

ANTONIO BRAZ SPOLTI

**NEVOEIRO TROPICAL: IMPLICAÇÕES DO
TROPICALISMO NA EMERGÊNCIA DA
CONTRACULTURA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1960**

**CHAPADA DOS GUIMARÃES/ CUIABÁ/MT
FEVEREIRO/2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO
MESTRADO/HISTÓRIA**

**HISTÓRIA TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS: FRONTEIRAS,
IDENTIDADES E TRANSCULTURAÇÃO**

ANTONIO BRAZ SPOLTI

**NEVOEIRO TROPICAL: IMPLICAÇÕES DO TROPICALISMO
NA EMERGÊNCIA DA CONTRACULTURA NO BRASIL NA
DÉCADA DE 1960**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em História Pelo Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso, como exigência para obtenção de título de Mestrado

Orientador: Professor Dr. Oswaldo Machado Filho

Chapada dos Guimarães/Cuiabá/MT

Fevereiro/2007

FICHA CATALOGRÁFICA

S 762n

Spolti, Antonio Braz

Nevoeiro Tropical: implicações do tropicalismo na emergência da contracultura no Brasil na década de 1960/Antonio Braz Spolti.- - Cuiabá: UFMT/ICHS, 2007
209 p.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação – Mestrado em História pelo Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso, como exigência para obtenção de título de Mestrado

Orientador: Professor Dr. Oswaldo Machado Filho
Bibliografia: p. 202-209

CDU - 784 - 4 (81)

Índice para Catálogo Sistemático

1. Modernidade
2. Cultura
3. Música
4. Vanguardas
5. Crítica cultural
6. Documentação Histórica

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO DE HISTÓRIA**

**HISTÓRIA TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS: FRONTEIRAS,
IDENTIDADES E TRANSCULTURAÇÃO**

ANTONIO BRAZ SPOLTI

**NEVOEIRO TROPICAL: IMPLICAÇÕES DO TROPICALISMO NA
EMERGÊNCIA DA CONTRACULTURA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1960**

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Oswaldo Machado Filho (Presidente)
PPG/Mestrado de História/UFMT

Professor Dr. Paulo Celso Miceli (Membro Externo)
PPG/Mestrado de História/UNICAMP

Professora Dra. Ludmila de Lima Brandão (Membro interno)
PPG/Instituto de Linguagens/UFMT

Professora Dr. Leny Caselli Anzai (Membro interno/Suplente)
PPG/Mestrado de História/UFMT

Cuiabá/MT, 1 de fevereiro de 2007

*A Edna e nossos filhos Gabriel, Dafne e Lucas.
Fora isso “Para todos e pra ninguém”*

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de Mato Grosso –
FAPEMAT pela concessão da Bolsa de Estudos.

Aos tripulantes da *navilouca*

Orientador, Professor Dr. Oswaldo Machado Filho, pela solidariedade,
afeto e amizade possibilitando-me às investidas na história cultural do Tropicalismo sem tolher
minha livre expressividade de escrita.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação do Mestrado, Professor Pio Penna Filho, Fernando Tadeu, Carlos Rosa, sempre com leituras que me levaram a pensar outras nuances para minha pesquisa. Tenho por eles um carinho especial.

À Professora Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto. Suas aulas me proporcionaram reflexões importantes sobre novas problematizações para a prática de pesquisa, além de ter me falado dos “autores” que tinham a ver com o Tropicalismo. “Me sintonizei” com ela.

À Professora Leny Caselli Anzai, que desde o início de meus estudos demonstrou atenção à Música Popular Brasileira enquanto documentação para pensarmos a prática historiográfica. Não esqueci suas sugestões de pesquisa sobre o universo do Tropicalismo num âmbito mais “planalto central do país”; também das canções executadas no ambiente radiofônico no tempo da contracultura que saía dos grandes centros, estendendo-se para suas possíveis manifestações para um espaço mais “local”.

À Professora Ludmila de Lima Brandão, pelo aceite ao convite de Banca examinadora e pelas sugestões admiravelmente proveitosas para “encerramento” de minha pesquisa. A subjetividade antropofágica “fundiu a minha cuca”, ainda bem, o prazer de devorar se fez ainda mais intenso.

Aos meus amigos e aos meus “rivais”.

Falarei dos primeiros que beberam as cervejas comigo sempre entrando “na minha”, falando muito bobagem, muita besteira metafísica, muitos *lances de nada*, muitos comentários sobre tudo e todos (ninguém escapou aos nossos afetos): Priscila (companheira nas trocas e compromissos de orientação entre outras atividades acadêmicas), Cléber Júnior e Valéria (as primeiras guitarras elétricas?, a contracultura, Gilberto Gil, Caetano, um barato!), Antônio Leôncio, “mestrando” com a gente, Rosângela, Rubens, Lucas (palha), Mirian, Dany, Najla, Célio, Gilbert, Tereza, Brizola, Tiaraju e tantos outros. Ao Tiago Kramer e à Ana Carolina e suas pesquisas (um barato!), à Flavinha, Lobinho, Júlio Gustavo, Raquel e por aí afora.

Ao Fernando, que presenciou minhas defesas do Caetano de um ponto de vista *astrológico*.

Para Marinei, por seu incentivo e por nossos momentos de cantoria nos tempos idos.

À minha mulher por tudo o que lhe foi possível nesta trajetória. Pela paciência em solicitar os livros junto à Biblioteca do Banco do Brasil. À elas e meus filhos, nossa música, nossas festas, nossos momentos bons e maus, enfim, por nossa vida.

Finalmente, ao Professor Doutor *Paulo Celso Miceli*, pelo aceite em embarcar na *nau* tropicalista.

RESUMO¹

¹ SILVA, R.F.V. *Apresentação de trabalhos acadêmicos*: normas básicas (NBR 14724: 2002 e NBR 6023: 2002. 22 Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.

Este estudo volta-se para o objeto do Tropicalismo enquanto questionador e fragmentador dos discursos dominantes, principalmente no campo cultural, do período opressivo do Regime Militar, demonstrando o modo que este movimento estético-cultural tratou as indeterminações nacionais àquele tempo. Por meio de leituras de textos de diversos autores que trataram do assunto desde sua efervescência (e em momento brevemente posterior) e através de audições das diversas canções que tratam o assunto, almeja-se demonstrar o Tropicalismo enquanto uma vanguarda cultural que apresentou um novo dado histórico ao contrapor, tanto os discursos ideológicos dominantes das correntes ditas da direita, quanto da esquerda do país. Não aceitando, assim, nenhum discurso dominante, tendo dado um novo rumo às artes do Brasil através da continuidade da linha evolutiva Música Popular Brasileira, a partir da Bossa Nova. O tropicalismo foi um movimento de síntese dos movimentos culturais do Brasil: o modernismo, o concretismo, a Bossa Nova, afora a influência que o Cinema Novo e a literatura despertou em muitos de seus componentes. Renovou a consciência crítica num período conturbado e opressivo marcado por indeterminações nacionais próprias ao Regime Militar. Este movimento teve por influência da mídia, muitos mitos criados a seu respeito, não correspondendo, porém, esses mitos, à essência artística-crítica fundamentada no procedimento alegórico de submeter os valores arcaicos à luz da modernidade. Na década de 1970 os debates acadêmicos em torno da temática desse procedimento estético-cultural são permeados de discussões e idéias a respeito do movimento, dividindo-se basicamente nas correntes de concordância e críticas. Em seu campo musical, o mais explorado neste estudo, trouxe a proposta de seletividade da canção popular brasileira e a continuidade de suas linhas evolutivas. Evidenciou a crítica musical e cultural pelo procedimento alegórico, como meio de fragmentar os diversos discursos de poder. Elaborou sínteses culturais para expô-las à fragmentação não aceitando nem uma “verdade histórica”, sem no entanto menosprezar o olhar para uma possível aproximação à realidade factual. Em suas canções, o Tropicalismo trouxe uma documentação artística-histórica importantíssima para a compreensão dos acontecimentos sociais, políticos e culturais da história do Brasil, principalmente por trazer em sua temática o aspecto reprimido dos sujeitos históricos. Utilizou-se da cultura das massas

para sua produção cultural. Funcionou como movimento crítico ao não menosprezar as discussões em torno dos mitos da modernidade.

Palavras-chave: modernidade; cultura; música; vanguardas; crítica cultural; documentação histórica.

ABSTRACT²

This study is turned toward the object of the inquiring and fragmenting Tropicalismo as dominant speeches, mainly in the cultural field, in the overwhelming

² SILVA, R.F.V. *Idem*

Military Regimen period, demonstrating the way that this aesthetic-cultural movement treated the national undeterminations at that time. By means of text readings of from diverse authors who had dealt with the subject since its bubbling (and at briefly posterior moment) and through hearings of the diverse songs that treat the subject, it is longed for to demonstrate the Tropicalismo as a cultural vanguard that presented new historical data by opposing the dominant ideological speeches of said right wings, as well as the left wings of the country. Thus, by not accepting any dominant speech, having established a new route to the arts of Brazil through the continuity of the evolutive line of Brazilian Popular Music, from the New Bossa. Tropicalism was a synthetic movement of Brazil's cultural movements: modernism, concretism, *Bossa Nova*, furthermore there is the influence that the New Cinema and the literature have aroused in many of its components. It renewed the critical consciousness in troubled and oppressive times, marked by national undeterminations natural to the Military Regime. This movement had, by influence of the media, many myths created related to it, but not corresponding, these myths, to the artistic-critical essence founded on allegoric procedures of submitting the archaic values to the light of modernity. In the 60's, the academic debates around the subject of this aesthetical-cultural procedure are permeated by discussions and ideas in respect to the movement, dividing themselves basically in the concordant and critical streams. In its musical field, the most explored in this study, it has brought the proposal of Brazilian folk song selectivity and the continuity of its evolutionary lines. It has evidenced itself to the musical and cultural criticism through the allegoric procedure, as a way to fragment the various empowerment speeches. It has elaborated cultural synthesis to expose them to fragmentation, not accepting neither a "historical truth", though without underestimate the look at a possible approach to the factual reality. In its songs, Tropicalism has brought an artistic-historic documentation very much important to the comprehension of social, political and cultural events of Brazilian history, mostly by bringing in its theme the repressed aspect of historic subjects. It has explored the mass culture for its cultural production. It has worked as a critical movement by not underestimating the debates around the myths of modernity

Key-words: modernity; culture; music; vanguard; cultural criticism; historic documentation

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 2 SUBJETIVIDADE TROPICAL..... | 31 |

| | |
|---|------------|
| <i>ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO</i> | 38 |
| <i>OSWALDCAETANOCONCRETO</i> | 48 |
| 3 JEITO DE CORPO | 60 |
| <i>CAETANO E GIL ENTRE COTURNOS</i> | 69 |
| <i>LÁ EM LONDRES VEZ ENQUANDO DAVA POR MIM</i> | 72 |
| <i>TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS</i> | 89 |
| 4. REPRESENTAÇÃO TROPICAL | 104 |
| <i>TEATRO E MÚSICA</i> | 110 |
| <i>A BOSSA NOVA PASSOU NA PROVA</i> | 126 |
| 5. DESINÍCIO TROPICAL & QUERELAS TROPICAIS | 133 |
| <i>VANGUARDAS</i> | 141 |
| <i>ALEGRIA ALEGRIA</i> | 144 |
| <i>NÓS, POR EXEMPLO</i> | 147 |
| <i>ALEGRIA ALEGRIA/DOMINGO NO PARQUE</i> | 162 |
| <i>CRÍTICA LITERÁRIA E TROPICALISMO</i> | 175 |
| CONCLUSÃO | 186 |
| BIBLIOGRAFIA | 206 |

INTRODUÇÃO

A elaboração artística dos tropicalistas a partir da leitura das outras produções nos campos das artes e sua afirmação como *entidade* cultural socialmente consolidada, seu modo de encarar as questões envoltas aos paradigmas anacrônicos de realidade nacional, o motivo intelectual que faz os tropicalistas se apropriarem de outras formas culturais, *no espírito da época*, a trajetória que leva os tropicalistas a afirmarem-se como grupo é o que tratará a dissertação a partir dos textos *dos tropicalistas* e *sobre o Tropicalismo* e o momento histórico em que eles foram produzidos.

Momento histórico marcado por rizoma americano. Tudo o que acontece de importante, procede por rizoma americano: beatnik, underground, subterrâneos, bandos e gangues, a contracultura surgida nos Estados Unidos e espalhando-se pela Europa e todo o continente americano, inspirava – muitas vezes com cocaína – parte da juventude da época em viver e experimentar outros padrões de comportamento.

Dessas expressões contraculturais a valorização das comunidades, ao ar livre, tendo como agentes *hippies*, ecológicos, psicodélicos que opunham-se à revolução científica do século XVII e seus resultados. Para que a transgressão ou a resistência a esses valores se efetivasse, a busca por saberes e práticas diferenciados dos ditames religiosos ocidentais modernos fazia-se importante. *Perto do fogo, como faziam os hippies*, a valorização do artesanato, os movimentos ambientalistas, a procura por religiões orientais e cristãs, o resgate

da cultura popular e indígena, a prática da ioga, a vida em comunidade e a busca de estados alterados de consciência através do êxtase religioso, da música e das drogas.

Desde os meados da década de 1960 uma busca por religiões, filosofias e terapias aplicadas nos países orientais como a Índia, Japão, China, Tibete, Coreia, Irã, Egito entre outros, se estabelece no Brasil, como um fenômeno sociologicamente relevante. Desse momento histórico a contracultura, dos *hippies*, beatniks, tonalidades escuras dos existencialismos, mas, também, o crescimento de religiões, filosofias e terapias de origem oriental desde meados dos anos 60 apresenta-se como fenômeno que atinge o mundo ocidental moderno com a orientalização do universo religioso ocidental pelas práticas telúricas, *prana*, centros psíquicos, *Hare Krishna*, orientais. Tal demanda desdobra-se pela adesão a religiões como o Budismo em sua versão japonesa, coreana ou tibetana, a *Seicho-no-iê*, Igrejas messiânicas, o sufismo iraniano, buscas de mestres interiores, prática da ioga indianos, a alimentação macrobiótica, o vegetarianismo, o Tai-chi-chuan chinês, a acupuntura chinesa e outras formas de medicina chinesa, japonesa e indiana, meditação buscadas no *Oriente*. O Egito manifesta-se pelas buscas de entendimento dos mistérios da esfinge, ou na crença nos poderes energéticos pela réplicas de suas pirâmides. Também o *Livro tibetano dos mortos* e *Livro Egípcio dos Mortos*, a consulta ao oráculo chinês, I-Ching, a compreensão dos arquétipos do tarô ou a noção de inconsciente coletivo buscados em Carl Jung faziam parte das práticas de auto conhecimento. As cromoterapias entre outras alternativas de *cores vivas* e de tantas outras *iris* sob o efeito luminoso dos ácidos, entre audições musicais, teatro, cinema, literaturas alternativas e conversas outras, muitas vezes entre um *baseado* e uma *cerveja*, quando não com o universo religioso das Américas como revitalização de práticas indígenas (uso de *guasca* pelo dogma religioso presente nas mirações do Santo Daimon) e as da cultura popular, por exemplo, a legitimação, pelas camadas médias, das religiões africanas.

Outro marco dessa rebelião contra o *establisshment* é o rock'n'roll. As passeatas pacifistas, os protestos corporais pelo *tirar a roupa* instaurado pelo movimento *hippie*, com suas comunidades e passeatas pela paz, o festival Woodstock, em 1969, com vários shows que marcaram a era *hippie*, especialmente as overdoses de Jimi Hendrix e Janes Joplin, o alcoolismo de Joe Cooker, as *portas da percepção* pelo The Doors retirado do livro de Huxley, são algumas imagens cristalizadas desse período.

O discurso crítico que o movimento estudantil internacional elaborou ao longo dos anos 60 visava não apenas as contradições da sociedade capitalista, mas, também, aquelas de uma sociedade industrial capitalista, tecnocrática, nas suas manifestações mais simples e corriqueiras. Nesse período a contracultura teve seu lugar de importância, não apenas pelo seu poder de mobilização, porém, principalmente, pela natureza de idéias que colocou em circulação, pelo modo como as veiculou e pelo espaço de intervenção crítica que abriu.

Por contracultura, pode-se entender os acontecimentos das rupturas ideológicas do *establishment*, em transformação aos padrões de conduta do modo ocidental comportamental de vida ocidental, tanto na esfera social, com o Movimento pelos Direitos Civis, tanto no âmbito musical, com o surgimento de novos gêneros musicais. Todavia, o aparente afastamento dos individualismos contraculturais não retira sua participação política como os protestos desencadeados pelos movimentos alternativos contra a beligerância ianque cristalizada historicamente pela Guerra do Vietnã.

No Brasil, a expressão musical contracultural tem como possível momento inaugural os Festivais da Canção. A canção *É Proibido Proibir*, uma pichação parisiense, expressa o movimento estudantil de Maio de 68, ocorrido na França. Outros acontecimentos são a Primavera de Praga, sucedida na Tchecoslováquia no mesmo ano.

Além da solução dos problemas políticos, uma preocupação não só com as coletividades, mas, também, com os individualismos. Conversas sobre a libertação feminina, as minorias negras, liberdade sexual, amor livre e uma certa disposição mística buscadas em yogues ou outros *Mahatmas*, desvinculando-se de setores mais cristalizados como o Estado ou a religião. Comportamentos políticos beirando uma *desobediência civil* numa aplicação esotérico-política pacifista.

Para falar-se de contracultura no Brasil são importantes os escritos de Jorge Mautner sobre o movimento KAOS *Kristo ou Krishna (?) Ama Ondas Sonoras*, iniciado nos anos 50. Mautner havia lançado o movimento que consistia na subversão e na contestação dos dogmas políticos, econômicos, sociais, morais, psicológicos e existenciais. É com esse intuito que a revista surge em idéia, contando com a participação de Caetano Veloso. Além disso, o surgimento do *Pasquim* com Luís Carlos Maciel como figura representativa, as leituras de Baudelaire (Flores do Mal), as *charges* do Henfil são pontos chaves para esta compreensão³.

³ Para uma maior compreensão da contracultura indica-se leituras de Umberto Eco, Edgar Morim, Mircea Eliade, Roger Bastide, Arap, Bronowski, Campbell, Delumeau, Caio Fernando Abreu,

No Brasil, a contracultura pode ser dita pelas *vanguardas experimentais*, que acabam por tornarem-se *históricas* - vez que acabam com o passar dos tempos e com os exercícios de memória trazidos pela produção de conhecimento – a se configurar tão interessantes como as “consagradas” iniciadas no início do século.

A industrialização promovida na América Latina a partir dos anos 50 gerou, nos países de Primeiro Mundo (época da bipolarização das potências americana e soviética), filhos da guerra fria, uma renovação das práticas de arte, de maneira análoga às produções culturais do início do século. Para Canclini as vanguardas da década de 1960 são *experimentais*, diferenciadas das históricas visto elaboração de novos produtos por uma *nova vanguarda*. As vanguardas européias que os intelectuais da década de 20 travam contato, são retomadas na década de 1960.⁴

O Tropicalismo acabará por configurar-se intelectualmente como uma *vanguarda experimental* mesmo que alheio à vontade de seus produtores. Considerando-se uma das fontes intelectuais do Tropicalismo – inventemos o ismo – o *oswaldianismo*, explorado mais acentuadamente pelos encontros dos tropicalistas e concretistas, as leituras e práticas de vanguarda inaugurada pela Primeira Semana de Arte Moderna de 22, apresentou material considerável daquelas vanguardas ditas *históricas*.

O campo artístico do Tropicalismo, enquanto campo de produção simbólica⁵ desvincula-se dos acontecimentos sócio-econômicos. Porém, de maneira muito particular, vez que não dissocia-se seu produto dessas categorias. Diria de maneira rizomática, não binária. No mundo das multiplicidades, um dos atributos do rizoma, a diferença que o Tropicalismo subtrai da multiplicidade assume princípios de conexão a qualquer outro rizoma, sejam cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Caoticamente, por não ter nenhuma fixação de ordem. Conecta-se a cadeias semióticas de toda natureza como modos de codificação muito diversos.⁶

Subirats entre outros

⁴ Cf. CANCLINI, Néstor. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro Civilização Brasileira, 1979.

⁵ BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 1989. p. 8 ss.

⁶ Cf. DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix. *Rizoma: Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. V.1 São Paulo. Ed. 34. p. 11 ss

O corte produzido ocorre por fragmentar determinados códigos da *cultura artística da mais-valia*, diga-se, imposta por outra corrente que poderia se dizer *vanguarda*, neste caso, pela semântica militarista do termo.⁷ A diferença aparece pela recusa do tropicalismo à *alta intuição* representativa na *arte*. Porém, *como tudo*, o Tropicalismo não está desvinculado das condições que o levaram aos enfrentamentos para colocar-se como *instituição artística* das artes formais frente às seções do desenvolvimento industrial interligados à urbanização e o crescimento econômico nas classes médias e altas e o público consumidor que pudesse sustentar uma produção artística desembaraçada das instituições religiosas e estatais.

A verificação das mudanças ocorridas na sociedade capitalista não devem ser separadas das análises do sistemas simbólicos, por manter certos vínculos com as tentativas dos agentes das artes em desvincular-se, em sua produção, dessa servidão social.

Pesa, para que possamos dar conta de uma *história cultural experimental*, traçarmos uma certa tradição cultural que identificamos na periodização que data das fronteiras do século XX em seu intróito e verificar um ponto forte onde os limites oficiais desse processo é mais abalado pela “autonomia” de seus agentes produtores.

O território cultural do artista moderno e seus comentaristas é dado a ver-se na construção dos respectivos discursos descontínuos dos valores das produções, por assim dizer, mais anacrônicas. Mas, com o Tropicalismo, o situando em relação às tentativas culturais anteriores como o *passo adiante* efetivado na história do campo cultural, procura-se delimitar como ele institui-se enquanto produção simbólica (discussão que sugerimos mas não avançamos) envolto às finalidades sócio-culturais. Em outras palavras, perguntar-se sobre a finalidade do Tropicalismo, talvez beire a uma objetivação da cultura onde os utilitarismos soam *vãos*. É como querermos ver um utilitarismo para o *carnaval*. Parece-nos, que as utilidades, também produções históricas, não cessam de brotar. Assim, longe estamos da pretensão (vã) de responder o que foi o Tropicalismo. Não se trata mais de perguntar o que é o Tropicalismo mas “sim como que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que *corpos sem órgãos* ele faz emergir o seu.”⁸

⁷ SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o cristal: ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. São Paulo. Nobel. 1988. p. 37 ss.

⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. op. cit

Por outro lado, mesmo que se aceite que a história do Tropicalismo no campo da produção artística de vanguarda se paute nos produtos criados a partir de uma lógica interna particularizada no próprio campo (o artístico) e que geralmente esses produtos sejam consumidos, interpretados e distribuídos somente dentro desse campo específico, ainda assim, tudo merece *consideração* e *orientação* na existência de uma *lógica do sentido* mediata e organicamente mantenedora do consenso do valor e do sentido desta lógica das obras de arte e dos artistas, que ultrapassam as fronteiras específicas do campo, e que de uma maneira ou de outra acabam, nesses passeios nômades de *desterritorializações* e *territorializações* quase cíclicas das artes na sociedade, sempre presente no seio legitimado da sociedade historicamente construída, formando esse movimento o próprio território do poder simbólico⁹.

Sabemos de antemão que tratar de uma vanguarda estética como o Tropicalismo estará fadada a inúmeros erros. O próprio erro de insistência em usarmos o “efeito papagaio” de repetir o termo. Mas aprendemos com eles, que aprenderam com Oswald, *a contribuição milionária de todos os erros*. Por exemplo, a crítica em nosso trabalho de preservar uma certa hierarquia de alguns agentes tropicalistas se fará presente. Mesmo assim a mantivemos até mesmo para abrir caminho para compreendermos como produziu-se historicamente essas hierarquias, e, também, para delimitar onde a heroicização de alguns se diferencia de seu “verdadeiro” valor pessoal mais profundo. O lugar de entender que *este artista é de fato uma mente brilhante*.

É evidente que algum distanciamento deve ser mantido pelo pesquisador ao tratar das vanguardas e de seu desencilhamento das práticas históricas das cortes, igrejas e do Estado, buscando nas expressões das artes, filosofia, literatura e política (aspectos levantados por Jean-François Lyotard, como presentes nos trabalhos de vanguarda enquanto possibilidades de trabalho responsável¹⁰) para procura de pressupostos implicados nos ditames modernos, ou seja, o lugar das expressões do pensamento clássico diluindo-se na contemporaneidade nos mais diversos aparelhos do mundo do consumo ao gosto do mercado e das grandes massas.

Emprestando o termo a Lyotard ao comparar o trabalho das artes de vanguarda dos pintores modernos a uma *anamnese* num sentido de terapêutica psicanalítica, “o

⁹ BORDIEU. Pierre. *idem op cit.*

¹⁰ LYOTARD, Jean-François. *O pós moderno explicado às crianças. Nota sobre o sentido de pós*. Publicações Dom Quixote. 3ª ed. Lisboa. 1999. p. 97. “Tal como as outras pessoas, não gosto do termo vanguarda, com a sua conotação militar. No entanto, observo que o verdadeiro processo de vanguardismo foi na realidade uma espécie de trabalho obstinado, altamente responsável, orientado para a procura das pressuposições implicadas na modernidade”.

levando a elaborar a sua própria perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas, o que lhe permite descobrir sentidos ocultos da sua vida”, o associamos ao Tropicalismo pela verificação que levantamos em nossas leituras, de uma grande produtividade nos trabalhos da “vanguarda tropicalista” que tratou de analisar o pensamento tradicional enquanto “terapêutica psicanalítica”, ou como um projeto de *esquecimento inicial da tradição* para saídas construtivas àqueles ditames metanarrativos progressistas-modernistas, a fim que, nos meios *psi* presentes na contracultura, como num diagnóstico da situação cultural presente no tempo em que tratamos, elaborasse um olhar para as subjetividades e individuações, em meio às representações culturais daquela tradição.

A intromissão nas disputas simbólicas dos agentes estudados parece atrapalhar a compreensão do modo que as disputas, as relações de forças, se cristalizaram discursivamente pelo seu processo histórico de formação. Reproduzir exatamente essa realidade escapa pela própria conceituação de realidade do modo como a entendemos. Assim, a própria irreprodutibilidade *in totum* dos acontecimentos faz parte do que se considera por real. A metodologia procedimental do que resultou nosso estudo do Tropicalismo, ou seja, um estudo que dispensa uma explicação inteiramente *racional* de explicá-lo, mas, entender a historicidade da experiência tropicalista configura-se como real.

Não procuramos definir profundamente a conceituação de vanguarda mas dizer como o Tropicalismo foi aceito e teve em sua arte uma prática de vanguarda no curto tempo em que existiu em determinada formação social compostas por artistas, intelectuais, público ouvinte, etc.

Não dizemos com precisão que o desenvolvimentismo, por si só, na América Latina, seja ele mesmo a única explicação para o aparecimento dessa vanguarda artística. Diz-se isso, porque apesar de historicamente lógica, essa tese não dá conta de explicar as malandragens históricas envoltas às imprevisibilidades e sutilezas que resultam os produtos culturais. Evidentemente que ela é importante, mas numa história onde tenta-se dizer as subjetividades dos sistemas simbólicos de uma sociedade essas teorias não servem para nada por ver os próprios produtos culturais atrelados a um *a priori*, mecanicamente condicionado pelos acontecimentos sócio-econômicos. Sistema de *causa e efeito* ele mesmo abalado pelas teorias da física e da mecânica quântica modernas, aliás, um traço união da contracultura com os sistemas científicos.

Há que se considerar que as especificidades simbólicas de cada ambientação cultural possuem seus mecanismos internos particulares de produção. A explicação exterior de ordenação pela modernização industrial da América Latina em 1950 não consegue fundamentar porque as vanguardas experimentais brasileiras privilegiavam somente alguns aspectos artísticos semelhantes aos de produção cultural contemporânea argentina, americana ou francesa, ao mesmo tempo que modificaram outros; também não explicam porque determinados artistas aceitaram o espaço elitista de “atualizar” a arte nacional, ao passo que outros encaminharam sua produção rumo a uma participação social ativa pelo engajamento, ou pelas defesas nos procedimentos da censura em seus relatórios resultante dos interrogatórios policiais.

Abordagens que privilegiam apenas o aspecto sócio-econômico não levam em consideração as prescrições específicas do próprio grupo cultural em seu campo analítico do objeto de pesquisa das vanguardas, que de modo fundamentalista a julga como alienada ou “inconsciente”.

Recorrendo aos autores de *mil platôs*, não basta saber quem produziu os cacos do *sócius cultural* mas conhecer os significados e as convenções valorativas dos agentes históricos envolvidos que provocaram a destruição para saber se valeu ou não destruir.

Walter Benjamin, em um texto seu já clássico, analisa o processo histórico de destruição do que ele considerou “aura” da obra de arte, a individualidade imanente, que, teria sido causada pelo progresso das modernas técnicas de reprodução em série, onde cinema e fotografia aparecem na ordem discursiva dos produtos visuais. Em síntese, Benjamin diz que apesar da obra de arte passar por um processo de produção em série perdendo sua originalidade, ao mesmo tempo possibilitaria uma nova, e provavelmente positiva relação das massas com a arte. Difere-se essa posição do marxista de Frankfurt dos marxistas ortodoxos por não ver na cultura de uma determinada sociedade simplesmente um reflexo social a serviço da ideologia dominante. A discussão de Benjamin estará para o não condicionamento meramente mecanicista da produção material e econômica das superestruturas das sociedades capitalistas dizendo serem elas apenas um processo lento da evolução mais que as infra-estruturas¹¹.

Nessa linha de pensamento a modernidade fornece as condições de arrancar a produção cultural do monopólio de forças como a aristocracia e a religião, onde o culto da obra de arte singularizada teria conquistado destaque imutabilizado. Por meio dos

¹¹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1994. pp. 165-196

procedimentos técnicos que possibilitaram a reprodução quantitativa de bens culturais e sua distribuição social, a mercantilização destes teria sido um componente sócio-histórico inevitável dentro de uma perspectiva onde todo o objeto tenderia à coisificação de sua identidade através da valorização absurda de seu detalhe venal.

Falando-se de música popular, tem-se que Adorno e Horkheimer pensaram a indústria cultural¹² evitando a ambigüidade colocada por Benjamin ao sustentar uma validade de renovação nas estruturas pelo processo de massificação da cultura. Este aspecto das massas e seu envolvimento da cultura é visto também pelos tropicalistas, como Caetano ao entender que *o movimento cultural das massas é ele próprio responsável pela renovação da cultura.*

Importante é que as reflexões de Adorno acabam por ver nas expressões ideológicas da indústria cultural apenas o conformismo substituindo a consciência num meio onde a indústria cultural seria gerida e gerenciada pelo poder de penetração e absorção *nas e das* massas por parte de produtos culturais que também teriam sido criados tendo em vista a acumulação de capital nas mãos de agentes limitados. O consumidor alienado do processo, visto que não consciente, não seria sujeito dessa indústria mas mero objeto coisificado, conformado.

Não nos aprofundemos em Adorno mas, parece pertinente, *não* colocá-lo como um mero crítico da música popular comercial ou erudita. Para ele, ambas eram fetichizadas. Além disso, as discussões atuais sobre o *destino* da música na cultura de massas continua instigante.

O atributo da subversão da ordem tão cara às poéticas modernistas, certamente seria diluído em áreas onde a banalização e a vulgarização desse produtos ocorressem somente de acordo com as regras de consciência do mercado – a mesma decadência quantitativa de Adorno ao pensar o moderno processo social da música.

O valor fundamental da vanguarda tropicalista não foi sendo instituído ao transcorrer do movimento por motivos quantitativos e não é uniforme o reconhecimento desses valores. A validade do movimento estaria pela ampla influência que gerou em produtores, consumidores, antagonistas, etc., e nos seus saberes (técnicas, códigos, experimentações) e produtos (textos, obras, acervos, inventários) que historicamente foram se formando em mútua dependência e em relativa autonomia.

¹² ADORNO. T. *A indústria cultural*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo. Ática. 1994. p. 97 ss.

Também, pela criação de categorias explicativas construtoras de consenso que, paralelamente, se foram formando e colaborando com a própria elaboração de gêneros, técnicas para a prática artística em períodos e movimentos do campo ao fornecerem definições ou um *corpus* de proposições “verdadeiramente” reconhecidas formulando novos métodos de análise de um domínio específico de objetos ideologicamente cristalizados. Isto manifesta-se, por exemplo, nos resultados das práticas tropicalistas nas propostas não nacionalistas ou regionalistas das artes introduzindo novas territorialidades na canção.

A vanguarda tropicalista efetivou-se enquanto prática corrente e enquanto categoria determinante no campo da produção artística dos meados do século XX, no Brasil do mundo ocidental, urbano e industrializado porque entre aceitações e não aceitações ou entre simpatias e desafetos acabou por ser aceito como uma *verdade tropical* pelos seus agentes históricos quanto pela sua historiografia particularizada no mundo da história da canção brasileira. De outro modo, o que se considera *vanguarda tropicalista* firmou-se enquanto tal numa “elite” epistêmica do próprio campo cultural dito de vanguarda ou experimental, cujo conceito de “arte” era a própria noção de “anti-arte” ou uma negativa de arte verdadeira ou original, num sentido de valorização tendo que atravessar as práticas experimentais. Para ser vanguarda deve-se estar aberto à experimentação.

A fim de historiarmos o Tropicalismo pelo seu viés cultural, um dos caminhos seguidos é o da história cultural das *práticas e representações*. Dizemos, *um dos*, por apresentarmos, ainda, um aspecto subjetivo do tropicalismo ao relacioná-lo com a subjetividade antropofágica. Assim, além das práticas e representações tensionamos com a subjetividade do tropicalismo por entendê-lo a um procedimento analítico, o que Lyotard diz ser o procedimento de *anamnese* enquanto terapêutica psicanalítica. Trata ele então de um procedimento que estará a altura das complexidades pós-modernas enquanto analítica terapêutica das “patologias” da cultura.

Dito isto, pensamos que os textos e leituras para dizer que práticas de representações os textos tropicalistas procuraram representar quando do contexto histórico da sociedade capitalista, é uma maneira de entendê-lo no plano menos invisível, no formal. Qual a ligação representativa se estabelece entre os textos tropicalistas e seu tempo na história e sua relação e leitura do mundo social, abordando as leituras da cultura no Brasil. Entendemos que Chartier nos dá a *chave* para recorreremos a outros “autores” pois se a questão está no texto e na

leitura, como é dado ler acontecimentos, nada impede que se trabalhe com as representações e interpretações de historiadores, filósofos, etc.

Pode-se fazer uma história cultural do Tropicalismo partindo-se de seus fundamentos principais isto é, do lugar social da canção tropicalista enredada nas práticas várias que o fazem aparecer como um grupo de indivíduos diferencial no espaço da canção. É por esse caminho que as condições e os processos que concretamente determinaram as operações de sentido do Tropicalismo como descontinuidade de uma trajetória histórica linear da canção são inscritas no corpo social.

Delimita-se para estudo um recorte temporal elástico, vez que trata-se da canção popular brasileira como um todo, mas, sempre tendo no movimento tropicalista o ponto de partida. Espera-se que as datas apareçam como resultado do que subjaz da produção de indivíduos ou grupos sociais, uma localização de um tempo objetivo. Quer dizer, as temporalidades que apresentamos, seguem uma trajetória cronológica que tentam trazer os acontecimentos culturais como curvas, viradas na trajetória da canção no Brasil. Espera-se que o leitor possa enxergar a datação de modo mais fluido. Assim, por exemplo, a gravação do primeiro samba por Donga, configura-se intelectualmente como um ponto importante tanto quanto o *Desafinado* de Jobim ou o *Que tudo mais vai pro inferno* de Roberto Carlos. Os nomes aqui, e não as datas, estão no primeiro plano para investigar-se o mundo da cultura.

Para demonstrarmos como o trabalho de classificação e delimitação responsáveis pelas configurações intelectuais das distintas *linhas* de Música Popular Brasileira e como esta realidade cultural é construída em suas contradições e concordâncias, optar-se-á por traçar o processo histórico de formação dos Centros Populares de Cultura e as relações de cantores e compositores com esta entidade, descrevendo-se, antes, um panorama geral da música popular brasileira no período do Estado novo. A delimitação do tema, no entanto, não é a partir de 1930, mas tentará encobrir os fluxos cronológicos a partir do lançamento do “Long Playing” de João Gilberto com Tom Jobim e orquestra lançado em 1958: *Chega de saudade*. Este capítulo descreve o surgimento dos atores sociais na música, inicialmente como um grupo homogêneo e suas representações por meio das artes diversas em meio aos acontecimentos da realidade social em valorização às minorias. É o momento de cruzar a proposta de um estatuto da cultura por meio de políticas governamentais neste campo resultando nos Centro Populares de Cultura que direta, ou indiretamente os artistas e intelectuais participaram. Lista-se nomes vários que

participaram dessas práticas no teatro, cinema, música, crítica literária. É mesmo um capítulo estrutural em que procura-se dar ao leitor um quadro geral dos grupos culturais e das críticas à produção

O Tropicalismo tem sido estudado por diferentes áreas do conhecimento. Geralmente o seu surgimento é associado aos Festivais da Canção por volta de 1967. Surgido em meio às manifestações culturais diversas, o cinema, o teatro, as artes plásticas e a literatura, a versão musical do Tropicalismo, diga-se, a mais badalada, utilizou-se dessas expressões para elaborar o seu produto cultural.

Em meio à emergência do capitalismo industrial no Brasil esse movimento tratou de explorar as temáticas da contracultura emergente na Europa e na América do Norte mas com seu ecos fazendo-se sentir no umbigo da América Latina, de maneira a subverter determinadas imposições culturais bairristas às novas subjetividades trazidas pelo implemento do liberalismo econômico extrapolando comportamentalmente valores tradicionais.

Desses valores, as discussões acerca da *realidade nacional* transferiu-se para os setores artísticos e intelectuais que absorveram as discussões voltadas às indeterminações sociais, especialmente, para as questões sócio-político-econômicas, após a década de 1964, limitando-se as expressões artísticas as mais diversas possíveis. Uma certa dose de coerção, tanto pela figura do Estado autoritário (que na verdade não adotava um critério muito inteligente na censura) mas, também, pelos grupos de intelectuais, que, como Roberto Schwarz nos ensina, eram, predominantemente, da esquerda, ligadas ao Partido Comunista do Brasil de mãos dadas com o Partido Trabalhista Brasileiro. Como esta tentara dar ao Brasil uma direção política com os moldes da tentativa de aplicação das idéias marxistas formuladas a partir da Revolução Russa e países satélites, tratou-se de dispensar as influências estrangeiras no Brasil.

Essa dispensa ao *som* estrangeiro acabou por se transformar numa espécie de *racismo de Estado* como atitude de xenofobia desses grupos. Assunto que rendeu muitas páginas críticas das vanguardas que procuravam e viam na modernização uma maneira do Brasil mostrar ao mundo seus potenciais, lançar-se na experiência artística abertamente, absorvendo os assuntos já iniciados, por exemplo, no início do século, por boa parte dos modernistas.

O Tropicalismo surge como uma defesa de uma *nova estética cultural* a repensar a relação dos enunciados arte/política tradicionais de uma única realidade postulada pelas configurações intelectuais defensoras de um caminho estreito para a música, refletindo o

conteúdo até então existente por um lado e desviando-se de um projeto da canção como postulado de transformação voltada somente para as mudanças sociais.

Assim, o movimento tropicalista atuou nesse campo ao contrariar o nacionalismo na canção. Pode-se dividir em duas representações o ponto forte dessas configurações intelectuais como signos emblemáticos: a tradição culturalmente representada pela radicalização do samba como elemento originariamente nacional (o que foi abalado pela Bossa Nova), opondo-se às inovações do *pop* internacional na canção com a introdução da guitarra elétrica.

Eduardo Diatahy Menezes, discute a concepção e criação do termo *identidade cultural* associada a tantos outros como identidade nacional, resgate da realidade nacional, por meio, como ele expressa, de uma epistemologia da desconfiança. Ao discutir a concepção e criação do termo *identidade cultural* associada a tantos outros como identidade nacional, resgate da realidade nacional, serve de ponto de acompanhamento ao projeto desconstrutor identitário que localizamos no procedimento de dúvida dos tropicalistas.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior auxiliou para pensarmos o Tropicalismo como um desterritorializador de identidades fixas, inventando territórios desviantes daqueles cristalizados, por exemplo, pelos ideólogos do Centro Popular de Cultura, a partir do seu livro *Invenção do Nordeste*, inspirando-nos a pensar as práticas da esquerda politicamente engajada. Inspira-nos, o livro de Durval, a ver o Brasil em sua construção estereotipada onde é desejado dar uma homogeneidade às diferenças numa verdade brasileira no campo cultural, o que é discutido pelos tropicalistas; em que condições históricas de possibilidades de vários enunciados discursivos e práticas deram origem ao recorte cultural tropicalista?

A partir do estudo de Renato Ortiz *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* passamos a cartografar como as discussões de identidade nacional foram atreladas à cultura artística, a absorção das idéias de superioridade racial alojando-se em diversos saberes e práticas culturais, tendo tal construção discursiva surgido a partir da influência européia e norte-americana baseadas nas teorias de superioridade racial fundamentadas pelas idéias positivistas como premissa para problematizar o movimento tropicalista, como um revisor da cultura musical que trazia em si muito dessas associações, ao menos no que tange as considerações das divisões

entre arte erudita e popular. É certo que os nacionalismos no Brasil tomados aos modelos nazi-fascistas, embora de maneira “mais tênue” subjazem às questões raciais. Assim, a canção de *Mautner* dizendo que *só o som poderia derrubar a muralha dos medos, dos totalitarismos, das patrulhas ideológicas e do nazismo universal* não soa tão metafórica. A música possui fins diversos e não funciona apenas como agenciamentos românticos, ela também transgride.

Trata-se de pensar a perspectiva do Tropicalismo como um movimento mais profundo por não dispensar leituras anteriores que já questionavam o Brasil identificado como eterno modelo americano. Procuramos explicitar que os discursos identitários nacionalistas conforme perpetuado historicamente principalmente a partir do século XIX são resultantes de uma produção discursiva que passou pela clivagem da elaboração tropicalista no final da década de 1960.

Para verificarmos os agentes *do* e envolvidos *com* o Tropicalismo abusamos da obra *Verdade Tropical* de Caetano Veloso; além disso utilizamos os escritos de Carlos Callado em seu *Tropicália: a história de uma Revolução Musical*. Lemos artigos de historiadores de Música Popular Brasileira como Marcos Napolitano, Mariana Martins Vilaça, Arnaldo Contier. Não dispensamos sociólogos como Marcelo Ridenti, Heloísa Buarque de Hollanda, nem críticos literários (Schwarz, Silviano Santiago). Procuramos um olhar semiótico para dizer certas canções a partir da Tese de Doutorado de Paulo Eduardo Lopes premiada pela Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística: *A desinvenção do som: leituras dialógicas do Tropicalismo*. Celso Favaretto com o *Tropicália Alegoria Alegria* e o artigo pela Revista da USP a *Música nos Labirintos de Hélio Oiticica* é de importância singular, especialmente, no caso do primeiro, para comentários do, *historicamente charmoso Tropicália* ou *Panis et circensis*.

Partindo do pressuposto que havia novas abordagens históricas e filosóficas surgindo no mesmo período que foram criadas as canções tropicalistas, evidencia-se a experiência desses agentes os associando às manifestações de rupturas com valores e comportamentos conforme a contracultura emergente.

