a Gilem na objednávku pro Nuru Leãoovou. Ta se ve své nezávislosti a odporu k exklusivistickým postojům a antitropikalismu bývalých kolegů z kruhů bossa novy a protestsongu k tropikalistům přirozeně připojila a toto bolero/iê-iê-iê nazpívala.¹⁹¹ Konkretistický experiment

¹⁸⁹ Tato ultrasentimentální poloha, v pozdějších dobách umocněná používáním *vibrata*, je u Caetana Velosa příznačná a zároveň dvojznačná. Lze ji číst jako kritické obnažování přehnané brazilské sentimentálnosti a nevkusu, stejně jako jejich uznání. Dnes jde o jednu z nejvýraznějších Caetanových hudebních faset formovaných od dětství melodramatickými bolery a sambami-canção.

¹⁹⁰ Srov. HOUSKOVÁ, Alena. (ed.) *Druhý břeh Západu. Výbor iberoamerických esejů*. Praha: Mladá fronta, 2004.

¹⁹¹ VELOSO, Caetano. Op. cit., s. 274.

„Batmakumba“ i emblematické tropikalistické písně – pomyslné relikviáře Brazílie, rozšíříme-li metaforu Villaçové a Napolitana – „Průmyslový park“ a „Míchaná marmeláda“ jsou předmětem následující části práce.

Co se obsazení alba týče, zbývá doplnit nespoutané trio Mutantes, které přineslo řadu tvůrčích nápadů, postaralo se o rockovou rytmiku, vokály a fungovalo na desce jako tmelící prvek. Jejich psychedelická verze písně Caetana a Gila „Panis et circenses“ je některými považována za hymnu hnutí.

Na obalu LP z dílny Rogéria Duarte je pestrá alegorická koláž.¹⁹² Základem je fotografie tropikalistické skupiny v extravagantních kostýmech a pózách, nepřítomní Capinam a Nara Leão jsou zastoupeni svými zarámovanými fotografiemi. Například Tom Zé s koženou brašnou představuje typického migranta z chudého Severovýchodu, aranžér Duprat jako by se chystal napít tropikalistického aranžérského elixíru z velkého smaltovaného nočníku. Ne náhodou je barevné ladění zelené a žluté v narážce na tzv. zelenožlutý nacionalismus (verdeamarelismo), respektive barvy národní vlajky.¹⁹³ Zadní

¹⁹² Zmenšená reprodukce lícová strany obalu je připojena na CD-ROMU.

¹⁹³ Stegnano Picchiova ve svých *Dějínách brazilské literatury* připomíná, že žlutá a zelená byly už barvami panovnického roucha po vyhlášení Brazilského císařství (1822). Zelenožlutá barevná kombinace se objevila na státních symbolech, pronikala do literární tvorby v období romantismu, kdy se utvářela národní identita, a udržela se i po vyhlášení republiky (Spojené státy brazilské, 1889). Rovněž problematizuje symboliku brazilských barev a sleduje její proměny (zelené louky – žlutá tukaní pera, zlatozelená korouhev, rodové barvy Bragançů a Habsburků – zelená a žlutá, zeleň pralesů a zlato brazilských dolů...) Modernisté i tropikalisté pak k národním barvám přistupují kriticky a zelenožlutý nacionalismu ironizují. STEGAGNO PICCHIOVÁ, Luciana. *Dějiny brazilské literatury*. Přel. Vlasta Dufková, Šárka Grauová, Anežka Charvátová, Irena Kurzová. Praha: Torst, 2007, s. 121, 122.

strana obálky LP přináší útržek scénáře smyšleného filmu s parodickými a nonsensovými replikami tropikalistů. Nejen koncepce obalu, ale i celého alba naznačuje inspiraci beatlesovským *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club*. Podrobnější pohled na nespočetné literární odkazy a hudební citace obsažené na albu, jak jsou minutu po minutě zanášeny do „posluchačovy mapy“ (*mapa do ouvinte*), nabízí Celso Favaretto.¹⁹⁴

Sólová alba dalších členů tropikalistického kroužku vycházela postupně v průběhu roku 1968 a na počátku roku 1969. V červnu svou desku vydala skupina Mutantes (*Os Mutantes*, 1968), v srpnu Nara Leãoová (*Nara Leão*, 1968). Výstřední Tom Zé dostal šanci u menšího vydavatelství Rozenblit až po vítězství na IV. festivalu TV Record v prosinci (*Tom Zé*, 1968). Jako poslední – zato však nesmírně úspěšná – vyšla deska Gal Costové, a to až v březnu následujícího roku (*Gal Costa*, 1969). Všechna alba jsou výrazně autorsky propojena (Veloso, Gil, Tom Zé, ale i Jorge Ben nebo Roberto Carlos...) a u většiny se opakují jména hudebního producenta Barenbeina a aranžéra Duprata. Výjimkou je LP Toma Zé, na němž se podíleli také již zmiňovaní skladatelé Cozzela a Hohagen. Rogério Duprat navíc stačil natočit vlastní orchestrální (spíše „kutálkové“) elpíčko *Dupratova tropikalistická kapela* (*A banda tropicalista do Duprat*, 1968).

Závěrečné měsíce

Tropikalisté se ve svých projevech od poloviny roku 1968 znatelně radikalizovali. Svůj podíl na tom měla stále napjatější domácí **politická situace**. Na narůstající odpor

¹⁹⁴ Srov. FAVARETTO, Celso F. Op. cit., s. 78-112.

odborů, politizovaných studentských organizací, ale i na manifestace, jako byl protestní průvod umělců a intelektuálů (včetně velké části osobností citovaných v této práci) pojmenovaný „Demonstrace sta tisíc“ (*Passeata dos cem mil*), odpovídal režim prostřednictvím nově ustavené „Národní bezpečnostní rady“ (*Conselho nacional de segurança*), která v součinnosti s ozbrojenými složkami se stále větší brutalitou potlačovala jakýkoliv projev nekázně či politické opozice.¹⁹⁵ K tomu se z médií valily zprávy o nepokojích a napětí po celém světě, jen namátkou – z USA o demonstracích proti válce ve Vietnamu, o hnutí hippies nebo zavraždění Martina Luthera Kinga a Roberta Kennedyho, o nepokojích z Německa a Francie. Heslo francouzských studentů „Il est interdit d’interdire“ (Je zakázáno zakazovat) ostatně inspirovalo Caetana Velosa k zkomponování stejnojmenné písně (v port. „É proibido proibir“).¹⁹⁶ Publicity se dostalo i událostem v socialistickém Československu – Pražskému jaru i následné okupaci „bratrskými“ armádami.¹⁹⁷

Zdálo by se, že díky nenadálé popularitě měli tropikalisté vedle možnosti nahrávání a prostoru v časopisech a novinách otevřené dveře do nejvlivnější televize, snaha producenta Araúja o vlastní pravidelný pořad však stále vycházela naprázdno. Po vleklých sporech s vedením vlivné TV Record ji celá jeho stáj opustila a přešla k televizi Globo, respektive Rhodia. Ani tady se ale plánovaný tropikalistický pořad „Banánový speciál“ (*Banana especial*), který měl režírovat José

¹⁹⁵ Srov. KLÍMA, Jan. *Dějiny Brazílie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 307, 308.

¹⁹⁶ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 216.

¹⁹⁷ Srov. SILVEIRA, Ênio, FÉLIX, Moacyr. *Encontros com a Civilização Brasileira*, č. 15. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Celso Martinez Corrêa, nakonec neuskutečnil. Vedení stanice mělo **obavy z možných provokací** a přílišné radikálnosti Velosa a spol., ale i z kontroverzního režiséra. Ten v červenci ke skandální inscenaci *Svíčkový král* (O rei da vela) se svou divadelní skupinou Oficina přidal nebývale agresivní a silné emoce budící *Kolotoč života* (Roda viva).

Už od dubna byli ale Veloso a jeho skupina zváni na hostování v populárních hudebních programech jako „Chacrinhova diskotéka“ (Discoteca do Chacrinha) nebo „Chacrinhův klakson“ (Buzina do Chacrinha) slavného rozhlasového hlasatele a televizního klauna a baviče Josého Abelarda Barbosy de Medeiros přezdívaného **Chacrinha**.¹⁹⁸ Jeho utahování si ze společenských stereotypů, ale i ze sebe samého stejně jako z kteréhokoliv z hostů, používání parodie a nonsensu v bláznivých karnevalových televizních veselících tropikalistům nejen konvenovalo, ale nadto jim dávalo prostor a přinášelo další popularitu. „Starý bojovník“ (Velho guerreiro) Chacrinha byl zajímavý i pro intelektuály jako ironické zosobnění brazilství s jeho nevkusem (*mal gosto*) či pozérstvím (*cafonice*). Tento idol a zároveň jakýsi starší bratr Caetana, Gila a dalších na otázku, co si myslí o tropikalismu, odpověděl: „Tropikalista jsem už dvacet let. Jenomže dřív mi v novinách říkali mamlas, cvok, sprosták.“¹⁹⁹

¹⁹⁸ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 186-192.

¹⁹⁹ „Sou tropicalista há mais de 20 anos. O que acontece é que antes a imprensa me chamava de débil mental, de maluco, de grosso“. Webová stránka. [online]. [cit., 2012-02-12]. Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/chacrinha>>.

Další z památných výroků slavného klauna byl: „Přišel jsem, abych mátl, nikoli vysvětloval.“²⁰⁰ Právě happeningy jako „Banánová noc“ (Noite da banana) v rámci „Chacrinhovy diskotéky“ a další podobně bláznivá Velosova vystoupení, ale i náhlá módnost tropikalismu začínaly připadat tropikalistickým intelektuálům Oiticicovi, Netovi nebo Mottovi škodlivá a matoucí a Caetana ústy Nelsona Motty vyzývali k větší serióznosti.²⁰¹ Vysvětlení a obhajobu tropikalismu mu měla umožnit veřejná debata uspořádaná na akademické půdě Fakulty architektury a urbanismu Sãopaulské university (FAU – Faculdade de arquitetura e urbanismo, USP – Universidade de São Paulo) na počátku června 1968. Nakonec před ideologické oponenty z kulturního a univerzitního levicového prostředí přišli Caetano i Gil spolu s konkretisty a obhájci tropikalismu Déciem Pignatarim a Augustem de Camposem. Šlo ovšem o předem prohranou bitvu, ve které nad Camposovým shrnutím posledního vývoje MPB – tomu ostatně věnoval právě vydávanou knihu *Bilance bossy a další bossy* – a Pignatariho srovnáním Andradovy antropofagie s tropikalismem zvítězil pískot, respektive házení bouchacích kuliček a banánů na diskutující. Gilův pragmatický přístup ke komerční stránce umění a Velosovy zmínky o Chacrinhovi onu „debatu“ ještě vyhrotily.

Ani účast v kláních na hudebních festivalech nebyla bez konfliktů. Na I. sambové bienále televize Record (1^a bienal do samba da TV Record) v květnu šedesát osm nebyl Caetano kvůli elektrické kytáře vůbec připuštěn. Na III. mezinárodním písňovém festivalu televize Globo (**3º festival internacional da**

²⁰⁰ „Eu vim para confundir, não para explicar.“ Webová stránka. [online]. [cit., 2012-02-12]. Dostupné z:<http://pt.wikipedia.org/wiki/Buzina_do_Chacrinha>.

²⁰¹ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 192.

canção - FIC)²⁰² v září se Gil s písní „Otázka pořadí“ (Questão de ordem)²⁰³ vůbec nekvalifikoval, Veloso pak skončil po svém památném emotivním projevu k rozvášněnému publiku.

Caetano chtěl svým vystoupením s písní „**Je zakázáno zakazovat**“ (É proibido proibir) provokovat. Vše začínalo atonální ouverturou v *rubatu* (předehra z ruchů a zvuků elektrických kytar bez rytmu) tria Mutantes a Dupratova orchestru, po sloce následovalo *intermezzo* s deklamací sebastianistické básně Fernanda Pessoa ze sbírky *Poselství* (Mensagem).²⁰⁴ Publikum ale nejvíc iritoval narychlo vymyšlený a začleněný výstup jistého Johnyho Danduranda, Velosova známého, který eklektickou *performance* doplnil vytím a nesrozumitelným hulákáním. Mužští členové skupiny Mutantes pak oblékli karnevalové „fantazie“ (převleky) medvěda, respektive gorily, Caetano zase výstřední kostým z nových umělých látek doplněný náhrdelníky z candomblé, na hlavě velikou „houbu“ kudrnatých vlasů. Ve vyhrocené atmosféře vyřazovacího kola takové vystoupení okamžitě vyvolalo řev, pískot, skandování „ven, ven!“ (fora, fora), ale i „buzna, buzna!“ (bicha, bicha) a palbu shnilými rajčaty.²⁰⁵ Caetana z pódia musel doprovodit strážník – policie ostatně zasahovala i při bitkách

²⁰² Tamtéž, s. 215–223, respektive VELOSO, Caetano. Op. cit., s. 297–303.

²⁰³ Portugalské slovo *ordem* je víceznačné, nese v sobě kromě pořadí také význam rozkaz, pořádek nebo řád. Právě s posledním uvedeným významem se vyskytuje i v pozitivistickém hesle na brazilské vlajce „ordem e progresso“ (řád a pokrok). V této písni Gilberto Gil podle Luize Tatita ponejvíce naráží na opakované dohady kvůli pořadí diskutujících na shromážděních levicového studentstva, ovšem veršem „já jsem důstojník/ve jménu lásky“ (eu sou comandante/em nome de amor) se otvírá i význam rozkaz. TATIT, Luiz. Op. cit., s. 203.

²⁰⁴ Sebastianismus – luso-brazilský mesianistický kult.

²⁰⁵ Srov. MOTTA, Nelson: Op. cit., s. 175.

rozvášněných skupin fanoušků Vandrého a tzv. empédistů, respektive příznivců tropikalistů.

Při druhém vystoupení na zářijovém festivalu už při prvních taktech introdukce Mutantes – tentokrát v převlecích nevěsty, respektive studentů – létaly na pódium rajská jablka, koule ze zmuchlaného papíru a vejce. Bojovně naladěný Caetano nastoupil tanečním krokem zjevně inspirovaným kopulačními pohyby. Nečekaně agresivní reakci antitropikalistického levicového univerzitního publika, které tvořilo většinu přítomných, korunovalo jeho otočení se zády k pódiu. To už bylo příliš, Pesssoovy verše v recitativu tentokrát nahradil Caetanův **improvizovaný projev**, při kterém zpěvák postupně přecházel do křiku, až mu přeskakoval hlas. K tomuto extempore došlo i kvůli nahromaděné Caetanově frustraci z dalšího krachu příprav vlastního televizního pořadu a následnému rozchodu s TV Rhodia, z napadení herců provokativního divadelního představení *Kolotoč života* i z agresivity na festivalu a vyloučení kamaráda Gila.

Pro ilustraci několik úryvků z Caetanova „recitativu“: „Tak tohle je ta mládež, která říká, že chce vládnout? (...) Jste stejní jako ti mladí, kteří vždycky, vždycky plánují, že zítra zabijí staříckého nepřítele, který včera umřel.“²⁰⁶ V dešti urážek bylo Caetanovi stěží rozumět. „Jste úplně mimo! Vás fakt pochopit nejde. Co jste to za mládež?“²⁰⁷ Následně Caetano přirovnává publikum k násilníkům, kteří nedávno

²⁰⁶ „Mas isto é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem!“ Zvukový záznam Velosova vystoupení. [online]. [cit., 2012-02-16]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=Od_4eaH3J7A>.

²⁰⁷ „Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa?“ Tamtéž.

napadli herce skupiny Oficina přímo při představení *Kolotoče života*,²⁰⁸ a přitvrzuje: „Problém je v tomto: vy chcete mustrovat brazilskou hudbu.“²⁰⁹ V závěrečných Caetanových větách pak vyplouvá na povrch veškerý nahromaděný vztek: „Chci říct porotě: diskvalifikujte mě. Nemám s tímhletem nic společného. (...) Gilberto Gil je se mnou a s festivalem i celou tou blbostí, co v Brazílii vládne, uděláme krátký proces. (...) Jestli jste v politice stejní jako v estetice, tak to jsme namydlení. (...) Porota je moc milá, ale neschopná. Bůh se utrhl ze řetězu!“²¹⁰ Caetano kupodivu diskvalifikován nebyl, ale sám svými ostrými slovy de facto diskvalifikoval porotu i zfanatizované agresivní publikum, načež z festivalu odstoupil.

Na vyhrocené chování publika a vystoupení tropikalistů na festivalu reaguje i Augusto de Campos v článku „Je zakázáno zakazovat Bahijce“ (*É proibido proibir os baianos*),²¹¹ který je citován snad všemi „tropikalology“. Campos v něm vynáší Velosovu odvahu, neústupnost i konzistentnost a zdůrazňuje důležitost tropikalistického happeningu („obleky + agresivní tanec + báseň Fernanda Pessoy + sólo pro vytí + melodie + slova“)²¹² pro obnovu brazilské hudby. V souvislosti

²⁰⁸ Srov. SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, s. 158-168.

²⁰⁹ „O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música Brasileira.“ Zvukový záznam Velosova vystoupení. Op. cit.

²¹⁰ „Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada ver com isso. (...) Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. (...) Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos. (...) O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus tá solto.“ Tamtéž.

²¹¹ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 261-272.

²¹² „roupas + dança agressiva + poema de Fernando Pessoa + solo de uivos + melodia + letra“. Tamtéž, s. 265.

s tropikalistickou metodou a reakcí publika argumentuje Campos teorií informace a shrnuje, že umělec, který chce inovovat, „dynamituje kód a [tím] dynamizuje systém.“²¹³ Znovu tropikálii argumentačně spojuje s oswaldovskou antropofagií, bere ji jako navázání a realizaci Oswaldových požadavků z *Lidožravého manifestu* například ve vztahu k národní kultuře, v níž jde tropikalismus proti umělé folklorizaci umění, již Oswaldo de Andrade ironicky nazýval „macumbou pro turisty“ (macumba para turistas). Campos tvrdě kritizuje postoj a jednání univerzitního publika a angažovaným hudebníkům – kritikům tropikálie – připomíná Majakovského bonmot o podmíněnosti revolučního umění revoluční formou, respektive je sarkasticky upozorňuje, že „proměnit Che [šé] /Guevaru/ v klišé je nanic“.²¹⁴

Poslední festival roku 1968, pořádaný v listopadu poměrně konzervativní televizní stanicí Record v São Paulu, tropikalismus už úplně opanoval. Vítězem se stal Tom Zé se svou písní „Svaté São Paulo, moje láska“ (São São Paulo, meu amor), bronz získala Gal Costová s písničkou „Boží nádherné“ (Divino maravilhoso) autorské dvojice Gil/Veloso, čtvrté místo pak trio Mutantes se songem Toma Zé a Rity Lee pojmenovaným „2001“.

Stále častěji museli autoři včetně Bahijců čelit cenzurním zásahům, ale důvodem, aby se diktátorský režim rozhodl umlčet neřiditelné tropikalisty, přesněji jejich vůdce Gila a Velosa, byla až jejich divoká vystoupení v tančírně Sucata (port. staré železo, šrot) a v televizní hudební show s názvem „Boží nádherné“.

²¹³ „dinamita o código e dinamiza o sistema.“ Tamtéž, s. 266.

²¹⁴ „Não adianta transformar Che em cliché.“ Tamtéž, s. 263.

Série čtrnácti koncertů v riodejaneirském klubu **Sucata** - realizovalo se jich (a vyprodalo) jen devět - umožnila tropikalistům dát volný průchod všemu napětí, frustraci i tvůrčímu přetlaku. Pod hesly „Yes, my máme banány“²¹⁵ (Yes, nós temos banana)²¹⁶ a „Buď zločinec, buď hrdina“ (Seja marginal seja herói) na vlajkách na pódiu - druhá zmiňovaná z dílny Hélia Oiticiky k poctě populárního kriminálního přezdívaného „Koňskej ksicht“ (Cara de cavalo) zastřeleného policií v roce 1964 - se v Sucatě noc co noc odehrávaly divoké hudební happeningy. Tak aspoň popisuje jeden z posledních momentů heroické fáze tropikálie Carlos Calado.²¹⁷ Caetanem avizovaný „festival outsiderů“ (*um festival marginal*) - tisk mluvil o „bláznovské noci“ (*uma noite de loucuras*) - probíhal paralelně s vrcholícím festivalem FIC.

Dramaturgie v Sucatě byla volná, skýtala dostatek prostoru pro improvizaci a různé hosty a zároveň byla žánrově pestrá.

²¹⁵ Salvadorský caetanofil a organizátor Velosova fanklubu „Bêto Budião“ (Roberto Luiz) ve fanzinu (časopisu fanoušků) vlastní výroby poukazuje právě na použití banánu jako symbolu tropů, jejich zaostalosti i jako prostředek zesměšnění hrdého národovectví ať vojenské junty, nebo levicového studentstva. Cituje text písně Jorge Bena zpívané v kleci vystlané banány v jednom z televizních pořadů: „Koukej, banán/koukej, prodavač banánů/mámo, já prodávám banány/mámo, je to pro mě čest“ („olha a banana/olha o bananeiro/mãe, eu vendo bananas/mãe, mas eu sou honrado“) a připomíná i Velosův singl z května 1968 se starým karnevalovým hitem s hrdým ale také sebe sebeironickým názvem „Yes, my máme banány“ (Yes, nós temos banana). Banán jako symbol exotiky figuroval už v představeních Carmen Mirandové.

²¹⁶ Heslo je parodií na název slavného broadwayského evergreenu z dvacátých let „Ano! banány nejsou/žádné banány nemáme“ (Yes! We Have No Bananas). Této frázi dala vznik skutečná událost. Kolem roku 1920 došlo ke zničení úrody banánů v Brazílii, což způsobilo přechodný nedostatek tohoto ovoce v městě Chicagu.

²¹⁷ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 229-234.

Show začínala Caetanovou intimní bossa novou věnovanou jeho guruovi João Gilbertovi s názvem „Stýskání“ (Saudosismo), dále – už za účasti Mutantes – následoval divoký rej zvuků, ruchů a všemožných bláznivín. Gil pokračoval ve své nové poloze mluveného zpěvu (canto falado) a v dlouhých vokálních improvizacích. I tentokrát bylo přijetí publikem velmi rozdílné. Euforicky happening přijali kosmopolitní přátelé od filmu jako Glauber Rocha, Cacá Diegues nebo Leon Hirszman, popisuje Calado. Mezi řadou intelektuálů a lidí z kultury, kteří si akci nenechali ujít, bylo i spousta odmítnutí nebo úplného nepochopení. Královna MPB Elis Regina si po zhlédnutí show přátelům povzdechla: „Kam to jen brazilská populární hudba spěje?“²¹⁸ Zcela protichůdné byly i recenze v novinách. V publiku nechyběli fanatičtí odpůrci Velosovy skupiny, tentokrát házeli na pódium kostky ledu – s rajskými a vejci neprošli přes ochranku – a sprostě skandovali. Na obligátní „buzna, buzna“ jim Caetano spolu s Mutanty odpověděli tím, že „buzny“ v okamžiku scénicky ztvárnili.

Po týdnu koncertů za vyhrocené společensko-politické situace se ze strany vojenské junty objevila první výhrůžka, spojená s údajným parodováním „posvátné“ národní hymny a urážkami ozbrojených sil. Následovalo Velosovo *dementi*, ve kterém lze jasně vyčíst jak jeho politickou, tak estetickou pozici. „Vojáci by si měli připomenout, že národní hymna není válečná hymna, ani vojenská písnička, nýbrž civilní pochod napsaný pro civily a smí se zpívat kdekoliv.“²¹⁹ Doplnuje, že na jejich koncertech se odehrávají všemožné věci, ale prznění hymny nikoliv. Tu prý Caetano, jak ironicky dodává, naposledy

²¹⁸ „Pra onde vai a música popular basileira?“ Tamtéž, s. 232.

²¹⁹ „Os militares devem lembrar-se de que o Hino Nacional não é um hino de guerra, nem uma canção militar, mas uma marcha civil, feita para os civis, e que pode ser cantado em qualquer lugar.“ Tamtéž, s. 232.

zpíval na nedávné „Demonstraci sta tisíc“, má totiž radši lyrické písně než vlastenecké hymny.

Snahy cenzorů o odstranění Oiticicovy „demoralizující“ vlajky a nátlak na Velosa, aby se písemně zavázal, že bude pouze zpívat, tropikalisté odmítli, naopak pokus o cenzuru Caetano hned večer v rámci písně „Je zakázáno zakazovat“ za přítomnosti konsternovaného cenzora zveřejnil. „Festival“ byl vzápětí z moci úřední ukončen. „Důležité je neustoupit represáliím, a tak budu dál jednat bez starostí o to, jak to skončí, ať už pro mne nebo pro mou kariéru,“²²⁰ řekl Nelsonu Mottovi v novinovém rozhovoru o pár dnů později revolučně naladěný Veloso. To už se rozbíhala televizní a rozhlasová kampaň proti urážlivému a nemravnému chování tropikalistů a pomyslná smyčka se začala utahovat.

Posledním „tropikalistickým tažením“ byl vysněný televizní pořad „**Božský nádherný**“ na menší a relativně nezávislé stanici TV Tupi, který běžel každé pondělí od konce října do prosince 1968. Dramaturgicky v zásadě navazoval na happeningy v Sucatě. Režie se ujal Caetano Veloso a díky otevřenosti a odvaze producenta Fara, který si sliboval od angažování hvězdných Bahijců zvýšení sledovanosti, se mohly odehrávat v přímém přenosu tropikalistické mejdany bez pevného scénáře, s velkým podílem improvizace hraničící s anarchií. Šlo vždy o jakési scénické ztvárnění písní, tomu odpovídaly i na míru vytvořené kulisy v křiklavých barvách ve stylu *street artu* a stejně pestré kostýmy. V Caladově kronice se dočteme podrobnosti o památných obrazoboreckých výjevech, které část publika děsily,

²²⁰ „O importante é não abrir concessões à repressão e assim vou continuar agindo, sem pensar onde possa parar, ou eu ou minha carreira.“ Tamtéž, s. 233.

šokovaly nebo urážely.²²¹ Pro ilustraci připomeňme Gilovu inscenaci poslední večere Páně při písni „Miserere nobis“, mejdan bezdomovců/hippies ve velké kleci, ze které se ve finále hřívatý Caetano vyprošťuje za zpěvu hitu Roberta Carlose „Ulicemi běhá lev“ (Um leão está solto nas ruas). Caetano sice při uvedení programu anoncoval: „Tohle je svobodný zvuk! Stále mutuje, nelze ho zastavit,“²²² ale byl si vědom toho, že provokace tropikalistů režim už dlouho tolerovat nebude. Svědčí o tom pohřeb hnutí, který byl zinscenován v jednom z pořadů – náhrobní kámen nesl nápis: „Zde leží tropikalismus.“²²³

Přes stále složitější diplomatická jednání s cenzory a navzdory množství rozhořčených dopisů diváků i veřejných představitelů a nevelké sledovanosti se program udržel až do prosince. **Poslední pořad** byl živě odvysílán pět dnů po vydání Institučního aktu č. 5 v rostoucí atmosféře strachu z možného policejního zásahu. Calado říká, že „tropikalisté využili srdečnou atmosféru svátků na konci roku a rozhodli se zase jednou se utkat s omezeností tradiční brazilské rodiny“,²²⁴ když Caetano oblíbenou vánoční píseň „Šťastné a veselé“ (Boas festas) bahijského básníka Assise Valenta zpíval s odjištěným revolverem u spánku. Režisér v přímém přenosu nemohl scénu vystříhnout, ani se mu nepodařilo Velosovo nebezpečně provokativní číslo potlačit přesunutím do pozadí, píše Calado a doplňuje, že Veloso měl sice dobré zdůvodnění – uběhlo sotva

²²¹ Tamtéž, s. 234–238, 250, 251.

²²² „Este é o som livre! É mutante, não pode parar...” Tamtéž, s. 235.

²²³ „Aqui jaz o tropicalismo” LUIZ, Roberto. Op. cit., s. 15.

²²⁴ „Aproveitando a atmosfera fraterna das festas de fim de ano, os tropicalistas resolveram afrontar mais uma vez a caretice da tradicional família brasileira” Taméž, s. 251.

pár let, co se nešťastný autor písneš otrávil jedem na mravence -, ale pro tradiční diváky, a hlavně pro zástupce vojenského diktátorského režimu byla takto brutální scéna - mimo jiné inspirovaná Rochovou *Zemí v transu* - příliš těžký kalibr.²²⁵ Právě z tropikalistické anarchie, provokace a parodie útočících na základní hodnoty režimu měli generálové největší strach.

Zatčení a **uvěznění Velosa a Gila** přišlo 27. prosince 1968. Po propuštění v únoru 1969 zůstali oba v domácím vězení v Salvadoru a nadále se museli každý den hlásit na policejním komisařství. V průběhu dubna a května ještě stačili za vydatné pomoci svého producenta Araúja připravit materiál a nahrát své party k novým deskám. Ty pak byly dokončovány ve studiích v Rio de Janeiru Rogériem Dupratem a dalšími přáteli pomocí *playbacků* (k nahranému základu se později „přinahrávají“ další zvukové stopy). Vůdci tropikálie se rozloučili se svým publikem a se svou zemí památným koncertem v salvadorském divadle *Castra Alvese* (jeho nahrávka vyšla na dlouhohrající desce s názvem *Barra 69, Caetano a Gil živě v Bahii v divadle Castra Alvese* [Barra 69, Caetano e Gil ao vivo na Bahia no teatro Castro Alves, 1972]) a v pak červenci odcestovali do nuceného vyhnanství.

Přestože byl dvouletý pobyt v londýnském exilu - hlavně v případě citlivého Caetana - hodně protrpěný, oba tropikalisté touto zkušeností lidsky vyzráli. Nelze říci, že by se kolem nich vytvořil přímo kult mučedníků, ale jejich nepřítomnost umožnila publiku, které v horké fázi rozdělovali, aby se sjednotilo. Antitropikalisté hnutí lépe strávili, přijali a Veloso a Gil se stali ikonami pro nejširší vrstvy Brazilců.

²²⁵ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 250, 251.

Tolik k revoluční fázi tropikálie. Sice i v letech 1969, 1970 a 1971, po vypovězení Gila a Velosa, pokračovala koncertní aktivita Gal Costové, Toma Zé a skupiny Mutantes a Veloso s Gilem po návratu z exilu v roce 1972 dále nahrávali, ale pro tropikalismus bylo stěžejní období let 1967 a 1968, následující roky proto podrobně nerozebíráme. Nad významem hnutí, jeho odkazem a následovníky se zamýšlíme v závěru této práce, další profesní cesty hlavních aktérů jsou stručně pojednány v jejich biografiích na konci práce.

Tropikalisté prosazovali v hudbě, ale i divadle a filmu tvůrčí postupy a estetiku bez mantinelů a tím dali základ podzemní či druhé kultuře, která existovala v Brazílii i v následujících letech. Do tohoto undergroundu lze zahrnout experimentální tvorbu bez jakýchkoliv tvůrčích kompromisů písničkáře Toma Zé, který se tak dostal zcela mimo hlavní kulturní scénu. Patří sem svým způsobem i inovativní a nekomerční LP Gila a Velosa z roku 1972 *Expresso 2222* a *Modrý aračá* (Araçá Azul), jež ignorovaly jakékoliv konzumní požadavky a z komerčního pohledu úplně propadly. Za underground lze považovat pozdější pokusy o experimentální píseň zmiňované v úvodní části práce (A. Barnabé, I. Assumpção, skupina Rumo), v oblasti kinematografie „**undigrundi**“ pak například film *Zločinec s červenou lucernou* (Bandido da luz vermelha, 1968) Rogéria Sganzerly. Jak podle Sganzerlova průvodního manifestu, tak vzhledem k charakteru a estetice film může být s úspěchem nazýván tropikalistický.²²⁶ Podobně by šlo zahrnout i film Sganzerlova společníka a přítele Júlia Bressana z roku 1969 s názvem *Vyvráždil rodinu a*

²²⁶ Srov. *Manifest Rogéria Sganzerly*. [online]. [Cit., 2011-12-22]. Dostupné z: <<http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>>.

Šel do kina (Matou a família e foi ao cinema). Kvůli násilným scénám byl po týdnu promítání cenzurou stažen. Dodnes je ale považován za jeden z prvních filmů takzvané marginální kinematografie (cinema marginal) pokoušející se o jakýsi restart filmového umění.

I zdánlivá tvůrčí svoboda podzemní, nezávislé či nekomerční kultury ovšem své mantinely měla, zásadně omezena byla témata explicitně politická. Pokud v období po vojenském puči v roce 1964 bylo ještě možné prezentovat v divadelní, filmové nebo hudební tvorbě od establishmentu odlišné ideologicko-politické názory, po vyhrocení protestů v roce 1968 a vydání nechvalně známého institučního aktu AI5, jenž zásadně omezil demokratický systém a svobody, vstoupily i do oblasti umění naplno cenzurní zásahy.

Cenzura byla v Brazílii aktivní po celou dobu vojenské diktatury, to jest mezi lety 1964 a 1985, úplně přesně vydržela až do dubna 1987. Sledovala tisk, tvorbu divadelní, literární, filmovou a jejím „oblíbeným“ cílem byla vlivná a široká scéna populární hudby. Od roku 1996 jsou v brazilském Národním archivu (Arquivo nacional) k dispozici záznamy cenzorů o řešených případech z oblasti hudby včetně jejich odůvodnění. Z nich vyplývá, že písně a jakákoliv jiná produkce nebyly zakazovány jen z politických důvodů, často cenzurou neprošly texty z důvodů morálně-etických. Byly považovány za pobuřující, neslučující se s dobrými mravy nebo bylo kritizováno, že neobjektivně zobrazují brazilskou realitu. Některá ze zdůvodnění svědčí o tuposti cenzorů, jiná jsou až tragikomická.

Jako příklad cenzury nevhodného politického obsahu jmenujme Buarquovu píseň „Tolik moře“ (Tanto Mar), která vypráví o portugalské socialistické revoluci. Cokoliv

levicového, nedej bože, komunistického či revolučního bylo pravicovou částí veřejnosti i establishmentem doslova demonizováno, jasně to dokazuje existence organizací typu Komando na lovení komunistů (CCC – Comando de caça aos comunistas) v inkriminovaných letech. Zpěvák Odair José měl zase problémy s textem písně „První noc“ (A primeira noite). Cenzura argumentovala mravním ohrožením mladých. Odair ji později nahrál pod změněným názvem „Noc plná tužeb“ (Noite de desejos). Jindy stačilo upravit problémový verš jako v případě Buarquova songu „Partido alto“, kde poslední slovo verše „V břiše mizérie jsem se zrodil jako Brazilec“ („Na barriga da miséria eu nasci brasileiro“) změnil na „jako bubeník“ (bataqueiro), a mohlo se nahrávat. Netolerovaly se útoky na náboženství, zakázána proto byla Velosova píseň „Bůh a ďábel“ (Deus e diabo), v jejímž závěrečném verši se zpívá „karneval je ďáblův vynález, kterému Bůh požehnal“ („O carnaval é invenção do diabo que Deus abençoou“) s odůvodněním, že uráží náboženské cítění a tradice, na které je brazilský národ hrdý...²²⁷

Tímto vzhledem do cenzurní praxe je zřejmé, proč radikalizovaná a agresivní tvorba tropikalistů v průběhu roku 68 – jim nebylo „nic svaté“ – byla režimem zakrátko zaškrcena. Cenzura sice byla přítomná a negativně ovlivnila například práci Chika Buarqua, ale většina tvůrců se nesnažila ji přelstít, bojovat s ní, nýbrž – jak naznačila šedesátá léta a v následující desetiletce se to projevilo naplno – se usídlila v různých segmentech brazilského hudebního světa (rock, tradiční samba, regionální hudba, atp.) a více než ideologií nebo potřebou estetických experimentů se začala řídit pravidly

²²⁷ ROCHA, André, PELOSI, Gabriel, MOTA, Lucas. *Censura musical*. 2007. Webová stránka. [online]. [cit., 2011-12-113]. Dostupné z: <<http://www.censuramusical.com/osite.php>>.

a potřebami trhu, zaměřovat se na cílové skupiny podle zákonů marketingu.²²⁸

²²⁸ TATIT, Luiz. Op. cit., s. 227, 228.

IV. ROZBOR TROPIKALISTICKÝCH PÍSNÍ

„Stručně řečeno, Gil a
Caetano rehabilitovali jeden
polomrtvý žánr: zpívanou
poezii.“

Augusto de Campos²²⁹

Komplexnost výrazových prostředků

V tropikalismu všechny výrazové prostředky působí společně, vzájemně se doplňují a umocňují, proto je lze jen těžko nahlížet odděleně. To potvrzuje i Armando Freitas Filho, když si všímá, jak tropikalistická generace svým způsobem navázala na „biskupa“ brazilského modernismu Oswalda de Andrada v návratu k vlastním kořenům, ale zásadně se odlišovala v tom, že její „výtvory nebyly specificky literární, nýbrž interdisciplinární, elektrifikované *brazilové dřevo*,²³⁰ zapojené do zdířky zesilovačů, směsice, v níž se báseň netvořila jen na papíře, ale také prostřednictvím hlasu,

²²⁹ „Em suma, Gil e Caetano reabilitaram um gênero meio morto: a poesia cantada.“ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 292.

²³⁰ Jde o název primitivistického manifestu (*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, 1924) a básnické sbírky (*Pau-Brasil*, 1925) modernisty Oswalda de Andrada, respektive o další z jeho metafor. Andrade vyhlášoval snahu ukončit bezmyšlenkovité kopírování cizích uměleckých vzorů a vytvořit osobitou moderní brazilskou poezii, která se měla stát „vývozním artiklem“, jakým bylo v raných dobách portugalské kolonizace brazilové dřevo. Je ostatně patrné, že tato komodita dala zemi jméno...

na pódiu, za ječivého zvuku kytar“.²³¹ Dovolme si doplnit, že tropikalismus se také na rozdíl od modernismu objevil v prostředí masové konzumní kultury, a nikoliv v úzkém kruhu kulturní elity. Především snaha o **sladění hudební a textové složky** je v tropikalistické tvorbě markantní. Všímá si jí Augusto de Campos a v duchu Ezry Pounda, který umění kombinovat slovo a zvuk po vzoru provensálských trubadúrů nszýval „motz el som“,²³² práce Gila a Velosa hodnotí velmi vysoko.

Klíčovou ingrediencí tropikalistické receptury je **propracovaná hudební kompozice**. Doprovod není pouhým podkladem melodie/zpěvu, ale rovnocenným partnerem, který vede dialog jak s vůdčím hlasem, tak s textem, respektive s jeho významy a atmosférou. Aranžérskými prostředky jako instrumentace, harmonizace, rytinizace, dynamika, hudební výpůjčky nebo citace se dosahuje nového komplexního tvaru.

Díky naprosté otevřenosti tropikalistických hudebníků a účasti skladatelů/experimentalistů s potřebnou erudicí a rozhledem – signatáři manifestu *Nová hudba* Duprat, Medaglia a další požadovali vstřebat všechny existující, tradiční i experimentální hudební prostředky²³³ – se například objevují

²³¹ „os produtos não eram especificamente literários, mas interdisciplinados, um *pau-brasil* eletrificado, ligado a tomada dos amplificadores, um cafarraum onde o poema se fazia não apenas na página, mas no papel da voz, no palco, sob o som estridente das guitarras.“ FREITAS FILHO, Armando. *Poesia vírgula viva*. In NOVAES, Adauto (ed.). Op. cit., s. 169.

²³² CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 292.

²³³ Srov. *Música nova, Manifesto 1963*. Op. cit.

všemožné hudební nástroje a jejich sestavy: rockové trio se zkreslenými kytarami (např. v písni „Radost radost“, „Jmenuju se Gal“ [Meu nome é Gal]), smyčcový kvartet nebo komorní orchestr („Baby“ nebo „Mateřské srdce“), žesťový ansámbl („Synkopové frevo“, „Míchaná marmeláda“ nebo „Tři karavely“), skupina renesančních nebo dřevěných dechových nástrojů („Neděle na pouti“, „Zvěstování“ [Anunciação] nebo „Tropicália“) nebo primitivní perkusní nástroje („Boží nádherné“, „Batmakumba“, „Neděle na pouti“).

Charakteristické je **použití ruchů**. V Gilově „Neděli na pouti“ tak registrujeme zvuky lunaparku, „Průmyslový park“ Toma Zé podkresluje ruch lidové veselice (nebo politického setkání s voliči?), nad městem ječícími sirénami začíná píseň „Mami, buď statečná“ (Mamãe, coragem). V „Tropikálii“ slyšíme zvuky pralesa (netradičně vyluzované na tradiční nástroje – za kobyolkou, u struníku a podobně). Melodrama „Mateřské srdce“ zase uvozují a uzavírají dělové rány.

Tropikalisté zapojují všechny dostupné nové elektrofonické nástroje a **zvukové studiové efekty** jako stříhy, hally (dozvuky), playbacky, zrychlení/zpomalení, zvýšení/snížení ladění, loopy (zacyklování), rozladění nebo rozmlžení jednotlivých hlasů. To umožňuje nevídanou pestrost zvukových prostředků. Pro představu o těchto efektech dobře poslouží písně „Panis et circensis“ nebo „Dom Quixote“ skupiny Mutantes.

K harmonickému pojetí, které kombinuje primitivní kvintakordové postupy jednoduchých popěvků (popová, lidová píseň) i experimentální orchestrální harmonické sazby s častými modulacemi, přičtíme rytmickou **koláž**. Pracuje se jak s regionálními folklórními rytmy (baião, frevo, capoeira) a latinskoamerickými schématy (samba, bossa nova nebo bolero), tak s prvky zahraničního popu či rocku. Časté jsou v rámci

písně změny rytmů.

Tropikalisté se zdaleka nedrželi jednoduchých písňových forem typu sloka-refrén, typických pro pop nebo folklór. Skladby jako „Tropicália“, „Míchaná marmeláda“ nebo „Neděle na pouti“ mají **komplexní formy**, obsahují orchestrální introdukce, recitativy, změny temp, tónin i nálad. Vše podtrhuje velké dynamické rozpětí tropikalistické písně, gradace a zklidnění vytvářené jak samotnou dynamikou (hlasitostí), tak texturou instrumentální sazby.

Dalším podstatným aspektem tropikalismu v duchu kombinování výrazových prostředků je způsob **interpretace** písní. Veloso, Gil, Tom Zé i ostatní střídali různá hlasová zabarvení, formy přednesu a frázování. Byli tak schopni dodat slovům nejen určitou atmosféru, ale i určit například parodické vyznění jinak víceznačných textů.

Živá vystoupení pak umožňovala dramaturgicky zapojit do celkové koncepce písní vedle kulis a osvětlení i pódiové vystupování nebo **kostýmy**. Salvadorský „caetanofil“ Luiz Roberto přezdívaný Bêto Budião cituje v šestém čísle svého fanzinu Velosa: „Oblečení (...) ladilo s hudbou a bylo neotřelé, odráželo zářivé světlo reflektorů a vytvářelo prostředí pro zvuk; kombinace syntetických látek (průmyslového materiálu) s macumbovými ozdobami poukazovala na to, že jsme rozvojová země.“²³⁴ Tropikalisté prováděli své písně jako scénické performance s divadelní nebo filmovou režií - **mise en scène**.

Co se týče novátorství v písňových textech a Camposem naznačené rehabilitace zpívané poezie, je nutné doplnit, že

²³⁴ „A roupa, disse Cae, combinava com a música e era diferente, refletindo o brilho dos refletores, criando um clima para o som; a combinação do plástico (material industrial) com adereços de macumba funcionava como um lembrete do nosso subdesenvolvimento.“ LUIZ, Roberto. Op. cit., s. 15.

tropikalisté nebyli ve své době na brazilské hudební scéně jediní. Vedle uznávaných básníků MPB a bossa novy jako Vinícius de Moraes nebo Newton Mendonça se na festivalech spolu s Velosem, Gilem, Capinamem a Netem objevili skvělí textaři a básníci jako Edu Lobo, Walter Franco nebo mnohokrát zmiňovaný Chico Buarque.²³⁵

Rozbor vybraných písní a jejich textů

Výběr písní, respektive textů je veden snahou uvést nejvýraznější autory tropikálie – Caetana Velosa, Torquata Neta, Toma Zé, ale i Gilberta Gila – a představit co nejrozmanitější tropikalistické textařské i hudebnické kompoziční postupy v jejich komplexnosti. Proto se neomezujeme jen na rozbor textů, nýbrž je analyzujeme v souvislosti s použitými hudebními i interpretačními prostředky.

Velosova „Radost radost“ a Gilova „Neděle na pouti“ jsou prvními pokusy o novou brazilskou píseň v duchu „světového zvuku“. „Radost radost“ přichází s neotřelou kinematografickou stavbou textu, „Neděle na pouti“ pak výborně reprezentuje sladění slov s hudební složkou. Velosova „Tropicália“ a „Míchaná marmeláda“ Torquata Neta jsou ukázkou zralých tropikalistických skladeb, které alegoricky zobrazují rozporuplnou brazilskou realitu. Pro rozšíření spektra autorů zařazujeme „Průmyslový park“ Toma Zé, který zastupuje satirickou notu tropikalismu a zároveň slouží jako výmluvná ukázka, jak interpretace – ať vokální, či instrumentální – může nést/určovat význam. V „Batmakumbě“ (Velo/Gil) sledujeme jeden z tropikalistických experimentů

²³⁵ Srov. VASCONCELOS, G. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977, s. 37.

s konkretistickými postupy.

V případě přepisu slov písní a jejich překladů vycházíme z grafické podoby použité v antologii Augusta de Campose *Bilance bossy a další bossy*, to jest bez interpunkce a velkých písmen s členěním strof podle hudebních frází a slok. Vzhledem k tomu, že znění textů se v různých knižních vydáních nebo na osobních webových stránkách autorů zásadně liší, v některých detailech přihlížíme i k dobovým nahrávkám (LP *Tropicália ou panis et circensis*, Caetano Veloso 1968 a Gilberto Gil 1968).

Alegria Alegria

Caetano Veloso

caminhando contra o vento
sem lenço e sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou

o sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou

em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba e brigitte bardot

Radost radost

Caetano Veloso

šlapu proti větru
bez kapesníku a bez dokladů
na slunci skoro prosincovém
si jdu

slunce svítí stejně na zločiny
vesmírné lodi na guerrily
na krásné cardinalové
a jdu

na tváře prezidentů
na vášnivé milostné polibky
na zuby nohy vlajky
na bombu i brigitte bardot

o sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia
eu vou

por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores
vãos

eu vou

por que não? por que não?

ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço e sem documento
eu vou

eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
e uma canção me consola
eu vou

por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome sem telefone
no coração do brasil

ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou

slunce ve stáncích s novinami
mám z toho radost a chci lenořit
kdo všechny ty zprávy čte
a jdu

mezi fotkami a jmény
oči plné barev
srdce plné lásek
na nic

já jdu

proč by ne? proč by ne?

ona myslí na vdávání
a já už se do školy nevrátil
bez kapesníku a bez dokladů
si jdu

srknu si kokakoly
ona myslí na vdávání
písnička mi zvedne náladu
a jdu

mezi fotkami a jmény
bez knih a bez samopalů
bez hladu bez telefonu
v srdci brazilie

ona netuší chtěl jsem
jednou zpívat v televizi
slunce je tak krásné
a jdu

sem lenço sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo
amor

eu vou

por que não? por que não?

bez kapesníku a bez dokladů
prázdné kapsy prázdné ruce
jen chci dál žít
lásko

já jdu

proč by ne? proč by ne?

Popová písnička (*marchinha*)²³⁶ „Radost radost“ vznikla pro III. festival televize Record v půli roku 1967. Carlos Calado v ní vidí navázání na poetiku starší Velosovy písně „Clever boy samba“ (1964), oba songy totiž mají text ve formě kaleidoskopu myšlenek, kulturních odkazů a obrazů brazilské městské reality, které subjekt vidí nebo se mu honí hlavou. Calado dokonce tvrdí, že nápad napsat novou písničku, ve které mladík jde po ulici a komentuje riodejaneirský svět oplývající informacemi o událostech, celebritách nebo násilí, pojal Caetano právě při procházce po Copacabaně.²³⁷

V novém fragmentárním zobrazení, které je mnohdy přirovnáváno ke godardovské ruční kameře (konkretista Décio Pignatari tento typ textů pojmenoval *text-kamera-v-ruce* [*letra-câmara-na-mão*]), Veloso vyjevuje „radostný“ obraz moderního brazilského města očima zevlujícího mladíka z městské střední třídy, který nic neřeší a jen si tak jde. Celou scénu nasvětluje tropické slunce, pokud ovšem nebereme

²³⁶ Rytmické označení *marchinha* by bylo ekvivalentem našeho „pochodu“, ale popový Velosův marš „Radost radost“ se vyloženě v pochodovém rytmu nenese, připomíná ho snad jen „mašírující“ subjekt.

²³⁷ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 119, 120.

slovo slunce jako odkaz na světoznámý britský bulvární deník *The Sun*.

Zrak subjektu v první ze dvou částí textu – obě jsou zakončeny krátkým refrénem „proč by ne“ – upoutávají spousty barevných titulních stránek periodik v novinových stáncích:

„slunce dopadá na zločiny
na vesmírné lodi na gerily
na krásné cardinalové
(...)
na tváře prezidentů
na vášnivé milostné polibky
na zuby nohy vlajky
na bombu i brigitte bardot“

Svět politiky, popové hvězdy se svými milostnými avantýrami, záplava katastrof a zločinů v informačním „guláši“ ho ale zase tolik nezajímá, nedovzdělaný mladík – „už se do školy nevrátil“ – si ani neumí představit, „kdo všechny ty zprávy čte“. Jako správný brazilský hrdina si umí užít slunečného dne, když si říká „mám z toho radost a chci lenořit“.

„Mezi fotkami a jmény/oči plné barev/srdce plné lásek/na nic“ – povzdechne si nad přebytkem a plytkostí informací v konzumní společnosti. Svobodomyšlný refrén „proč by ne? proč by ne?“ je v kontextu festivalů a snahy Velosa a dalších zpěváků zavést revoluční změny v MPB možné číst jako vzkaz zideologizovanému publiku, proč by populární píseň nemohla vypadat takto. Zevloun „mezi fotkami a jmény“ pokračuje v procházce i v druhé části textu. Hlavou se mu ale začínají honit myšlenky, prostřednictvím kterých Veloso charakterizuje jeho bezstarostnou prostotu („bez kapesníku a bez dokladů“), chudobu („prázdné kapsy prázdné ruce“), nevzdělanost („bez

knih"), ale i neangažovanost („bez samopalu"), nezávislost a neposkvrněnost jakoukoliv ideologií („bez hladu bez telefonu [...] jen chci dál žít").

„mezi fotkami a jmény
bez knih a bez samopalu
bez hladu bez telefonu
v srdci brazilie
(...)
bez kapesníku a bez dokladů
prázdné kapsy prázdné ruce
jen chci dál žít"

V „Radosti radosti", ale i dalších tropikalistických textech lze vysledovat dvojznačný vztah ke konzumní společnosti. Její symboly (např. kokakola, televize) jsou součástí zobrazované reality, ale tropikalisté je současně ironizují nebo jimi pohrdají, což je asi nejlépe patrné ve Velosově písni „Superepesní" nebo v „Průmyslovém parku" Toma Zé.²³⁸

„ona by se vdávala
a já už se do školy nevrátil
bez kapesníku a bez dokladů
(...)
srknu si kokakoly
ona myslí na vdávání
písnička mi zvedne náladu"

²³⁸ Srov. TATIT, Luiz. Op. cit., s. 215.

(Je to písnička, kterou si zevloun prozpěvuje, kterou odněkud slyší, nebo se jako samotnému autorovi právě rodí v hlavě?)

„ona netuší že jsem chtěl
jednou zpívat v televizi
slunce je tak krásné“

Do protikladu ke světu masmédií představovanému fotografiemi ze žurnálů a ambicí mladíka dostat se do šoubyznysu („ona netuší že jsem chtěl/ jednou zpívat v televizi“) autor staví přání dívky se vdát, které by středostavovským hodnotám a dobrým mravům odpovídalo lépe než se jen tak toulat po městě. V kontextu rozpolcené MPB, kde angažovaná část básnila o revolučních utopiích (jako součást širšího hudebně-politického proudu v celé Latinské Americe),²³⁹ byl tento Velosův text pro univerzitní levicové publikum provokativní právě svou neideologičností a neangažovaností, očekávan byl pravý opak.

Konstanta „já jdu“ (var. a jdu/jdu si), která uzavírá většinu strof stejně jako harmonickou kadenci, propojuje jednotlivé části a dává Velosovu marši plynulost. Campos si všímá, že tuto „putovní sémantiku“ (*semântica itinerante*) Veloso nepoužívá poprvé a dokládá, že spojovací refrény s použitím slovesa *ir* (jít) jsou i ve starších písních „Ráno“ (De manhã) a „Jednoho dne“ (Um dia).²⁴⁰

Tropikalisté často skládali svůj „kaleidoskop“ z úsloví (*frases-feitas*) zaslechnutých v každodenní realitě nebo převzatých z literatury. V textu písně „Radost radost“

²³⁹ Tamtéž, s. 102.

²⁴⁰ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 144, 145.

nalézáme třeba citát „prázdné kapsy prázdné ruce“ z Velosovy oblíbené četby roku 1968 – autobiografická vzpomínka na dětství francouzského existencialisty Jeana-Paula Sartra s názvem *Slova* (As palavras).²⁴¹ Celkový význam se rodí právě z kombinace *readymades* – hotových vět nebo ustálených slovních spojení poskládaných do juxtapozic s ohledem na verš, rým, asonance nebo aliterace.

Tento postup je běžný i u dalších avantgard včetně brazilského modernismu. V té souvislosti je zajímavé si všimnout, že Veloso v inkriminované době odkaz modernistů ani konkretistů neznal. Jeho literárními vzory byli básník João Cabral de Melo Neto, prozaik Guimarães Rosa nebo Clarice Lispectorová, se kterou dokonce Veloso navázal v určitém období osobní vztah prostřednictvím rozhovorů po telefonu.²⁴²

„Radost radost“ přináší se svým elektrifikovaným zvukem a novým pojetím textu na svou dobu neotřelé a provokativní zobrazení brazilské městské reality a zároveň vhléd do uvažování, pocitů a hodnot „mladé gardy“. Právě Velosův fragmentární způsob vyjádření se hodí pro zachycení útržkovitého obrazu aktuální městské společnosti ve světě masmédií, a jak se domnívá Augusto de Campos, svou současností je „Radost radost“ protikladem k písním, které se nostalgicky obracejí k minulosti nebo idealizují zážitky z dětství (např. Buarquova „Kapela“).²⁴³ Opuštěním konvenčního lineárního stylu psaní a příklonem k textové koláži či filmovému střihu Veloso – jakkoli nevědomky – navazuje na modernismus a konkretisty.²⁴⁴

²⁴¹ „nada no bolso e nada nas mãos“. Tamtéž, s. 120.

²⁴² Srov. VELOSO, Caetano. Op. cit., s. 256 – 262.

²⁴³ Srov. CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 153.

²⁴⁴ FREITAS FILHO, Armando. Op. cit., s. 176, 177.

Domingo no parque

Gilberto Gil

o rei da brincadeira - ê josé
o rei da confusão - ê joão
um trabalhava na feira - ê josé
outro na construção - ê joão

a semana passada no fim da semana
joão resolveu não brigar
no domingo de tarde saiu apressado
e não foi pra ribeira jogar

capoeira não foi pra lá
pra ribeira foi namorar

o josé como sempre no fim da semana
guardou a barraca e sumiu
foi fazer no domingo um passeio no parque
lá perto da boca do rio
foi no parque que ele avistou
juliana
foi que ele viu - foi que ele viu

Neděle na pouti

Gilberto Gil

král srandiček - já José
král strkanic - já João
jeden dělával v tržnici - já José
druhý na stavbě - já João

minulý týden o víkendu
João se nechtěl zase prát
v neděli odpoledne rychle vyrazil
ale nešel na nábřeží hrát

capoeiru nešel tam
na nábřeží šel za holkou

José jako vždycky o víkendu
sbalil stánek a vypadl
šel se projít po nedělní pouti
tam poblíž ústí řeky
a právě na pouti uviděl
Julianu
uviděl zrovna ji - uviděl zrovna ji

juliana na roda com joão
uma rosa e um sorvete na mão
juliana seu sonho uma ilusão
juliana e o amigo joão
o espinho da rosa feriu zé - feriu zé feriu zé
e o sorvete gelou seu coração

o sorvete e a rosa - ô josé
a rosa e o sorvete - ô josé
ôi dançando no peito - ô josé
do josé brincalhão - ô josé
o sorvete e a rosa - ô josé
a rosa e o sorvete - ô josé
ôi girando na mente - ô josé
do josé brincalhão - ô josé
juliana girando - ôi girando
ôi na roda gigante - ôi girando
ôi na roda gigante - ôi girando
o amigo joão - joão

o sorvete é morango - é vermelho
ôi girando e a rosa - é vermelha
ôi girando, girando - é vermelha
ôi girando, girando - olha a faca
olha o sangue na mão - ê josé
juliana no chão - ê josé
outro corpo caído - ê josé
seu amigo joão - ê josé

amanhã não tem feira - ê josé
não tem mais construção - ê joão
não tem mais brincadeira - ê josé
não tem mais confusão - ê joão

juliana na kolotoči s joãem
v ruce růži a zmrzlinu
juliana jeho sen jeho klam
juliana a kamarád joão
trn té růže zého pích' - zého pích' zého pích'
a zmrzlina mu proměnila srdce v led

zmrzlina a růže - hej josé
růže a zmrzlina - hej josé
joj tančí v osrdí - hej josé
josého srandisty - hej josé
zmrzlina a růže - hej josé
růže a zmrzlina - hej josé
joj točí se v hlavě - hej josé
josého srandisty - hej josé
juliana se točí - joj točí
joj na obřím kole - joj točí
joj na obřím kole - joj točí
kamarád joão - joão

zmrzlina je z jahod - je červená
joj točí a ta růže - je červená
joj točí, točí - je červená
joj točí - koukni ten nůž
koukni na ruce krev - jé josé
juliana na zemi - jé josé
další tělo padlo - jé josé
jeho kamarád joão - jé josé

zítra nebude trh - jé josé
už nebude stavba - jé joão
už nebudou srandičky - jé josé
už nebudou strkanice - jé joão

Tato píseň vyniká nad ostatní tropikalistickou tvorbou v originálním a zdařilém sladění hudby s textem. Calado se v případě „Neděle na pouti“ zamýšlí nad Gilovým tvůrčím postupem. Říká, že neměl pevnou kompoziční metodu, ale nejčastěji vymýšlel melodii na slova, ať vlastní nebo od jiného textaře. Ovšem nebyla mu prý cizí ani kompozice simultánní, jak je tomu i v tomto případě.²⁴⁵ Nabízí se otázka, zda takový postup může napomoci dobrému „motz el som“, každopádně v tomto případě se to podle všeho podařilo. Pokusme se proto o rozbor slov této písně v souvislosti s použitými hudebními prostředky.

„Neděle na pouti“ má jako jedna z mála tropikalistických kompozic čistě epický text a její hudební stavba tomu odpovídá. Jde o gradující pásmo, a nikoliv tradiční písňovou formu ABAB. Jednotlivé části se podle úseků v dramatickém textu liší dynamikou, instrumentací, ale i tóninou. Tím je dosaženo postupné gradace až po vražedné vyvrcholení a závěrečnou katarzi. V ní je přiznána cykličnost kompozice, ve volnějším tempu a výchozí tónině se v textu vracíme na stavbu, respektive na trh, ale nic už není jako dřív, chybí kamarádi José, „král srandiček“, a João, „král strkanic“. Codou je pak opakování žestové *intrády* a jakoby nepatříčně veselý improvizovaný vokální *fade out*.

Gilovy verše mají jambický spád a s výjimkou středu, který simuluje tok myšlenek či impulzivní výtrysk afektu, jsou psány se střídavým rýmem. Téma písně vypadá banálně do momentu, kdy „srandista“ José přemožen žárlivostí v „přímém přenosu“ ubodá svého kamaráda, rváče Joãa, i dívku Julianu. Takový naturalismus je v brazilských písňových textech do té doby

²⁴⁵ CALADO, Carlos. Op. cit., s. 121.

neslýchaný. Tradiční je naopak kompozice typu *call and response* (zvolání-odpověď) zpěváka (Gil) a sboru (Mutantes) s tím, že odpovědi sboru nejsou vždy pouhými akustickými konstantami („hej josé“), echem („trn té růže zého pích' - zého pích' zého pích'"), nýbrž mohou nést stěžejní informaci třeba o podmětu jednotlivých veršů této Gilovy básnické hříčky:

„král srandiček - já josé
král strkanic - já joão
jeden dělával v tržnici - já josé
druhý na stavbě - já joão“

Po bombastické žesťové orchestrální introdukcí, která se rozpouští v názvucích zábavního parku, se o ustavení rytmu baião postará netradiční skupina dřevěných dechových nástrojů (klarinet, hoboje, fagot), ke které se záhy připojuje berimbau, elektrická kytara a bas. „Dřeva“ a zkreslená kytara *unisono* znějí v předělech mezi počátečními slokami, které nás uvádějí do situace v osudovou neděli, i spolu se smyčci v originálním doprovodu.

Zlomový okamžik nastává, když José při procházce „v ústí řeky“ zahlédne vysněnou dívku Julianu na kolotoči s jeho kamarádem Joãem. Tuto fatální náhodu podtrhuje aranžér kvartovou modulací. Sladká houslová *staccata*, které podkresluje popis romantického páru na kolotoči, záhy střídají zlověstná *unisona* smyčců, chladné žesť a mollové, respektive disonanční akordy, protože trn růže, kterou João Julianě spolu se zmrzlinou koupil, v Gilově nápadité metafoře Josého zasáhl do srdce a proměnil je v led.

Zde autor opouští modus vnějšího vypravěče a celý střed pojímá jak živou sondu do myšlenek či emocí vraha:

„zmrzlina a růže - hej josé
růže a zmrzlina - hej josé
joj tančí v osrdí - hej josé
josého srandisty - hej josé
zmrzlina a růže - hej josé
růže a zmrzlina - hej josé
joj točí se v hlavě - hej josé
josého srandisty - hej josé“,

jemuž žárlivost „zatočí“ s rozumem:

„juliana se točí - joj točí
joj na obřím kole - joj točí
joj na obřím kole - joj točí
kamarád joão - joão

zmrzlina je z jahod - je červená
joj točí a ta růže - je červená
joj točí, točí - je červená
joj točí - koukni ten nůž“

Tato pasáž, která je svou barvitostí a rychlým sledem obrazů připodobňována k ejznštejnovskému střihu, je gradována sekvencí dominantních jader²⁴⁶ a modulací po kvartovém kruhu, narůstající dynamikou i instrumentací až po moment, kdy se v Josého ruce zablýskne čepel nože a vzápětí na zemi leží dvě bezvládná těla v kaluži krve. Po menším *ritardandu* (zpomalení) v *piano* (nízká dynamika) a za doprovodu sólového hoboje dochází ke katarzi:

²⁴⁶ Dominantní jádro je tvořeno molovou nebo durovou subdominantou (akord na 2. nebo 4. stupni tóniny) a dominantou (akord na 5. stupni).

„zítra nebude trh - já José
už nebude stavba - já João
už nebudou srandičky - já José
už nebudou strkanice - já João“

Otázkou zůstává, jak interpretovat energickou a radostnou codu, zda jde jen o návrat do atmosféry poutové zábavy, nebo odkazuje na příslovečnou vitalitu Brazilců, jejich schopnost přes nepřízeň osudu, chudobu i osobní tragédie rychle regenerovat a užívat světlejších stránek života v tropech. Řada autorů zabývajících se tropikalismem v souvislosti s jeho estetikou, která převrací hodnoty a brazilskou realitu, historii a identitu ve snaze vyrovnat se s utrpením, rozpory a tragédiemi minulosti i současnosti smíchem ztvárňuje komicky či parodicky, používá Bachtinovo přiléhavé označení „karnevalizace“. Karnevalizovaná tropikalistická estetika má přinést obrodu, obnovu a napomoci najít nový pohled na svět. Tímto způsobem lze číst slavnostní, tragikomický či sarkastický tón řady tropikalistických písní, které rozverně míchají bomby s Brigitte Bardot (v písni „Radost radost“), brutalitu s rajskou zahradou (v „Míchané marmeládě“) nebo zde radostně a vesele popisují dvojnásobnou vraždu.

Autentický záznam živého provedení „Neděle na pouti“ (i písně „Radost radost“) z III. festivalu TV Record je možné zhlédnout na serveru Youtube.²⁴⁷

²⁴⁷ Gil, Veloso na III. festivalu. [online]. [cit., 2011-12-20]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=nrstmBhpZts&feature=related>, <http://www.youtube.com/watch?v=eC4lwEvG3AE&feature=related>, videa.

Geléia geral

Torquato Neto

um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandente cadente fagueira
num calor girassol com alegria
na geléia geral brasileira
que o jornal do brasil anuncia

ê bumba-iê-iê-boi
ano que vem mês que foi
ê bumba-iê-iê-iê
é a mesma dança meu boi

a alegria é a prova dos nove
e a tristeza é teu porto seguro
minha terra é onde o sol é mais limpo
e mangueira é onde o samba é mais puro
tumbadora na selva-selvagem
pindorama - país do futuro

ê bumba, etc.

(é a mesma dança na sala
no canecão na tv
e quem não dança não fala
assiste a tudo e se cala
não vê no meio da sala
as relíquias do brasil:
doce mulata malvada
um elepê de sinatra
maracujá mês de abril

Míchaná marmeláda

Torquato Neto

básník rozvinuje vlajku
a tropické ráno začíná
oslňivé tetelivé blažené
v žáru slunečnice s radostí
v té brazilské míchané marmeládě
kterou ohlašuje brazilský deník

bumbác-jé-jé-volku
rok který bude měsíc který byl
bumbác-jé-jé-jé
tancujem volku ten samý styl

radost je prubířský kámen
a smutek tvůj bezpečný přístav
moje země je tam kde slunce září nejčistěji
a mangueira tam kde je samba nejryzejší
tamtam v divoké divočině
pindorama - země budoucnosti

bumbác, atd.

(v sále tančíme ten samý styl
v tupláku v televizi
a kdo netančí nemluví
na vše se dívá bez řečí
nevidí uprostřed sálu
ostatky brazilie:
potvoru sladkou mulatku
sinatrovo elpíčko
mučenku měsíc duben

santo barroco baiano
superpoder de paisano
formiplac e céu de anil
três destaques da portela
carne-seca na janela
alguém que chora por mim
um carnaval de verdade
hospitaleira amizade
brutalidade jardim)

ê bumba, etc.

plurialva contente e brejeira
miss-linda-brasil diz bom dia
e outra moça também carolina
da janela examina a folia
(salve o lindo pendão dos seus olhos
e a saúde que o olhar iridia)

ê bumba, etc.

um poeta desfolha a bandeira
e eu me sinto melhor colorido
pego um boeing viajo arrebento
com o roteiro do sexto sentido
voz do morro pilão de concreto
tropicália bananas ao vento

ê bumba, etc.

posvátné bahijské baroko
nesmírnou moc civilistů
umakart a anilinové nebe
tři hity portely
sušené maso v okně
někoho kdo pro mě pláče
opravdový karneval
pohostinné přátelství
brutalitu zahradu)

bumbác, atd.

plurialva spokojená laškovná
miss-kráska-brazílie přeje dobrý den
a jiná slečna také karolína
z okna pozoruje slavnostní rej
(bud' pochválena krásná vlajko jejích očí
a zdraví jež z toho pohledu sálá)

bumbác, atd.

básník rozvinuje vlajku
a já se cítím líp pestrobarevný
sednu na boeing letím pryč
řídím se přitom šestým smyslem
hlas favely betonový sloup
tropikálie banány jen tak ve větru

bumbác, atd.

„Míchaná marmeláda“ Torquata Neta je na rozdíl od písní
„Radost radost“ a „Neděle na pouti“ intuitivních tvůrců Velosa
a Gila intelektuální hříčkou sestavenou z množství kulturních

či literárních odkazů a zároveň je i jakýmsi inventářem relikvií tropické Brazílie. Má pravidelnou písňovou formu, po každé ze čtyř slok následuje refrén, v polovině je pak zařazen *bridge* (střed), opět následovaný refrénem. Jednotlivé sloky mají shodný hudební doprovod tvořený Gilovou akustickou kytarou a pulzujícími elektrofonickými varhanami „hammondkami“, od poloviny každé sloky se přidávají dechy, jež zvýrazňují i refrény a u středu, který je odlišen také rytmicky, zvětšují jeho parodické vyznění svou záměrně „neumětelskou“ interpretací (klarinet) ve stylu slavnostní kutálky a melodickými ozdobami (trylky).

„básník rozvinuje vlajku
a tropické ráno začíná
oslnivé tetelivé blažené
v žáru slunečnice s radostí“

Hned v prvních čtyřech verších nechybí – podobně jako ve Velosově „Radosti radosti“ – obraz oslnivého tropického slunce, které od brzkého rána vše prohřívá a v člověku vedle řady pozitivních fyziologických a psychických pochodů vyvolává pocity radosti a blaženosti. Na něj navazuje verš „v té brazilské míchané marmeládě“, ve kterém Torquato Neto stejně jako v názvu písničky cituje konkretistu Décia Pignatariho. Ten sousloví – brazilskou variací na metaforu „tavicího tyglíku“ (*melting pot*) značící etnickou, náboženskou i kulturní promíchanost čili synkretickou podstatu Brazílie – už dříve použil ve svém článku o konkretistické poezii v literárním časopisu *Invence* (Invenção). (My onu památnou sentenci o tom, že „v brazilské míchané marmeládě někdo musí hrát roli morku a kosti“ používáme přeneseně o tropikalistech – slouží jako motto třetí části.) Zdálo by se, že v závěrečném dvojverší první sloky („v té brazilské míchané marmeládě/kterou ohlašuje

brazilský deník“) Neto zároveň odkazuje na svůj vlastní novinový sloupek s názvem „Míchaná marmeláda“, ale tato jeho kulturní rubrika vycházela v riodejaneirských novinách *Última hora* až v letech 1971 a 1972.