Assim é que a idéia nacionalista presente principalmente na produção da esquerda do país é confrontada com a produção cultural tropicalista, onde a nação passará por um processo de “deploração”. Por isso mesmo conclui-se que a metodologia de criação tropicalista “ridicularizou” o conceito de nação numa demonstração que traria uma

descontinuidade aos discursos nacionalistas conservadores. Esta desconstrução ocorreu com o contato que o Tropicalismo teve com outras áreas seja o teatro, a literatura, o cinema, mas, também, o conceito de antropofagismo cultural propagado por Oswald de Andrade, colocando o Brasil como um “devorador do Outro”. No presente caso, ao contrário de dispensar o material europeu e norte-americano, os tropicalistas devoraram estas culturas fornecendo um novo dado para uma possível “brasilidade”. O projeto cultural tropicalista supõe um sentido nacional para o país, de modo que “o nacional” seja estilhaçado. Some a identidade Brasil em sua produção discursiva, a não ser que o identitário do Brasil seja a multiplicidade das práticas dos atores sociais, ou os *uns* da história.

Faz-se associações com a arte tropicalista e as vanguardas européias surrealista, dadaísta e, no Brasil, a antropofagia e a poesia concreta, como importantes para dizer o tropicalismo em sua elaboração artística. Supõe-se, ainda, uma abordagem de verificação de como as teorias de superioridade racial iniciadas e discutidas no Brasil por literatos, médicos entre outros intelectuais, em um determinado momento, transfere-se para o campo das cultura, mais exatamente da música, e como o Estado apropriou-se dessas idéias de maneira a excluir o que achasse permissivo, ou a modelá-lo aos padrões mais aristocráticos de modo que fosse mais tolerado.

Dizemos que a partir do momento que as noções de inferioridade do samba foram apaziguadas pelo embranquecimento da canção, passou-se a adotá-lo como emblema nacional radicalizando-se na aceitação de outras práticas culturais que não as “originalmente” brasileiras. Com isso, o trabalho de classificação e delimitação responsável pelas configurações intelectuais das distintas linhas de Música Popular Brasileira e como a realidade de cada um é construída em suas contradições e concordâncias.

A partir da atuação inicial do Centro Popular de Cultura, intenta-se dar ao leitor a panorâmica da cultura no Brasil na década de 1960 e como estes intelectuais buscaram fazer da arte expressão puramente política, num sentido restrito desse tipo de atuação. Evidentemente, o contraponto do Tropicalismo estará em esvaziar as discussões políticas, que de todo modo já estavam se exaurindo com o *Regimão*. O que não significou em concordância com os seus ditames. Aí o Tropicalismo aparece como uma curva na história da cultura por buscar uma cotidianização da política e uma politização do cotidiano, voltando-se, além das

preocupações políticas, óbvias, do período, às políticas da sensibilidade cantando e falando de sexo, raça, religião, amor, amizade, doença. Reinventa-se o político ao esvaziá-lo.

Procura-se dizer as diferenças do meio da Bossa Nova e da Tropicália. Lista-se seus agentes demonstrando as influências que tiveram, as discussões acadêmicas ocasionadas pela postura tropicalistas.

Após demonstrarmos o processo de formação do Centro Popular de Cultura, avançamos para uma discussão, inspirada em Foucault, leitor de Nietzsche, sobre os diversos começos do Tropicalismo. Brincamos com as possibilidades trazidas por Foucault, tentando dizer que *não interessa as origens históricas* do Tropicalismo. Não nos interessa assim dar o mérito a um fundador específico mas falar das descontinuidades que atravessam a história da cultura no Brasil, sendo o Tropicalismo um fator importante para demonstração desse processo desmitificador das raízes da música.

Procuramos demonstrar um tipo de trajetória da canção, recorrendo a *Miguel Wisnik*, para situarmos a procedência do movimento tropicalista em meio a efervescência urbana voltadas às discussões do nacional popular e sua romantização da nação.

Uma tentativa de fazer uma história dos gestos e comportamentos dos tropicalistas narrando suas performances ou práticas epistemológicas de exteriorização dos sentidos para que o receptor da mensagem interiorizasse esteticamente a mensagem e não a recebesse de maneira pronta e acabada como uma transparência textual/musical. Extrapola-se de *Alegria Alegria* até *Os Doces Bárbaros* e obras mais atuais de Caetano e Gil como função de desvio aos propósitos institucionalizados pela arte “consciente” e pelos “intelectuais” da cultura desse tempo; é uma contra-proposta narrativa onde, faz-se aparecer o que seria dito desprezível. Se o regime autoritário utilizou-se de dispositivos discursivos e institucionais que numa sociedade finaliza em esquadrinamento de tempo, lugares, corpos, condutas, pensamentos, quais as *linhas de fuga* encontradas para sair desse controle?

Intenta-se voltar a narrativa para alguns acontecimentos que tornam mais visíveis as relações de força dos agente culturais e como a configuração dessa realidade manifesta-se, que imagens estes acontecimentos, o evento de Alegria Alegria, p.ex., podem resultar numa possibilidade de melhor demonstrarmos as relações de forças na ambientação cultural do período.

Num outro momento intencionamos partir para uma discussão das canções de Caetano e Gilberto Gil relacionado-as à estética da amizade como dimensão do político. Francisco Ortega, em *Amizade e Estética da Existência* analisa o pensamento último de Foucault voltado para uma ética da existência. Assim, o que Ortega sublinha, numa discussão que envolve Hannah Arendt, Derrida e Foucault é a ligação entre a estética da existência como novas formas alternativas para as subjetividades nas práticas modernas. Dessas subjetividades desdobram-se discussões a respeito da questão das sexualidades, onde busca-se num primeiro momento, e, por isso, a incompletude da pesquisa, mapear algumas canções de Gil e Caetano onde a temática é explorada. Busca corroborar-se que os tropicalistas, tendo a imagem de Cármen Miranda um ponto de partida, preocuparam-se com as questões do submundo noturno, das trocas clandestinas do sexo”, a homossexualidade como dimensão existencial, a bissexualidade, a androgenia, as perversões.

Fora isso fala-se de canções, nomes de intérpretes e compositores do passado buscando dar uma visibilidade à trajetória da canção no Brasil.

Ginzburg inspira-nos, por seus métodos com obras de arte para novas formas de fazer história. Não, necessariamente, pela micro-história, mas pela leitura das categorias intelectuais dos grupos e a leitura das músicas numa associação com o panorama da época, o que liam os tropicalistas; ainda, pela noção de circularidade cultural apresentada por ele em *O Queijo e os Vermes*, transferindo-se ao Tropicalismo o movimento entre *alta e baixa cultura*, visto que este movimento buscou intensamente uma desapropriação às divisões entre erudito e popular, fazendo circular as culturas.

Respaldado em certos procedimentos de historiadores ao estudo de música popular brasileira como Arnaldo Contier, Marcos Napolitano, Maria Amélia de Alencar, entre outras fontes e documentações procuraremos traçar, além da história do Tropicalismo, a crítica musical acentuada que esse grupo trouxe (traz, pois alguns agentes aí estão) e o que a “inauguração” da contracultura no Brasil representou enquanto subjetividade na canção em contraponto à pretensa objetividade das canções de protesto. A carnavalização e descarnalização, ou o tédio e a alegria, como potência bio-política, o poder da vida que nos falam os autores de mil-platôs, que procuramos localizar no fazer tropicalista frente ao período autoritário e outras formas difusas de poder da “República da Música”.

Em resumo tratar-se-á do movimento tropicalista e a representação que fizeram do Brasil com suas canções como uma prática inicialmente desconstrutora do mesmo das canções de protesto.

Para tanto a demonstração que fizeram das vanguardas artísticas aparecem como leitura diferenciada da canção engajada, esta, inspirando-se numa construção musical visando apenas conteúdo social didático de educação às massas. O ponto que se toca aqui recai, inevitavelmente, para as discussões de *baixa* e alta *intuição*; daí outros detalhes a incluir são as configurações intelectuais manifestadas na dicotomia tradição/vanguarda.

Resulta para a dissertação – que, diante da teoria, conceito, trama, para Paul Veyne são, na verdade, o resumo do que se quer produzir – refletir a respeito do que pretendem os homens de uma época. O trabalho do historiador das idéias há de substituir a busca de uma determinação (foi exatamente assim?) por uma função, apreendida diante do tempo estudado. Qual a pretensão de cada grupo com os seus cantares, em síntese.

2 SUBJETIVIDADE TROPICAL

Minha identificação, registro geral, carece de revisão
(Caetano Veloso)

Iniciemos com uma fala de Caetano à revista Realidade onde ele tenta definir o Tropicalismo:

Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos, e queríamos testar nossas idéias, junto ao público. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o Tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” de nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo.¹³

Depreende-se que ao tempo que estava surgindo o movimento tropicalista o que Caetano e seus amigos estavam fazendo era bastante singular. Partir do lado “cafona” de nossa cultura fundida ao que houvesse de mais avançado industrialmente, usar roupas de plástico e guitarras elétricas para pensar a cultura era destoante do modo de inserir-se no processo histórico cultural da década de 1960, onde era imperativo discussões sobre “a realidade nacional”, “identidade cultural”, ou seja, temas envoltos em dependência econômica, reforma

¹³ Realidade, ano III, n. 33., dez. 1968, p. 197, texto de Décio Bar, “Acontece que Ele É Baiano” *apud* FAVARETTO. Celso. Tropicália Alegoria Alegria. São Paulo. Ateliê Editorial. 3ª ed. 2000. P.27-28.

agrária, internacionalização de cultura, entre os assuntos envolvendo a derrocada do imperialismo norte-americano.

A maneira que os tropicalistas inseriram-se na “realidade nacional” diferia das muitas maneiras de atuação dessa temática. Essas questões de realidade nacional, ou “identidade cultural” sofreram uma operação de descentralização da cultura, esvaziando-se o próprio termo abstrato que tentava dar conta de uma situação histórica ideal, “uma situação histórica heteróclita, construída para alimentar uma utopia em que se desfariam as contradições de toda ordem, ou, pelo menos, o desejo de uma ordem justa”¹⁴.

Desse modo, os tropicalistas passam a desobjetivar os questionamentos do que seria essa realidade nacional fixa, levantando um questionamento de desconfiança que parece interessante pararmos um pouco para analisarmos por meio das reflexões feitas por Eduardo Diatahy B. Menezes, de que , “a maior parte dos conceitos, das idéias, das categorias, das imagens e procedimentos com que lidamos e com que pretendemos dar conta disso que chamam a "nossa realidade", ou dissimulam outras significações e intenções, ou constituem o lixo verbal cíclico de nossa história mental”.¹⁵

Na perspectiva da própria formação híbrida¹⁶ e multifacetada da população brasileira, faz-se necessário nos atermos brevemente na terminologia de *identidade cultural* acompanhando o pensamento de Menezes para justificarmos o uso que faremos de agora em diante das abordagens voltadas à questão de desconstrução identitária que propomos como uma das atividades principais dos tropicalistas. Destarte, a própria construção terminológica do termo *identidade* soa paradoxal.

Menezes discute a concepção e criação do termo *identidade cultural* associada a tantos outros como identidade nacional, resgate da realidade nacional, por meio, como ele expressa, de uma *epistemologia da desconfiança*.

Ao nivelarmos o pensamento proposto, nos depararemos com uma questão de linguagem que perpassa décadas, e, ao que parece, continua-se a empregar erroneamente a terminologia. O que é desconfiado é a legitimidade e validade do emprego dessa

¹⁴ *Idem*

¹⁵ MENEZES, Eduardo Diatahy B. *Crítica da noção da identidade nacional. XXII Reunião Brasileira de Antropologia. Simpósio 02: "Subjetividade, Identidade e Brasilidade"*. BRASÍLIA: Julho de 2000

¹⁶ CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo. Edusp. 1997. p. 20. Para Canclini, trabalhar com noções de hibridismo cultural leva a discussões de conceitos ligados à modernidade, multiculturalidade, diferença-desigualdade entre outros grupos.

noção de identidade nacional no “terreno dos processos sócio-históricos”, considerando-a “amplamente inadequada e desnecessária”.

Chamando a noção de “identidade cultural” ou “nacional” de um modismo copiado aos estrangeiros detecta que no decorrer das décadas de 30 aos 50, mais no domínio da sociologia eram utilizadas nomações do tipo “psicologia do povo”, “caráter nacional”, na tentativa de explicação das características nacionais. Aponta também os cronistas dos “Retratos do Brasil”, como responsáveis pelos ensaios de interpretação de conjunto “numa perspectiva psicológica, histórica, cultural e econômica, de nossa índole como povo e nação”. Na década de 1950 há uma tentativa por Erik H. Erikson sobre a noção de identidade pessoal e social em seu livro *Infância e Sociedade* e em outros trabalhos. Não há, mesmo assim, um interesse pelo assunto nas ciências sociais sendo retomadas as discussões do termo mais propriamente a partir da década mais recentes, aproximadamente nos meados de 1970, retomado por Levi Strauss.¹⁷

As considerações da identidade são exploradas nos campos da psicologia, metafísica e da lógica concluindo-se pelo embaraço em todas as categorias. Dirá que todas as tentativas de justificar o uso do termo identidade tendem à impossibilidade do uso. O sentido literal da pessoalidade expressa por *eu sou eu* inexistente “pois constitui dado de experiência comum que qualquer um tem a consciência de suas próprias mutações.” Não é diferente com a impessoalidade identitária porque na afirmação de que *eu sou um outro* “não existe tão-pouco, mesmo no caso de gêmeos verdadeiros”. Enfim, a identidade coletiva é também impossível, visto que os membros de um “nós” são no máximo meros assemelhados.

A problemática apontada pelo estudioso em questão, buscada desde o princípio de Pascal (Nossa natureza está no movimento; o repouso inteiro é a morte), passando pelo pré-socrático Heráclito, por meio do adágio que *nunca nos banhemos no mesmo rio* implica em contradizer a interpretação dos termos “identidade cultural” ou “nacional”, pois, no âmbito da construção do termo ao movimento mesmo das realidades sócio-culturais em constante construção e desconstrução “num inelutável processo de mutação histórica”, não há pertinência alguma tal interpretação de seu emprego. A operação, então, não é de busca de identidade. Porém, equivocadamente, a identidade decorre pelo próprio processo histórico permanentemente rearticulado e ressemantizado por dispositivos de poder na socialização, construção e transmissão

¹⁷ MENEZES, Eduardo. Diatahy. B. *op. cit.*

de uma memória compartilhada projetando no imaginário coletivo a investida ilusória de uma realidade permanente.

Entretanto, seria importante salientar que esses dispositivos asseguram, não obstante, a precária continuidade do sistema cultural que, compartilhado por gerações de grupos vivendo em condições assemelhadas, suscita destas algumas lealdades que poderiam ser encaradas como um dinâmico impulso de filiação e de identificação, proveniente desse subsolo da consciência onde residem as emoções mais profundas gestadas na experiência de seus mitos e de seus rituais, de suas aspirações e utopias, enfim, de suas narrativas fundadoras¹⁸.

Diferentemente de identidade suposta como uma *metafísica idealista estática* é a *identificação* remetente para uma “gênese dialética ou um processo agonístico próprio das formações sociais e históricas, cujo modelo simbólico se expressa imperfeitamente na sina de Sísifo¹⁹, o que intenciona Menezes.

Na insistência de demonstração da redundância e continuidade desse “histórico” identitário a crítica recai sobre o trabalho de Stuart Hall. *A questão da Identidade Cultural*, que “embora escrito já sob inspiração das idéias de pós-modernidade, globalização e etnicidade, termina por incidir nos mesmos equívocos de inúmeros outros do gênero”. Conforme exposto por Hall “A questão da identidade tem sido debatida intensamente na teoria social”. A afirmação é ingênua, diz Menezes, é contraditória por não haver um debate efetivo no campo da teoria social. O termo surgiu mais por modismo do que por debates.

Esta noção identitária não se fez por discussões, mas como “moeda corrente” ou “rótulo avassalador na maioria dos trabalhos nessa área”. Por imposição, sem nenhuma análise prévia que a confirmasse mas mesmo assim fazendo-se parecer que havia uma “crise de identidade” que, conseqüentemente exigia mudanças de critérios.

Na verdade, a vigência desse modismo se deu sem que tivesse havido sequer uma discussão preliminar sobre a significação, a validade e a adequação de tal conceito ao campo das Ciências Sociais²⁰

A crítica feita a Hall é justamente pelo uso do termo *identidade* ora reconhecendo a complexidade, a limitação e a compreensão do termo pelas ciências sociais

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Referência à lenda grega em que Sísifo, o rei de Corinto escapa ao deus da Morte, Tântatos, sendo levado ao inferno por Hermes e condenado sempre a recomençar um trabalho de rolar uma pedra até o alto de um monte de onde ele despencaria, e novamente seria rolada.

²⁰ *Ibidem*

contemporâneas, o considerando de caráter problemático de tal noção, ora admitindo que ao invés de identidade, haveria de se falar em identificação como “processo em andamento”.

Para melhor apanharmos as subjetividades entendidas como caráter, índole, perfil ou singularidade de um povo, não há de se fechar os tipos humanos como algo homogeneizado num caráter identitário. Os tipos humanos podem conviver num quadro geral de caracteres comuns o que não corresponde dizer que são idênticos.

A lógica “identitária” conforme desconstrução que pretendemos evidenciar soa perigosa por conceber a cultura como um “sistema harmonioso e contínuo” o que leva a eliminação de conflitos e contradições resultante em um *logos* do discreto e do fechamento resultando em um tipo de igualdade autoritária e estiolante assemelhada a uma “endogamia espiritual que acarretará a reprodução da mesmice” quando o necessário está em construir um topologia das diferenças.

Retomando a definição de Lévi-Strauss que enfatiza a relevância entre a lógica identitária e o etnocentrismo, acentua quanto o preconceito está arraigado às coletividades em seu pensamento de divisões dos grupos humanitários que tendenciam a pensar que a humanidade acaba nas fronteiras “da tribo, do grupo lingüístico, da aldeia”, o que implica em formação de grupos de homens “melhores” contrapostos aos “piores”, numa atitude fundamentada em princípios psicológicos sólidos arraigados que tendem a repudiar as culturas que não pertencentes a que cultivamos.

Conclui que a idéia central de identidade que cientistas sociais formularam em sua produção discursiva e teórica ocasionaram uma leitura ou reinterpretação antropológica e filosófica do pensamento ocidental sob a luz dessa noção. Diz ser esse pensamento anacrônico, “abusivo e epistemologicamente vazio”, numa defesa às ciências sociais que nunca adotaram o termo desse clichê tal lábil e fluido que é o de identidade.

Tudo quanto antes era conhecido como filiação, fidelidade, laços, vínculos, pertenças, lealdade, padrões, tradições culturais, tatus, papéis, atitude, crença, mentalidade, condição, aspecto, traço, caráter, etc., tudo hoje recebe levemente o nome de identidade. Ora, uma noção que serve para definir tudo, não define nada. Como qualquer outro lugar-comum, esse termo retira sua força e prestígio do fato de dispensar a análise crítica e a reflexão sistemática. O que é mais grave, ele vem quase sempre acompanhado de uma constelação de outros termos abstrusos que compõem uma semântica indigente, num confucionismo conceptual de evidente inconsistência teórica²¹.

²¹ *Idem*

Retomando o historiador Ernest Renan dissolve o uso da expressão “identidade nacional” ou “cultural” dizendo ser uma nação constituída pelos laços imateriais voltadas pela noção de vida comunitária e solidária, por uma história comum. Um princípio espiritual constituindo-se por um desejo de viver em conjunto e por uma vontade de fazer valer a herança que se recebeu íntegra. Enquanto ecoa o logos de Parmênides, ou seja, o imobilismo e unidade como conceituação de identidade, a refutando pelo adágio de Pascal que aponta o movimento como a natureza humana, “nossa natureza está no movimento; o repouso inteiro é a morte”.

Na tentativa de não racharmos imediatamente a terminologia, justificamos em empregá-la, embora sempre com a proposição supra demonstrada de desconstruí-la. Pensamos que se o Tropicalismo, na esteira de sua “matriz” esquizo-antropofágica oswaldiana buscou a seu tempo também romper com a fixidez nacionalista em seu pensamento etnocêntrico; trazendo muito em seu material artístico desse processo de fragmentação das *noções identitárias*, ele capta o domínio da subjetividade presente na antropofagia como uma *terapêutica clínica* onde o que constitui o brasileiro não é uma identidade, mas uma imagem contrária dessa imagem, pois, os brasileiros não são o que os une, mas sim o que constantemente o separa de si mesmos. O que diferencia a noção de identidade ou de representação do conceito esquizoanalítico são os processos de individuação pelos quais os indivíduos resultam, isto é, a saída das subjetividades dadas ao indivíduos que se subordinam aos modos identitários e aos modelos representativos. No sentido esquizoanalítico, o indivíduo é uma resultante dos modos de subjetivação que se fazem por meio de fluxos heterogêneos de um para o outro.²²

Talvez, o que é dito sobre o movimento tropicalista compor *um absurdo* encontra-se justamente com a impossibilidade de se delimitar uma *identidade nacional*, o que, nas canções tropicalistas estão subjacentes a justaposição de diversos discursos por eles referenciados os submetendo a diversas expressões artísticas e críticas, numa indeterminação de estilo. Aplica-se o cafonismo e o humor como práticas construtivas resultantes em imagens efêmeras ou difusas, que, de certo modo, remetem aos encontros das subjetividades em agenciamentos coletivos e individuais.

²² Cf. ROLNIK. Sueli. *Esquizoanálise e Antropofagia*. Acesso por meio eletrônico. [http://www.puc.sp.br/nucleo de subjetividade/](http://www.puc.sp.br/nucleo_de_subjetividade/). Acessado em 05.01.2007

Sueli Rolnik em leitura aos autores de *mil platôs* relaciona estes modos de subjetivação enquanto subordinação à noção identitária contrárias na crítica de Oswald de Andrade, Deleuze e Guattari quando expõe hipoteticamente que o “princípio antropofágico” estaria para “a concepção de subjetividade de Deleuze e Guattari implicada em sua teoria da clínica (a qual por vezes, eles chamaram de “esquizoanálise”) fazendo eco a um dos princípios constitutivos das subjetividades no Brasil. Diz que o processo de subjetivação antropofágica corresponde ao *Corpo sem Órgãos* onde a reconfiguração do indivíduo pelo que lhe vaza dos agenciamentos das singularidades acontecem pelo encontro com o outro²³

Ao levantarmos a questão de produção de subjetividade é por enxergarmos esse procedimento de pensar a produção cultural no Brasil e vermos na prática do nomadismo do desejo²⁴ presente nas canções tropicalistas modos de subjetivação que rompem com o “UM” identitário-representativo do Brasil.