Za povšimnutí stojí i výrazné použití aliterace (nejen v první sloce v originálním portugalském textu, konkrétně střídání a kombinace likvid r/l, respektive l/r („num calor girassol com alegria/ na geléia geral brasileira/ que o jornal do brasil anuncia“), nebo pro rytmus důležitý typ verše. Ve slokách používá Neto devítislabičný verš, v refrénech a středu pak sedmislabičnou, hybnější velkou redondilu, typickou pro lidové básníky brazilského Severovýchodu.²⁴⁸

Refrén „bumbác-jé-jé-volku/rok který bude měsíc který byl/bumbác-jé-jé-jé/tancujem volku ten samý styl“ je jakýmsi folklórním „uzemněním“ písně – odkazuje totiž na každoroční tradiční slavnost kříšení vola „Bumbá-meu-boi“.²⁴⁹ Tento staletý

²⁴⁸ Tvorba lidových brazilských básníků vychází v malých sešitcích formátu A6 podobně jako kdysi u nás „kramářská“ či „jarmareční“ literatura. Tyto laciné sešitové edice se nazývají *cordel* a mají jméno po provázku (port. corda), na kterém je prodejci na jarmarcích mívali pověšené. Ve městech jako Salvador nebo Recife tato stará tradice přežívá stejně jako umění pouličních zpěváků – *cantoria* nebo *repente*.

²⁴⁹ *Bumba-meu-boi* je oblíbená brazilská folklórní slavnost, jejímž základem je lidová zkazka o volovi, kterého skoták zabíjí na žádost mlsné těhotné manželky, jež si chtěla pochutnat na jeho jazyku. Když se to dozví statkář, pokouší se vola oživit a díky pomoci různých léčitelů slaví úspěch. Slavnost s procesím, jejíž součástí jsou tanec, hudba i dramatizace částí legendy s řadou typických postav, se z brazilského Severovýchodu – především státu Maranhão – s migračními vlnami postupně rozšířila po celé zemi. Je stále populární, ať na samém jihu, tak na severu v Amazonii. Koná se obvykle v červnu ve spojitosti s důležitým svátkem svatého Jana, někde i o vánocích nebo o masopustu a rovněž její název se region od regionu mírně mění. ESSINGER, Silvio. „Bumba-meu-boi“. [online]. [cit. 2012-01-07]

každoroční rituál, který v sobě nese cyklický čas brazilského venkova a vyjadřuje tradičně silný vztah venkovanů k jejich dobytku, slouží jako refrén písně. Je ale zároveň refrénem roku spolu s dalšími svátky a slavnostmi jako karneval, který je vůbec největší oslavou brazilského roku.²⁵⁰ Neto ani v refrénu nevynechá příležitost postavit do protikladu rurální slavnost „Bumbá-meu-boi“ s „jé-jé-jé“, jež je symbolem nastupující městské popkultury, folklór versus rock and roll.

Ve druhé sloce básník navazuje na tvůrčí postupy Oswalda de Andrada a jeho zálibu v paradoxech: objevuje se tu budoucnost, která je v návratu k vlastním kořenům, sarkastické parafrázování národní literární tradice, tvůrčí zapracování moderních vnějších vlivů či parodického žonglování s kulturními emblémy, historickými místy a událostmi nebo mytickými symboly.

V prvním a posledním verši si autor přímo vypůjčuje hotové věty z Andradova *Lidožravého manifestu*.²⁵¹ Dvojverší „radost je

Dostupné z: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/bumbameuboi>>, internetová hudební encyklopedie.

²⁵⁰ Pozn. Lidových slavností se synkretickým náboženským základem a příslušných procesí (např. salvadorské Mytí schodů kostela Našeho Pána z Bonfimu, svátek Svaté Barbory/bohyně Iansá nebo slavnosti bohyně Iemanjá) se především ve státech brazilského Severovýchodu účastní miliony obyvatel a tyto živé tradice jsou pevnými body brazilského roku a života společnosti.

²⁵¹ Srov. ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico*. In *Revista de antropofagia*, 1928, roč. I, č. 1. [online]. [cit. 2011-11-09] Dostupné z: <<http://inodesign.com.br/blog/?p=954>>. Text tohoto i dalších citovaných manifestů v portugalštině je připojen na CD-ROMU.

prubířský kámen/a smutek tvůj bezpečný přístav" tak staví do kontrastu citát z Andradova manifestu (orig. „alegria é a prova dos nove") se smutkem – bezpečným přístavem. Bezpečný přístav (Porto Seguro) je rovněž název letoviska na místě prvního přistání Portugalců v Brazílii při jejím takzvaném objevení v roce 1500. Tím se možnosti výkladu zásadně rozšiřují a interpretace znejasňuje. Parafrází v andradovském stylu je i pokračování: „moje země je tam kde slunce září nejčistěji/a mangueira tam kde je samba nejryzejší". Podobně jako modernisté si zde Neto utahuje z hrdě patriotických veršů „Písně z vyhnanství" (Canção do exílio) romantického básníka a „národního barda" Gonçalvesa Diase s tím rozdílem, že je vynášena nejryzejší samba riodejaneirské školy Mangueira (současnost), a nikoliv přírodní bohatství tropického edenu jako v poezii časů zrodu brazilské národní identity. „Tamtam v divoké divočině" je pak stejně tak jako „pindorama – země budoucnosti" odkazem na předcabralovskou Brazílii s její přírodou a obyvateli. Ten je opět výpůjčkou od Oswalda de Andrada, respektive parodií na národovecké heslo „Brazílie – země budoucnosti". Pindorama je totiž název předkoloniální Brazílie: v řeči tupi-guarani znamená „země palem".

Řazením takovýchto útržků Torquato Neto alegoricky zobrazuje problematickou národní identitu mladého národa, k níž patří přehnaný nacionalismus stejně jako všudypřítomný kontrast mezi moderností a zaostalostí nebo venkovem a městem, a podobně jako Veloso v textu „Tropicália" tak obnažuje limity modernizace. Snad nejlépe je tento postup vidět ve střední části písně, která je estetizovanou míchanou marmeládou z brazilských ostatků. Mimochodem i básnický výčet je oblíbeným tvůrčím postupem modernistických básníků a v šedesátých letech jej nalézáme třeba v textech Boba Dylana nebo u beatníků.

„v sále tančíme ten samý styl
v tupláku²⁵² v televizi
a kdo netančí nemluví
na vše se dívá bez řečí
nevidí uprostřed sálu
ostatky brazílie:
potvoru sladkou mulatku
sinatrovo elpíčko
mučenku měsíc duben
posvátné bahijské baroko
nesmírnou moc civilistů
umakart a anilinové nebe
tři hity portely²⁵³
sušené maso v okně
někoho kdo pro mě pláče
opravdový karneval
pohostinné přátelství
brutalitu zahradu“

Vyznění střední části podtrhuje nejen interpretace hudební, ale i Gilova deklamace ve stylu chlubicího se populisty. O to parodičtěji vyznívá Netův alegorický relikviář – namátkou Brazílie průmyslově rozvinutá („umakart“), s panensky krásnou přírodou („anilinové nebe“, „zahrada“), země karnevalu a samby („tři hity portely“), Brazílie rurální a zaostalá („sušené maso v okně“), sentimentální („někoho kdo pro mě pláče“), pohostinná, přátelská, ale zároveň brutální. Závěrečný verš středu „brutalita zahrada“ je mimochodem další oswaldovskou licencí, tentokrát z knihy *Citové paměti João Miramara* (Memórias sentimentais de João Miramar).

²⁵² V originále *Canecão* – koncertní sál v Rio de Janeiru.

²⁵³ Portela je název slavné riodejaneirské sambové školy.

Dvojverší ve třetí sloce „a jiná slečna také karolína/z okna pozoruje slavnostní rej“ je pro změnu odkazem na svět MPB, konkrétně na velký hit Chika Buarqua z roku 1966, který si oblíbilo – na rozdíl od autora, jenž jej sepsal narychlo na objednávku – nejširší televizní a festivalové publikum. Hudební avantgardou byla ale tato tradiční nostalgická samba o konci jednoho vztahu už ceněna méně. Nepřekvapí, že si ji Veloso zvolil za „antimúzu“ tropikalismu a v londýnském exilu ji v roce 1969 kriticky, na hranici parodie nahrál. Vyznění bylo stejně dvojznačné jako v případě reinterpretace Celestinova „Mateřského srdce“ – pro jedny šlo o provokaci a parodii, pro druhé o odhalení jiných možností interpretace písně díky specifickému způsobu přednesu. Autor studie o tropikalismu „Mixér na acarajé:²⁵⁴ tropikalismus a kulturní průmysl“ (Liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural) Jerônimo Teixeira se domnívá, že „tato víceznačnost je hlavním básnickým prostředkem tropikálie“.²⁵⁵ Doplňme, že vedle víceznačnosti je dalším básnickým zřídlem tropikalistické estetiky kýč stejně jako národní nevкус, které bývají kriticky vystavovány, ať formou zmíněné nové parodické verze písně, nebo přímo v textu (jako ve verši „monument je z krepového papíru a stříbra“ písně „Tropicália“, jejíž rozbor následuje). Pátý a šestý verš této sloky „buď pochválena krásná vlajko jejích očí/a zdraví jež z toho pohledu sálá“ je pak oblíbeným ikonoklastickým tropikalistickým kouskem – jde o

²⁵⁴ Jedná se o typickou bahijskou placičku z mletých fazolí smaženou v oleji z palmy dende na ulicích, náměstích či na trzích.

²⁵⁵ „Essa ambiguidade é o principal recurso poético da Tropicália.“ TEIXEIRA, Jerônimo. „Liquidificador de acarajés: tropicalismo e indústria cultural“. In MALTZ, B., TEIXEIRA, J., FERREIRA, S. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993, s. 61.

parafrázi prvních veršů „posvátné“ „Hymny vlajce“ (Hino à bandeira) z pera parnasistního básníka Olava Bilaca.

V závěrečné čtvrté sloce opět „básník rozvinuje vlajku“ „vysněné“ země, ale básnické já nechce zůstat v zelenožluté realitě, a tak prchá tryskáčem řízeno svou intuicí:

„a já se cítím líp pestrobarevný
sednu do boeingu letím pryč
řídím se přitom šestým smyslem“

Tato část poslední sloky – následuje pak už jen refrén a krátká „volská“ dohra – zjevně naráží na brazilský dvojbarevný (vlajka je zelenožlutá) nacionalismus, řízení šestým smyslem (*orig. roteiro do sexto sentido*) je poslední ready-made z Andradova *Lidožravého manifestu*. Zbylé dva verše „hlas favely²⁵⁶ betonový sloup/tropikálie banány jen tak ve větru“ a podobně i celé písně „Míchaná marmeláda“ nebo „Tropicália“ jsou pro svou stavbu na principu spojování zdánlivě nesourodého materiálu nazývány Augustem de Camposem, Celsem Favarettem, Peixotem Ferreirou a dalšími po francouzsku *bricolage*.

²⁵⁶ „Hlas favely“ je názvem jedné samby, zároveň jménem kroužku sambistů z šedesátých let. Ovšem existují různé verze tohoto textu, a tak se můžeme setkat s „foz do morro“ (ústí favely) nebo „faz do morro“ (dělá z favely). Při festivalovém provedení a na nahrávce songu z roku 1968 z Gilových úst zní „foz do morro“.

Tropicália

Caetano Veloso

*recitativ: Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as
terras brasileiras eram férteis, escreveu uma carta ao rei:
Tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gaus da
época gravou...*

sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhos
aponta contra os chapadões
meu nariz

eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento no planalto central
do país

viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

o monumento é de papel crepom e prata
os olhos verdes da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão

o monumento não tem porta
a entrada de uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão

viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta-ta

Tropicália

Caetano Veloso

recitativ: *Když Pero Vaz de Caminha přišel na to, že země
brazílské jsou úrodné, napsal králi dopis: Všechno co se do ní
zasadí, všechno hned bují a rozkvétá. A Gaus těch časů to
nahrál...*

nad hlavou letadla
pod nohama kamiony
míří k náhorním planinám
můj nos

vymýšlím hnutí
řídím karneval
odhaluju monument na centrální náhorní plošině
země

ať žije bosa-sa-sa
ať žije chajda-da-da-da

monument je z krepového papíru a stříbra
zelené oči mulatky
vlasy skrývají za zeleným lesem
měsíční svit v sertão

monument nemá dveře
vchod tvoří stará úzká křivá ulička
a na koleně usměvavé ohyzdné mrtvé děcko
natahuje ruku

ať žije prales-les-les
ať žije mulatka-ka-ka-ka

no pátio interno há uma piscina
com água azul de amaralina
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis

na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os
girassóis

viva maria-ia-ia
viva a bahia-ia-ia-ia-ia

no pulso esquerdo bang-bang
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança a um samba de
tamborim

emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
sobre mim

viva iracema-ma-ma
viva ipanema-ma-ma-ma-ma

domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça
porém

ve vnitrobloku je bazén
s vodou modrou jak v amaralině
kokosová palma bríza severovýchodní mluva
a majáky

po pravé ruce je růžový keř
na potvrzení věčného jara
a v zahradách se celé odpoledne supi procházejí
mezi slunečnicemi

ať žije maria-ia-ia
ať žije bahia-ia-ia

u levého zápěstí pistoli
v žilách nemá skoro žádnou krev
ale jeho srdce pulsuje v rytmu samby hrané
na tamburínu

vydává disonantní akordy
přes pět tisíc amplionů
dámy a pánové - upírá své velké oči
na mě

ať žije iracema-ma-ma
ať žije ipanema-ma-ma-ma-ma

v neděli smetánka bosy
v pondělí těžké chmury
v úterý honem na pole
jenže

o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem
que tudo mais vá pro inferno
meu bem

viva a banda-da-da
carmem miranda-da-da-da-da

monument je dost moderní
o střihu mého obleku neřekl nic
vše ostatní ať jde do pekel
miláčku
vše ostatní ať jde do pekel
miláčku

ať žije kapela-la-la
carmem miranda-da-da-da-da

Nelson Motta míní, že „Tropicália“ je emblematickou kompozicí syntetizující celé tropikalistické hnutí.²⁵⁷ Jedná se o nejzkuumanější a nejcitovanější tropikalistickou píseň, mimo jiné se jí a jejím slovům věnuje obsáhlá studie Sérgia Luíse Peixota Ferreiry s názvem „Caetano a tropikalistická píseň“ (Caetano e a canção tropicalista) nebo část zásadního tropikalologického spisu *Alegorie, radost* (Alegoria, alegria) Celsa Favaretta, v jejímž názvu si autor pohrává s titulem Velosovy písně „Radost radost“ (Alegria alegria). Favaretto o „Tropicálii“ říká, že je estetickou matricí hnutí, „prostřednictvím brikoláže se vynořuje Brazílie synchronicky sestavená z faktů, událostí, citací, hovorových slovních obrátů a znaků, zbytků a zlomků. Výsledkem je obraz mytické Brazílie, groteskně monumentální“.²⁵⁸

Ke čtení „Tropicálie“ je třeba mít vhled do brazilských reálií konce šedesátých let, ať jde o refrény, které ve většině případů odkazují k tradici MPB, nebo sloky, v nichž

²⁵⁷ MOTTA, Nelson. Op. cit., s. 169.

²⁵⁸ „Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos. Resulta uma imagem mítica do Brasil, grotescamente monumentalizada“. FAVARETTO, Celso. Op. cit., s. 63.

Veloso popisem imaginárního „monumentu“ za použití řady kulturních odkazů, surrealistických obrazů a střípků brazilské současnosti metaforicky zobrazuje jak rozpolcenou MPB, tak samotnou Brazílii jako zemi protikladů.

V úvodním čtyřverší první sloky „nad hlavou letadla/pod nohama kamiony/míří k náhorním planinám/můj nos“ nás subjekt přivádí do moderní země, svým nosem pak míří k náhorním planinám (chapadões), které charakterizují vyvýšené vnitrozemí střední Brazílie (planalto central), a sebevědomě pokračuje: „vymýšlím hnutí/řídím karneval/odhaluju monument na centrální náhorní plošině/země“. Tento obraz dynamické moderní země a odhalování monumentu v jejím středu bychom mohli interpretovat jako metaforu nového hlavního města Brasília postaveného s pomocí heroického úsilí „candangos“²⁵⁹ (a za cenu masivního zadlužení a inflace) za vlády prezidenta Kubitcheka v letech 1956–1960. Ovšem už první z pěti refrénů nás nenechává na pochybách, že země není jen supermoderní jako její hlavní město nebo pokrokový hudební styl bossa nova („ať žije bossa-sa-sa“). Jeho protikladem je slaměná chatrč (palhoça) v druhém verši refrénu (v překladu „ať žije chajda-da-da-da“). Opakováním posledních slabik slov refrénů Veloso zvyšuje jejich parodické vyznění.

Rovněž odpověď na otázku, o jaký monument se v tomto mnohoznačném textu jedná, se vzhledem k dalšímu obsahu slov, která se hemží odkazy na rozporuplnou brazilskou současnost a realie MPB, komplikuje. I s přihlédnutím k situaci na scéně populární hudby v roce 1968 a Velosovy role v ní se nabízí interpretace monumentu jako metaforu samotné MPB.

²⁵⁹ Přízviskem „candango“ byli označováni stavební dělníci, kteří podle projektu urbanisty Lúcia Costy a architekta Oscara Niemayera přišli budovat novou brazilskou metropoli v geografickém středu země ve svazovém státě Goiás. Dnes se tak říká rodákům z Brasília nebo obecně jejím obyvatelům.

Ve druhé z celkem pěti osmiveršových slok je onen „brazilský monument“ popisován se svými paradoxy: „je z krepového papíru a stříbra“, blyštivý, karnevalově načančaný a nevkusný, ovšem „monument nemá dveře/vchod tvoří stará úzká křivá ulička/a na koleně usměvavé ohyzdné mrtvé děcko/natahuje ruku“. Veloso k tomuto naturalistickému obrazu bídy a zaostalosti, která k brazilské realitě také patří (bohužel ještě dnes) ve své asociační koláži přiřazuje „zelené oči mulatky/vlasy skrývají za zeleným lesem/měsíční svit/v sertão“ – verše nesoucí odkazy intertextové: zelenooká mulatka jako symbol smyslnosti a osudové svůdnosti u brazilských romantiků nebo měsíční svit v sertão, který je odkazem na verš Catula Paixão Cearense, textaře počátku dvacátého století. Druhý refrén („ať žije prales-les-les/ať žije mulatka-ka-ka-ka“) pak „oslavuje“ panenskou přírodu, ale i mulatku jako prototyp etnické a kulturní promíchanosti i jako erotický symbol.

Popis útrob či skutečné podstaty monumentu přináší třetí sloka v pokračování *meddley* kulturních odkazů:

„ve vnitrobloku je bazén
s vodou modrou jak v amaralině
kokosová palma bríza severovýchodní mluva
a majáky

po pravé ruce je růžový keř
na potvrzení věčného jara
a v zahradách se celé odpoledne supi procházejí
mezi slunečnicemi“

Luxusní kondominium s bazénem a vodou modrou jak v *Amaralině* – salvadorské čvrti u pláže, kde Caetano Veloso bydlel -, spolu s kokosovými palmami, brízou, bahijským slangem a majáky je věrným básnickým popisem salvadorského

pobřeží. Tomuto idylickému obrazu věčného jara ozdobenému květinami je zde juxtaponováno téměř surrealistické dvojverší „a v zahradách se celé odpoledne supi procházejí/mezi slunečnicemi“.²⁶⁰ Černý mrchožrout *urubu* (kondor havranovitý, přeloženo jako sup) je v Brazílii spojován s bídou a smrtí. Sociální rozdíly jsou právě na Severovýchodě a v Bahii jedny z nejvyhrocenějších. I třetí refrén se nese v duchu oslavy/inventury brazilských kulturních ikon, silný mariánský kult, jenž je v brazilské synkrezi spojován s bohyní Iemanjá („ať žije maria-ia-ia“) nebo *vivat* Velosově rodné Bahii, která je kulturně asi nejosobitější a nejvlivnější brazilskou oblastí („ať žije bahia-ia-ia“).

Poměrně nejasná je interpretace čtvrté strofy. Verš „u levého zápěstí pistoli“ můžeme číst jako metaforu násilí (včetně použití střelných zbraní) nebo jako odkaz na svět popkultury, konkrétně komiksů, odkud Veloso pravděpodobně čerpal při psaní tohoto verše (v orig. no pulso esquerdo bang-bang). Verše „v žilách nemá skoro žádnou krev/ale jeho srdce pulsuje v rytmu samby hrané/na tamburínu“ by pak mohly být chápány jako metaforické znázornění skutečnosti, že Brazilci, ať jsou sebeckudší, si dokáží udržet veselou mysl a radost ze života. V následujícím dvojverší lze dešifrovat narážku na bossa novu, již charakterizují právě disonantní akordy („vydává disonantní akordy“), ale také intimistický styl interpretace. Tady ale Veloso vytváří paradox, když cool bossa novu nechá monument vysílat hodně nahlas „přes pět tisíc amplionů“. V posledních verších této sloky pak popisovaný monument překvapí samotného básníka, když na něj „dámy a

²⁶⁰ Režisér Glauber Rocha se domníval, že sám tropikalismus/antropofagie je surrealismem všech latinskoamerických národů. ROCHA, Glauber. Op. cit., s. 146.

pánové - upírá své velké oči". Rovněž tento verš nás vede k interpretační linii, v níž monument rovná se brazilská kultura a MPB. MPB spolu s médii a publikem na své hvězdy zírá, doslova je rentgenuje. Ve čtvrtém refrénu následují další brazilské kulturní ikony - Iracema - anagram slova America a název „indiánské legendy“ a zároveň jednoho ze základních mýtů rodícího se brazilského národa a jeho identity z pera romantika Josého de Alencara („ať žije iracema-ma-ma“) a odkaz na slavnou riodejaneirskou pláž a čtvrť - kolébku bossa novy Ipanemu („ať žije ipanema-ma-ma-ma-ma“), po které se procházela „až na konec pláže“ „Dívka z Ipanemy“ (Garota de Ipanema) ve světoznámé Jobimově bossa nově (české přebásnění vytvořil pro divadlo Semafor Jiří Grossmann a skladbu nazpívala Eva Olmerová).

Celý text je koláží a zároveň jakýmsi asociačním proudem, který vyvane až v poslední sloce. V její první části se ukazuje nejmarkantnější protiklad brazilské současnosti: moderní konzumní společnost reprezentovaná populárním nedělním televizním pořadem Elis Reginy a empébistů - odpůrců Velosovy nové tvorby - s názvem „Smetánka bosy“ (O fino da bossa). Proti tomuto obrazu stojí Brazílie zaostalá, agrární („v úterý honem na pole“).

Ve druhém čtyřverší je zmíněný proud asociací razantně přerušen banální otázkou na oblek subjektu („monument je dost moderní/o střihu mého obleku neřekl nic“) a celá „relace“ končí opakovaným dvojverším „vše ostatní ať jde do pekel/miláčku“ vypůjčeným z hitu krále brazilského popu a iê-iê-iê Roberta Carlose. Poslední refrén („ať žije kapela-la-la/carmem miranda-da-da-da-da“) opět odkazuje k populární hudbě a to jednak prostřednictvím „Kapely“ (A Banda), slavné písně Chica Buarqua, ale i navazujícím rýmem (banda-miranda)

ve verši, který zmiňuje jednu z největších hvězd brazilského šoubyznisu všech dob – Carmem Mirandovou.

Peixoto Ferreira ve své akademické práci o tropikalistické písni kromě podrobné analýzy „Tropicália” s celou paletou možných interpretací přináší zajímavé shrnutí analýz jejího textu od různých autorů, ze kterého vyplývají tři společné interpretační závěry:

„a) text písně je vystavěn na základě fragmentů, koláže, skládáním obrazů, citací a protichůdných prvků jako archaický/moderní, městský/venkovský atd.;

b) cílem a výsledkem této techniky je kritická alegorie Brazílie neboli na základě tohoto postupu autor vytváří metaforický obraz Brazílie s jejími historicko-společenskými a kulturními protiklady;

c) text je kritikou brazilské kultury a brazilské populární hudby samé.”

Dalším společným jmenovatelem všech analýz tropikalismu i písně „Tropicália” je, že shodně upozorňují na jejich příbuznost s modernismem, poetikou Oswalda de Andrada a jeho manifestu *Poezie brazilového dřeva* a *Lidožravého manifestu*.²⁶¹

²⁶¹ „a) o texto da canção é construído a partir de fragmentos, colagens, montando imagens e citações e justapondo elementos opostos, como acáico/moderno, urbano/rural, etc.;

b) esta técnica tem como finalidade e resultado uma alegoria crítica do Brasil, ou seja, é a partir deste procedimento que o autor metaforiza o Brasil e suas contradições histórico-sociais e culturais;

c) o texto é uma crítica à cultura brasileira e à própria música popular brasileira.” PEIXOTO FERREIRA, Sérgio Luís. „Caetano e a canção tropicalista”. In MALTZ, B., TEIXEIRA, J., FERREIRA. S. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993, s. 83.

Na „Tropicálii“ nejsou ale zajímavá jen „mírně nonsensová“²⁶² Velosova slova, invenční je i prokomponování hudební složky s textovou, na čemž má hlavní zásluhu avantgardní skladatel a aranžér Júlio Medaglia. Jeho orchestrace a vůbec celé aranžmá, například co se týče rytmu, je do té doby poměrně neslýchané, a pokud bychom ho měli charakterizovat, hledali bychom vhodné přirovnání v širokém intervalu mezi Stravinským, Bergem, experimentální (vážnou) hudbou na straně jedné a popem nebo brazilským rytmem baião na druhé.

Už při pohledu na Velosovy nestejně dlouhé verše slok vyvstává otázka, jak jsou frázovány, aby se „vešly“ do celkem pravidelné struktury písně. Ta s výjimkou první, respektive druhé sloky, v nichž si Veloso s Medagliou přidali jeden takt navíc, je v čtyřdobém rytmu. Má formu ABABABABAB s osmitaktovými slokami o dvou čtyřverších (s ocasatým rýmem, v němž se rýmují kratší čtvrtý a osmý verš) a s čtyřtaktovými refrény s proměnlivým textem a dvoutaktovými prodlevami před každou slokou. Veloso zpívá skoro vždy od druhé osminy a jeho fráze většinou přesahují hranici taktu. Mnohoslabičné verše jako „odhaluju monument na centrální náhorní plošině“ pak podle potřeby nefrázuje v obvyklé rytmické kadenci slabika/osminka, ale „zahušťuje“ na členění slabika/šestnáctina. Tím vzniká zajímavé napětí mezi metrem a rytmem – pravidelné metrum je naplňováno různými rytmickými vzorci. Veloso si s frázováním pohrává jako rappeři nebo repentisté a využívá je pro zvýraznění textu, když v sémanticky exponovaných pasážích jako „vchod tvoří stará úzká křivá ulička/a na koleně usměvavé ohyzdné mrtvé děcko“ nebo „a v zahradách se celé odpoledne supí procházejí“ pocitovým zrychlením rytmické kadence zvyšuje napětí a

²⁶² CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 163.

současně vytváří dojem, jako by chtěl od nepříjemných obrazů rychle pryč.

Zajímavá je rovněž Medagliova práce s nástrojovým obsazením, nechybí smyčce, žestě, perkuse ani vibrafon. Typické je použití ruchů – zde v introdukci s recitativem²⁶³ pro navození atmosféry tropického pralesa. Instrumentace slok je útržkovitá, kaskádově graduující v rámci taktu, aby vytvořila napětí, pocit neklidu a násilí na rozdíl od refrénů, v nichž pulzuje plný rytmický doprovod – groove kolorovaný tu unisony smyčců, tu podepřený bastrombonem, samozřejmě v kontextu slov. Favaretto zmiňuje i typické zdroje avantgardní hudby – prvky aleatorní, elektronické zvuky, disonantní souzvuky. Medagliova harmonická koncepce je veskrze zajímavá. V zásadě používá v Brazílii málo obvyklé modální pojetí, kdy první polovina slok je ve stupnici dórské (mollové, postavené na 2. stupni durové škály), druhá polovina a refrény pak v módu mixolydickém (durovém, postaveném na 4. stupni durové stupnice).

Závěrem uvedme, jak píseň „Tropicália“ hodnotí Favaretto. Řadí ji do linie *Poezie brazilového dřeva* a mezi obsaženými básnickými postupy jmenuje poetiku avantgardy, kubistickou montáž, surrealistické obrazy, dadaistické postupy a připomíná

²⁶³ Tento recitativ vznikl jako vtípek bubeníka Dircea při nastavování mikrofónů v průběhu nahrávání písně „Tropicália“ na desku *Caetano Veloso* 1968. Mistr zvuku jménem Gaus improvizovanou parodií na klasický *Dopis králi Manuelovi o nalezení Brazílie* nahrál a při finálním mixu byla producentem Barenbeinem, respektive aranžérem Medagliou ponechána, protože se výborně hodí k celé písni. Srov. CAMINHA, Pero Vaz de. *Dopis králi Manuelovi o nalezení Brazílie*. Dolní Břežany: Scriptorium, 2000, respektive CAMINHA, Pero Vaz. *Carta*. In Jaime Cortesão, *Obra completa: A Expedição de Pedro Álvares Cabral e o Descobrimento do Brasil*. Lisboa: 1994.

i inspiraci godardovským filmem. Rovněž identifikuje básníkův dialog s tvorbou Josého Alencara nebo Olava Bilaca, ale také s tradicí zpívajících básníků brazilského Severovýchodu. Upozorňuje rovněž na fúzi či hybridnost použitých hudebně-rytmických postupů (pop/Beatles, folklór/baião, klasická hudba, moderní vážná hudba).²⁶⁴

²⁶⁴ FAVARETTO, Celso. Op. cit., s. 64-67.

Parque industrial

Tom Zé

retocai o céu de anil
bandeiras no cordão
grande festa em toda a nação

despertai com orações
o avanço industrial
vem trazer nossa redenção

tem garota-propaganda
aeromoça e ternura no cartaz
basta olhar na parede
minha alegria
num instante se refaz

pois temos o sorriso engarrafado
já vem pronto e tabelado
é somente requeimar
e usar
é somente requeimar
e usar
porque é made made made made in brazil
porque é made made made made in brazil

retocai o céu de anil...

a revista moralista
traz uma lista dos pecados da vedete
e tem jornal popular que
nunca se espreme
porque pode derramar

Průmyslový park

Tom Zé

vyretušujte šmolkové nebe
vlaječky na šňůře
velký svátek pro celý národ

probuďte modlitbami
průmyslový pokrok
přinese nám vykoupení

jsou tu fotomodelky
letušky a něha na plakátu
stačí se podívat na zed'
radost se mi hned
vrátí zase zpět

vždyť máme lahvovaný úsměv
dodává se hotový i s ceníkem
stačí jen ohřát
a použít
stačí jen ohřát
a použít
protože je made made made made in brazil
protože je made made made made in brazil

vyretušujte...

mravokárný časopis
vypočítává hříchy známé hvězdy
je tu i bulvární deník který
se nesmí mačkat
mohla by crčēt krev

é um banco de sangue encadernado
já vem pronto e tabelado
é somente folhear e usar
é somente folhear e usar
porque é made made made made in brazil
porque é made made made made in brazil

je to sešitá krevní banka
dodává se hotový i s ceníkem
stačí jen zalistovat a použít
stačí jen zalistovat a použít
protože je made made made made in brazil
protože je made made made made in brazil

„Průmyslový park“ Toma Zé je výsměchem přehnané národní hrdosti, satirou na brazilskou zaostalost a sarkastický tón je zřetelný i díky specifickému přednesu písně.

Opakující se nonsensové trojverší „probudte modlitbami/průmyslový pokrok/přinese nám vykoupení“ málokoho nechá na pochybách, zda jde o parodii. I když modlitby za spásonosný průmyslový pokrok nezní moc pravděpodobně, jak ve své studii připomíná Jerônimo Teixeira, v Brazílii s jejími relikty archaického koloniálního katolictví se v roce 1964, v čase před vojenským pučem, konal například pochod horlivých matek „s Bohem za rodinu a proti João Goulartovi“ (Com Deus pela família e contra João Goulart), tehdejšímu socialistickému prezidentovi.²⁶⁵ Víra v pokrok zajištěný rozvojem průmyslu, ze které si Tom Zé utahuje, zesílila za vlády Juscelina Kubitcheka²⁶⁶ (1956-1960), budovatelská atmosféra vládla i na počátku let šedesátých a podobně se vyjadřovali i někteří generálové za vojenské diktatury. Zároveň však vedle výtěžků moderní doby, industrializace a příchodu moderních médií zůstávala Brazílie v mnoha ohledech zaostalou zemí třetího světa.

²⁶⁵ TEIXEIRA, Jerônimo. Op. cit., s. 50.

²⁶⁶ Vítěznou kampaň vedl tento potomek jihočeských romů ostatně pod heslem „50 let za 5 let“.

Píseň se svým aranžmá vytváří dojem jakési agitky. Takového efektu je dosaženo nejen samotnými slovy, použitím slavnostního a zároveň pitoreskního žestového orchestru v doprovodu, ale i rozdělením zpěvákova hlasu mezi různé interprety.²⁶⁷ Šestiverší, která uvozují obě části kompozice, zpívá Gil, s dalšími „příspěvky“ vystupují Costová a Veloso (dva, respektive tři verše první části sloky), dokončení je opět na Gilovi. Sloky jsou vždy zakončené sborovým *tutti* „protože je made made made made in brazil“, které je současně zřejmou narážkou na přehnaný nacionalismus a „značkou“ Brazílie se všemi jejími protiklady.

Vedle dělení veršů mezi různé hlasy je pro vyznění textu stěžejní způsob interpretace. Začíná Gil se slavnostním patosem v úvodních pasážích:

„vyretušujte šmolkové nebe
vlaječky na šňůře
velký svátek pro celý národ

probudte modlitbami
průmyslový pokrok
přinese nám vykoupení“

Satirické ztvárnění všudypřítomné reklamy přednáší Costová a Veloso a nakonec opět civilním způsobem Gil:

²⁶⁷ V tomto rozboru pracujeme se snímkem z LP *Tropicália ou panis et circensis* nahráním a nazpívaným za přispění téměř celé tropikalistické skupiny (Zé, Gil, Costová, Veloso, Mutantes). Jiné nahrávky písně nazpívané jen jedním interpretem nemají tak plastické vyznění.

„jsou tu fotomodelky
letušky a něha na plakátu
stačí se podívat na zed'
radost se mi hned
vrátí zase zpět

vždyť máme lahvovaný úsměv
dodává se hotový i s ceníkem
jen ohřát a použít
jen ohřát a použít“

Druhou sloku, která si bere na mušku senzacechtivý svět bulvárních médií a do protikladu k němu dává archaickou morálku brazilské společnosti symbolizovanou mravokárným časopisem, interpretuje sám autor hlasem rozechvělým hrůzou z krváků v pokleslých tiskovinách:

„mravokárný časopis
vypočítává hříchy známé hvězdy
je tu i bulvární deník který
se nesmí mačkat
mohla by crčēt krev“

Opět se nabízí srovnání s modernistou Oswaldem de Andradem, který pro protiklad archaické brazilské reality a modernizačních impulsů použil ve svém *Manifestu poezie brazilového dřeva* jiné symboly pro vyjádření téhož – „prales a škola“ (a floresta e a escola).²⁶⁸

²⁶⁸ TEIXEIRA, Jerônimo. Op. cit., s. 50.

Tom Zé používá ve svém satirickém textu nepravidelný rým a nabízí neotřelé metaforu jako „lahvovaný úsměv“, „sešitá krevní banka“ nebo „ždímání krve z bulváru“. Ve slovech jeho písně lze tušit i autobiografický prvek – znalost pocitů nebo šoku, který vyvolá v příchozím z venkovského prostředí vstup do rušného velkoměsta šedesátých let plného reklamy a konzumu. Tom Zé, původem z bahijské vnitrozemské osady, přicházel do velkoměsta (São Paula) hned dvakrát, ačkoli to bylo z důvodů profesních a nikoliv ekonomických, jako v případě milionů migrantů z chudého Severovýchodu.

Celkové komické vyznění písně podtrhují hudební prostředky – víry na virbl (bubínek), nevkusné trilký klarinetů, kutálkově falešné unisona fléten nebo hra na pozoun jako na zábavě po půlnoci, s nezbytnými kanáry (nepovedeně nasazenými, netrefenými tóny). Parodický tón korunují krátké přechody do pochodu na konci strof, kdy už je celý národ v rámci oslav pokroku a rozvoje připraven na lidovou veselici.

Batmakumba

Caetano Veloso/Gilberto Gil

batmakumbaiêiê batmakumbaoba
batmakumbaiêiê batmakumbao
batmakumbaiêiê batmakumba
batmakumbaiêiê batmakum
batmakumbaiêiê batman
batmakumbaiêiê bat
batmakumbaiêiê ba
batmakumbaiêiê
batmakumbaiê
batmakumba
batmakum
batman
bat
ba
bat
batman
batmakum
batmakumba
batmakumbaiê
batmakumbaiêiê
batmakumbaiêiê ba
batmakumbaiêiê bat
batmakumbaiêiê batman
batmakumbaiêiê batmakum
batmakumbaiêiê batmakumbao
batmakumbaiêiê batmakumbaoba

Píseň „Batmakumba“²⁶⁹ z roku 1968, pocházející od autorské dvojice Gil/Veloso, je jedním z případů (dalšími jsou třeba Velosovy „Acrilírico“ nebo „Modrý aračá“), kdy se tropikalisté ve svém hledání nových forem písňového textu nechali inspirovat brazilskou konkrétní poezií.²⁷⁰ S tou je seznámil v roce 1968 jeden z jejích otců-zakladatelů, Augusto de Campos, a „Batmakumbu“ pak ohodnotil v jedné ze svých oblíbených přesmyček, když ji v parafrázi na oswaldovskou šifrovanou kritiku nacionalistů „makumba pro turisty“ nazval „batmakumbou pro futuristy“.

K dimenzi verbální a vizuální, která je charakteristická pro konkrétní básně, zde přibývá rozměr zvukový, proto tato píseň bývá označována za dílo „**verbo-vokál-vizuální**“ (verbi-voco-visual). Autoři v této obrazové hudební básni, která ruší lineární syntax a sémantiku v rovině slov, koncentrují synkretické kulturní odkazy,²⁷¹ které vytvářejí

²⁶⁹ V případě písně „Batmakumba“ se přikláníme k používání písmene *ká* pro zvýraznění přízvučné slabiky „ku“, která funguje v textu jako svorník, zároveň tvar grafému *K* rámuje celý osově souměrný text. V běžné brazilské portugalské není používání *ká* zas tak mimořádné, zjednodušené či fonetické psaní skupin *-qui-/-que* (*aqui - aki, esquina - eskina*) nalézáme nejen v brazilském *netspeaku*, ale třeba i v názvech barů či obchodů. Přepisů textu této písně existuje celá řada. Vedle lehce cizorodého *k* tak můžeme najít verze s *y* namísto *i* (v *iêiê*), které ještě více zvýrazňuje protiklad cizí/domácí (*y* se v portugalské vyskytuje spíše ojediněle). V mnoha případech redaktoři oddělují mezerou *bat_makumba*, v různých zápisech se liší i konečné *oba/obá*.

²⁷⁰ Srov. SANTAELLA, Maria Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1984, s. 4.

²⁷¹ FAVARETTO, Celso F. Op. cit., s. 112.

protiklady zahraniční/domácí, nové/tradiční: složenina a neologismus „batmakumba“ nese slovo batman – zahraniční komiksový hrdina a plod kulturního průmyslu – a macumba – magický afrobrazilský kult a součást tradiční brazilské kultury. Na koncích předvětí a závětí nalézáme slova „iêiê“, respektive „oba“. Iê-iê-iê je cizí citoslovce přitakání (yeah-yeah-yeah) a zároveň označení pro hudbu mladé generace, která reflektovala zahraniční rock a pop, oba/obá – brazilské citoslovce radosti, obdivu, nebo jméno manželky boha Xangô kultu candomblé/macumba, respektive jeho ministrantů. I z pohledu lexika je kulturní synkretismus patrný, jsou zde namíchány výrazy anglické s afro-brazilskými.

Stavba „batmakumby“ není cizí ani tvůrčím postupům brazilských modernistů, na které konkretisté navazovali – je nediskurzivní, používá cizí slova a neologismy, brazilskou kulturu reflektuje v protikladech tradice a kořeny *versus* moderna a cizí vlivy. Při pohledu na text a při poslechu písničky je patrný i lidožroutský postup navrhovaný modernistou Oswaldem de Andradem – už zmiňované rituální pozření domácích i importovaných kulturních prvků. Na kontinuitu lidožroutské metaforu od modernistů přes Rochův filmový tropikalismus po současnost poukazuje v úvodu k antologii Rochových teoretických textů a úvah její editorka Sylvie Piezzová, když se ptá: „Což se všechno, co je v dnešním filmu živé, nevytváří aktem pozření? Televize pojídá film, video pojídá fotografii, film požírá své vlastní mýty atd.“²⁷² Tento obraz je aplikovatelný na celou moderní a postmoderní kulturu.

²⁷² „Tudo o que é vivo hoje no cinema não se produz pelo ato de devorar? A televisão come o cinema, o vídeo come o fotograma, o cinema devora seus próprios mitos etc.“ PIEZZE, Sylvie. In ROCHA, Glauber. Op. cit., s. 141.

Ve vizuální rovině se postupně ubírá („ukusuje“) v každém verši poslední slabika až po minimální jednotku „ba“ a v druhé polovině kompozice se zase slabiky přidávají až po výchozí verš „batmakumbaiêiê batmakumbaoba“. Tomu odpovídá i kontrakce a expanze hudebních frází a zčásti i dynamika (*decrescendo-crescendo*) docílená ubíráním a přidáváním chóru. Hudební složka je jinak poměrně prostá, celá píseň se nese v duchu jamsessionu na jednom akordu (až na závěrečnou kadenci), rytmus nese prvky hypnotizujících macumbových rituálních perkusí zvýrazněných opakující se explozivní slabikou „ba“. Gilův zpěv a sborové unisono tria Mutantes se opírá o elektrickou kytaru – symbol iê-iê-iê a improvizované *filliny* (vyhrávky) na dvanáctistrunnou kytaru.

„Batmakumba“ nabízí řadu dalších interpretačních linií. Lze například sledovat verbálně-vizuální linii „bat“ (angl. netopýr), jež se odráží ve tvaru básně – můžeme v něm vidět tvar netopýřího těla či křídel. Netopýr může symbolizovat temnou noc, kdy loví, hodinu duchů a zároveň šero macumbových svatyní, noc tajemných rituálů, nebo dokonce černou magii... Obojí může být bráno jako něco negativního, špatné znamení, jako symbol temných sil.²⁷³ Při troše fantazie lze v textu vyčíst i slovo „baobá“ (*baobab*) a ve tvaru básně vidět jeho typický tlustý kónický kmen, relativně menší korunu a domýšlet, zda nejde o odkaz na výrazný africký prvek v brazilské kultuře nebo africký původ synkretických náboženských kultů jako candomblé či macumba.

Jiné vysvětlení tvaru této konkretistické hříčky nabízí jeden z autorů, Gilberto Gil, totiž že jde o velké K symbolizující slovo konzum. Slabika „ku“ zní prakticky v celé písni na těžkých dobách (těžké jsou ve čtyřčtvrtovém

²⁷³ FREITAS FILHO, Armando. Op. cit., s. 170.

taktu první a třetí doba, zde vždy na třetí). Experimentální syntéza symbolů, ready-mades a nové významy vznikající z jejich interakce v básni ostatně charakterizují všechny tři citované avantgardy – modernismus, konkretismus a naposledy i tropikalismus. Oswald de Andrade mimo jiné navrhoval „báseň v pilulce“ (*poema-pílula*).

„Bamakumba“ zapadala i do konceptu parodického zobrazení Brazílie na albu *Tropicália ou panis et circenses*, kde spolu s „Miserere nobis“ a „Hymnou Pána z Bonfimu“ (*Hino do Senhor do Bonfim*) představovala, respektive znesvěcovala obraz brazilského náboženského života.²⁷⁴

²⁷⁴ FAVARETTO, Celso F. Op. cit., s. 112.

V. ZÁVĚREM

„Zítřek patří bláznům dneška.“

Fernando Pessoa²⁷⁵

Symbiotické avantgardy

V průběhu celé práce narážíme na vztah hudebního tropikalismu k ostatním uměleckým oblastem a jejich avantgardním protagonistům ve zkoumaném období. Z našeho rozboru vyplývá, že se nejednalo o nějaké plánované či organizované umělecké hnutí, nýbrž spíše o souběh výrazných uměleckých počínů v různých oborech ve specifických společensko-politických podmínkách v Brazílii let 1967 a 1968.

Všechny zmiňované avantgardy/tropikalismy, ať jde o Oiticicovu tvorbu výtvarnou, Rochovy, Sganzerlovy či Santosovy filmy, Corrêovo divadlo nebo tvorbu konkretistů, ale mají řadu společných znaků i podobný záměr a to brazilské umění v jednotlivých oblastech modernizovat, aktualizovat po formální i obsahové stránce, otevřít je vnějším vlivům a zároveň zachovat specifický brazilský charakter. Dalším společným bodem je vztah k vlastní minulosti, identitě a k otázkám vkusu (nevkusu) nebo morálky. Autoři ze všech zmíněných oblastí svou tvorbu vzájemně sledovali, nechávali se inspirovat, a tak můžeme jejich působení označit za synergické.

Asi nejsilnějším impulsem pro celou kulturní veřejnost a uměleckou obec byla premiéra Rochova filmu „Země v transu“ v roce 1967.²⁷⁶ Jeho revoluční formální pojetí a zcela nová

²⁷⁵ „o amanhã é dos loucos de hoje“ In CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 268.

²⁷⁶ Srov. SANTAELLA, Maria Lúcia. Op. cit., s. 5.

estetika filmového jazyka silně zapůsobila na Caetana Velosa i ostatní. Veloso Rochu respektoval, pomáhal mu už jako filmový recenzent za dob studií v Salvadoru, v kontaktu byli i v období heroické fáze tropikalismu. Rochovy pozice byly nejen estetické, ale i politicko-ideologické. Společenskou a kulturní situaci tehdejší Brazílie vnímal jako období národního osvobození, revoluce s tím, že nechtěl jako Godard kinematografii bořit, když podle něj Brazílie ještě žádnou neměla, ale naopak budovat. Základ viděl v navázání vztahu s nejširším publikem.²⁷⁷

Výtvarník Hélio Oiticica se zapsal do povědomí brazilských umělců a intelektuálů jak svou instalací „Tropicália“, jež dala „hnutí“ název, tak třeba svými karnevalovými převleky a maskami zvanými *parangolé*. Caetano Veloso posloužil jako manekýn při jejich focení.²⁷⁸ I on se v rámci proklamované nové *objektivity* snažil výtvarné umění aktualizovat, přiblížit všednodenní realitě, dát mu novou dimenzi a jako popart ho nabídnout širší veřejnosti právě třeba produkcí zmiňovaných karnevalových převleků ve spolupráci se sambovou školou Manguera. Syntéza avantgardních tvůrčích postupů s tradicí či folklórem charakterizuje nejen jeho instalace, objekty, masky, vlajky nebo plakáty ale veškerou tropikalistickou (podle některých neo-antropofagickou) tvorbu.²⁷⁹

²⁷⁷ ROCHA, Glauber. Op. cit., s. 145.