Estamos tentando dizer, todo o pensamento cultural que será aqui estudado, toda a representação entendida como as classificações e exclusões que constituem na sua diferença radical as configurações sociais próprias de um tempo e espaço²⁵, está para um novo entendimento do próprio termo Tropicalismo, que pode ser visto como um procedimento da contra-história²⁶ cultural do Brasil pela representatividade e leitura que este grupo fez de sua tradição cultural em questionamento a um passado musical todo para transformá-lo e posicioná-lo frente aos avanços tecnológicos da industrialização no Brasil. Num primeiro momento o Tropicalismo também esboça um certo modo de subjetividades presentes ainda num modelo figurativo, como nação-tropicália, *coqueiros e bananas ao vento*, ou seja, questões pertinentes ao Brasil discutidas no plano musical. Por exemplo, Caetano desde 1966, na Revista Civilização Brasileira já tomava partido quanto a música brasileira posta em questão enquanto *termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro, ou enquanto as tomadas de posição de uma música boa, se tomada enquanto posição ideológica dos problemas brasileiros, ou então se devemos aceitar apenas a música primitiva brasileira*, claro, refutando ambas, pois para ele a música continuaria brasileira, seria aproveitada e entendida a partir da vivência e da compreensão da realidade brasileira mesmo se modernizando, não pretendendo estar atrelada à panacéia identitária.

²³ *Idem*

²⁴ Ver por exemplo a canção de Caetano enquanto seu lobo não vem em *Tropicália* ou *Panis et circensis*

²⁵ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa. Difel. 1987. p. 27.

²⁶ Cf. FERRO, Marc. *A história vigiada*. Martins. Martins Fontes. 1989.

Mas essa criação imagética, como no procedimento onírico proposto por Favaretto a partir da leitura de Freud/Lacan²⁷, não é fixa, visto a “imagem” de Brasil proposta pelos tropicalistas ser paródica, ao final, estilhaçada, desterritorializada; a representação extingue-se, “é desatualizada pela descentração contínua das suas versões correntes”, o que se aproxima por demais ao que Deleuze e Guattari expressam como o trabalho do artista enquanto “senhor dos objetos” integrando na sua arte objetos quebrados, queimados, desarranjados, fragmentos entregues à grande máquina de produção de subjetividades, “ao regime das máquinas desejanças”. O *Corpo sem órgãos* tropicalista desterritorializa o *socius* identitário o estilhaçando.²⁸

O modo como o Tropicalismo fora produzido pela articulação das práticas de seus agentes frente às discussões que buscavam a “realidade nacional” objetiva fora contraposta pelas novas subjetividades e descontinuidades dos tropicalistas que buscava mesmo compreender como a construção dos discursos sociais, políticos, econômicos, ou seja, da territorialização do *socius* da realidade nacional se produzia e atuava de maneira a esvaziá-lo.

ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO

O tropicalismo é um neo-antropofagismo
(Caetano Veloso)

As interrogações de brasilidade, onde o movimento tropicalista reatará a discussão, encontram em Mário e Oswald de Andrade, o tempero das tendências que marcarão presença e influenciarão o mundo da cultura posterior depois de um tempo de letargia trazido pela literatura regionalista. Novas leituras feitas pelos poetas concretistas na década de 1950 trarão à tona o movimento modernista.²⁹

Tais nomes tiveram mesmo suas afinidades eletivas como percebe-se no campo de uma possível história cultural da canção de mãos dadas à literatura brasileira. Ouça-se uma canção de Edu Lobo, como *Lero Lero*, por exemplo, demonstrando um “tipo” brasileiro para

²⁷ Cf. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria Alegria*. São Paulo. Ateliê Editorial. 3ª ed. p. 113-119

²⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro. 1976. P. 49-50

²⁹ Sabe-se que o movimento modernista possuiu diferenciações em seus componentes humanos variando do designado nacionalismo verde-amarelo, de cunho nativista, contrário às idéias de Oswald de Andrade do Movimento Antropófago. Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado estão a frente do movimento verde amarelo, posteriormente o *Anta*.

verificar o dialogismo evidente com os tipos de heróis brasileiros macunaímicos de Mário de Andrade.

Sou brasileiro de estatura mediana/gosto muito de fulana mas sicrana é que me quer/porque no amor quem perde quase sempre ganha/veja só que coisa estranha/saia dessa se puder/ não entro em mágoa, não blasfemo, não pondero/não tolero lero-lero/devo nada pra ninguém/desacredito no azar de minha sina tico-tico de rapina, ninguém leva o meu fubá³⁰

Oswald aparece mais na demonstração da barbárie, do dionisiaco, como nas propostas do teatro de José Celso Martinez ou na “ode” tropicalista da poética de Torquato Neto musicada por Gilberto Gil, *Geléia Geral*, de onde são tiradas citações diretas do manifesto Antropófago de Oswald.

Alegria é a prova dos nove/e a tristeza teu porto seguro/minha terra onde o sol é mais limpo e Mangueira onde o samba é mais puro/tumbadora da selva selvagem /Pindorama país do futuro. ³¹

Os tropicalistas intensificaram a divulgação antropofágica de Oswald de Andrade, fundamental na cultura brasileira, tendo mesmo simbolicamente assumido uma espécie de inconsciente que remonta aos rituais antropofágicos mitificados pelos relatos dos viajantes europeus do século XVI, associando a ritualística à visão do Novo Mundo. Na história intelectual três períodos podem significar a fixação da idéia de antropofagia transmutada para o campo cultural: o romantismo, o modernismo e o Tropicalismo.

Os dois primeiros passam pelas noções levantadas pela corrente indianista em José de Alencar e Gonçalves Dias³², e pelos modernistas, influenciado pelas tendências culturais mundiais, a subverter os valores mais palacianos da arte aristocrática dos parnasianistas ao ironizar seus formalismos e eruditismos.

³⁰ LOBO, Edu. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril Cultural. 1982. 1 disco sonoro. Composição de Edu Lobo e Cacaso, gravada por Edu Lobo. LP *Camaleão*. Philips, lançado em outubro de 1978. Lero-lero foi sucesso de público e crítica e demonstra um tipo nordestino, diria, um malazarte andradino do nordeste.

³¹ NETO, Torquato. GIL, Gilberto. *Geléia Geral*. In. *Tropicália ou Panis et circensis*. Diversos. Philips. 1968. 1 disco sonoro.

³² Ambos desmitificam a visão européia da barbárie antropofágica legitimando a colonização. É o caso de Gonçalves Dias com o poema “I-Juca Pirama” que sugere uma valoração da antropofagia enquanto visão de mundo determinada. Juca Pirama está para o que em português significa o que há de ser morto, digno de ser morto. Alencar desenvolve a idéia em uma das notas explicativas em Ubirajara denunciando a visão pré-concebida dos cronistas explicando o sentido do ritual antropofágico onde associa o Juca-Pirama como um adversário digno de ser devorado, ou seja, o inimigo a ser devorado precisa ser um Juca Pirama. Cf. ROCHA, João Cesar de Castro. *Devoremos Oswald: uma releitura do Manifesto Antropófago*. Documento por meio eletrônico. http://www.candidomendes.br/ce_institutos/ipc/texto3_jc.html. Acessado em 16/07/2004.

A elaboração literária do modernismo se fez mais revolucionária com Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Macunaíma é digestão de *Iracema* e Alencar, por menos que Mário de Andrade se pretendesse um antropófago. Parodia a pureza da *virgem dos lábios de mel com os cabelos mais negros que o negro da asa da graúna*³³, a inversão dos valores romantizados pelo indianista romântico atualizando o “tipo” brasileiro, o herói sem caráter; partindo das leituras do texto romântico de José de Alencar numa linha estilística poética ligeiramente semelhante, todavia, marcada pela diferença ressaltada pela eliminação a qualquer possibilidade de construção romântica. Veja-se que *Macunaíma, é preto retinto, criança feia, filho do medo da noite, nascido no fundo da mata virgem ao murmurejo do Uiracoera*.³⁴

Com os dois Andrades, foi lançada a importante discussão sobre a brasilidade, mesmo tendenciando em círculos literários e acadêmicos discussões individualizadas de elogio ou distanciamento por um ou por outro. O trabalho de ambos levaram a invenção estética a um tipo de inventário da História do Brasil no sentido de diferenciá-la das manifestações ideológicas prevalentes de uma “identidade nacional”.

Nosso interesse está mais para a antropofagia oswaldiana no sentido de uma crítica literária que erga o véu para melhor entendimento da proposta antropofágica como produção de subjetividades não identitárias.

Em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso dedica um capítulo à antropofagia. Discute a questão da antropofagia a partir de um livro do psicanalista italiano Contardo Calligaris em seu estudo sobre o Brasil a partir da antropofagia cultural disseminada nos meios psicanalíticos brasileiros como um mito “que além de nocivo, é doença congênita de não filiação, de ausência do “nome do pai”, de falta de um “significante nacional brasileiro”.

Caetano parece compreender profundamente o pensamento de Oswald, pois o que recai em sua crítica ao livro de Calligaris (que ele considera tão amigo quanto discordante) é o fato dele reduzir o ato antropofágico que Oswald emprestava dos índios ao meramente orgânico como “receita de um comportamento criativo em tudo diferente do que freqüentemente se faz no Brasil – nos congressos psicanalíticos ou fora deles – forçando um diagnóstico hostil onde “mete no mesmo saco a mediocridade dos misturadores de informação

³³ ALENCAR, José. *Iracema*. Coleção Grandes Leituras. São Paulo. FTD. 3ª edição. 1996. p.20

³⁴ ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem caráter*. São Paulo: Círculo do Livro, p. 9. Escrito em 1928.

mal assimiladas e o gesto audaz de Oswald, como se a antropofagia fosse “um programa prescrito por Oswald nos anos 20 e posto em prática até nossos dias com resultados desastrosos”.

Que a antropofagia é posta em prática em sua apropriação para o campo da cultura é certo. O artigo que mencionamos da psicanalista Sueli Rolnik no campo clínico, enquanto contra proposta ao modelo subjetivo-identitário do mundo da globalização, seja ele de *identidades fixas* ou *identidades globalizadas*, é um exemplo de linha de fuga do inconsciente àqueles modelos ainda com prerrogativas subjetivas que, seja, no primeiro caso, como aderência a subjetividades ufanistas representativas de um suposto “ser brasileiro”, e, no segundo como “mitificação de qualquer figura que se apresenta de modo sedutor”, o que a televisão brasileira tem exemplos vários.

Citamos Caetano para corroborarmos o forte da alta antropofagia praticada por ele e sua ativação mais consistente do movimento. Para ele, “antes de uma panacéia para resolver o problema de identidade no Brasil, a antropofagia é uma decisão de rigor”.

A tese central de Calligaris é que

O colonizador (que deixou a terra-mãe para exercer a potência do pai sem interdito na nova terra) e o colono (o imigrante que veio esperando do colonizador uma interdição paterna que fundasse uma nova nacionalidade, e só encontra um uso escravo do seu corpo, confundido pelo colonizador, como o corpo dos negros, com a terra que deve ser exaurida sem limites) são duas instâncias da mente brasileira que produzam a frase (...) Este país não presta.³⁵

Tudo no Brasil para o psicanalista, diz Caetano, desde o nome destituído de valor por não apresentar significação nem étnica, nem lugar, mas, produto de exploração; o rapaz que passa a mão na sua bunda no carnaval da Bahia sem se saber se está a fim de sexo ou dinheiro, as crianças assassinadas nas ruas, o Egito absurdo buscado nas canções dos blocos afros como uma origem ou sentido de existência é explicada por Calligaris como a ausência do tal “significante nacional”, pela ausência do nome do pai.

Continua, a ausência de um significante nacional, a falta do nome de um pai implica para Calligaris no antropofagismo como solução, o criticando por substituir pelo tudo digestivo o UM que o Brasil nunca conseguiu se fazer.

O Brasil, neste sentido, seria o próprio “adjetivo esdrúxulo em U”, transformando o próprio corpo escravo que se oferece por sugestão do colonizador ao colonizado

³⁵ VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. In *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia das Letras. pp. 248-50

como o UM nacional. Importante perceber que o tal UM que Caetano conclui pela leitura de Calligaris que o Brasil não conseguiu se fazer recai sobre o tal problema identitário.

Procurando ver na subjetividade antropofágica, uma proposta desconstrutiva da noção identitária, nos distanciamos da visão de Calligaris, “o confinando” ao grupo dos que a psicanalista aponta como uma leitura desatenta da antropofagia, aquela que busca uma representação para “o brasileiro”, “e que, além de delinear o contorno de uma suposta identidade cultural, teria a ambição de englobar o conjunto tão diversificado de tipos que forma a população deste país”³⁶.

Compreendido de outro modo, o que pretendia Oswald e o entenderam os retomadores do antropofagismo depois de seu longo tempo de esquecimento “é justamente um movimento que se desloca dessa busca de uma representação da cultura brasileira, e tenta alcançar o princípio predominante de sua variada produção”.

O método de subjetividade antropofágica para sairmos, ainda que momentaneamente, do campo das representações explorando mais as subjetividades, evoca a discussão da constituição histórica do sujeito fugindo ao que se considera como um sujeito a procura de sua “identidade” ou sua “originalidade”. Contudo, a noção de Antropofagia propõe a extração e reafirmação da fórmula étnica da alteridade que preside o ritual fazendo-a migrar para o terreno da cultura.

O que pode nos propor a antropofagia aplicada nos tempos de globalização ecoa pela voz tropicalista de acordo com as multiplicidades realísticas por eles exploradas. Se considerarmos que os tropicalistas já estavam em sintonia com uma nova linguagem se fazendo presente na década de 1960, diríamos que as noções de um tempo de estranhamento na suposta realidade nacional estava acontecendo como característica das subjetividades presentes no processo de pós-modernidade que os tropicalistas estavam captando. Ao extrapolarem os sentidos vibráteis corporais, as cores, a alegria de destruir os tabus artísticos da canção engajada, a virada de mesa ao banquete aristocrático da cultura, propunham que subjetividades mais consistentes contaminassem a minguada idéia de “consciência nacional” desdobrada em paradigmas culturais como “a música genuinamente brasileira”.

Assim, uma certa “casa subjetiva” conforme pode ser buscada no sentido de uma “consistência subjetiva palpável”, já sendo captada pelos tropicalistas ao “pegaram onda”

³⁶ ROLNIK, Sueli. *Esquizaanálise e Antropofagia*. Documento por meio eletrônico. [Http://www.puc.sp.br/nucleo de subjetividade/](http://www.puc.sp.br/nucleo_de_subjetividade/). Acessado em 05.01.2007

na contracultura desenvolvendo uma prática corporal intensiva, vibrante, potente, criando um “em casa” do tipo provisório, flutuante, que saia do mundo interno do eu identitário, um “em casa” mais versátil, mais pélvis, “funk-se” quem puder, distanciados aos confinamentos identitários fortemente presentes nas sociedades atuais onde os grupos ainda se dividem em grupos identitários em esferas comunitárias, grupos sejam étnicos, religiosos, políticos, sexuais. Uma saída à virada da grande barca, onde nadamos sem chão fixo como *um pedaço de tábua a boiar sobre as águas sem destino nenhum* conforme nos lembra o outro antropófago, Gilberto Gil. Não podemos ficar sem falar de nossos antropófagos prediletos, sempre dizendo as mestiçagens não identitárias ou figurativas, sul-africanas, transafricanas, pós-americanas, cem por cento americanas, ou de mulatos natos no sentido lato democrático no litoral, ex-mulatos, negros, mestiçagens extras, sem crachá, sem identidade, mestiças, vagabundas, escrachadas.

O contraponto tropicalista atua antropofagicamente insinuando-se entre as fronteiras do erudito e do popular fazendo como que desaparecer a distância entre um e outro, como que dando circularidade, talvez hibridação, a um processo distanciado pela hegemonia daquele sobre o outro. É o aspecto viral que o movimento tropicalista explicita como posição de ficar à margem das posturas discriminatórias entre o erudito e o popular, nacional e internacional, arcaico e moderno, rural e urbano, artesanal e tecnológico. Reforça a busca de um “em casa” que encarna toda a heterogeneidade dinâmica da consistência sensível de que é feita a subjetividade de qualquer brasileiro, a qual se “recria” como efeito de uma mestiçagem infinita, nada a ver com uma identidade³⁷.

É na incorporação do banal e na afirmação da exuberância estética irreverente que impregna o cotidiano do povo brasileiro no interior do sistema oficial da cultura que reside a subjetividade antropofágica retomada pelos tropicalistas³⁸. Sua prática consiste na irreverência e na injeção de práticas artísticas intensificadas pela mistura com os mais atuais e sofisticados repertórios eruditos dos grandes centros, ou “centros hegemônicos” da cultura dominante do Brasil, desvinculados de qualquer trabalho do pensamento.

Havia uma intencionalidade do movimento tropicalista pelo uso de novas linguagens revigorantes compondo um novo mapa das inquietações presentes no universo brasileiro, que pode estar associada a uma forma ética da antropofagia explicitada por Rolnik num demonstrativo para uma aplicabilidade à seleção de ingredientes utilizados no banquete

³⁷ *Idem.*

³⁸ Cf. o capítulo Tropicália ou *Panis et circensis*

antropofágico tropicalista, filtrando apenas as “idéias alienígenas absorvidas pela química da alma”.

Um possível começo para pensar o Tropicalismo como uma aplicação desdobrada da antropofagia, insere-se entre as três operações fundamentais apontadas por Rolnik, seja o abastardamento da cultura de elite e da cultura européia, a produção de sentido por meio de sistemas não totalizantes fugidias à submissão da cultura européia e o processo indefinido de criação em redefinição ininterrupta.

O descentramento radical da idéia de “centro” presente naquele referente cultural onde não há lugar nem para uma reposição submissa nem por oposição aplica-se ao descentramento da cultura que os tropicalistas experimentaram. Os modelos são colocados em dúvida, ignora-se o suposto modelar num jogo agonístico estratégico de investimento em qualquer universo cultural como “coágulo provisório da linguagem” selecionado num processo experimental e singular de criação de sentido.

Significa este investimento dos tropicalistas na cultura internacional ou não internacional numa aventura onde não há uma “desterritorialização” da cultura local ao consumir-se a cultura de outros pontos do mundo. O que de certo modo temiam os grupos nacionalistas a recusarem-se às investidas dos tropicalistas, seja no *pop*, ou nas investidas às técnicas mais avançadas do mundo do consumo.

Com o advento do Manifesto Antropófago a noção de cultura centrada na supremacia da Europa e do estilo de vida burguês já havia sofrido o choque da primeira guerra mundial e os efeitos da crítica efetuada pela intelectualidade européia, que buscou no primitivo uma saída de sentido. É decorrente dessa situação o aspecto *dada* assumida pela estética tropicalista ao aplicar em sua elaboração artística alguns métodos daquelas vanguardas.

O movimento antropofágico recebeu críticas que o colocam como persistente de uma posição inferiorizada por assumir o primitivo idealizado, este outro *utópico* que a crítica européia produziu naquele momento. O “não europeu” continuaria assim discriminado como “exótico”, o único que teria mudado é que de desqualificado passa a enaltecido.

Este modo de ver a antropofagia ignora a força metafórica que o termo alcança, sendo a irreverência da mistura que rejeita qualquer espécie de hierarquia cultural pré-determinada. O que conta para a Antropofagia é justamente a equivalência que dá a todos os

repertórios enquanto fornecedores de recursos para produção de sentido. Prática assumida pelos tropicalistas e duramente criticada por seus opositores quando aqueles passam a incluir repertórios “não nacionais” em suas técnicas de produção artística.

A subjetividade antropofágica provoca a produção de sentidos, problematiza os processos expressivos do pensamento. Com isso, uma segunda operação está na funcionalidade de um sistema não totalizante mas para alguns de seus elementos articulados com outros sistemas de maneira não identitária.

É assim que a criação cultural distancia-se da noção de verdade revelada pela explicação ou interpretação, resultando a problemática antropofágica tropicalista em cartografias antropofágicas num mapa de sentidos que participa da construção do território que ele representa pela “tomada de consistência” de uma nova figura de si. Próximo ao ponto mais complexo explicitado por Jean-François Lyotard em *Nota sobre o sentido de pós*³⁹ como uma *terapia psicanalítica*, onde “o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com situações passadas, o que lhe permite descobrir sentidos ocultos da sua vida, do seu comportamento”. Tentando compreender o que diz Lyotard usando-se do sentido psicanalítico de perlaboração (*Durcharbeiten*) como a reelaboração produtiva e interpretativa de fatos passados, num sentido de perturbação, entendemos que este esquecimento do passado (anamnese) não está em esquecer-lo no sentido de “perda de memória”, mas como que conectá-lo ao tempo presente, sumindo o distanciamento ou a ruptura com ele. Ou seja, esquecer o passado remete a esquecer a tradição enquanto um “efeito gramofone”, disco riscado, repetidas e repetidas vezes o mesmo enunciado. Assim, o sentido de perlaboração/anamnese que Lyotard irá retirar de Freud/Lacan está na prática de introduzir o novo na cultura enquanto trabalho de *irresponsabilidade* com a *seriedade da tradição* que está presente no aspecto do deboche nas práticas tropicalistas que associado às vanguardas foi de valor inestimável para os novos rumos culturais do Brasil.

Mexendo com a “topologia da diferença” feita de acordos não resolvidos e não remetidos a uma totalidade que emana, o sentido utiliza um roteiro, um mapeamento de conteúdos dos movimentos sociais reais que são submetidos ao efeito crítico, tendo como elementos construtivos de sua atividade a prática experimental e crítica universal permanentes. Nos tropicalistas o alcance de tais conteúdos, listados e datados transborda.

³⁹ LYOTARD, Jean-François. *O pós moderno explicado às crianças*. Publicações Dom Quixote. Lisboa. 1999. p. 97

Das operações de descentramento da cultura elitizada e européia e da articulação entre elementos de vários sistemas de modo a romper com o paradigma identitário cultural, ocorre um deslocamento do eixo do terreno de relações de força modificando os modos anteriores de se pensar o conflito político da humanidade, desaparecendo os confrontos entre potência hegemônica e o seu outro, desfazendo-se as fronteiras entre um e outro.

Numa operação subsequente a cultura produzida no Brasil torna-se linha de fuga da cultura européia e não mais reposição submissa e estéril, nem simples oposição que mantém aquela cultura como referência. Há uma estratégia não arbórea pelo sentido de sua estrutura e evolução serem previamente definidos por um programa transcendental. O processo indefinido de criação, no qual é conectado em vários universos de referências alienígenas passa a integrar uma evolução imprevisível imanente ao próprio processo no qual a estrutura se redefine permanentemente⁴⁰.

Ainda, outra operação estratégica da antropofagia é aquela posta em funcionamento pelo desejo. Define-se pela justaposição irreverente que cria uma tensão entre mundos que não se roçam no mapa oficial da existência. Os vetores da subjetividade antropofágica diferenciam-se pelo modo como as subjetividades conhecem e rastream o mundo, pelo movimento da busca de sentido e pelo critério de que se utiliza para selecionar o que será absorvido para produzir este sentido.

As características principais do modo de subjetivação antropofágica partem de um procedimento em que inicialmente o desejo de exposição ao outro almejando contaminar-se dele se faz necessário para absorção de suas singularidades. É um estado de corpo como “atividade vibrativa da música dos universos conectados pelo desejo”.

No entanto, este desejo distingue-se das formas narcisistas contemporâneas em suas subjetividades, ou seja, a lei transcendente, lei mental, do ego, narcisista, modelar, buscando completude e estabilidade é extrínseca ao corpo impondo ao desejo as imagens exteriores ao seu movimento subalterno, conhecimento por imitação. Logo, a relação com o outro da subjetivação antropofágica distinguem-se das formas de narcisismo contemporâneo em suas subjetividades operando vibrativamente, como consistência subjetiva pela errância do desejo, conforme o modo vibrátil que o corpo potencialmente cria a sua subjetividade, seu desejo Tupy, sua fórmula de contaminação com o outro, a fórmula tupy de se

⁴⁰ ROLNIK, Sueli. *op. cit*

expor ao outro o enxergando, querendo sua singularidade, sem medo de se contaminar, sem vergonha do desejo pelo outro.

Rolnik, citando Oswald, diz que a Antropofagia é governada pela lei de um “deus da caravana metamorfoseado em deus de caravela” única lei do mundo – a menos transcendental das leis”. A lei antropofágica de *deus de caravana* errante é imanente ao movimento do desejo, a do *deus de caravela* é transcendental e remete às potências católicas que colonizaram o país, deus sedentário, não lida com a diversidade.

A diferença entre os dois tipos de lei está na estratégia a que obedece a “casa subjetiva” em sua construção. Conforme o comando da lei subjetiva ou transcendente um tipo de conhecimento. Se obedecer às intensidades do corpo vibrátil a lei será imanente resultando num conhecimento que resultará da contaminação e vibração que emana do corpo.

A quarta característica ocorre pela abertura total dispersa nas múltiplas conexões do desejo no campo social e que emerge entre os mundos agenciados diferenciados das subjetividades voltadas ao princípio identitário figurativo ligadas ao eu pessoal, murada, presa a suas vivências psíquicas e comandadas pelo medo de se perder de si.

Refere-se ao modo que a subjetividade emerge, uma quinta característica, enquanto “gênese feita a partir de contágios, alianças, rizoma infinito mutável em natureza rumo às mestiçarias que se operam na grande usina de massa antropofágica cultural diferenciadas das subjetividades identitário-figurativas feita por filiação, fantasia de uma evolução linear e o compromisso aprisionador com um sistema de valores assumido como essência a ser perpetuada e reverenciada.⁴¹

A mesma não adesão a qualquer sistema de referência, seja ele qual for, a mesma plasticidade para misturá-los à vontade, a mesma liberdade de improvisação de linguagem a partir das misturas – não adesão, plasticidade e liberdade de improvisação que constituem o modo antropofágico em sua parte visível – podem constituir um tipo de subjetividade em que, no invisível, esteja presente nenhuma das características anteriormente evocadas.

Assim, o modo ativo da Antropofagia em seu valor ético de subjetivação é que foi acionado pelos tropicalistas em sua vontade de devorar o outro. Nas conexões do desejo os tropicalistas exploram uma antropofagia atualizada em seu vetor mais reativo. Ao diferenciarmos o deus narcísico, transcendente, *deus de caravela*, ao *deus de caravana*, nômade,

⁴¹ *Ibidem*

esquizo, contaminador e imanente nos deparamos com duas subjetividades resultantes, por um lado, no *sujeito* codificado pelos atributos do saber tradicional, sujeito da moral cristã, disciplinado e normalizado. Por outro lado, os atributos mais pagãos, indígenas, antropófagos nos remetem a uma epistemologia do desejo que se libere daqueles atributos identitários, resultando numa estética da existência, liberta daquelas amarras nefastas, uma ética da existência buscada pelo jeito de corpo vibrátil com que os tropicalistas trataram as subjetividades em seu tempo.

OSWALDCAETANOCONCRETO

Vamos comer Caetano/ Vamos desfrutá-lo/Vamos comer Caetano/Vamos começá-lo/Vamos comer Caetano/Vamos devorá-lo/Degluti-lo/Mastigá-lo

(Adriana Calcanhoto)

A antropofagia oswaldiana é parte integrante da Tropicália. A poesia concreta também integra-se à antropofagia, tendo sido os poetas concretistas, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari seus principais divulgadores e defensores. Há coisas em comum entre os tropicalistas e Oswald de Andrade, este “antropófago indigesto, que não era aceito pela academia”. Augusto de Campos já brincava com siglas. Assim, o CCC, *Comando de Caça aos Comunistas* vira *Comando de Caça a Caetano* e a TFM, *Tradição Família Musical*, aquela que mesmo Gilberto Gil participou ainda enredado com os nacionalismos na música, a passeata contra as guitarras elétricas que pode ser lida como contra a Jovem Guarda ou contra o *iê-iê-iê* de Roberto Carlos e da *Ternurinha* (Wanderléia), do *Tremendão* (Erasmus Carlos) uma figura representativa no cenário do rock, quando ao apresentar-se com roupas brilhantes cantava repetindo inúmeras vezes, *sou tremendão, tremendão, tremendão*, onde o balançar das mãos acompanhava a dança corporal.

Oswald de Andrade, com o signo irônico de devoração do outro, trazia o “mito” da devoração do bispo Sardinha. Deve ser recorrente em nosso memorial interno esta passagem da devoração do bispo Sardinha, entre outras passagens da história do Brasil que nos contavam, este ato de devoração dos índios canibais em sua forma ritualista. Oswald apropria-se do evento sangrento mexendo com as datações oficiais.

O dia em que os aimorés comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data. Data Americana, está claro. Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político-internacional: brasileiros-porugueses, aqui nascidos, e, que um dia, se insurgiram contra os próprios pais. Não. Nós somos americanos; filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. O fim que reservamos a Pero Vaz Sardinha tem uma dupla interpretação: era, a um tempo, a admiração nossa por ele (representante de um povo que se esforça por derrubar aquele presente utópico, que foi dado ao Homem ao nascer, e que se chama Felicidade) e a nossa vingança. Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá; mas que eles, hóspedes, nos quisessem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua... isso não! Devoramo-lo. Não tínhamos, de resto, nada mais a fazer⁴².

A importância dos manifestos de Oswald, o *Pau Brasil* e o *Antropófago* dimensionavam para uma *não imitação* do estrangeiro numa devoração da informação nova, num novo dado mais autônomo. Oswald já fazia da literatura um jeito semelhante às artes plásticas, montagens cubistas, expressão livre de preconceitos literários. Há inúmeros exemplos de letras de canções tropicalistas com um dado concretista, como *Acrílico*, *Dada* e *As coisas*, estas últimas mais recentes. Mas a que mais se assemelha é *Batmacumba*, linguagem anti-discursiva, que no dizer de Augusto de Campos, funciona como canção anti-nacionalóide, ao invés de macumba para turistas, macumba para futuristas.

A área de atuação dos tropicalistas com os concretistas apesar da proximidade, diferem. A poesia concreta procurou infiltrar-se no mundo da comunicação de massa através de processos de grande ênfase visual, ligados às técnicas de publicidade das manchetes de jornal às histórias em quadrinhos. Diferente dos tropicalistas que utilizaram a poesia de consumo no contexto da canção popular. Os pontos mais convergentes estão nas montagens e justaposição de sonoridade vocabulares. Os tropicalistas trouxeram, sem querer maiores comentários quanto à cultura e política e cultura e poder, um dado como que adormecido. Revisando a canção brasileira em sua vocalização tradicional trouxeram a poesia cantada.⁴³ Nunca é demais mencionar o quanto os textos de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto possuem influência dos poetas concretistas. Especialmente, Augusto de Campos, no período, extrapolava em elogios a Caetano Veloso e Gilberto Gil.

⁴² ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. Entrevistas. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990 – (Obras completas de Oswald de Andrade) p. 44.44.

⁴³ CAMPOS, Augusto. *O balanço da Bossa e outras bossas; É Proibido Proibir os Baianos*. São Paulo. Perspectiva. 1993, p.262-272; Cf. para melhor entendimento do exemplo da poesia musicada. VELOSO, Caetano. *Circuladô de fulô. Poesia retirada do livro Galáxias de Haroldo de Campos*. Philips. 1991.

Quando do “surgimento” do movimento, os tropicalistas foram continuadores da discussão de “identidade nacional”, trazendo, entretanto, um caráter onde a conceituação de nação passou por um processo de desconstrução da identidade/originalidade nacional a estilhaçando. Digo estilhaçando, buscando o dado irônico do Tropicalismo, conforme o texto de Foucault a partir de leitura de Nietzsche (Nietzsche, a genealogia e a história) e sua relação com a história, tal qual praticada pelos historiadores, em que propõe rir das origens, das solenidades das origens.⁴⁴ O riso, assim, é maquinaria de guerra, contra o poder, é combatente.

O movimento tropicalista, em sua *bricolage* tomou do movimento modernista o dado antropofágico buscado em Oswald de Andrade numa representação radicalmente fragmentária ao dado nacional, em que iconoclasticamente as canções tropicalistas constróem uma monumentalização do Brasil, para, em seguida, *perversamente*, deplorá-lo, demonstrando um material historicamente construído e não uma *entidade* ou identidade dada *a priori*. Dessa maneira, o material musical dos tropicalistas evidenciará as *espacialidades* e as *temporalidades* da nação numa demonstração das categorias culturais diversas, formadoras de uma multiplicidade, entendida, não como a multiplicidade sendo a identidade do Brasil, pois, os fazeres vários do Brasil não são “do Brasil”, mas são formas, gestos, modos da humanidade.⁴⁵

A multiplicidade que há no Brasil não é de “sua natureza”, algo singularizado, identitário. Não que não possa haver um “patriotismo bem humorado”, mas não um dado nacionalista, aquele que Gilberto Gil comentava.

A demarcação dos interesses de uma nacionalidade está muito difusa. O que se poderia chamar de uma mentalidade nacionalista não quer dizer hoje, o que Sartre chama de ‘idealismo voluntarioso’ (...) 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.⁴⁶

A historicidade do homem não pode se perder num “jeito de ser” brasileiro, num *ser* da nação, numa naturalidade do brasileiro. A história não é natural, é trama e

⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *A microfísica do Poder*. São Paulo. Graal. p.18.

⁴⁵ JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *As imagens da Alegria ou a Diversão do Nordeste: as imagens do regional no discurso tropicalista*. In. GUTIÉRREZ, Horácio et al. *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. Franca: UNESP. São Paulo: Olho D’água, 2003. P. 249-279.

⁴⁶ (apud) NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate*. v. 18. N. . 35, ANPHU/humanitas São Paulo. 1998

encenação, teatro e produção, criação, devoração. “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.⁴⁷ “Sejamos o lobo do lobo do lobo do homem”.⁴⁸

Devorar o outro torna-se para os tropicalistas um revisitado da antropofagia retrazida pelos modernistas. O dado do canibalismo primitivo transmutado na devoração do outro. Por isso o contato com as produções internacionais européias e norte americanas, com a África, nos manifestos refazenda, refazendo tudo, refazenda, o dado ecológico, Jeca Tatu, o caipira do moderno Lobato transmutado em *Jeca total*, refavela, “etnias em rotação na velocidade da cidade/nação não o jeca mas o zeca total”⁴⁹

Na verdade, algo já buscado com a antropofagia de Oswald, este, por sua vez, já tendo devorado Marinetti, Breton e Francis Picabia (respectivamente, ícones do movimento futurista, surrealista e dadaísta). Enquanto os tropicalistas devoravam Beatles e Hendrix. Diga-se devoração, comilança, e não a negação do outro, de seu anterior, mas a apropriação, a digestão do melhor do outro.

Foi Oswald de Andrade que mais chamou atenção dos tropicalistas pelas discussões desconstrutivas que provocava. Ao explorar o riso, a paródia e a ironia, utilizava um procedimento de estetização onde o traço principal se dá pela reação do ser brasileiro às imposições culturais, políticas e econômicas através do humor.

O procedimento estilístico de Oswald de Andrade voltado para o riso e a ironia associadas à prática da paródia serviu aos modernistas como possibilidade de discussão e análise da “identidade cultural” muito mais que a busca de uma nova expressão artística. Evidentemente essa “discussão e análise de uma identidade cultural” estava mais para demonstração de um *falso problema* de identidade nacional, buscando mais uma não-identidade que fugisse aos discursos tautológicos da mesma. A antropofagia oswaldiana constitui-se em seu projeto de “dialogar” com os fatos passados pela sua revivescência, em refletir sobre os momentos que se fazem perceber na representação do processo de formação de uma consciência nacional entre outros conteúdos da história, dentro de um “quadro”, uma série de época em que generalizava-se o nacionalismo.

⁴⁷ ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. Manifesto antropófago*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1970. pp. 11-20

⁴⁸ VELOSO, Caetano. *Língua*. In *Velô*. Philips. 1984. 1 disco sonoro.

⁴⁹ GIL, Gilberto. *Refazenda*. Philips. 1975; Refavela. Phonogran. 1977. 2 discos sonoros.

O pensamento quanto ao nacional é o que faz a diferença empregada por Oswald de Andrade nesse pensar o nacional. Ele o pensa em relacionamento dialógico com o universal.

A antropofagia oswaldiana fornece o elemento de devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliadora do “bom selvagem” mas segundo o ponto de vista do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago”.⁵⁰

Na acepção de Campos, a antropofagia transvalora pela visão crítica da história como função negativa (que ele tira de Nietzsche), por ser capaz de apropriar mas também expropriar, desierarquizar, desconstruir. O forte da antropofagia está especialmente em captar no paisagístico o registro satírico dos costumes nacionais estratificados com humor dessacralizante.

No mesmo nível de escândalo analogamente ao sentido sangrento do ritual canibal que os tropicalistas serão, também, antropófagos

De Oswald de Andrade, já se sabe o quanto deu aos tropicalistas material em suas produções. Foi após ver a peça de José Celso Martinez Corrêa que Caetano Veloso despertou para o modo que gostaria de direcionar a sua produção artística. O remeteu a um universo de criatividade e inovação.⁵¹ Compôs *Tropicália* e musicaria *Escapulário* de Oswald, quando *solta os demônios contra os sexos dos anjos*⁵² no LP *Jóia*, contra parte de *Qualquer Coisa*.

A musicalidade do samba que coloca em *Escapulário* revitaliza a poesia de Oswald. O fundo dos instrumentos percussivos em ritmo de ensaio de escola de samba misturados ao versos repetidos inúmeras vezes, se encaixam ao compasso sincronizando-se perfeitamente, *fala e som*, funcionando como uma oração que parodia pela carnavalização pagã o pai nosso cristão pelo ato de devoração poética em substituição ao pão.

No pão de açúcar
De cada dia
Dai-nos Senhor
A poesia de cada dia⁵³

⁵⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagens e outras metas. Ensaio de Teoria e crítica literária. Da razão antropofágica. Diário e diferença na cultura brasileira*. Perspectiva. São Paulo. 1992. p. 231 ss.

⁵¹ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 244.

⁵² Caetano Veloso popularizou Oswald de Andrade. No período denominado pós-tropicalista lançou os manifestos *Jóia* e *Qualquer coisa*. Gilberto Gil lançava o manifesto *Refavela*.

⁵³ VELOSO, Caetano. *Escapulário*. In. *Jóia*. Philips. 1975. 1 disco sonoro.

A canção que dá título ao disco *Jóia* dialoga com o primitivismo do selvagem e o cosmopolitismo de Oswald na imagem de “puro amor” sugerida pelo *selvagem que levanta o braço, abre a mão e tira um caju e a menina* [de Copacabana] *muito contente que toca a coca cola na boca*.

A antropofagia ficou presente nas elaborações da música e do teatro. José Celso Martinez levou a peça teatral *O Rei da Vela* para o público, gerando inúmeras polêmicas. Demarca a tomada de atitude frente aos novos paradigmas artísticos e o surgimento de uma idéia de maior *movimento* assumida com maior entusiasmo pelas novas tendências emergentes.

Caetano assistira a peça no mesmo dia que Augusto Boal, o que possibilita um mapeamento do percurso de certo “afastamento” de Caetano em relação aos dramaturgos do CPC. Boal criticara o modo com que Zé Celso se referia a certas “caricaturas” como “o burguês decadente” o “agente do imperialismo”, etc., que para ele ainda tinham valor dentro de uma “perspectiva política”, criticando Oswald “que já está enterrado”, e com ele Zé Celso, de uma visão anárquica resultante, no máximo em julgamentos morais, “o jovem aristocrata homossexual”, o burguês, “o corno”, o arrivista filisteu. Exaltando Vianinha antagonizava com Caetano que fizera outra leitura da representatividade da peça.

Assistir a peça representou para mim a revelação de que havia um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.⁵⁴

Antes de ver o *Rei da Vela*, Caetano já havia composto *Tropicália*. Caetano e Zé Celso estavam utilizando a influência do cubismo em suas experiências artísticas pelas técnicas de fragmentação de imagens. O mesmo interesse estava no que acontecia nos meios de comunicação e nos programas de auditório e daí o interesse dos tropicalistas pelo apresentador de um dos programas de auditório do Brasil mais midiáticos do período, o *Chacrinha* (Abelardo Barbosa). Na verdade, inspiração para a crítica da própria indústria cultural.

A influência oswaldiana do ideário de brasilidade renovada, contra os nacionalismos ou “nacionalóides”, esteve também na canção *Geléia Geral*⁵⁵ de Gilberto Gil e

⁵⁴ VELOSO. Caetano. op. cit. p. 247

⁵⁵ Esta canção é lançada na festa tropicalista, em maio de 1968, numa comemoração ao quarenta anos do Manifesto Antropófago de maio de 1928.

Torquato Neto, cuja citação a “a alegria é a prova dos nove” e termos mais futuristas como pindorama⁵⁶, são retirados do Manifesto Pau-Brasil.

Alegria é a prova dos nove
A tristeza teu porto seguro
Minha terra onde o sol é mais limpo
E mangueira onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva selvagem
Pindorama país do futuro⁵⁷

Concretistas e Tropicalistas possuíam coisas em comum, mesmo havendo diferenças em sua produção. Utilizavam-se da paródia para reinterpretação do lirismo tradicional e onde o lirismo das banalidades cotidianas fosse desenvolvido continuamente. No LP tropicalista de Caetano, a canção *onde andarás* (com Ferreira Gullar) demonstra esta satirização. Caetano começa o canto sereno do bolero pedindo pela pessoa amada

Onde andarás
nesta tarde vazia
tão clara e sem fim?
enquanto o mar bate azul
Ipanema
em que bar
em que cinema
te esquecesses de mim?

Em determinado momento da canção entona a voz parodiando Nelson Gonçalves.

Eu sei
Meu endereço
Apagaste do teu coração
Já não serve pra nada
A escada, o elevador,
Não serve pra nada a janela, cortina amarela
Perdi meu amor

Assim, a poesia concreta foi essencial para o movimento tropicalista, ao mesmo tempo que o trabalho inovador destes últimos também foi logo reconhecido pelos poetas concretistas.

⁵⁶ Cidade Utópica: o matriarcado de Pindorama, cujo estatuto social e político prevê os direitos ao filho materno, a propriedade comum de terras e o Estado sem classes (anárquico utópico); oposto ao patriarcado implica em um modelo desrepressor, lúdico, anárquico.

⁵⁷ LP *Tropicália ou Panis et circenses*. Philips. 1968. 1 disco sonoro.

Enumerando-se os movimentos artísticos culturais no Brasil do século XX, encontraremos uma assimilação entre tais movimentos e os ocorridos na Europa e na América do Norte. Movimentos como o dadaísmo, surrealismo, cubismo, movimento hippie, jazz, rock, afora outras manifestações artísticas e expressões literárias, foram devoradas pelos modernistas, que por sua vez foram devorados pelos concretistas e “comidos” pelos tropicalistas. Pode-se dizer que cada evento serviu de uma síntese da história da cultura e foi sendo retomada pelos movimentos culturais posteriores.

A comilança continua. Nisso, a antropofagia foi essencial para a idéia de deglutição musical. A proposta cultural e integração a procedimentos de vanguarda, esteve presente no trabalho dos tropicalistas, que assimilaram a antropofagia oswaldiana. A teoria e a prática do simbolismo da devoração foram assimiladas pela intelectualidade dos anos 60 em suas discussões de polarização ideológica sobre o encontro de culturas: raízes nacionais e importação cultural.