²⁷⁸ Náhled Velosa v jednom z Oiticicových *parangolé* naleznete v sekci obrázky na CD-ROMU.

²⁷⁹ VILLAÇA, M. M., NAPOLITANO, M. „Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate.“ [online]. [cit. 2011-11-09]. Dostupné z: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003.

Dalším výrazným a vlivným počinem byly dvě inscenace divadelní skupiny Oficina José Celsa Martineze Corrêy.²⁸⁰ V manifestu, který sepsal při uvedení první z nich – „Svíčkového krále“ (1967) věnovaného Glauberu Rochovi za jeho „Zemi v transu“ –, svá východiska celkem jasně shrnuje. Kromě znovuoobjevení a rehabilitace díla Oswalda de Andrada si klade za cíl zapojit diváka do představení, oprostit se od ideologie (na rozdíl od protestních muzikálových představení A. Boala) a představit moderní divadelní formát, který by byl kritický, agresivní, bořící tabu spojená se sexualitou, napadající přehnaný nacionalismus a kriticky vystavující vlastní nevкус a vidláctví. Naplněním zmíněných východisek, která jsou opět velmi podobná popisovanému postoji hudební tropikálie, respektive jejím cílům a terčům jejich kritiky, bylo po několika málo reprízách zakázané představení „Kolotoč života“ (1968) podle scénáře Chika Buarqua.²⁸¹

Zřejmě nejtěsnější vztah – slovy Augusta de Campose „tropikalianci“ – navázali hudební tropikalisté s konkretisty. Augusto de Campos si Bahijců všiml už v roce 1966, rozpoznal v jejich tvorbě prvky shodné s tvorbou vlastní i estetickou koncepcí modernistů a navázal s Velosem a spol. kontakt. Stal se jejich obhájcem, učitelem a přítelem. Velosovi rozšířil obzor nejen o návrhy a práce konkretistické skupiny, ale dal mu k dispozici literární tvorbu Oswalda de Andrada. Tím Velosovi poskytl určitou teoretickou podporu pro jeho doposud víceméně intuitivní hudební pokusy a jeho tvorbu počínaje rokem 1968 tak přímo ovlivnil. Veloso a Campos měli společný literární vzor v Joãovi Cabralovi de Melo Netovi, ve své

²⁸⁰ Srov. MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política. Arena, Oficina e Opinião*. Proposta Editorial, 1982, s. 103.

²⁸¹ Srov. NOVAES, Adauto. (ed.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, s. 218.

tvorbě měli společný jistý obrodný zájem s tím rozdílem, že tropikalisté se pohybovali ve světě konzumu.²⁸² Dalším svorníkem tvorby konkretistů, hudební tropikálie i třeba Corrêových inscenací byl návrat k Oswaldu de Andradowi.

Favaretto k symbióze rozličných „tropikalismů“ dodává, že prakticky všechny, stejně jako na poli hudby Gil, Veloso nebo Duprat, se pokoušely oprostít od zaběhnutých uměleckých postupů, snažily se o maximální otevřenost všem vlivům a inspiracím, zajímaly se o svět konzumu, používaly fragmentární jazyk a podobností bychom našli mnohem více. Také není pochyb o tom, že tak jako pro Caetana Velosa bylo důležitým momentem zhlédnutí „Země v transu“ nebo „Svíčkového krále“, které mu dalo podporu a ujištění, že ve svém uměleckém hledání není sám, tak nemohl medializovaný vývoj na scéně MPB včetně konfliktu tropikalistů s empébisty uniknout Rochovi, Corrêovi nebo Oiticicovi.

Kritiky tropikalismu

Tropikalismus byl podroben mnoha kritikám. Jednou z nejopodstatněnějších se zdá být ta, že se u tropikalismu nejedná o hnutí v pravém slova smyslu s nějakým konkrétním společným programem. Přesto se ukázaly být synergie výtvarného, filmového nebo hudebního tropikalismu a jejich průniky tak výrazné, že jsou různé tropikalismy brány jako jedno široké umělecké hnutí, tak to ostatně přijali i samotní tvůrci i teoretici umění.

Hned po uvedení prvních tropikalistických písní na konfliktním III. festivalu se objevila řada výhrad. Z ideologických pohnutek se k Velosovi, Gilovi, ale i k

²⁸² Srov. SANTAELLA, Maria Lúcia. Op. cit., s 5, 103.

Martinezovi Corrêovi otočila zády i řada přátel. Tropikalisté byli pranýřováni podobně jako zástupci iê-iê-iê kvůli údajné zaprodanosti cizímu kapitálu a kopírování zahraničních vzorů místo hájení vlastní národní kultury. Nazvat někoho zrádcem proto, že používá elektrickou kytaru nám dnes připadá absurdní. Tropikalistická písňová tvorba byla také objektivně složitější, propracovanější, vynikala jak inovativními texty, tak kvalitou aranží.

Mnohokrát byl kritizován komerční charakter tropikalistické tvorby či jejich podvolení se zájmům hudebního průmyslu. Aktéři hnutí cílili na širší publikum a používali k tomu všechny dostupné moderní komunikační kanály. Na druhé straně je potřeba připomenout, že v tropikalistické produkci lze jen stěží nalézt podbízení se trhu či jakýkoliv jiný ekonomický kalkul, opakování, stereotypii, (sebe)napodobování, nehledě na fakt, že nejexperimentálnější z tropikalistických desek – *Expres 2222*, *Modrý aračá* nebo *Božská komedie mutantů* – byly z ekonomického hlediska fiaskem. Naopak, tvorba tropikalistů, byť byla distribuována standardními komerčními kanály, přinášela experiment, respektive snahu o inovaci a objevování, třeba i metodou „pokus-omyl“.

Asi nejfundovanější kritiku tropikálie sepsal Roberto Schwarz ve své „Poznámce o avantgardě a konformismu“ (Nota sobre vanguarda e conformismo), respektive v eseji „Kultura a politika 1964-1969“ (Cultura e política 1964-1969).²⁸³ Jeho kritika vycházející z marxistické ideologie do hloubky rozebírá problematiku umělce amatéra/profesionála v kontextu

²⁸³ SCHWARZ, R. „Cultura e política: 1964-1969“ a „Notas sobre vanguarda e conformismo“ In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

kulturního průmyslu a masmédií. Dále se zamýšlí nad otázkou, co je umělecké dílo a co už zboží, píše o politických a ekonomických aspektech kultury ve světě polarizovaném na socialistický a kapitalistický a umění děleném na lidové a buržoazní. Tropikalismus se sice na tyto kategorie neomezoval, explicitně nereflektoval otázky chudoby a nebojoval za sociální revoluci, jasnou politickou pozici ale na vědomí dával vystavováním a kritickým zpracováním brazilských protikladů a zaostalosti. I zjednodušené a prvoplánové stavění takovýchto paradoxů či anachronismů si Schwarz bere na mušku. Tvrdí mimochodem, že celá skupina latinskoamerických zemí je tropikalistická, a v tomto duchu chápe i portunholové písně jako „Ameriko, jsem do tebe blázen“.²⁸⁴

V podobném duchu se nese i kritika jiného intelektuála – divadelního režiséra a teoretika Augusta Boala. Ten sepsal *Antitropikalistický manifest* (Manifesto antitropicalista), v němž kritizuje jako Schwarz prvoplánové použití historických protikladů a laciného vystavování vlastní zaostalosti a dále vysvětluje, jak jsou tropikalisté pokrytečtí, jejich hnutí chaotické a nesystémové a jejich kreace importované.²⁸⁵ Jistou nesystémovost tropikalismu je potřeba kritikům přiznat, nedrželi se ani pevného programu, ani nějaké ideologie nebo omezeného estetického pojetí, nýbrž se snažili antropofagicky „strávit“ a přetavit všechny vlivy, postupy včetně kritického reinterpretování vlastních hudebních tradic.

Z okruhu MPB na tropikalisty útočil nejen autor protestsongů Geraldo Vandré, ale i Elis Regina, za jejichž rádoby estetickými výhradami ovšem mohl stát strach

²⁸⁴ Tamtéž, s. 67.

²⁸⁵ Rovněž originální verze *Antitropikalistického* Boalova manifestu je k přečtení v sekci manifesty na CD-ROMU.

z konkurence, respektive boj o popularitu. Veloso a další záměrně používali estetiku nevkusu, když kriticky vystavovali všudypřítomný kýč, buranství nebo provinčnost. Cizí hudební inspirace i avantgardní formy přimíchávali do „tropikalistického kotle“ (caldeirão tropicalista)²⁸⁶ ve snaze oživit stagnující a exkluzivistickou MPB.

José Miguel Wisnik se obecněji zamýšlí nad fenoménem brazilské populární hudby, a dokonce polemizuje s Theodorem Adornem, když dokladuje, že (i v případě tropikálie) MPB má základy v lidové hudbě, a přitom se šíří ve městě a na hudebním trhu, přijímá „vysokou“ poezii, i když jejich vývoj je odlišný, nebo že brazilská populární píseň je reprodukována v rámci hudebního průmyslu, ale nepodléhá vždy pravidlům standardizace.²⁸⁷

Podstata a význam tropikalismu

Jak vyplývá z našich analýz, tropikalismus, ať vědomě či nevědomky, navazoval na brazilský modernismus a používal podobné prostředky – alegorické zobrazení reality, karnevalizaci, parodii ve snaze nastavit zrcadlo vlastní zaostalosti, provinčnosti a překonat je. Společná byla i snaha nepodlehnout nacionalismu, exkluzivismu a vyhnout se ideologizaci umění. Rovněž postup pozření všech možných vlivů a vytvoření nového brazilského tvaru pozie/písně metaforicky označovaný jako antropofagický či lidožravý byl oběma avantgardám vlastní. Lze dokonce tvrdit, že tropikalisté naplnili jeden z cílů modernistických manifestů, totiž vytvořit moderní brazilské umění na vývoz (spolu s bossa

²⁸⁶ FREITAS FILHO, Armando. Op. cit., s. 175.

²⁸⁷ WISNIK, José Miguel. Op. cit., s. 30.

novou). Campos označuje právě „Tropicálii“ za první píseň „Pau-brasil“ a nevědomý Velosův hold Oswaldu de Andradovi.²⁸⁸

Důležitým podtónem tvorby modernistů i tropikalistů byl jejich vztah k národní identitě a vlastním kulturním tradicím. Snaha definovat národní kulturní identitu sahá hlouběji do brazilské historie. Náznaky emancipace nalézáme už v barokní poezii, v období romantismu je národní uvědomění jedním z hlavních témat, modernisté přicházejí s požadavkem nenapodobovat cizí vzory, nýbrž je strávit a zapracovat, a vyhnout se nacionalistickým excesům; tropikalismus navazuje v podobném duchu.

Tropikalisté prostřednictvím popové a zároveň avantgardní experimentální písně ale i rebelského a nekompromisního účinkování ve světě brazilského šoubyznysu na poli kulturního průmyslu vyvolali skutečnou revoluci či zemětřesení. Hlavní přínos tropikálie spočívá v otevření, očištění a odprovinčnění MPB, pozitivní a ozdravný byl její vliv na celou brazilskou kulturu. Jde o vzácný moment v brazilské i světové historii, kdy originální nesériová experimentální tvorba v konzumním formátu popové písně získává široký prostor v masmédiích a může působit na nejširší masy. Společenské i historické podmínky let 1967 a 1968 byly ale jedinečné a v dnešním světě by byla podobná „exploze“ možná jen těžko.

Tropikalisté a tropikalismus dnes

Odkaz tropikalistů je dodnes živý a to nejen v Brazílii, i když je někdy mylně vydáván za určitý hudební styl či žánr. Tropikálie inspirovala generace hudebníků

²⁸⁸ CAMPOS, Augusto de. Op. cit., s. 162.

hledačů/experimentátorů jako Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé v letech sedmdesátých, v osmé dekádě například Chica Science a jeho *mangue beat* a dnes tropikalistické postupy používají autoři jako Lenine, Zeca Baleiro nebo Mariza Monteová. Tropikalistické prvky ale „infikovaly“ i tvorbu tradičnějších empébistů.

Písně jako „Radost radost“, „Míchaná marmeláda“ nebo „Tropikália“ jsou součástí zlatého brazilského písňového fondu a tropikalisté Gil, Veloso, Tom Zé nebo Mutantes všeobecně uznávanými tvůrci. K výročím tropikálie se konají cykly přednášek, vznikají projekty jako *Retropicália* nebo *Tropicália 30 anos* – CD s remaky slavných tropikalistických písní mladými bahijskými hudebníky.

V rámci revivalistického hnutí byli znovuobjeveni Tom Zé nebo skupina Mutantes. Hlavní hybatelé tropikalismu Gilberto Gil a Caetano Veloso pokračují v hudební kariéře a z poslechu jejich nových nahrávek je zřejmé, že nadále ctí principy, jež je proslavily. Nadále se vyvíjejí a experimentují, i když klidnější formou odpovídající jejich životní fázi. Kdo zůstal dodnes radikálním experimentátorem a provokatérem je jen Tom Zé (i přes jeden infarkt na pódiu).²⁸⁹

²⁸⁹ Více se o dalších osudech tropikalistů dočtete v části Biografie.

Resumo:

A tese de mestrado **Caetano Veloso e Tropicalismo brasileiro** tem por objeto uma análise do movimento musical chamado *Tropicalismo* ou *Tropicália*. Após uma breve introdução, é apresentado um pequeno resumo da história da música brasileira, tendo como foco especial a canção popular. Em sua parte inicial, são mapeadas as origens da música no Brasil, explicando seu caráter sincrético e sua diversidade, devido à presença de variados elementos musicais e culturais, oriundos das suas raízes indígenas, européias e africanas. É feita a contextualização histórica da música no Brasil colonial e imperial, e é esboçado um panorama da evolução musical desde os batuques dos escravos negros, apresentados em suas diversas formas, tais como o lundu, a umbigada ou o samba. São comentados os gêneros musicais semi-eruditos como entremezes, modinha ou choro, bem como a produção de canções para o teatro de revista.

É analisado o nascimento da moderna canção brasileira do folclore urbano e o seu condicionamento influenciado pelas mudanças sociais, tais como a migração dos escravos libertos para as cidades, após a abolição definitiva, ou pela chegada da fonografia. Também são inventariadas as características rítmicas, melódicas e textuais, peculiares da canção brasileira, e constata-se que a sua fonte melódica básica é a própria língua. É observado o desenvolvimento do gênero emblemático brasileiro – o samba – e das suas variantes na sua era de ouro nos anos 30 e 40. Registra-se a profissionalização dos autores de canções, relacionando-a com a concorrência crescente durante a época do auge das rádios e com a formação da indústria cultural. São mencionados os intérpretes mais relevantes. No contexto político e social das décadas 50 e 60, são destacados os momentos-chave, como o surgimento da Bossa

nova e do Tropicalismo. É abordado o importante tema do papel da mídia, principalmente da televisão, e do mercado, na criação da música popular. A descrição da evolução da música popular brasileira é levada até a atualidade e é esclarecido que a produção musical nacional é tão robusta e variada, que a tão temida influência ou predominância de música importada, como ocorre em outros países, aqui é um assunto marginal. Ao contrário, o Brasil exporta sua música para o mundo inteiro.

Após a contextualização necessária, dada pela primeira parte, em seguida, analisa-se detalhadamente o próprio movimento tropicalista. É investigada a origem do seu nome, constata-se a sua curta duração e procura-se estabelecer quais as esferas da cultura brasileira o Tropicalismo abrange. Observa-se que, muitas vezes, o termo Tropicalismo é compreendido como uma criação sincrônica das vanguardas, seja a musical (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Mutantes, Rogério Duprat e outros), a cinematográfica (Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Nelson Pereira dos Santos), a teatral (José Celso Martinez Corrêa) ou a de artes plásticas (Hélio Oiticica). Também fica claro que não se trata de um movimento no próprio sentido da palavra, articulado em um programa, mas de uma coincidência de criação artística inovadora, ou revolucionária, em várias áreas culturais, com vários pontos em comum, em determinada condição histórica, ou seja, em uma época turbulenta do final dos anos 60. Seu batismo mediático foi retroativo.

A partir daí, a análise é reduzida para o Tropicalismo musical, mas não deixam de ser mencionadas as sinergias ou influências mútuas com outras vanguardas, como é o caso dos concretistas. É descrita a fase preparatória, o surgimento do grupo dos baianos: Caetano, Gil e outros, e a entrada deles nos palcos da música popular. É explicada a situação da MPB

(Música popular brasileira) de então, que estava travando uma verdadeira guerra entre os emepistas tradicionais, representantes da canção de protesto e defensores da arte nacional ou engajada, e os protagonistas da música chamada iê-iê-iê. Na descrição da fase heróica da Tropicália, é definido o momento da sua explosão com a apresentação das canções Alegria alegria e Domingo no parque, no III. festival da TV Record em 1967, são reveladas as ações e reações dos tropicalistas no âmbito da MPB polarizada, nota-se a radicalização deles nas suas apresentações públicas e o fim inevitável do movimento, com o endurecimento da ditadura militar brasileira no final do ano 1968.

A seguir é feita uma análise pormenorizada das canções tropicalistas. Desvenda-se uma grande complexidade de expressões, incluindo montagens cênicas das canções. São analisadas as letras das canções no contexto de meios musicais como instrumentação, harmonização ou ritmização utilizados pelos compositores e arranjadores tropicalistas. É observada a junção harmoniosa e funcional do componente literário e musical. Na análise textual são encontrados procedimentos inovadores, como a linguagem fragmentada, cinematográfica, o uso de justaposições e de frases feitas, a carnavalização, entre outros, com os quais os tropicalistas visavam representar criticamente os paradoxos da realidade e da cultura brasileira, e renovar ou atualizar a MPB. São notadas várias semelhanças com as propostas estéticas dos modernistas.

Por fim, são analisadas as críticas do Tropicalismo, definidas as suas principais características e o seu papel histórico - realização da meta de *retomar a linha evolutiva da MPB*. As últimas linhas são dedicadas à influência que a Tropicália teve na futura criação da música popular ou experimental, mencionando os herdeiros dos tropicalistas,

iniciativas revivalistas ou comemorativas, os comebacks e o papel atual dos próprios tropicalistas.

Resumé:

Magisterská diplomová práce **Caetano Veloso a brazilský tropikalismus** analyzuje stejnojmenné hudební hnutí, které proběhlo v Brazílii v letech 1967 a 1968. Na pozadí zlomového politického vývoje konce dekády sleduje jeho souvislosti a vzájemné synergie s avantgardním uměním vznikajícím ve stejné době na poli inovátorské výtvarné tvorby Hélia Oiticicy, radikálního divadla Oficina, Glauberem Rochou zastoupenou novou vlnou brazilského filmu nebo skupinou konkretistických básníků kolem bratrů Camposů. Dále se zabývá vazbami a podobnostmi hnutí s esteticko-filozofickými pozicemi brazilských modernistů a sleduje význam tropikalismu pro další směřování brazilské písňové tvorby. Této analýze předchází shrnutí celého vývoje brazilské hudebnosti, které mapuje nejen její kořeny, ale i všechny klíčové momenty, impulsy, trendy a vzájemné souvislosti. Důraz je kladen na v Brazílii dominantní tvorbu písňovou.

Abstract:

The thesis **Caetano Veloso and Brazilian tropicalism** analyses the music movement of the same name, which took place in Brazil between 1967 and 1968. It traces its context and mutual synergies with avantgarde art, which originated at the same time in the innovatory art of ????, in the radical theatre Oficina, in the new wave of brazilian cinema represented by Glauber Rocha or in the work of a group of concrete poets led by the Campos brothers; all of this with

regard to the landmark political development of the end of the decade. The thesis also deals with the connections and similarities of the movement with the aesthetic and philosophical positions of Brazilian modernists and it traces the significance of tropicalism for the further orientation of Brazilian songwriting. This analysis is preceded by a summary of the overall development of Brazilian music, mapping not only its roots but also all of the key moments, impulses, trends and mutual connections. The emphasis is put on the art of songwriting, which is dominant in Brazil.

Bibliografie:

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Přel. M. Hauser, M. Váňa Praha: OIKOYMENH, 2009.

ALBIN, Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Slovník. [online]. [cit. 2011-11-16]. Dostupné z: <http://www.dicionariompb.com.br/>.

ALZER, Luiz André. *Discoteca brasileira do século XX - anos 80/Luiz André Alzer*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S.A., 2007.

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.

BASUALDO, Carlos. (ed.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naife, 2007 [online]. [cit. 2011-11-16]. Dostupné z: http://books.google.cz/books?id=o9J30Sn2-KUC&dq=tropicalia&redir_esc=y.

BUARQUE, Chico. *Budapešť*. Přel. Š. Grauová. Praha: Torst, 2009.

BUARQUE, Chico. *Roda Viva*. 1967.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALADO, Carlos. *Tropicalismo: nova atitude, nova música*. Článek. 1990 [online]. [cit. 2011-11-13]. Dostupné z: <http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/tropicalismo>.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Dopis králi Manuelovi o nalezení Brazílie*. Dolní Břežany: Scriptorium, 2000

CAMINHA, Pero Vaz. *Carta*. In CORTESÃO, Jaime, *Obras completas: A expedição de Pedro Álvares Cabral e o descobrimento do Brasil*. Lisboa: 1994.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CÍCERO, A. „O Tropicalismo e a MPB“. [online]. [cit. 2011-11-13]. Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/visoes-brasileiras/o-tropicalismo-e-a-mpb>>.

Články o plastické chirurgii. [online]. [cit. 2012-01-21]. Dostupné z: <<http://www.klinikazdravi.cz/magazin/statistika-plasticky-chirurgie>>, <<http://www.info-cirurgiaplastica.com/2009/06/pesquisa-datafolha-sobre-cirurgia.html>>.

DAPIEVE, Arthur. *Discoteca brasileira do século XX - anos 90*/Arthur Dapieve. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S.A., 2007.

ECHEVERRIA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Ediouro, 2007.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998, 34. vyd.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 26. vyd.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)* São Paulo: Brasiliense, 1981, 2. vyd.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOUAISS, Antônio. (ed.) *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 2.0 - Setembro de 2006. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2006.

HOUSKOVÁ, Alena. (ed.) *Druhý břeh Západu. Výbor iberoamerických esejů*. Praha: Mladá fronta, 2004.

KLÍMA, Jan. *Dějiny Brazílie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LUIZ, Roberto. *Caetano Veloso, fanzine N°1, Julho 87, 1967-1987, história, discografia*. Salvador: Caetano Superbacana Veloso Fã Clube, 1987.

LUIZ, Roberto. *Caetano Veloso, fanzine N°6, 12/92, A Tropicália*. Salvador: Caetano Superbacana Veloso Fã Clube, 1992.

MALTZ, B., TEIXEIRA, J., FERREIRA, S. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část věčná, svazek 1*. Praha: Editio Supraphon, 1983.

MÁXIMO, João. *Discoteca brasileira do século XX - 1900-1949/João Máximo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S.A., 2007.