O Tropicalismo evidenciou o tema de encontro cultural e o conflito das interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados evidenciando os limites das interpretações em curso.⁵⁸

O modo e a importância atribuídas às assimilações técnicas da vanguarda é o que traz uma diferença considerável entre os antropofagismos oswaldiano e tropicalista. Esta consciência das diferenças de experiências modernista é revelada por Caetano.

Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60.⁵⁹

Ao dizer que “o Tropicalismo é um neo-antropogafismo” Caetano já revela um reolhar e revisão, além de um reconhecimento do movimento em debate, e uma crítica à cultura do Brasil, pelo “esquecimento” histórico.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de influenciar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse

⁵⁸ FAVARETTO, Celso. *op. cit.* pg. 56

⁵⁹ VELOSO, Caetano. *op. cit.* p. 248

“antropófago indigesto”, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai⁶⁰

O contato de Caetano com a obra de Oswald em maior escala ocorreu por meio de suas conversas com os “super-racionalistas” ou os poetas da poesia concreta. Augusto de Campos quem passou a Caetano os textos dos concretivos reativando Oswald de Andrade, e mesmo os manifestos Pau-Brasil e Antropófago.

O Antropofagismo passa a ser referência na elaboração tropicalista. O comentário de Caetano de que *a idéia de canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix* reforça o que Haroldo propõe como o *nacionalismo da diferença*, enquanto dialógico com o universal, idéias esta levada pelos tropicalistas em seus argumentos defensivos antiidentitários nacionalistas.

A percepção tropicalista das possibilidades que a música como código de informação acessível do múltiplo contingente populacional, ainda pela florescência dos canais de comunicação como o rádio, a televisão e a imprensa favoreceu aos propósitos de divulgação dos resultados das canções que, evidentemente, buscaram determinadas técnicas dos modernistas, favorecidos agora pelo empreendimento dos bens de consumo de uma sociedade moderna emergente. O contraditório do Brasil emergiu nesse intento de sofisticação a partir das formações binárias grandioso/ridículo, vulgar/não vulgar, político/apolítico.

Toda a resistência à indústria cultural incipiente é entendida pelos tropicalistas como possibilitadora da propagação ou circularidade das tendências artísticas frente às indagações envolvendo discussões da realidade nacional em suas problematizações político-culturais. Com isso a negação ao movimento com o mundo comercial emergente só faria ainda mais incrementar as possibilidades assimiladas pelo capitalismo, transformando o próprio “protesto” em produto vendável. Aliás, Caetano comenta que foi por meio dos programas de esquerda, com o teatro do oprimido de Augusto Boal, que ele atentou às questões de mercado.⁶¹

Aproximando-se o ponto histórico reflexivo da música ao literário encontramos nos desafios da construção da nacionalidade a principal convergência entre tropicalistas e modernistas.

⁶⁰ *Idem.* p. 257.

⁶¹ VELOSO. Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia das Letras. p. 74

As proposições de nacional/popular, profundamente viradas pelo avesso pelos tropicalistas foram para os *hits parades* do rádio divulgadas no festival da canção. E aí, como explica Ivo Luchesi ⁶², uma das diferenças que distanciam historicamente o Tropicalismo do modernismo. Este limitava-se ao círculo burguês e impedido pela minguada imprensa livresca de maior divulgação. Os tropicalistas vivenciaram o auge da experimentação massiva. É a partir dos anos 40 e 50 que o mercado de bens simbólicos começa a se configurar consolidando-se nas décadas de 1960/70. A música brasileira já se popularizava pelas possibilidades radiofônicas com os programas ao vivo dos cantores e cantoras do rádio e com o advento da televisão, cinema nacional e da indústria cultural favorecendo às novas experiências comunicativas.

Suas produções deslocam os platôs⁶³ da realidade nacional, preocupando-se com *outras conversas sobre os jeitos do Brasil*. Explícito está na produção tropicalista um desejo de destruir certas cristalizações de realidade nacional arraigadas às noções de raça pura da zona temperada, que, como idéias fora do lugar, configura-se “germanicamente” como o menosprezo do homem tropical. Traduzindo-se para o ideário musical, este aspecto “nazista” da cultura em detrimento das outras possibilidades sonoras esteve presente no Tropicalismo pela sua não rejeição ao legado de bens simbólicos, o lirismo das canções dramáticas da Rádio Nacional, e por sua aceitação das novas técnicas e subjetividades do mundo capitalista.

O estranhamento que o movimento tropicalista provoca faz aflorar uma certa região obscura dita Brasil onde outras danças acontecem, mesmo que sob o olho do poder das elites intelectuais, revelando-se sob a construção da nação vinculada a um passado imperial de cunho escravista e racista, numa outra realidade que traz em seu âmago as diversas experiências humanas, expressas pela música brotando em sua vivevescência.

Ao tentarmos sair da raiz para a superfície, ao trazermos as práticas dos tropicalistas desmitificando as noções de identidade nacional é porque o compreendemos como possibilitador de dizer os esquizos, nômades, bárbaros da história, aqueles que estão para buscar a vida como alternativa. Poder sobre a vida substituído por potência de vida citando o comentário de Peter Pál Pelbart a partir de Foucault/Deleuze.⁶⁴

⁶² LUCCHESI, Ivo. *Modernistas e Tropicalistas no Projeto de Estetização do Brasil* – www.estacio.br/graduação/letras/revista/artigos2/modernistas6.asp

⁶³ A partir de Deleuze e Guattari *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

⁶⁴ PELBART, Peter Pál. *Vida Capital. Ensaios de biopolítica*. São Paulo. Iluminuras. 2003. p. 19 ss.

Na literatura brasileira foram os modernistas Mário e Oswald os propagadores de novos enfoques sobre identidades. Analogamente ao que sucedeu na Europa, década de 10, a de 20 dará lugar na América Latina a uma epidemia de manifestos, revistas e polêmicas locais produzidas pela importação direta ou indireta de modelos gerados pelos sucessivos movimentos de vanguarda europeus. Procura-se evidenciar aqui Oswald de Andrade, mas é bom lembrar de Jorge Luís Borges, Oliviero Girondo, Huidobro, partes desconstrutoras de idéias voltadas a uma identidade nacional fixa ou xenófoba.

Com as publicações dos Manifestos *Pau-Brasil* (1922) e *Antropófago* (1928) já aparece conceitualmente para os fins pretensos o conceito de antropofagia, ou seja, a assimilação da presença do elemento estrangeiro numa política de exportação e não mais de importação. A poética pau-brasil determina-se em não mais imitar os modelos europeus; marca uma divisão entre a poética tradicional e aquela que lhe é posterior.

A visão poética pau-brasil trazem tópicos de exotismo: ócio, comunhão fraterna, dádiva social, liberdade sexual, vida edênica, que ligados a componentes mágicos, instintivos e irracionais da existência humana remetem ao pensamento selvagem dos *Tristes Trópicos* de Levi Strauss ligados às vanguardas européias de onde Oswald, assim como tantos, “comeram” Nietzsche.

A busca dos tropicalistas à metáfora antropofágica do índio antropófago “devorando” o outro como saída ao domínio atualiza-se. O jornalista Carlos Callado⁶⁵ entrevistando o professor norte americano da Tulane University de Nova Orleans, Christopher Dunn, autor do livro, em iminência de publicação no Brasil, “Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian Counterculture” – antecipando a palestra do Encontro Internacional de Antropofagia realizado no SESC Pompéia em janeiro/2006, cidade de São Paulo, em entrevista à Folha de São Paulo, defende a validade da antropofagia na violenta era Bush, trazendo um dado atual da antropofagia onde Tom Zé “recria” a antropofagia. Diz o professor:

Em vez do antropófago, do índio canibal, Tom Zé propõe a figura do andróide, o trabalhador analfabeto, terrivelmente explorado como mão-de-obra barata e descartável. Para Tom Zé, esses andróides podem ter “defeito de fabricação” que possibilitam a resistência por meio de atos subversivos de criar, pensar, dançar e sonhar, enquanto fazem “arrastão” no legado cultural do qual são excluídos. Acho muito interessante essa metáfora, porque ela sugere explicitamente a posição social da figura subalterna, que a metáfora do antropófago tende a ocultar⁶⁶.

⁶⁵ Acesso por meio eletrônico. Folha da Manhã. Folha online www.uol.com.br. Acessado em 14/12/2005.

⁶⁶

3 JEITO DE CORPO

*Deixa eu dançar, pro meu corpo ficar
odara
Minha cara, minha cuca ficar odara
Deixa eu cantar, que é pro mundo ficar
odara
Pra ficar tudo jóia rara
Qualquer coisa que se sonhara
Canto e danço que dará*

(Caetano Veloso)

O uso do corpo passou a ser estratégia artística-política de uma experiência estética provocada aos procedimentos estéticos padrões da arte dos indivíduos. A crítica artística, cultural e conseqüentemente social é dada pelo movimento que o corpo passará a exercer. A materialidade mesma do corpo sai do posicionamento mais estático que assumia em sua performance artística, anteriormente marcada quase exclusivamente pela postura sentada com *o banquinho e o violão*. Os recursos cênicos “roupa”, “luzes”, o corpo como instrumento – como evidencia a participação do hippie *Johnny Grass* em *É Proibido Proibir* declarando-se, ao tirar sons do próprio corpo, como sendo um instrumento e não um cantor – diferenciados dos instrumentos de sopro funcionam como um começo para novas subjetividades na canção.

O Tropicalismo introduz o corpo na canção como a desmentir uma repressão aos sentidos, dando à “atmosfera” corporal um alcance aos afetos musicais. Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista e reapropriados pelos artistas vindouros. Caetano quis ele mesmo ser uma espécie de escultura viva, fazendo do corpo expressão tão importante quanto a voz, a roupa, a letra, o movimento, a música.⁶⁷ O corpo na canção funciona com uma proposição estética do Tropicalismo para uma arte da existência. O desejo de Caetano em se transformar em escultura viva⁶⁸ é uma demonstração de um deslocamento artístico objetivado para o vivenciado. Arte e vida não estão dissociados.

A prática dos tropicalistas colocando o corpo na história da música é marco divisório do período, passou na TV. O programa da Rede Tupy, o *Divino Maravilhoso* foi

⁶⁷ Cf. SANTIAGO, Silvano. *Caetano Veloso como superastro*. In. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo. Perspectiva. 1978. pp. 148 ss; *Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval*, Cadernos de Jornalismo e Comunicação, n. 40, jan-fev. 1973, p.53; FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria Alegria*. São Paulo. Ateliê Editorial. 3ª edição. 2000. P. 35.

⁶⁸ *Idem*.

responsável pela invasão ao triângulo edipiano-familiar das senhoras abastadas e católicas e *tutti quanti*.

Imagine-se a cena do dia 25 de dezembro de 1968 onde Caetano cantava *Boas Festas* do compositor e cantor baiano Assis Valente empunhando um revólver contra a própria têmpora entoando a zombaria às festividades natalinas simulando suicídio. Diz a canção maledicente:

eu pensei que todo mundo fosse filho de papai noel/ bem assim felicidade/
eu pensei que fosse uma/ brincadeira de papel/ já faz tempo que eu pedi/
mas o meu papai noel não vem/com certeza já morreu/ou então felicidade
é brinquedo que não tem⁶⁹

Misturam-se neste movimento e espaço cênico o próprio ato suicida do sambista do Recôncavo baiano da década de 1930, e claro, todo o espaço negro deste contexto sócio-cultural. Valente era bissexual, era mulato, debochado fazia canções satíricas das temáticas homossexuais.

Já me disseram que você andou pintando o sete/**andou chupando muita uva/até de caminhão**/agora anda dizendo que está de apêndice/e **vai entrar no canivete/vai fazer operação**/oi, que tem a **Floribela nas cadeira dela**/andou dizendo que ganhou a flauta de bambu/abandonou a batucada lá da praça onze/ e foi **dançar o pirulito lá no Grajaú**⁷⁰

A colocação dos grifos remetem à sexualidade “equivoca”. Esta canção fora gravada por Cármen Miranda acompanhada do conjunto Odeon, em 1938.⁷¹ O que torna mais visível as conexões dos tropicalistas com a embaixatriz do Brasil é o aspecto mais gestual de sua imagem. Certo é, que as transgressões musicais no programa *Divino Maravilhoso* “inflamaram o aconchego dos lares”. O diretor do programa tentava a todo custo impedir que a cena suicida não aparecesse no vídeo, mas apareceu. A emissora recebia inúmeras cartas das senhoras interioranas criticando as atitudes dos tropicalistas.

As vaias eram um ponto forte dos festivais. Caetano foi vaiado pelos estudantes de esquerda, assim como foi preso pelo regime autoritário que não suportou os rebolados e o ruído, as roupas provocativas, a dissonância dos Mutantes, acompanhando Caetano em *É Proibido Proibir*, canção retirada de uma palavra de ordem dos estudantes franceses em

⁶⁹ VALENTE, Assis. *Boas Festas. História da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril cultural. 1985. 1 disco sonoro.

⁷⁰ *Idem. Uva de Caminhão*.

⁷¹ VALENTE, Assis. *Idem op. cit*

1968 – na verdade “sugerida” por Guilherme Araújo sobre o movimento de Maio – funcionando mais como uma programação para demonstrar que conhecia [com Gil] muito bem a estrutura dos festivais da canção e o problema da receptividade das canções.

O *happening* de Caetano em *É Proibido Proibir* e a desconstrutiva *Questão de Ordem* de Gilberto Gil, funcionaram como transgressão levada às últimas conseqüências, visto que posteriormente ocorreu uma continuidade destes espetáculos na Boate Sucata, onde, um Juiz de Direito divulgava a arte de Hélio Oiticica, uma bandeira (um bólido na verdade) onde vinha escrito os dizeres SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI, em homenagem a um amigo, o bandido Cara de Cavalo. O termo *bandeira*, circulou e, segundo Caetano, possivelmente ligado a esta palavra um apresentador de rádio e televisão de São Paulo, Randal Juliano, criou uma versão fantasiosa de que os tropicalistas apareciam enrolados na bandeira nacional, cantando o hino nacional “enxertado de palavrões”. O discurso “criado” para justificativa da prisão de Caetano e Gilberto Gil estaria fundamentado “nesse fato”. A resposta de Caetano aos militares era que eles deviam lembrar-se 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 cantada por qualquer um. Diz que muitas coisas aconteceram na Boate sucata, mas uma coisa que não aconteceu foi o hino nacional: *não cantei o hino nacional, aliás, a última vez que cantei o hino nacional foi na passeata dos cem mil. Prefiro músicas líricas a hinos patrióticos.*⁷²

Os vários eventos que vinham ocorrendo com a “guerrilha” cultural tropicalista eram próprias ao momento contestador que foi 1968, a desconfiança aos partidos, aos sindicatos, às formas dominadoras e hierarquizadas de cultura, ou seja, contra o Estado, contra o poder, contra o ideário da esquerda e contra as proibições da direita. É evidente que as ofensas da linha da esquerda-nacionalista ao tropicalistas significavam muito pouco frente às idiotices e disciplinas do Regime Militar. Mesmo dentro do sistema prisional que Caetano e Gil passaram cerca de dois meses e mais cinco, antes de serem mandados ao exílio, onde teriam que se apresentar todos os dias aos militares a produção da suspeita era ferrenha.

Nessa produção da suspeita, onde os motivos principais estão evidentemente ligados ao *perigo vermelho*, a canção popular foi a mais visada pela censura. No caso de Caetano e Gil fica claro a falta de embasamento que os militares possuíam em seus julgamentos. Mas Caetano e Gil não foram presos por suas canções, cujo teor político

⁷² VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical. Narciso em Férias*. São Paulo. Companhia das Letras. 1997. p. 347-409.

incorporado à canção não era percebido pela censura *barrela*. Ou será que qualquer um “sacou” o *Enquanto seu lobo não vem* e a sua demonstração do prazer ludibriando o regime? Foram as loucuras de Gil e Caetano, piruetas de Gil, bananeiras de Caetano, o choque que o *non sense* provocou, a subjetividade da tristeza e da alegria do barato total o que incomodou os militares mas também a tantos outros fechados para as novas sensibilidades.

Anteriormente insistiu-se na canção *Alegria Alegria* tentando demonstrar-se o quanto, num momento turbulento onde estava iminente o enauseante AI-5, mexeu no aparato estético dos festivais. E ali, o corpo trazia o diferencial. Caetano, Gil e os Mutantes, surgem com instrumentos e sons, com outras palavras, e, o próprio modo de posicionar-se, de pegar a guitarra, abrir os braços, cair no chão, já trazia o dado corporal.

Com *É Proibido Proibir*, que, segundo Caetano, nunca deve ser colocada como pertencente às canções tropicalistas, o corpo, as roupas, as cores, denotam um salto considerável ao terninho xadrez que ele emprestara de Guilherme Araújo. Mas ela possui mesmo uma carga rizomática por conectar-se a outros movimentos e multiplicidades. Duprat orientou nesta canção uma introdução atonal com sabor de música concreta e eletrônica executada pelos Mutantes, numa peça de grande poder de escândalo.

O cabelo grande de Caetano vestindo uma capa de plástico verde e preta, o peito coberto com fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes davam ao visual de Caetano um toque *proto-punk*. Para complementar, a canção era cantada acompanhada de uma dança que consistia quase exclusivamente em mover os quadris para a frente e para trás porém não tanto à maneira brusca e algo mecânica de Elvis, antes do modo relaxadamente sexual das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos⁷³. Enquanto o público dos festivais da canção dava às costas para Caetano no *happening* de *É Proibido Proibir*, este rebojava movimentando a pélvis para frente e para trás, o que levou o bailarino Leny Dalle a dizer: *você enrabou todo mundo, baby*.

É digno de nota que enquanto o público vaiava, jogava ovos, tomates, bananas, bolas de papel, Gil entra para apoiar os amigos, abraça Caetano sorrindo. Gil fora atingindo por um pedaço de caixa de madeira que continha os objetos arremessados contra o palco, que o feriu causando sangramento. Numa cena irreverente, pega um dos tomates do chão, morde-o, devolvendo o outro pedaço à platéia.⁷⁴

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Cf. CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo. Ed. 34. 1997. p. 222.

Com esta canção e com o a de Gil, *Questão de Ordem*, a contracultura tropicalista de GIL E CAETANO anunciavam-se culturalmente numa proporção comparada aos movimentos norte americanos. O que Eric Hobsbawm dizia, excetuando-se o futebol, ser, no terceiro mundo, americano ou provinciano, não era condizente com o Tropicalismo, ou ao menos não era a condição aceita por Gil e Caetano. A intensão tropicalista era mesmo uma negativa à condição de terceiro mundo, pelo menos culturalmente. Uma arte saída do Brasil a partir da assimilação de acontecimentos daqui e do exterior avançava bem ao estilo contracultural de 1968, questionando as identidades nacionais na canção e as pervertendo por um procedimento diferenciado por uma estética nova, ainda a ser preenchida, mas já dizendo não ao estabelecido. O corpo encarado como um foco para a resistência e a crítica populares dos significados oficiais⁷⁵, foi componente de combate com a deturpação sonora somada ao *esporro* de Caetano em *É Proibido Proibir*, contra a platéia e contra o júri. Citemos:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês tem coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir o ano passado; são a mesma juventude que vai sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve a coragem de assumir e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora! Vocês não dá pra entender. Mas que juventude é essa, que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? São iguais sabe a quem? – tem som no microfone? Aqueles que foram ao Roda Viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! E por falar nisso, Viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido em dar essa viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte. Vocês estão querendo policiar a música brasileira! O Maranhão apresentou esse ano uma música com arranjo de charleston, sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar, por ser americana. Mas eu e Gil abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso. Eu quero dizer ao júri: me desclassifiquem! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil! Gilberto Gil está comigo para acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez! Nós só entramos no festival pra isso, não é Gil? Não fingimos, não fingimos que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me viu falar assim. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? E vocês? Se vocês em política forem com são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com Gil! Junto com ele, tá entendendo?

⁷⁵ PORTER, Roy. *A história do corpo: c/Mikhail Bachtin*. In BURKE, Peter (org) *A escrita da História*. São Paulo UNESP. 1992. p. 293.

O júri é muito simpático mas é incompetente. Deus está solto! (canta trecho de *É Proibido Proibir*) Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Desqualificaram a melodia de Gil e ficaram por fora! Juro que o Gil fundiu a cuca de vocês. Chega!⁷⁶

Os tropicalistas introduziram o corpo como complemento ao modo de cantar, juntamente com seus acessórios de voz, gritos, gestos múltiplos e *happenings*. Gilberto Gil era saltitante, carnavalesco, “incorporava” Jimi Hendrix, um modo de dizer as experimentações sonoras não dissociadas dos modos de vida próprios às experiências com drogas. A canção de Gilberto Gil, *Questão de ordem*, utilizava o chavão de esquerda e o subvertia para uma proposta beatles de *peace and love*, em nome do amor, com uma base de música de Hendrix.⁷⁷ Acompanhado pelo grupo musical Bichos (antigos Beat Boys), que acompanharam Caetano em Alegria Alegria. A letra da canção de Gil diz:

Você vai, eu fico/Você fica, eu vou/Daqui por diante/Fica decidido/ Quem ficar vigia/Quem sair demora/Quanto for preciso/Em nome do amor/ (...)Se eu ficar em casa/Fico preparando/Palavras de Ordem/Para os companheiros/Que esperam nas ruas/Pelo mundo inteiro/Em nome do amor/ Você vai eu fico/Você fica eu vou/ Por uma questão de ordem/por uma questão de desordem/Se eu sair demoro/Não mais que o bastante/Pra falar pro povo/pra deixar as ordens/Que eu sou comandante/Em nome do amor/Você vai eu fico/Você fica eu vou⁷⁸

Gal extrapolava seus vocais pela influência de Janis Joplin e após o exílio de Caetano e Gil no Brasil torna-se uma continuadora do Tropicalismo. O lançamento de Gal saindo da fase Bossa-Nova ocorreu com a canção de Gilberto Gil e Caetano Veloso *Divino Maravilhoso* no quarto festival da Record de 1968. De Maria da Graça para “Gau” depois mudado para “Gal” a cantora extrapolaria a condição pós-moderna cultural como no show, dirigido por Waly Salomão Gal fa-tal e em trabalhos como Gal Tropical, Gal-Plural entre outros. De modo não cronológico citemos os LPs Vaca Profana, Aquarela Brasileira, o carnavalesco com canções como festa no interior (Moraes Moreira) Massa Real (Caetano Veloso) e muitos outros.

É Proibido Proibir merece grande consideração. Funciona como marco histórico para uma nova estética dos festivais, e do uso do corpo como proposta política, corpo-transbunde-libertário. A letra mesmo uma canção “ingênua”, que Caetano diz não gostar mas que

⁷⁶ VELOSO, Caetano. *É Proibido Proibir. Ambiente de Festival. In. A arte de Caetano Veloso*. Phonogram/Philips. 1975. 2 discos sonoros.

⁷⁷ Cf. VELOSO. *Idem op. cit. É proibido Proibir*. p. 47.

⁷⁸ Gil, Gilberto. *Questão de Ordem. História da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril Cultural. 1977. 1 disco sonoro.

provocou grandemente toda a esquerda nacionalista e o regime autoritário. Toda ela foi pensada, após a insistência do produtor Guilherme Araújo, como uma performance anarquista, que foi levada a termo por Caetano. A história desta canção, está no capítulo de *Verdade Tropical*, intitulado *É Proibido Proibir*. Mas não é tanto a mãe da virgem dizendo não ou o anúncio da televisão ou a lembrança do Movimento futurista de Marinetti *derrubar as prateleiras, as estantes as estátuas as vidraças, louças, livros* da canção o que se considerou de maior atitude de escândalo. O discurso de Caetano ficou historicamente marcado como crítica ao pensamento “totalitário” da arte nacionalista popular da esquerda.

Mesmo assim, *É Proibido Proibir* havia sido escolhida pelo Júri. Mas Caetano se recusou a continuar participando do festival anunciando, dias depois, falando para o *Jornal do Brasil*:

Eu conheço quase todas as pessoas que me xingavam, lá no Tuca. Elas têm guardado essa vaia há muito tempo. Realmente, no Brasil, existe um tipo de pensamento, *soit disant* de esquerda, que não quer nos suportar. Talvez seja o momento de deflagrar a briga, mas que eles eram inimigos eu já sabia.⁷⁹

Após Caetano ter se autodesclassificado os *Mutantes* preenchem o espaço deixado com a Canção que havia sido classificada em 7º lugar, *Caminhante Noturno*. A briga não havia acabado, pois Geraldo Vandré, Beth Carvalho, entre outros haviam protestado contra a decisão arbitrária do Diretor Augusto Marzagão, fazendo um abaixo assinado que estava circulando entre os compositores e músicos participantes do FIC. Na verdade, o protesto era contra as guitarras elétricas dos *Mutantes* e suas roupas, que ao final do festival, apresentaram-se com roupas extravagantes. Rita, vestida com roupa branca, véu e grinalda. Serginho de toureiro e Arnaldo de Arlequim. Rita levava um gravador para responder às vaias com o discurso de Caetano.

O público gostou dos *Mutantes*, que não foram vaiados e ficaram em 6º lugar, recebendo o prêmio de melhor interpretação. Rogério Duprat ganhou o prêmio de melhor arranjador do evento. As vaias foram mesmo para o primeiro lugar, a canção *sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque, ao saber que *Pra não dizer que não falei das flores* havia sido a segunda colocada. Daí a legendária fala de Vandré: *Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda merecem o nosso respeito. A vida não se resume em festivais.*

⁷⁹ CALADO, Carlos. *op. cit.* 225-27

Caetano rebojava. Aliás, o uso do corpo tem a ver com Cármen Miranda, e revela mais sobre o que foi o Tropicalismo, se é que interessa tal resposta.

O aspecto travesti de sua imagem [Cármen Miranda], sem dúvida também importava muito para o Tropicalismo, uma vez que tanto o submundo noturno quanto as trocas clandestinas de sexo, por um lado, e por outro, tanto a homossexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito andrógino eram temas tropicalistas.⁸⁰

Ao voltar ao Brasil Caetano provocará um “mal estar” em muitos que antes o louvavam. Exemplo disso é o jornal *O Pasquim*, onde colaborava escrevendo de Londres. A decepção política com “os baianos” acentuara-se especialmente pela “conspiração” trabalhada fervorosamente pelo jornalista Paulo Francis dizendo *tropicalistas eram cheios de empáfia e pretensão*, em décadas posteriores, especialmente a de 80, e também pelas críticas de Millôr Fernandes.

Se nos bastidores da política a luta armada esmorecia, também a economia do milagre brasileiro, *o verdadeiro boom onde alguns no bem bom e outros sem nenhum*⁸¹ acompanhava as ameaças internacionais emergentes na economia, o desbunde representado pelo *deixar a bunda solta* será um destaque. Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo são alguns dos centros de consumo de uso de drogas, especialmente, ácido e maconha. Em Ipanema, as “dunas de Gal” enevoavam-se de fumaça. Não diferente a Praia do Porto da Barra e Arembepe, reduto hippie. Uma boa “memória” dos tempos do “barato” onde

barato era tudo muito mais/as curvas da Estrada de Santos/O motor fervia, o carro rugia, meu amor/O coração batia tão feroz/Mas o mundo corria muito mais veloz que nós (...) O Revólver do Beatles disparava nas paradas/Me assustava, me encantava e movia, E eu ia, e eu ia e eu ia, e ricocheteava/Arembepe, Woodstock, Pier, verão da Bahia⁸²

Foi a necessidade de se falar de alegria que levou Caetano e Gil a dar continuidade à bio-política⁸³ da alegria em seus fazeres de cancioneiros. As dimensões que os trabalhos de Gil e Caetano alcançaram assim o comprova. Esta atitude não resultará em frieza frente aos problemas sociais. Pelo contrário. Gil fará o LP *Refavela* após retorno de viagem à África, Nigéria, em 1977, e trará para sua produção as temáticas ainda por explorar pelos tropicalistas, e que de certa forma foram barradas pelo regime militar ao exilá-los. Certo que as

⁸⁰ VELOSO. Op. cit. p. 479

⁸¹ ADELAIDE, Julinho da. *Milagre Brasileiro*. In *Miúcha*. RCA/Victor. 1980. 1 disco sonoro.

⁸² GIL, WALLY, FREJAT. *O revólver do meu sonho*. Int. Gal Costa. In *Vaca Profana*. RCA. 1984. 1 disco sonoro.

⁸³ Termo cunhado por Foucault e redimensionado por Deleuze.

canções de protestos e o desejo de levar cultura ao povo mencionados anteriormente soarão esdrúxulos dramalhões frente à arte gilbertiana. Gil com o *Refavela* diz a África negra vitimizada, uma África para contrabalançar o estigma racial transmutado em “democracia racial” pela música. *Refavela*, como *Refazenda*, um signo poético. É escrito no encanto do “vinil” como manifesto, revisitando Oswald de Andrade.

refavela, arte popular sob os trópicos de câncer e de capricórnio.
 refavela, vila/abrigo das migrações forçadas pela caravela.
 refavela, como luis melodia.
 refavela, etnias em rotação na velocidade da cidade/nação.
 não o jeca mas o zeca total.
 refavela, aldeia de cantores, músicos e dançarinos pretos, brancos e mestiços,
 o povo chocolate e mel.
 refavela, a franqueza do poeta; o que ele revela;
 o que ele fala, o que ele vê.⁸⁴

Os LPs posteriores de Gil após a fase tropicalista “oficial”, terão um *Re* como marco *Re-fazenda*, *Re-favela*, *Re-festa*ção, *Realce*, este como que conjugando *fazenda*, *favela*, *festa*ção pela supressão do *rê*.

No tecido da canção tropicalista os assuntos “menos importantes”, os do “terceiro nível” vem à tona. Caetano dirá quando do comentário do Tropicalismo à luz do sebastianismo, que, mesmo cético, achava interessante que outros assuntos fossem discutidos quando era o comum se falar apenas em *mais-valia*. Isto porque o texto/música, quer dizer, a obra-monstro, com interpretações várias, fora visto por um alquimista como uma profecia semelhante à de Dom Sebastião. Ela esconderá as leituras de Caetano sobre o tema por meio da leitura que fez de Fernando Pessoa em *Mensagens*? Para o alquimista os versos *Eu organizo o movimento/Eu oriento o carnaval/Eu inauguro o monumento no planalto central do país* eram interpretados como o anúncio da vinda do reino do espírito santo.

CAETANO E GIL ENTRE COTURNOS

“ É melhor você levar a sua escova de dentes”. Ainda tentei pedir explicações para esse conselho, mas eles deram mostras de que já não queriam perder tempo.

⁸⁴ GILBERTO, Gil. *Refavela*. EMI. 1977. 1 disco sonoro.

(Caetano Veloso – *Narciso em Férias*)

São Paulo, 27 de dezembro de 1968, os policiais à paisana chegam logo pela manhã no 2002, apartamento de Caetano e sua mulher, a jornalista Dedé Gadelha, na Avenida São Luís, centro de São Paulo. O levaram, juntamente com Gilberto Gil, que lá dormira com a namorada Sandra mas fora mandado por Caetano a esperar pela Polícia Federal, em seu apartamento próximo dali, para ser levado. Leia-se o relato de Caetano sobre o acontecimento.

Uma repetida referência ao encargo de, ao saírem dali, irem buscar Gilberto em casa dele, me trouxe à lembrança o fato de Gil estar possivelmente dormindo em algum outro cômodo de meu apartamento. (...) Talvez a caminho do banheiro em busca da escova, decidi com Dedé que seria bom ela avisar Gil. Tenho certeza que pedi a ela que o aconselhasse a voltar para sua casa e esperar os policiais lá. (...) Por alguma razão, pareceu-me que os policiais considerariam suspeito o fato de um dos elementos que eles tinham saído para buscar estar na casa do outro. Mas não estou seguro dos motivos que me dei para, em vez de sugerir ao Gil que sumisse, aconselhá-lo a ir para o seu apartamento esperar a prisão. De todo modo, foi com um recado nesse sentido que Dedé foi ao seu encontro onde quer que ele estivesse dentro de meu apartamento, e ele saiu sem que os policiais sequer notassem o nosso esforço de comunicação. (...) Eu já estava com medo. Não era, de modo nenhum, um medo que correspondesse ao tamanho do que de fato estava começando a acontecer. Mas era suficientemente grande para me fazer ver à frente longos momentos de desconforto, dos quais estava em minhas mãos poupar Gil. Em nenhum momento, até que nós estivéssemos presos e em péssimas condições, me ocorreu, de fato, fazer isso. Eu tinha a firme certeza de que era perfeitamente natural que Gil vivesse tudo aquilo junto comigo. (...) Gil andando pela calçada vazia em direção à caminhonete; os homens que tinham ficado em minha guarda comentando entre aliviados e decepcionados que ele também não tinha resistido à prisão (“Pronto, vamos”); eu próprio olhando através do vidro – tudo parecia estar sendo visto de fora e de longe por uma consciência minha muito límpida e muito limitada. Eu como que via tudo com clareza exagerada e, no entanto, não era capaz de ir longe em nenhum tipo de encadeamento de idéias: não me ocorreu que talvez fosse melhor para Gil que ele fugisse e, no fundo, como eu agia por medo, fantasiava vagamente que eu o impedia de ter, ele próprio, essa idéia. De todo modo, ainda hoje sinto que estava naquele momento mais cômico do que Gil de que estávamos correndo um risco maior com os militares da direita do que as agressões dos estudantes da esquerda nos teriam permitido imaginar. Tempos depois, quando ouvi contar como nosso colega Geraldo Vandré (...) conseguiu fugir, esconder-se e, finalmente, sair do país sem que a repressão lhe tocasse um dedo, pensei que, na verdade, eu tinha prendido Gil.⁸⁵

⁸⁵ VELOSO, Caetano. *Narciso em Férias*. In *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia das Letras. 1997. p. 348-50

Enquanto Caetano era levado pelos policiais, Dedé conseguiu avisar Geraldo Vandré fugindo este para o Chile. Vandré nunca foi preso. Fora visado pelo regime militar como elemento principal das “ameaças que a MPB era ao sistema”. Na produção da suspeita foram criados inúmeros discursos pelos censores, desconexos, mentirosos, mas de um mecanismo sinistro, cinza. Principalmente no período de 1967 a 1975, segundo a cronologia que propõe Napolitano nas leituras dos documentos do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) ⁸⁶. Não esqueça a escova, o sabonete e o violão diria “Julinho da Adelaide” na canção *Chame Ladrão*. Semelhante ao Processo do senhor K, os motivos da prisão não eram ditos, mesmo porque não havia motivos exatos, e a escova de dentes tornou-se signo de prisão. “Melhor levar a escova de dentes” era a frase dos algozes.

A produção de suspeita de Caetano é um exemplo típico de produção de suspeita esquisita pelas posições que Caetano assumia em suas falas abertas à arte engajada de esquerda que o considerava “alienado”. Mas para o regime autoritário com o seu modo político peculiar de atuação, seu ouvido apurado para *procurar amanhã de manhã com seu faro de dobermann* a produção da suspeita era fluente. Não eram suas músicas e sim seu comportamento e suas falas públicas o que incitava os órgãos de informação. A ignorância dos agentes do sistema fazia-se presente na generalização dos artistas à esquerda estudantil.

Sabe-se que os tropicalistas, embora eles mesmos tinham uma simpatia pelas causas sociais iniciadas pelas guerrilhas, por Mariguela, não exaltavam os regimes socialistas e estavam mais para o anarquismo estudantil contracultural do Maio de 1968.⁸⁷

O que mais impressiona no Exílio de Caetano e Gil é justamente a falta de provas da prisão. Caetano confessa que se orgulharia do poder subversivo da Tropicália após ser interrogado por um sargento sobre os motivos da prisão, tendo associado as atitudes dos tropicalistas à peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, dirigida por Zé Celso, que, teve o elenco espancado pelos militares e pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas).

O poder de escândalo do diretor tropicalista levou às últimas conseqüências o que se entende por ato de provocação. A peça trata da ascensão de um astro de música popular e da inautenticidade e ridículo que isso envolve. A mulher do jovem ídolo se

⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)* Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, n. 47. p. 120

⁸⁷ *Idem*

transforma em Madona sem tirar os *bobs* da cabeça: esta a grande ofensa, mexer com a Virgem Maria. O forte da peça *Roda Viva* era o canibalismo que nasce da selvageria da linguagem cênica da turba fanática querendo alcançar seu ídolo. Como de dentro do corpo do cantor que tinha desaparecido sob a multidão, surgia um fígado de boi que um dos admiradores erguia na mão crispada, não raro respingando de sangue verdadeiro os espectadores que estavam nas poltronas do meio junto ao corredor⁸⁸. A entrada dos militares nessa cena é negada pelo exército mas o sargento que interrogou Caetano na Prisão confidenciou: *eu estava lá. Eu fui um dos que desceram a porrada naquele bando de filhos da puta*. Assim, o motivo da prisão não era nenhum ato particular mas uma captação difusa por parte dos militares de algo em mim que lhe era essencialmente hostil⁸⁹. Finalmente, depois de perambularem de uma prisão à outra, até serem entregues ao Quartel dos Paraquedistas do Exército e, conforme Caetano adivinhou com exatidão o dia, hora e local onde ele receberia a notícia de libertação, dele e de Gil.

Aqui, com um pouco menos de sono com várias antenas ligadas no futuro próximo em busca do anúncio de liberdade, os rituais internos se multiplicaram e aprofundaram, levando-me a adivinhar com inexplicável precisão eventos futuros e a crer que podia atuar antecipadamente pra provocá-los, evitá-los ou modificá-los⁹⁰

São entregues ao Cel. Arthur, Chefe da Polícia Federal da Bahia, sem nenhuma documentação processual da prisão ou qualquer outro processo. Resultou como se não estivessem presos e o Exílio, tal qual a grosseira prisão, fora a saída encontrada pelos militares.

LÁ EM LONDRES VEZ EM QUANDO DAVA POR MIM

Foi após o período de Caetano e Gilberto Gil entre coturnos, (parafrazeando Tom Zé) em Londres, que o Tropicalismo irá se moldando em projetos menos coletivos e as técnicas dos prestigiosos *chefes do clã* irão se traduzir em projetos desviantes das artes formais. Caetano e Gil gravarão um LP cada qual antes do Exílio, outro, conjuntamente, no Show que deram no Teatro Castro Alves, coincidindo com a chegada do homem à lua, para conseguirem “grana” para sua viagem. Gilberto Gil extravasará misticismos, macrobióticas, *jazz* e muito *pop*. Aprofundar-se-á em seus estudos de música, gravará discos e fará shows, ouvirá

⁸⁸ VELOSO, Caetano. *op. cit.* p. 385.

⁸⁹ *Idem*. 385 ss.

⁹⁰ *idem*

com atenção assuntos de OVNI. Em Londres, Caetano gravará o LP *Transa*. Disco praticamente com as letras das canções em inglês, exceto por *Mora na Filosofia*, de Monsueto e no ponto forte do LP em releitura de *Triste Bahia* de Gregório de Matos musicado e acrescido de sambas de roda. Também, o *Caetano Veloso* em que aparece como um homem das cavernas, barbudo, com expressão de tristeza, onde constam entre outras a deprimidíssima *Asa Branca* de Luís Gonzaga. As “gemedéiras” durante a interpretação lenta de *Asa Branca* renderam a Caetano a trilha sonora de São Bernardo, filme de Leon Hirzman adaptado a partir da obra de Graciliano Ramos. Conta ainda a canção *London London*, uma espécie de diário pessoal de Caetano no exílio.

Ao retornar do Exílio faz o seu tardio LP concretista *Araçá Azul*, que pode ser um divisor do experimentalismo tropicalista e das fases posteriores.

Em Londres, Gilberto Gil conhecerá o “avô do Tropicalismo”, Jorge Mautner. Maracatu atômico, gravado por Gil, é inaugural. Jorge Mautner e seu parceiro de composição, Nelson Jacobina, os outros relegados mereceriam páginas inteiras. Mas, voltemos.

Daí em diante, os movimentos ocorridos no mundo exigiam que novas linguagens dissessem as complexidades emergentes. Significa dizer que o Tropicalismo existirá como tendências vanguardísticas que resignificassem e reapropriassem as configurações mundiais expressando-se de maneira multifacetada. Além do *poema/processo*, *poema-código*, poema *Invenção*, o encontro da poesia concreta com o Tropicalismo, a *pororoca*, do poeta paranaense Paulo Leminsky, destaca-se como expressão o projeto *Navilouca*, dirigido por Torquato Neto e Waly Salomão. Inspirada nos estudos de Michel Foucault realizados na *História da Loucura*, onde demonstra o processo de segregação dos loucos na Idade Média, a *nau dos insensatos* enclausurada num navio navegando pelos oceanos, a intenção é trazer poemas visuais transcendentais às barreiras lingüísticas. O espaço da curtição, a loucura, os aqualoucos, tripulantes da *Navilouca*, eram os tropicalistas novos e “velhos” trazendo o dado da loucura, o barato total, a alegria era a potência para seguir vivendo. Reunia escritos de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Hélio Oiticica, Lígia Clark, Caetano Veloso, Torquato Neto, Waly Salomão, Jorge Salomão, Chacal, Luciano Figueiredo, entre outros. Outros textos de Waly reunidos no *me segura que eu vou dar um troço*, ou no *Gigolô de bibelôs* são parte de correntes neo-tropicalistas nos anos 1970. Era uma nova disposição poética. Escreverá Waly: minha

disposição poética??? AMAR a página enquanto CARNE numa espécie perversa de FODA. Esbanjava-se da palavra, rachava-se as palavras, a palavra enquanto T A O.⁹¹

Na linha da inovação tropicalista a vanguarda paulistana é exemplo vivo com os trabalhos ligados ao grupo *Rumo*, que Tatit era participante; Arrigo Barnabé e a *Banda Sabor de Veneno* onde instrumentos de sopro somente eram usados. Numa linha inovadora Itamar Assumpção e o seu genial trabalho de releitura de Aaulfo Alves, acompanhado da *Banda Isca de Polícia*.

Do denominado “grupo núcleo” dos baianos formados por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, desdobraria-se um espetáculo musical resultando num álbum sonoro duplo cujo título designava tanto o nome do grupo quanto do disco: *Doces Bárbaros*. Este espetáculo resulta numa forma includente de uma postura *hyppie* interpretativa sendo um impulso de vivacidade, sexualidade, religiosidade e um grito de Rock.

Arriscamos dizer que enquanto o “encerramento” da experimentação tropicalista individualmente tem o LP *Araçá Azul*, mas também o *Expresso 2222*, como ponto divisório, os mais doces bárbaros integram-se a experiências sonoras dos anos 1970. Mas, muito além do grito erótico que os tropicalistas anunciavam, expressões de culturas circulando, agregando-se a outras culturas, é contada na faixa *Chuckberry Fields Fovever*. O trocadilho estará com *Strawberry Fields Forever* dos Beatles. A história do Rock, ou a fusão de ritmos brancos ao canto de trabalho dos negros é retomada na Canção interpretada por Gilberto Gil e Caetano presentes no documento sonoro. De Chuckberry a Beatles, os quatro cavaleiros do após-Calypso, integram-se ali numa circularidade dos corpos negros africanos trazidos à América de norte e sul, marcados pelo machado de xangô, resultando nos quatro cavaleiros do apocalipse/após, anunciando o (era de aquário) século XXI. Conforme os nomadismos dos homens cruzando continentes anunciam a chegada dos *doces bárbaros* invadindo as cidades: com amor no coração/preparamos a invasão/cheios de felicidade entramos na cidade, amada. O refrão um grito de *alto astral, altas transas, lindas canções, afoxés, astronaves, aves, cordões, avançando através dos grossos portões, nossos planos são muito bons*.