MÁXIMO, João. *Discoteca brasileira do século XX - anos 50/João Máximo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S.A., 2007.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico - poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, 3. vyd.

MIGUEL, Antônio Carlos. *Discoteca brasileira do século XX - anos 70/Antônio Carlos Miguel*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S.A., 2007.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política. Arena, Oficina e Opinião*. Proposta Editorial, 1982.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcus. „O Tropicalismo no contexto dos festivais“. (Universidade de Brasília, 1997.) In Seminário: Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços, 1997, Brasília. Cadernos de resumo seminário "Tropicalismo, a explosão e seus estilhaços". Brasília: Departametro de teoria literária - Universidade de Brasília, 1997.

NOVAES, Adauto. (ed.) *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

NOVIS, F.A. (ed.), SCHWARZ, L.M. (ed. dílu). *História da Vida Privada no Brasil, Vol. 4*. Pão Paulo: Companhia de Letras, 1998.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 5. vyd.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, 1995.

ROCHA, André, PELOSI, Gabriel, MOTA, Lucas. *Censura Musical*. 2007. Webový projekt. [online]. [cit. 2011-12-113]. Dostupné z: <<http://www.censuramusical.com/osite.php>>.

ROCHA, Glauber. „Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideograma“ (1969) In ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. [online]. [cit. 2011-12-113]. Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-antropofagia-mito>>

SANTAELLA, Maria Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1984.

SCHWARZ, R. „Cultura e política: 1964-1969.“ In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. „Notas sobre vanguarda e conformismo“ In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SILVEIRA, Ênio, FÉLIX, Moacyr. *Encontros com a civilização brasileira, Nº15*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SOVIK, L.R. *Vaca profana - teoria pós-moderna e tropicália*. São Paulo: 1994.

STEGAGNO PICCHIOVÁ, Luciana. *Dějiny brazilské literatury*. Přel. Vlasta Dufková, Šárka Grauová, Anežka Charvátová, Irena Kurzová, Praha: Torst, 2007.

TATIT, Luiz. *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Přel. Helena Bendová, Jan Bernard, Michal Bregant, Zdeněk Holý, Vít

Janeček, Petr Kubica, Taťána Marková, Markéta Šerá, Martin Škapa, Stanislav Ulver, Václav Kofroň (ed.). Praha: Lidové noviny, 2007, 2. vyd.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folgedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.

TUREK, Pavel. „Když zbývá jen hluk.“ *Respekt*, 2012, roč. XXIII, č. 4.

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

VELOSO, Caetano (ed. Eucanaã Ferraz). *Letra só; sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VILLAÇA, M. M., NAPOLITANO, M. „Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate.“ [online]. [cit. 2011-11-09]. Dostupné z: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

XEXÉO, Artur. *Discoteca brasileira do século XX – anos 60/* Artur Xexéo. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S.A., 2007.

Webové stránky:

<http://www.tropicalia.uol.com.br/>

<http://www.caetanoveloso.com.br/>

<http://www.gilbertogil.com.br/>

<http://www.galcosta.com.br/>

<http://www.tomze.com.br/>

<http://www.mutantes.com.br/>

<http://www.dicionariompb.com.br/>

Manifesty:

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico*. In *Revista de antropofagia*, 1928, roč. I, č. 1. [online]. [cit. 2011-11-09] Dostupné z: <<http://inodesign.com.br/blog/?p=954>>.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de Campos. *Plano-piloto para poesia concreta*. Noigrandes, 1958, č. 4, [online]. [cit. 2011-12-22] Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>>.

MARTINEZ, José Celso. *O rei da vela, manifesto oficina*. Última hora, 5/2/1968. [online]. [cit. 2011-11-09] Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/o-rei-da-vela-manifesto>>.

MOTTA, Nelson. *Cruzada tropicalista*. In CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

Música nova, manifesto 1963. In *Invenção. Revista de arte de vanguarda*, 1963, 2. roč., č. 3. [online]. [cit. 2011-11-09]. Dostupné z: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>>.

NETO, Torquato. *Tropicalismo para principiantes*. In NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Max Limonada, 1982. [online]. [cit. 2011-11-09]. Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-para-iniciantes>>.

OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. (1967) [online]. [cit. 2011-11-09] Dostupné z: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>>.

SGANZERLA, Rogério. *Manifesto do Rogério Sganzerla*. [online]. [cit. 2011-11-16]. Dostupné z: <<http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>>.

Diskografie (výběr):²⁹⁰

COSTA, Gal. *Gal Costa*. Philips, 1969.

COSTA, Gal. *Gal Costa*. Philips, 1969.

COSTA, Gal. *LeGal*. Philips, 1970.

COSTA, Gal. *Fatal*. Philips, 1971.

DUPRAT, Rogério. *A banda tropicalista de Rogério Duprat*. Philips, 1968.

²⁹⁰ Z důvodu přílišného rozsahu neuvádím kompletní diskografii (cca 300 záznamů) a filmografii (desítky záznamů). Na vyžádání ji případně předložím.

GIL, Gilberto. *LOUVAÇÃO* Philips, 1967.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Philips, 1968.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Philips, 1969.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Philips, 1971.

GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. Philips, 1972.

GIL, Gilberto, VELOSO, Caetano. *Barra 69*. Philips, 1972.

LEÃO, Nara. *Nara Leão*, Philips, 1968.

MUTANTES. *Os Mutantes*. Polydor, 1968.

MUTANTES. *Mutantes*. Polydor, 1969.

MUTANTES. *A divina comédia dos mutantes*. Polydor, 1970.

MUTANTES. *Singles&Rarities*, výběr singlů.

NETO, Torquato. *Torquato Neto*. Rio Arte, 1985.

OS BRASÕES. *Os Brasões*. Philips, 1968.

Tropicália ou panis et circensis. Philips, 1968.

VELOSO, Caetano. Výbor singlů 1965-1969.

VELOSO, Caetano, COSTA, Gal. *Domingo*. Philips, 1967.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1969.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1971.

VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Philips, 1972.

VELOSO, Caetano. *Transa*. Philips, 1972.

ZÉ, Tom. *Tom Zé*. RGE, 1970.

ZÉ, Tom. *Tom Zé*. Rozenblit, 1968.

Filmografie (výběr):

- ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaíma*, 1969, film.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Vereda tropical*, 1977, krátký film.
- BARRA, Guto. *Beyond Ipanema: Brazilian Waves in Global Music*, 2009, dokument.
- BALEIRO, Zeca. *Vô Imbolá*, 2006, koncert.
- BEN JOR, Jorge. *Acústico MTV*, 2002, koncert.
- BETHÂNIA, Maria. *Maricotinha ao vivo*, 2003, koncert.
- CALCANHOTO, Adriana. *Público*, recitál.
- CALCINHA PRETA. *Dois amores, duas paixões, ao vivo em Sergipe*, koncert.
- CARLOS, Roberto. *Jovem guarda, colectânea, videoklipy*.
- CARVALHO, Beth. *Beth Carvalho canta o samba da Bahia*, koncert.
- COSTA, Gal. *MTV Acústico*, 2005, koncert.
- DJAVAN. *Ensaio*, 1999, hudební dokument.
- DJAVAN. *Milagreiro Ao Vivo*, 2002, koncert.
- DOMINGUINHOS. *Ensaio*, 1990, hudební dokument.
- ELLER, Cássia. *Acústico MTV*, 2001, koncert.
- FONTENELLE, Paulo Henrique. *Loki. Arnaldo Baptista, 2008*, dokument.
- GONZAGA, Luiz. *Monumento nordestino*, koncert.
- JOFFÉ, Rolland. *The Mission*, 1986, film.

LEGIÃO URBANA. *Acústico MTV*, 1992, koncert.

LENINE. *Acústico MTV*, 2006, koncert.

MATA, Vanessa da. *Multishow ao vivo*, koncert.

MONTE, Marisa. *Infinito ao meu redor*, dokument a koncert.

NASCIMENTO, Milton. *A sede do peixe*, koncert.

O RAPPA. *MTV Acústico*, 2005, koncert.

PENSADOR, Gabriel o. *Ao vivo*, 2003, koncert.

REGINA CARVALHO COSTA, Elis: *Grandes Nomes TV Globo*, 2006, koncert.

REGINA Elis. *Ensaio*, (1973), 2004, hudební dokument.

ROCHA, Glauber. *Barravento*, 1962, film.

ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963, film.

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*, 1967, film.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Rio, 40 graus*, 1955, film.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Rio, zona norte*, 1957, film.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Como era gostoso o meu francês*, 1970, film.

SGANZERLA, Rogério. *Bandido da luz vermelha*, 1968, film.

SCHUTTE, Thorsten, DREYFUS, Dominique. *Un voyage au Brésil: Histoire de la musique populaire brésilienne*, Arte 2001 (Čt 2009).

VELOSO, Caetano. *Cinema falado*, 1986, film.

VELOSO, Caetano. *Un Caballero de Fina Estampa*, 2001, koncert.

WADDINGTON, Andrucha. *Outros(Doces)Bárbaros*, 2004, hudební dokument.

WERNECK, Sandra. *Cazuza - o tempo não pára*, 1996, film.

Biografie:

Caetano Veloso

Zpěvák, skladatel, spisovatel a intelektuál Caetano Veloso se narodil v roce 1942 ve starobylém bahijském městě Santo Amaro da Purificação jako páté ze sedmi dětí. Prožil harmonické dětství, ve kterém rozhodně nechyběla hudba. Doma se zpívalo, hrálo na piáno a hlavně poslouchalo rádio. Caetano brzy projevil umělecké sklony jak výtvarné, tak hudební, například perfektně napodoboval zpěv rozhlasových hvězd, jako byli Dorival Caymmi, Carmen Mirandová, Noel Rosa nebo Vicente Celestino. Později přes rozhlasové vlny poznával hudbu zahraniční (Franka Sinatru, rock'n'roll) i domácí, včetně tvorby regionální (Gonzagův *baião*).

Zásadním impulsem pro dospívajícího Caetana stejně jako celou jeho generaci byl okamžik, kdy v rozhlase uslyšel Gilbertovu bossa novu „Už dost stesků“ (*Chega de saudade*, 1958). Folklórní hudební projevy nasával na místních slavnostech, kde se pěstovala tradiční *samba de roda*. Rovněž nevynechal téměř jediný film v místním kině, ať šlo o domácí, italskou nebo americkou muzikálovou produkci. Pro jeho hudební rozvoj byl důležitý i roční pobyt u starší sestřenice v Rio de Janeiru v letech 1956/57, kde mohl zažít velkoměstskou atmosféru a hlavně navštěvovat živá natáčení hudebních pořadů s největšími tehdejšími pěveckými hvězdami na vlivné rozhlasové stanici Nacional.

V roce 1960 se kvůli studiu přestěhoval do Salvadoru, kde díky kulturnímu varu a tvůrčí atmosféře, která na místní univerzitě zavládla za působení osvíceného rektora Edgara Santose, se prohlubuje jeho zájem o divadlo, film a hudbu. Filmovými recenzemi začal přispívat do kulturní rubriky novin *Diário de Notícias* vedené výrazným režisérem brazilské nové vlny Glauberem Rochou, pod vlivem bossa-novy a Joãa Gilberta se začal učit na kytaru a spolu se svou sestrou Marií Bethânií obcházel salvadorské bary, kde společně zpívali a hráli. V roce 1963 nastoupil na filosofickou fakultu bahijské univerzity, seznámil se s budoucími kolegy Gilbertem Gilem, Gal Costou a Tomem Zé a úspěšně debutoval jako autorský zpěvák písněmi ke dvěma divadelním představením. V následujícím roce se spolu s novými přáteli autorsky podílel na komponovaném hudebním představení *Například my* (*Nós, por exemplo*), uvedeném u příležitosti otevření salvadorského divadla Vila Velha. V tomto představení také vystupoval.

V roce 1965 se konečně osobně setkal se svým hudebním guru Joãem Gilbertem. Také opustil studia, aby mohl na přání otce doprovázet svou mladší sestru Marii Bethânií do São Paula, kam jela zaskočit za slavnou zpěvačku bossa-novy Naru Leãovou v představení *Názor* (*Opinião*). A Caetano Veloso se v tehdejších kulturních centrech Riu a São Paulu usadil natrvalo. Celá bahijská skupina (Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costová a Tom Zé) ho záhy následovala, aby spolu účinkovali v hudebním představení v divadle Arena s názvem *Aréna zpívá Bahii* (*Arena canta Bahia*).

V tomto roce také Caetano vydal první singl s vlastními písněmi „Rytíř“ a „Samba v míru“ (*Cavaleiro, Samba em Paz*, 1965). V roce 1966 začal jako autor písní sklízet vavříny na písňových festivalech, všimla si ho řada producentů a slavných

interpretů, rovněž se poprvé projevil jako hudební teoretik a kritik, když v časopise *Civilizace* (Revista Civilização) promluvil o nutnosti obnovení vývoje brazilské populární písně. Prvního LP se dočkal roku 1967, mělo název *Neděle* (Domingo, 1967) a ve stylu bossa-novy ho nahrál společně s Gal Costovou. Z něj pochází jeho první velký hit – „Toulavé srdce“ (Coração Vagabundo). Do všeobecného povědomí se dostal účastí v zábavním televizním programu „Dnes večer se improvizuje“ (Esta noite se improvisa). Začal být zván ke spolupráci na filmové hudbě.

Jeho pochod „Radost radost“ (Alegria, alegria) zapsaný na III. festival MPB vyvolal obrovskou pozornost, rozdělil hudební veřejnost a zahájil tropikalistické hnutí, jehož se Veloso stal vůdcem. V roce 1968 mu vychází první sólové LP (Caetano Veloso, 1968) nejen s úspěšnou festivalovou písní „Radost radost“, ale také se skladbami „Tropicália“ nebo „Superepesní“ (Superbacana). Má rovněž zásadní podíl na manifestu hnutí – kolektivním LP *Tropicália, aneb chléb a hry* (Tropicália ou panis et circensis, 1968). Po úspěších, ale i diskvalifikacích na hudebních festivalech v osudovém roce 1968 a radikálních prezentacích ve vlastním televizním pořadu „Boží nádherné“ (Divino maravilhoso) a divokých happeninzích v tančírně Sucata je Veloso spolu s Gilem uvězněn pro podezření z hanobení národní hymny a vlajky, ostříhán a v následujícím roce donucen odejít do exilu.

Ani zde, v Londýně, nepřestal tvořit, posílat domů nové písně pro spřátelené zpěvačky a zpěváky (Gal Costovou, Elis Reginu, Erasma Carlose a další) i časopisecké články. V roce 1970 tady nahrál i své první anglické album (Caetano Veloso, Philips 1971). Po návratu v roce 1971 pokračoval v koncertování i tvorbě pro karneval. Vyšlo mu také slavné LP z koncertu s Chikem Buarquem (*Caetano e Chico Juntos e Ao*

Vivo, 1972) a zřejmě poslední experimentální a zcela nekomerční album *Modrý Araçá* (Araçá Azul, 1972).

Ve své další kariéře vydal na 50 LP/CD, uspořádal stovky koncertů, řada z nich se dočkala i záznamu na DVD. Ve své tvorbě se nadále nebojí experimentovat, stejně jako se stále vrací k remakování starých šlágrů, interpretování cizích písní i ke společným projektům s Gilbertem Gilem, Marií Bethânií, Joãem Gilbertem, Robertem Carlosem a dalšími. Takřka celá bahijská skupina se sešla při projektu *Něžní barbaři* (Doces bárbaros) v roce 1976.

Veloso se postupně stal jedním z nejvlivnějších hudebníků a hudebních intelektuálů Brazílie. Guilherme Wisnik o něm ve své knize *Caetano Veloso* (Caetano Veloso, 2005) dodává: „Caetano Veloso je jistě jednou z nejnevysvětlitelnějších brazilských osobností. Nejen proto, že je to polemický, chameleonovitý umělec, jehož síla vždy tkvěla ve schopnosti vyhnout se konvenčním interpretacím, ale také proto, že ho za celých čtyřicet let umělecké dráhy (započaté v roce 1965) nepřestalo bavit vysvětlovat sám sebe, takže se dokonce zdá, jako by vyčerpал všechno objevné, co se na jeho adresu dá říci. Zároveň však na sebe dále upoutává pozornost obrovského publika – doma i v zahraničí –, a zůstává ohniskem sporů, které vyžaduje nová a nová vysvětlení“.²⁹¹

²⁹¹ „Caetano Veloso é, certamente, uma das mais ‘inexplicáveis’ personalidades brasileiras. Não apenas por ser um artista polêmico e camaleônico, cuja força sempre esteve na capacidade de escapar às interpretações convencionais, mas também por se tratar de alguém que não cansou de se auto-explicar ao longo dos seus quarenta anos de vida artística (iniciada em 1965), a ponto de parecer esgotar tudo o que de novo se poderia dizer a seu respeito. Ao mesmo tempo, continua a atrair para si a atenção de um público imenso – dentro e

V 80. letech prorazil v cizině a dodnes je považován za jednu z největších hvězd latinskoamerické populární hudby. O jeho oblibě a kvalitách svědčí několik ocenění Latin Grammy i Grammy za nejlepšího tvůrce v kategorii *world music*. Veloso se rovněž podílel na hudbě pro celou řadu filmů a seriálů, jmenujme alespoň Almodóvarův film *Mluv s ní* (Habla con ella). V Bressanově *Tabu* (Tabú) z roku 1982 si zahrál zpěváka Lamartima Baba. Sám režíroval *Mluvený film* (Cinema falado, 1986) nebo dokument „Toulavé srdce“ (Coração Vagabundo, 2008). Z jeho literární činnosti jmenujme memoáry *Tropická pravda* (Verdade tropical, 1997) nebo výbor esejů, rozhovorů a polemik s názvem *Svět není otravný* (O mundo não é chato, 2005).

Gilberto Gil

Přestože se narodil v roce 1942 v Salvadoru, dětství strávil v městečku Ituaçu v bahijském vnitrozemí. Odmalička chtěl být muzikantem, kromě vysílání rádia hltal písně a vyprávění pouličních hudebníků, souboje repentistů na trhu i pochody žestových kapel. Jeho největším vzorem byl „samfoneiro“ (harmonikář) Luiz Gonzaga. V necelých devíti letech se přestěhoval kvůli škole k tetě do Salvadoru a začal se učit hře na akordeon.

V roce 1959 složil své první písničky, to už také hrával s kapelou po zábavách. Zásadním zjevením pro něj byl João Gilberto a bossa-nova. Jeho hra na kytaru ho dovedla až ke změně nástroje. V roce 1962 už jako student managementu na bahijské univerzitě zkomponoval první bossa novy, začal psát a

fora do país -, mantendo-se como um foco de controvérsias a exigir sempre novas explicações.” WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005, s. 94.

nahrávat reklamní *jingly*. Do téhož roku spadají první prezentace v místní televizi Itapoã (kde ho s obdivem sledoval Caetano Veloso) a jeho první singl se skladbou „Šimrá, šimrá, lacerdinha“ (Coça, coça, lacerdinha, 1962).²⁹² Hned v následujícím roce vydal první EP s vlastními skladbami a další singl, téhož roku se také seznámil s Caetanem Velosem, jeho sestrou Marií Bethânií a Gal Costovou. V roce 1964 se s nimi, Tomem Zé a dalšími podílel na představení *Například my*.

Jako vystudovaný manažer se po úspěšném konkurzu do firmy Gessy Lever v roce 1965 přestěhoval do São Paula, k tomu se stačil oženit a pod Caetanovým vedením představit první individuální show *Inventář* (Inventário) v salvadorském divadle Teatro Vila Velha. Nechyběl ani v představení *Aréna zpívá Bahii* v sãopaulském divadle Arena. Konflikt mezi hudebním posláním a slibnou manažerskou kariérou vyřešil v roce 1966 ve prospěch hudby. To už byl vyhledávaným autorem pěveckých hvězd jako Elis Regina, v jejímž pořadu „Smetánka bossy“ (O fino da bossa) hostoval. Započal spolupráci s textaři Carlosem Capinamem a Torquatem Netem a jako autor se úspěšně účastnil začínajících televizních písňových festivalů. A k tomu ještě stihl společné představení *Jak by ne* (Pois é) v riodejaneirském divadle Opinião spolu s Bethânií a předním brazilským textařem Viníciem de Moraesem.

²⁹² Taeniothrips xanthius je bodavý hmyz, který se v šedesátých letech v Brazílii přemnožil. Píseň pojednává o paradoxně příjemném svědění či šimrání, které jeho píchance některým jedincům způsobovaly. Zajímavostí je jeho přezdívka „lacerdinha“, kterou má po Carlosi Lacerdovi, vlivném novináři a politikovi, který byl významným oponentem Getúlia Vargase (ten se ho dokonce pokusil odstranit). Lacerda spolu s Juscelinem Kubitchkem byli výraznými odpůrci vojenské junty po roce 1964.

Přelomový rok 1967 začal první významnější prací pro film - soundtrackem pro *Brazílii roku 2000* (Brasil ano 2000) Waltera Limy - a vedením vlastního televizního pořadu „Generálka“ (Ensaio geral). Spolu se zahraničním rockem a poslední tvorbou Beatles ho zásadně ovlivnila zkušenost s folklórními skupinami *pífaros* (tradiční hudební skupiny dřevěných píšťalek a perkusí z brazilského Severovýchodu) z dvouměsíční koncertní série v pernambuckém Recife. Vyšla mu první LP deska s názvem *Chvalozpěv* (Louvação, 1967), ale na sklonku roku už se podílel na tropikalistické revoluci účastí na přelomovém III. festivalu MPB televize Record s písní „Neděle na pouti“ (Domingo no parque) s inovujícím aranžmá Rogéria Duprata, doprovodem rockového tria Os Mutantes, lidového nástroje berimbau a symfonického orchestru.

Roku 1968 vydal své druhé, už tropikalistické album *Gilberto Gil* a spolu s bahijskou skupinou, ale i Ritou Lee, Arnaldem Batistou a Sérgiem Diasem z kapely Mutantes a dalšími se podílel na LP-manifestu *Tropicália, aneb chléb a hry*. Spolu s Velosem byl po radikalizaci celého hnutí i společenské situace v druhé polovině roku 1968 nakonec zatčen a v červenci 1969 donucen k emigraci.

Po návratu z londýnského exilu, kde mimo koncertování a jammování nahrál své čtvrté album a hudbu k filmu *Copacabana mon amour* režiséra Rogéria Sganzerly, se vrátil k hudební kariéře účinkováním na nekonečných koncertních turné, nahráváním hudebních alb - od roku 1971 jich je přes padesát. Zůstal věrný rodné Bahii, salvadorskému karnevalu a bloku afoxé *Filhos de Gandhi*, jehož se stal členem a svou popularitou mu pomohl stát se jedním z největších. Zároveň je dodnes hlavní postavou „trio elétrico“ (karnevalový hudební kamion) s názvem „Expres 2222“ (Expresso 2222), stejným jako

titul Gilova pátého, a jednoho z nejlepších sólových alb z roku 1972.

Gil zrealizoval mnohé partnerské projekty, mj. s Jorgem Benem, Ritou Leeovou, Miltonem Nascimentem nebo s bahijskou čtyřkou (Gil, Caetano, Gal, Bethânia) – *Něžní barbaři* (Doces bárbaros, 1976), na jehož základě byl natočen hudebně-dokumentární film „Jiní /něžní/ barbaři“ (Outros /doces/ Bárbaros, 2003). V rámci projektu *Refavela*²⁹³ (LP Refavela, 1977), který byl součástí konceptuální trilogie *Refazenda*, *Refavela* a *Realce*, se přihlásil k černošskému hnutí. Svou mezinárodní dráhu zahájil vystoupením na festivalu v Montreaux roku 1978 a v popularizaci brazilské hudby po celém světě pokračuje dodnes. Ve své tvorbě asimiluje nejen folklórní a rockové vlivy, ale i *disco* a *pop*. Je i významným autorem filmové hudby, jmenujme alespoň soundtrack pro snímek *Quilombo* Carlose Dieguese z roku 1984 nebo *Jubiabá* Nelsona Pereiry dos Santose (1986).

Na konci vojenské diktatury začal naplňovat své politické ambice úspěšnou kandidaturou na salvadorskou radnici, kde se profiloval jako ekolog a málem se stal ministrem životního prostředí ve vládě Fernanda Henriqua Cardosa. Svou politickou dráhu završil na sklonku roku 2002, kdy byl jmenován ve vládě Luize Inácia Luly da Silvy ministrem kultury. K hudbě se na plný úvazek vrátil až po své demisi v roce 2008. Je držitelem mnoha ocenění včetně Grammy za nejlepší desku v kategorii world music *Kolik lidí se přišlo podívat* (Quanta gente veio ver, 1998).

²⁹³ V titulu *Refavela* Gil šifrovaně říká, co básník objevuje (revela), opěvuje (fala) a spatřuje (vê).

Tom Zé

Tom Zé (Antônio José Santana Martins) se narodil v roce 1936 a vyrůstal v městečku Irará v bahijském vnitrozemí, kde ho v téměř středověké realitě hudebně formoval jen výrazný místní folklór – příběhy vypravěčů na tržišti, písničky kočovných kytaristů či samby skupin pradlen. Až po elektrifikaci osady ve svých třinácti letech mohl nasát písně Luize Gonzagy nebo Jacksona do Pandeiro a poznat hvězdy rádia Nacional s jejich sambami a později i *bossa-novu*.

Už na salvadorském gymnáziu se začal více zajímat o hudbu, učil se na kytaru a přišly první skladatelské pokusy. Po roce přípravy se mu podařilo nastoupit na Hudební školu bahijské univerzity (Escola de Música da Universidade da Bahia). Během šesti let studia zde poznal a zažil vyhlášené profesory a avantgardní skladatele, jako byli Walter Smetak, Ernst Widmer nebo Hans Joachim Koellreutter. Díky provokativním satirickým, ale i politickým textům a nekonvenčnímu hudebnímu doprovodu svých písní se stal známou figurou v salvadorském univerzitním prostředí. Přispělo k tomu i jeho první památné vystoupení v místní televizi, kde se v programu „Schodiště k úspěchu“ (Escadas para o sucesso) k všeobecnému nadšení uvedl skladbou „Sešup k neúspěchu“ (Rampa para o fracasso). Začal spolupracovat s Carlosem Capinanem a seznámil se s Caetanem Velosem. S ním a dalšími se pak podílel na představeních *Například my* v Salvadoru v roce 1964 a *Aréna zpívá Bahii* už v São Paulu o rok později.

Jako experimentátor a satirický kritik se zapojil do akcí tropikalistické skupiny, podílel se na jejím kolektivním LP manifestu a vyšlo mu první album *Tom Zé – velký výprodej* (Tom Zé – grande liquidação, 1968), do něhož se promítly jak jeho venkovské kořeny a břitký jazyk, tak reflexe prostředí brazilského velkoměsta, jež na něj velmi silně zapůsobilo. Na

konci roku 1968 jeho skladba „Svaté São Paulo, moje láska“ (São São Paulo, meu amor) vyhrála IV. festival MPB TV Record. Popularitu si držel ještě v roce 1972, kdy vydal své třetí LP s názvem *Má-li se brečet* (Se o caso é chorar, 1972), ovšem projekt *Všechny oči* (Todos os olhos, 1973), v němž se naplno projevila Zéova nespoutaná kreativita, touha po novátorství v textech, instrumentaci i v aranžmá a formách, do vkusu širšího publika formovaného hudebním průmyslem nezapadal a Tom Zé rychle vypadl mimo hlavní scénu MPB.

Na rozdíl od svých kolegů Zé nikdy nepřistoupil na komerční kompromisy, a tak v sedmdesátých a osmdesátých letech zůstal zcela mimo zájem médií a na určitou dobu hudbu úplně opustil. O jeho návrat se postaral Američan David Byrne (bývalý frontman skupiny Talking Heads), který v Rio de Janeiru na konci osmdesátých let shodou okolností objevil Tomovu ve své době zcela nepochopenou a nedoceněnou desku *Průzkum samby* (Estudando o samba, 1976). Byrne se postaral o reedici jeho tvorby v USA a kritika byla i dvacet let starou brazilskou avantgardou nadšena. Tom Zé se vrátil na koncertní pódia, nejprve v USA, v Evropě a nakonec oslavil comeback doma. Dočkal se ocenění od americké i domácí kritiky a konečně také velkého zájmu publika. Nadále aktivně koncertuje, vydává nové snímky. Je srovnáván s experimentálními hudebníky, jako byli nedávno zesnulý Captain Beefheart nebo Frank Zappa.

Gal Costová

Gal Costová (Maria da Graça Costa Penna Burgos) se narodila roku 1945 v Salvadoru. Už v prenatálním stádiu se ji matka snažila formovat pravidelným poslechem vážné hudby a od narození ji v muzickém rozvoji podporovala, pravděpodobně si tak léčila svůj komplex z nenaplněných hereckých ambicí. A tak

nechyběly návštěvy koncertů, divadelních představení a všudypřítomné rádio s hlasy Dalvy Oliveirové, Dircinhy Batistové nebo Luize Gonzagy. Gal matku nezklamala, přála sibýt zpěvačkou a taky se jí stala, i když zpěv nevystudovala, ani se nedala na dráhu operní pěvkyně. Zpívat a hrát na kytaru se naučila sama, podle ucha. K tomu jí jistě napomohla i práce prodavačky v obchodě s gramofonovými deskami, kde mohla poslouchat veškerou dobovou domácí i zahraniční produkci.

V roce 1959 se stala nadšenou fanynkou Joãa Gilberta - se svým idolem se později osobně setkala a ten ji označil za nejlepší brazilskou zpěvačku. Na počátku šedesátých let se seznámila s budoucími přáteli a kolegy Gilem, Velosem a jeho sestrou Marií Bethânií. S nimi se roku 1964 podílela na představeních „*Například my*“ a „*Nová stará bossa, stará nová bossa*“ (Nova bossa velha, velha bossa nova) v salvadorském divadle Vila Velha a v roce 1965 *Aréna zpívá Bahie*. To už žila s celou bahijskou skupinou v jednom ze dvou center kulturního dění - São Paulu. Následovaly první nahrávky - duet „Černé slunce“ (Sol Negro, 1965) s Marií Bethânií, první singl „Přišel jsem z Bahie“ a „Ano, byl jsi to ty“ (Eu vim da Bahia a Sim, foi você, RCA 1965) a v roce 1967 společné pozdně bossa-novové LP *Neděle* (Domingo, 1967) s Caetanem Velosem.

Od roku 1966 se účastnila soutěžních písňových festivalů a stala se interpretkou skladeb Velosa, Gila, Erasma a Roberta Carlosů, později Jorge Bena, Chica Buarqua, Jardse Macalého, Milтона Nascimento, Dorivala Caymmiho a celé spousty dalších autorů. S novým výrazem - místo jemného bossa-novového projevu se postupně přikláněla k agresivnější rockové interpretaci à la Janis Joplin - a zakrátko i s novým zkráceným jménem Gal Costa se zapojila do tropikalistického hnutí. Na LP manifestu *Tropicália: panis et circensis* nazpívala hned čtyři písně včetně zlomové nahrávky své kariéry - symfonizujícím

Dupratovým aranžmá opatřenou Velosovu píseň „Baby”.
Koncem roku 1968 na 4. festivalu TV Record obsadila třetí místo s klasickou tropikalistickou kompozicí „Boží nádherné”.
Její hvězda se navzdory napjaté společenské situaci naplno rozzářila a po emigraci Gila a Velosa nesla dál tropikalistický prapor právě Gal Costová.

V roce 1969 vydala hned dvě LP (obě s názvem *Gal Costa*, 1969) s obrovskými hity jako Velosův „Neidentifikovaný” (Não identificado) nebo Carlosův „Jmenuju se Gal” (Meu nome é Gal).
Následovalo album *LeGal* (1970) a „osudové” (skutečně na obalu s podtitulem Fa-tal) *Gal na plný plyn* (Gal a todo vapor, 1971), která zahrnuje snad nejširší možnou hudební pestrost sahající od bahijského folklóru přes bossa-novu s jazzovým scatem po psychedelické rockové pasáže. V této době se zdálo, že Gal Costová dokonce sesadí z trůnu královnu MPB Elis Reginu.

Její další kariéra je podobně úspěšná. Vedle návratů k bahijskému kvartetu Sladcí barbaři, obrovského množství hostování v cizích projektech vydala přes třicet sólových alb a několik DVD, zpívala pro statisícová publika na megakoncerty a projela se svými show obrovskou Brazílii křížem krážem. Stála na mnoha prestižních světových pódiích jako newyorská Carnegie Hall a Blue Note. Nelze opomenout její nahrávky pro televizní seriály a filmy, jmenujme alespoň krásnou Caymmiho „Modinhu pro Gabrielu” (Modinha para Gabriela) z roku 1975 – titulní píseň jedné z nejslavnějších brazilských telenovel natočené na motivy románu Jorge Amada s názvem *Mulatka Gabriela* (Gabriela, cravo e canela).

Os Mutantes

Skupina Os Mutantes vznikla v São Paulu roku 1966 a původně měla tři členy - **Ritu Lee** (nar. 1947, zpěv, flétna, perkuse), **Arnalda Baptistu** (nar. 1948, zpěv, baskytara, klávesy) a jeho mladičkého bratra **Sérgia Diase** (nar. 1951, zpěv, kytara). Všichni tři měli určitou hudební průpravu i v klasické hudbě, Arnaldo a Sérgio začínali v mládežnické kapele The Wooden Faces (revival Beatles), Rita Lee v Teenage Singers a Danny, Chester&Ginny inspirovaných slavnými Peter, Paul&Mary. Sloučením dívčího a chlapeckého tria v roce 1964 vznikl sextet Six Sided Rockers, se kterým budoucí Mutantes zažili mimo jiné první televizní hostování v programu „Mladá garda“ (Jovem Guarda) na TV Record se svými cover verzemi Beatles. Pro uvedení prvního singlu se nakrátko přejmenovali na O'Seis, ovšem kapela se záhy rozpadla.

Už jako trio Os Mutantes se v roce 1966 stali trvalou atrakcí nedělního pořadu pro mladé s názvem „Malý svět Ronnieho Vona“ (O Pequeno Mundo do Ronnie Von), kde kromě hitů Rolling Stones, Beatles či Mamas and Papas předváděli v té době populární fúze vážné hudby hrané na beatové instrumenty nebo jazzová vokální aranžmá barokní hudby ve stylu Swingle Singers. Na základě tohoto úspěchu přicházely další nabídky na účinkování v televizi a důležité kontakty.

Právě tak byli doporučení aranžérem a dirigentem Rogériem Dupratem jako doprovodná kapela Gilbertu Gilovi na klíčový III. festival TV Record a záhy se stali součástí tropikalistického hnutí nejen jako doprovodná skupina a vokalisté, ale i vlastní tvorbou, nahrávkami a účastí na tropikalistických happeninzích včetně toho nejradikálnějšího v tančírně Sucata na sklonku roku 1968, jehož důsledkem bylo uvěznění lídrů hnutí. Kromě podílu na desce-manifestu vydali

postupně tři tropikalistická LP - *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969) a *Božská komedie aneb jsem trochu mimo* (A divina comédia ou ando meio desligado, 1970) ve spolupráci se jmenovaným Rogériem Dupratem.

Skupina postupně směřovala od experimentů s vážnou hudbou a vlivu Beatles přes tropikalistickou hudební koláž k psychedelickému a progresivnímu rocku. V období největšího rozletu v roce 1970 Mutantes koncertovali ve Francii včetně proslulé pařížské Olympie. V následujícím roce vstoupili do kapely baskytarista Liminha (Arnolpho Lima Filho) a bubeník Dinho (Ronaldo Leme). Po dvou LP vydaných v roce 1972, z nichž album *Mutantes a jejich komety v jointové zemi* (Mutantes e seus cometas no país do bauretz, 1972)²⁹⁴ získalo velkou popularitu, se rozpadlo jak manželství Arnalda Baptisty a Rity Lee, tak skupina v dosavadním složení a po různých personálních proměnách roku 1978 úplně zanikla.

Její členové se dále věnovali sólovým projektům. Rita Lee od roku 1972 vydala přes třicet desek a stala se nejslavnější rockovou zpěvačkou v zemi. Arnaldo Baptista přes zdravotní problémy dodnes sem tam překvapí nějakým multiinstrumentalistickým albem. Důležitost Mutantes jako první originální brazilské rockové skupiny dokazuje znovu probuzený zájem a reedice jejich nahrávek v devadesátých letech, na čemž má zásluhu jak Sérgio Dias, tak - jako v případě Toma Zé - i David Byrne. Sérgio Dias skupinu v roce 2006 obnovil, za Ritu Lee nastoupila zpěvačka Zélia Duncanová a Mutantes se vrátili na koncertní pódia v USA. při jejich comebacku po třiceti letech je v sãopaulském parku Ipiranga přivítalo sto tisíc posluchačů. Dnes skupina koncertuje po celém světě.

²⁹⁴ „Bauretz“ - v dobovém místním slangu „brko“, tj. joint.

Rogério Duprat

Skladatel, aranžér a dirigent Rogério Duprat se narodil v roce 1932. Samoucky se naučil na kytaru a cavaquinho, později vystudoval skladbu a hru na violoncello. V padesátých letech působil jako instrumentalista v Městském a Státním symfonickém orchestru v São Paulu (Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo a Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo). V roce 1956 založil Sãopaulský komorní orchestr (Orquestra de Câmara de São Paulo), který i sám řídil. Zároveň začal pracovat pro film, televizi a divadlo. Známá je jeho spolupráce s režisérem Walterem Hugem Khouřim, celkem za svou kariéru podepsal na čtyřicet filmových soundtracků.

Na počátku šedesátých let se zapojuje spolu se skladateli a dirigenty jako Damiano Cozzella, Régis Duprat, Júlio Medaglia, Willy Correia de Oliveira, Sandino Hohagen a řadou dalších do hnutí *Nová hudba* (Música Nova). V jejich stejnojmenném manifestu z roku 1963 navrhuje například nevylučovat uměleckou tvorbu z kulturního průmyslu a - na rozdíl od dosavadního nostalgického přístupu - se znalostí historické hudební literatury postupovat kupředu a brazilskou vážnou hudbu včetně hudební výchovy aktualizovat. Na dřevních počítačích IBM s děrnými štítky na sãopaulské univerzitě experimentuje se seriální, aleatorní, ale i elektronickou hudbou. V roce 1963 s kolegou Cozzelou absolvuje letní kurzy v německém Darmstadtu u nestora experimentální hudby Karlheinz Stockhausena. V roce 1965 spolu s konkrétníckým básníkem Déciem Pignatarim a dalšími muzikanty organizuje řadu hudebních happeningů a často provokativních akcí na obranu umění. Po vojenském puči odchází z místa profesora na Univerzitě v Brasílii a zklamáný z negativního přijetí hudební avantgardy a celkové situace brazilské vážné hudby mění, jistě zčásti i z existenčních důvodů, vážnou hudbu za populární.

Se svými zkušenostmi, otevřeností a odvahou se po první úspěšné spolupráci s Gilbertem Gilem na jeho písni pro soutěžní festival „Neděle na pouti“ na konci roku 1967 stává součástí tropikalistické skupiny a jejím dvorním aranžérem, ale i hudebním režisérem. Vedle aranžmá pro zásadní LP *Tropicália: panis et circensis* se podílel na velké většině tropikalistických alb Caetana Velosa, Gilberta Gila, Gal Costové, Mutantes stejně jako Nary Leãoové nebo Torquata Neta. Sám vydal v roce 1968 „šramlovité“ album *Dupratova tropikalistická kapela* (A banda tropicalista do Duprat, 1968), které hudebně parodovalo řadu slavných a vážených hitů.

Od sedmdesátých let se věnoval hlavně filmové a reklamní hudební tvorbě v domácím studiu. S postupující hluchotou se pak jeho skladatelská a aranžérská aktivita až na pár výjimek v devadesátých letech prakticky zastavila. Duprat zemřel v roce 2006. O jeho přínosu brazilské hudbě svědčí jeho přízvisko – „George Martin tropikalismu“.

Další důležití účastníci

Mezi interprety, kteří se podíleli na manifestu tropikalistického hnutí, patří i zpěvačka **Nara Leãoová** (1942–1989). Dospívala v centru rodící se bossa novy v jižním Riu v osobním kontaktu s hudebníky Robertem Menescalem nebo Ronaldem Bôscolim. Profesionální pěveckou kariéru už s přídomkem „Múza bossa novy“ začala v letech 1963 a 1964 v hudebním divadle. Pozdější vývoj brazilské hudby významně ovlivnila tím, že se kvůli hlasové indispozici nechala v protestním představení *Názor* zastoupit Marií Bethânií a tím nevědomky napomohla nástupu bahijské, pozdější tropikalistické skupiny na brazilskou hudební scénu. Hudebním vývojem se od bossa novy přes *protestsong* na konci dekády přiklonila právě

k tropikalistům a nahrála na jejich LP-manifest píseň „Lindonéia“. Jako manželka režiséra Cacá Dieguese se v příštích letech kromě rodiny věnovala psychologii, ale pěveckou kariéru a vydávání desek do své předčasné smrti nikdy úplně neopustila.

Mezi vlivné kytaristy, aranžéry a autory tropikálie patřil rovněž **Jards Macalé** (Jards Anet da Silva, nar. 1943). Podílel se už na představení *Arena zpívá Bahii* (1965), v následném období spolupracoval s Marií Bethânií nebo Gal Costovou. Jeho hlavním tvůrčími partnery byli Carlos Capinam a Waly Salamon.

Mezi další aranžéry z oblasti avantgardní a vážné hudby, kteří byli s tropikalisty ve styku a napomáhali jim i svými kontakty (např. „lanem“ pro Rogéria Duprata), patřili **Damiano Cozzella**, **Júlio Medaglia** nebo **Sandino Hohagen**. Všichni tři se autorsky podíleli na novátorských aranžmá přelomové Velosovy desky *Caetano Veloso* (1968) se zásadními tropikalistickými songy jako „Radost radost“ (Alegria Alegria), „Tropicália“, „Ameriko, jsem do tebe blázen“ (Soy Loco por Ti, América) nebo „Superepesní“ (Superbacana).

K textařům a mozkům tropikalismu kromě Caetana Velosa a Gila Gilberta patřil i levicový intelektuál, novinář, básník a textař **José Carlos Capinan** (nar. 1941), který kromě silného ideologicko-filosofického vlivu na Velosa a Gila a podílu na LP manifestu napsal řadu úspěšných písňových textů, jež vyhrávaly písňové festivaly. Pro příklad uveďme píseň „Kapela“ (A banda, 1966) nebo „Vybrnkávaná“ (Ponteio, 1967). Zmiňme jeho spolupráci s písničkáři Edu Lobem, Paulinhem da Violou, Chikem Buarquem nebo Jardsem Macalém.

Do stejné kategorie patří Capinanův odpůrce, žurnalista a básník **Torquato Neto** (1944–1972). Byl přítelem všech „Bahijců“ už v Salvadoru, ale asi největší tvůrčí spolupráci udržoval

s Gilbertem Gilem, se kterým byli spolužáci. Osobně se rovněž znal a spolupracoval s avantgardním režisérem a intelektuálem Glauberem Rochou. Po přestěhování do Ria se ve své novinářské činnosti všemožně snažil spolu s konkretisty, bratry Augustem a Haroldem de Camposy, Déciem Pignatarim nebo výtvarníkem Héliem Oiticicou hájit avantgardní umění a jeho tvůrce. Logicky se postavil za tropikalisty, publikoval i vysvětlující text s názvem „Tropikalismus pro začátečníky“ (Tropicalismo para principiantes). Torquato Neto je autorem mnoha ikonických textů tropikalistických písní jako například „Marmeládová směs“ (Geléia Geral). Svůj život předčasně ukončil v hluboké deziluzi z politického a kulturního vývoje v roce 1972. Mnohými je právě on považován za skutečného duchovního otce/vůdce tropikalismu.

Poslední z významných intelektuálů z tropikalistické skupiny byl **Rogério Duarte** (nar. 1939). Od mládí projevoval všestranné intelektuální a umělecké zájmy. Už jako student se seznámil s mladými salvadorskými umělci včetně Caetana Velosa, Gilberta Gila nebo Glaubera Rochy, jemuž vytvořil památné plakáty k několika filmům. Měl zásadní vliv na formování estetických názorů Velosa, Gila i Gal Costové hlavně na počátku tropikalistického období. Přispěl i hudebně, ale hlavně jako výtvarník, byl autorem řady kolážových obalů tropikalistických LP. Svou aktivitou ve studentském hnutí si se svým bratrem vysloužil jedno z prvních zatčení. V dalších letech se ukrýval, začal se věnovat studiu a překládání ze sanskrtu a pokračoval v literární i výtvarné činnosti. Svůj pohled na tropikalismus vyjádřil v knize *Tropicaos* (2003).

Ve výčtu důležitých účastníků zkoumaného hnutí jmenujme ještě dvě navenek méně nápadné, ale velice důležité postavy – agenta Guilherma Araúja a hudebního producenta Manoela Barenbeina. **Manoel Barenbein** (nar. 1942) se vypracoval ve

firmě RGE a stal se hudebním režisérem a produkčním v hudebním vydavatelství Philips. Na rozpolcené scéně MPB produkoval alba a představení křídla bossanovistů i zástupců iê-iê-iê. Sám cítil potřebu přiblížit MPB mezinárodnímu rocku a popu a učinit ji tak univerzálnější. Po úspěchu Velosa a Gila na průlomovém písňovém festivalu se s potěšením ujal produkování jejich LP, zakrátko zaregistroval a k nahrávání vlastní dlouhohrající desky pozval i skupinu Mutantes a nakonec se stal producentem velké části tropikalistických nahrávek. Prokázal svůj čich, ale i otevřenost a tolerantnost, kterou produkce tropikalistů vyžadovala. Aranžmá se dotvářela společně ve studiu, řešily se otázky estetické i dramaturgické. Svůj charakter Barenbein ukázal, když byli vůdci hnutí zavřeni a po propuštění zakázáni a ponecháni v domácím vězení v Salvadoru. Podpořil je tím, že za nimi vyjel nahrát základy jejich nových alb, a dokonce je i hájil před federální policií.

Guilherme Araújo (1937-2007) byl na brazilské hudební scéně netypickým agentem a impresáři. Měl umělecké, nikoliv ekonomické vzdělání a praxi získal jako asistent režie a produkční televizních programů, ale také na stáži v Evropě. Právě po návratu z ciziny si uvědomil nízkou úroveň domácí televize a rozhodl se věnovat promotérství mladých zpěváků. Do kontaktu s Bahijci se dostal už v roce 1966, kdy produkoval recitál Marie Bethânie v tančírně Cangaceiro. Postupně se stal agentem všech tropikalistů a jeho vliv byl nemalý. Uvedl je do světa šoubyznysu, plnil roli jejich doprovodu, tiskového poradce a mluvčího v jejich (a svém) kariérním a obchodním zájmu. Staral se jim ovšem i o výběr repertoáru, scénáře představení, scénické vystupování nebo vizáž - Gal Costové kromě změny jména radikálně upravil účes.