Ganham destaque nesta produção a canção *Um Índio e Gênesis* (Caetano Veloso), *Esotérico* (Gilberto Gil), todas regravadas na década de 1980 pelos baianos. Não falta

⁹¹ SALOMÃO, WALY. *Gigolô de Bibelôs*. São Paulo. Brasiliense. 1983. p. 171

menção ao *Clube da Esquina* com *Fé cega faca amolada* de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.⁹²

A abordagem dialógica com o passado, não meramente reconstrutiva e não simplesmente desconstrutiva, de LaCapra, propõe um novo olhar sobre a relação texto-contexto, reconhecendo a intertextualidade e recusando a noção de um contexto externo ao texto, capaz de “explicá-lo”.⁹³ As seis categorias propostas por LaCapra, relação entre as intenções do autor e o texto; relações da sociedade com os textos; relação da cultura com os textos; relação do texto com a obra de um autor e relação entre modos de discurso (estruturas) e textos possibilitam novos abordagens historiográficas, seja para novos enfoques biográficos ou para leituras mais contextualizadas entre o presente e o passado históricos.

Se fôssemos buscar saber quais as intensionalidades de Caetano ao compor um *Índio* talvez nos deparássemos com os assuntos que muitas comunidades alternativas, os místicos, pacifistas, aguardavam enquanto manifestação extraterrena do segundo advento do Cristo Jesus, que, na Canção de Caetano metaforseia-se em *um índio preservado em pleno corpo físico, em todo sólido, todo gás e todo líquido, em átomos, palavras, alma, em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico.*

Por mais hermética que pareça a canção de Caetano, os diálogos feitos por nosso *índio* que *descerá de uma estrela colorida brilhante* são dignos das construções do período ligadas ao final de milênio. E pela cabeça de quantos *neo-hippies*, fanáticos religiosos, lunáticos, não passou a idéia de se proteger desse tempo escatalógico, *abrigando-se no ponto equidistante entre o atlântico e o pacífico no coração da América*, e quem sabe, ver o grande apocalipse cumprindo-se *depois de exterminada a última nação indígena e o espírito dos pássaros nas fontes de água límpida onde o índio virá na mais avançada das mais avançadas das tecnologias?*

Mas é claro que Caetano não estava tentando fazer uma ode para os “pirados” em transe, e nem indica um apocalipse do juízo final bíblico-cristão, muito mais, se for o caso, é um pós-apocalíptico transmutado do impávido Muhammed Ali para uma visão não menos surreal que o próprio *Dali*, surrealismo na pintura, a imagem proposta. Mas que nada, ele fazia era captar este universo mitológico ainda fundado num tempo *com* juízo final, esperando-se

⁹² Constam ainda Atiraste uma pedra de Herivelto Martins e David Nasser e Pássaro Proibido em parceria de composição inédita de Caetano e Bethânia.

⁹³ AZEVEDO, Célia M.M. de. *A nova história intelectual de Dominick LaCapra e a noção de raça*. p. 131

o final de milênio, ao mesmo tempo que os contextos imbricam-se à poética das canções, contextos esses em que atributos humanos são dados ao *Índio* retirados de personagens já cristalizados nas manifestações culturais, o que permite dar ao nosso *Índio* atributos materiais. Ele *virá impávido que nem Mohammed Ali, tranqüilo e infalível com Bruce Lee, apaixonadamente como Peri*, como o bloco *axé do afoxé Filhos de Ghandi*. De certa maneira uma deslegitimação do deus antropomórfico metafísico unificado cristão-sedentário, *deus de caravela*, para a diversidade de um deus panteísta, Índio-Tupy devorador, aberto para as subjetividades humanas.

Por isso percebe-se nas obras da música popular brasileira essa possibilidade de leitura e interpretação dos textos enquanto percepção dos contextos históricos que trazem o *cheiro* do passado. Acreditamos ao apresentarmos esses textos que iniciamos um trabalho importante nas novas abordagens historiográficas que procuram investigar, levantar possibilidades que fujam a um problema de contextualização excessiva que encerre o passado, fincado como concreto, em sua própria temporalidade retirando-lhe o movimento que possa dialogar com o presente. Ao verificarmos obras musicais fazemos como que um trabalho de transcrição.

Na mesma linha místico-hyppie-ecológica nos idos dos 70, está a canção

Gênesis

Primeiro não havia nada/nem gente, nem parafuso, o céu era então confuso/e não havia nada/o espírito de tudo/quando ainda não havia/tomou forma de uma jia/espírito de tudo/e dando o primeiro pulo/tornou-se o verso e o reverso/de tudo o que é universo/dando o primeiro pulo/ assim que passou a haver/tudo quanto não havia/tempo, pedra, peixe,dia/assim passou a haver/dizem que existe uma tribo/de gente que sabe o modo/de ver esse fato todo/diz que existe essa tribo/de gente que toma um vinho/num determinado dia/e vê a cara da jia/gente que toma um vinho/dizem que tudo é sagrado/devem se adorar as jias/e as coisas que não são jias/diz que tudo é sagrado

Pode-se dizer que Caetano associa o texto bíblico da criação ao *êxtase da tribo que sabe o modo de ver esse fato todo ao tomar um vinho que faz ver o espírito de tudo, quando ainda não havia, tomar forma de uma jia* possibilitando a visão (mirarão do Santo Daime?, União do Vegetal? A própria “viagem”de Caetano com auasca?) de tudo: *tempo, pedra, peixe, dia*. Canções que evidentemente foram associadas aos assuntos de auto-aperfeiçoamento e que remetem ao uso de ervas estimulantes para ver o *brilho verde do peixe-prata* nas subjetividades cromáticas dos meados de 1970. Extrapolação do humano para o inumano como

pretende Deleuze, lances de nadas, filosofia para peixes, *deixe eu te ver peixe, verde deixa eu ver o peixe, vi o brilho verde peixe- prata*, dessacralização da canção. “Numa música, assim como numa peça não há nada a compreender, nada a interpretar” Pop’filosofia, cores, sons, imagens, intensidades⁹⁴.

Consta a experimental de Waly Sailormoon concreta/primitivista *Tarisca Guidon*, resultando em sete minutos e vinte e sete segundos de palavras indígenas (?) experimentais acabando em Samba de Roda.

Piii
 Pira tudo quanto é pitu
 Quando em Pituaçu pintar
 Ô ôôôô Ô DIA
 Tu tá doidiá
 Na hora do gongo
 Nas águas do Gongoji
 Se banhar
 (...)
 Eu trabalho o ano inteiro
 Eu trabalho o ano inteiro
 Na estiva de São Paulo
 Só pra passar
 Fevereiro em Santo Amaro

É especial a canção *o seu amor*, de Gil. Lembra a citação de Ortega, falando de Hanna Arendt, um amor não preso, agostiniano, “Te amo – quero que sejas o que és”⁹⁵.
 Em Gil:

O seu amor,
 ame-o e deixe-o,
 correr,
 brincar,
 cantar,
 cansar,
 dormir em paz
 o seu amor ame-o e deixe-o,
 ser o que quiser
 ser o que ele é.

⁹⁴ Cf. PELBART, Peter Pál. *Filosofia para suínos*. In *Vida Capital. Ensaio de Biopolítica*. São Paulo. Iluminuras. 2003. pp151-60

⁹⁵ Ortega, Francisco. Op. cit. 85. *Citação de Ortega a partir de carta de 13/05/1995 de Heidegger a Hannah Arendt* nota 69 op. cit.

Enquanto Caetano investia em seu *Araçá Azul*⁹⁶, o nome mais completo do medo, claro, deixado pelo Exílio, em 1972, Gilberto Gil lança o *Expresso 2222*, long playng OVNI⁹⁷, na onda interplanetária detectada pelo antenado concretista Augusto de Campos⁹⁸, o *Expresso 2222* que parte de *Bonsucesso pra depois do ano 2000, da Central do Brasil pra depois do ano 2000 e 2001 e 2 e tempo afora, até onde a estrada do tempo vai dar* numa referência ao filme de Kubrick, trem- bala, novas tecnologias; consta a máxima beatlesca de Jonh Lenon “o sonho acabou”, delimitando o epitáfio tropicalista trazido com o exílio, mas detectando que *foi pesado o sono pra quem não sonhou*, reconhecendo a importância de ter vivido intensamente e o resultado que as experiências de vida trazem na transformação das pessoas as novas possibilidades de interferência na “realidade clássica”. Mas, ainda é um memorial tropicalista na eufórica/disfórica *Back in Bahia*

Quando lá em Londres me sentia longe daqui/vez em quando, quando me sentia longe dava por mim/puxando o cabelo, nervoso/querendo ouvir Cely Campelo pra não cair/ naquela fossa que eu vi um camarada meu de porto belo cair/naquela falta de juízo que não tinha nem uma razão pra curtir/naquela ausência, de calor, de cor, de sol, de sal, de coração pra curtir/tanta saudade preservada num velho baú de prata dentro de mim/ digo num baú de prata por que prata é a luz do luar/ do luar que tanta falta me fazia junto do mar/ mar da Bahia, cujo verde me fazia bem lembrar/por algum tempo que afinal passou depressa como tudo tem de passar/hoje eu me sinto como se ter ido fosse necessário para voltar/tanto mais vivo mais vivida dividida vida pra lá e pra cá⁹⁹

Há, ainda, a construção algo concretista de *Oriente*, numa explícita ligação aos orientalismos, ao traço de união ocidente/oriente, fase forte de macrobiótica para um autoconhecimento, tecnologias de si, consciência de si para entendimento do outro. O pé no chão da canção está para a consideração de ir para o Japão num cargueiro do lorde lavando o porão; para a determinação do curso de pós-graduação, que alguém algures disse ser para um estudante “desorientado” da USP.

Em 1975 Gil lança o pop *Oxum Xangô*, junto com Jorge Ben. Oriente total, no expresso Índia-Bahia as improvisações longuíssimas sobre as bases musicais estão em *Taj Mahal e Filhos de Ghandi* (Jorge Ben) em homenagem ao bloco *do axé do afoxé Filhos de Ghandi*: é a inversão dos papéis espirituais, Deus e deuses que descem para ver os filhos de

⁹⁶ VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. CBD/Phonogran/Philips. 1973. 1 disco sonoro.

⁹⁷ Ao abrir o quadrado peculiar às capas dos disco de vinil, as abas laterais resultam num formado de disco voador.

⁹⁸ CALADO, Carlos. *op. cit.* p. 260

⁹⁹ GIL, Gilberto. *Back in Bahia*. In. *Expresso 2222*. Philips. 1972. 1 disco sonoro.

Ghandi. Oxum, Oxumaré, Oxossi, filhos de Obá manda descer pra ver filhos de Ghandi. A religião como expressão cultural, liberdade de cultos africanos, Menininha do *Gantois*, os tropicalistas extrapolam a cultura africana do candomblé. A África negra não sairá das temáticas gilbertianas. Discos posteriores como *Umbanda Um, Extra, Raça Humana* e *Parabolicamará* são exemplos.

Mas a barbárie pós-tropicalista dos baianos após os doces bárbaros partirão para outras experiências sonoras. Aqui não mencionemos os trabalhos de Maria da Graça, a Gal, e de Maria Bethânia. Esta, figura ímpar, tendo partido para um trabalho também de rasura da Música Popular Brasileira, nas interpretações de cantores da Velha Guarda, na opção muito mais humanista-buarqueana ou nos trabalhos de releitura de Roberto e Erasmo Carlos como as *canções que você fez pra mim*

Caetano e Gil, entre as diversas temáticas farão um tipo de música tendo com a alegria o meio de empregar saídas mais jubilosas para as formas de vida ou outras possibilidades de convivência, uma política mais cotidianizada, mais *bio*, o amor e a amizade como meio de expressão política, acreditando que ainda hoje faz-se necessário buscar saídas que ultrapassem o repetitivo problema social ainda a ser resolvido manifestado pelas buscas de reforma agrária, supressão da fome, a miséria mesmo.

Em suas técnicas, o jeito de corpo funcionou como uma força, potência de vida na canção e prenunciou o melhor do Rock brasileiro nos anos 1980. Antes disso, foi um modo de introduzir as séries jubilosas no momento mesmo de lançar à sombra do regime militar os tiros da alegria como resistência ao “mal estar” do regime autoritário, que, muito provavelmente, era a cara do Brasil naquele momento: a própria carece de militares, tecnocratas engravatados, generais sisudos. Cazuzza, este “burguês” que diz que a burguesia fede, não deixará a peteca cair e falará, também, da cara do Brasil, já na “abertura”.

Até que ponto os tropicalistas identificavam-se com pós-estruturalistas franceses como Derrida, Foucault, Deleuze e Guattari é nesse âmbito incerto. Certo é que Caetano é leitor de Nietzsche, Deleuze e Guattari. Interessamo-nos aqui justamente no sentido dito *não político* do Tropicalismo por concordarmos que o âmbito político dos tropicalistas lembra mesmo o conceito político teórico, o paradoxal conceito limite de uma destruição política do político a partir do qual torna-se compreensível também o seu conceito do político.¹⁰⁰

¹⁰⁰ ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro. Relume Dumará. 2000. p. 19.

Os tropicalistas souberam como poucos dobrar a conceituação política, não necessariamente hostilizando filiações partidárias, mas tendo em si mesmos, aplicando a seus fazeres modos que evidenciassem outras maneiras menos heterônomas de um grupo pelo outro. Esta postura não abandonaria os trabalhos individuais de Caetano e Gil. Os tratamentos dados às composições enunciando sensibilidades religiosas e sexuais não visavam uma imposição de comportamentos mas uma flexibilidade a respeito de estéticas diferenciadas de pensamento. Muito mais que representações uma verdadeira escola de pensamento era trazida pelas canções tropicalistas. O próprio fato da recusa pelos grupos de esquerda aos estilos tropicalistas evidencia uma opção pela recusa ao outro como uma inimizade pessoal e não como um diálogo vivo. Nisso, o diálogo dos tropicalistas com as outras vertentes culturais aproxima-se muito mais da amizade e da estética da existência, ao reformular constantemente as formas de pensamento.

Uma meta existe para ser um alvo mas quando o poeta diz meta, pode estar querendo dizer o inatingível, na canção gilbertiana ¹⁰¹, esboça muito bem essa infindável busca de novas estéticas onde a existência é força propulsora. O inalcançável, felizmente, por estar sempre renovando, articulando-se novas metas de relacionamentos, amizades, diferenciada do que é visto no sentido sentimentalista, como uma negativa às redes de prescrições, interdições e permissões que nos tornam sujeitos da vida privada ou pública.¹⁰² Os tropicalistas lançam-se do privado para o mundo. Querem que a canção brasileira saia do casulo. Pode-se mesmo fazer uma analogia com os grupos musicais e visualizarmos na séries jubilosas tropicalistas uma amizade que, ao contrário de se voltar por um acordo com as idéias vigentes da esquerda, apresentar-lhe como uma “ultra-esquerda à esquerda da esquerda”, uma amizade que transgride o lugar comum estreito da amizade. Amizade que rompe com as fronteiras das morais vigentes e leva o sujeito a se transformar, estilizando sua existência na presença do outro¹⁰³

Ortega visa compreender o projeto foucaultiano desenvolvido na década de 1980 relacionado com sua morte iminente ameaçada pela AIDS. O que significa dizer que a temática Arqueológica (Saber) Genealógica (Poder) é acrescida de um terceiro componente: o sujeito. Não para confirmá-lo mas para deslocá-lo de suas identidades congeladas nas categorias do público e do privado por meio do poder subversivo da amizade.

¹⁰¹ GIL, Gilberto. *Metáfora*, In *Umbanda Um*. Warner/WEA. 1982. 1 disco sonoro.

¹⁰² ORTEGA, *idem* op. cit. p. 20.

¹⁰³ COSTA, Jurandir Freire Costa, prefácio ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência e FOUCAULT*. Graal. Rio de Janeiro. 1999

Provavelmente, quando os tropicalistas tiveram a recusa de aceitação de seus diálogos com as vertentes “alienadas” da cultura, não fora opção destes o distanciamento, antes, mantiveram com os grupos e indivíduos desses meios não um domínio mas uma conversação. O tom supostamente “acrítico” das canções tropicalistas são exemplos do “jogo agonístico e estratégico no qual os indivíduos agiriam uns sobre os outros com “a mínima quantidade de domínio”¹⁰⁴.

Se pretendêssemos fazer uma espécie de genealogia da amizade nas *práticas de si* tropicalistas teríamos uma grande lista documental que poderíamos trazer à tona. Os resultados dos encontros com os concretistas e o elaborar mútuo de composições e arranjos com o grupo da música nova, o elogio aos Mutantes, o contato com o pessoal da Jovem Guarda, o encontro dos baianos nos eventos culturais da Universidade da Bahia, as críticas de Caetano à representação temática “de esquerda” no *Arena Conta Bahia*, a atitude de compositores como Edu Lobo e Dori Caymmi “ironizando” o Tropicalismo, a atitude de Chico Buarque em reconhecimento à importância do trabalho dos tropicalistas, as próprias canções posteriores onde o lugar do prazer está também para a superioridade da ação da amizade. Exemplos carregados cada qual com um grau de afeto e tensão. A amizade então estaria para enunciar outros modos de reinvento do sujeito entendido como a consciência de si, o saber-se gente, a partir da experiência com o outro.

Assim, o prazer da amizade implicará em novos posicionamentos do sujeito onde nas relações de amizade o poder não se mascara desvelando-se ao sujeito sua condição primeira para as interessoalidades. A amizade transgride a condição da fixidez da amizade desterritorializando-se de um lugar social marcado por objetivos fixos quando se trata de buscar satisfação pessoal ou perseguir ideais coletivos. Quer dizer, o sujeito não é uma condição identitária universalizada encontrando predicados outros que variam conforme cada agente e a consciência de si.

O prazer explorado pelos tropicalistas, se comparado às subjetividades foucaultianas é um prazer qualitativo da experiência mantendo viva a relação de amizades e fazendo da ética do prazer uma fuga aos moralismos e totalitarismos reinventando cada vez as identidades fixadas seja de nação, governo, sexo e tantas outras coisas, multiplicando-as, desterritorializando-as.

¹⁰⁴ Idem p. 157; FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade*. Uso dos Prazeres. Graal. Rio de Janeiro. 2003.

A crítica foucaultiana aos efeitos de violência correlatos à divisão dos sujeitos em espécimes sexuais encontra na cultura moderna (contrariamente aos estudos pré-modernos empreendidos na História da Sexualidade) um dano à consciência de si, porque a moral da suspeita em relação ao sexo destrói, pouco a pouco a confiança do sujeito na aptidão para conduzir os rumos de seu próprio desejo. Foucault aposta no corpo e nas sensações como modo de saída às garras do poder historicamente fabricados de nossos corpos, sexos e prazeres.

Não pretende-se fazer uma longa citação da investigação histórica sobre a ética sexual e a arte da vida greco-romanas por Foucault na História da Sexualidade, especialmente o *uso dos prazeres* e o *cuidado de si*¹⁰⁵ mas lançar luz à diferenciação detectada por Foucault entre o governo de todos e o governo de si, ou, as práticas de si, as comparando com uma erótica ou uma arte da existência tropicalistas. Por exemplo, para que o prazer possa ter um critério que o diferencie de um prazer puramente físico (evidentemente, não o desqualificando) redutor e voltá-los para uma erótica da alma, depois das experiências corporais, após as carícias, uma erótica ou uma *aphrodisia* que mapeando arbitrariamente alguns trabalhos de Gil e Caetano identificamos.

Logo no início da carreira de Gilberto Gil uma canção já soava diferente, trata-se de Pai e Mãe:

Eu passei muito tempo/aprendendo a beijar/outros homens/ como beijo meu pai/eu passei/ muito tempo/ pra saber que a mulher que eu amo/que amei/que amarei/será sempre a mulher/como é minha mãe/ (...)Como vai minha mãe?/Como vão seus temores/meu pai/como vai?/Diga a ele que não se aborreça comigo/quando me vir beijar outro homem qualquer/Diga a ele que eu quando beijo um amigo/Estou certo de ser alguém como ele é/Alguém com seu carinho pra me proteger/Alguém com olhos e coração bem abertos pra me consolar¹⁰⁶

A preocupação com o aspecto feminino no masculino, ou com a complementaridade do ser no equilíbrio entre as polaridades, em Gilberto Gil, estará presente em sua obra. A evidenciação da mulher e a descontinuidade com os aspectos depreciativos da mulher acompanhará o pensamento gilbertiano. Em *Super-homem - a canção* - é dito *Um dia vivi a ilusão de que ser homem bastaria/que o mundo masculino tudo me daria/do que eu quisesse ser.* É dado complementaridade pela porção melhor que até então resguardara, sendo que a descoberta da “porção mulher” é o que dá sentido à vida. O super-homem mudaria o curso da

¹⁰⁵ FOUCAUL, Michel. *A história da sexualidade. O uso dos Prazeres v. 2; o cuidado de si. v. 3.* Rio de Janeiro. Graal. 1985.

¹⁰⁶ GIL, Gilberto. Pai e Mãe.

história por causa da mulher. A dobra do sentido único possível do macho insensível desdobra-se no homem/mulher numa verdadeira *queda do macho*. Evidentemente, os *não entendidos* apressaram-se ao cercamento identitário-sexual à persona do compositor.

Outro exemplo: Pela lente do amor/uma grande angular/veja o lado acima e atrás/Pela lente do amor sou capaz de enxergar/ toda a moça em todo o rapaz¹⁰⁷

No trabalho *Extra* as reflexões de Gilberto Gil sobre a questão da homossexualidade estará presente na canção *O veado*, numa associação do homossexual e o porte ativo do animal: *ser veado, ter as costelas à mostra/e uma delas tê-la extraído das costas/tê-la Eva bem exposta/tê-la Eva bem à vista*.

A estratégia política não está dissociada da alegria e do prazer. É assim que outras preocupações, e não somente a fome, preocuparam os tropicalistas numa política que buscava romper com padrões, valores e conceitos não mais aceitáveis. Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano comenta falando de sua adolescência que

não apenas a pobreza vista sempre tão de perto me levava a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados estavam longe de me parecer aceitáveis. Era impensável, por exemplo, ter sexo com as meninas que respeitávamos e de quem gostávamos; as moças pretas de famílias que beiravam a classe média tinham que ter seus cabelos espichados para que pudessem se sentir apresentáveis; as mulheres e moças “direitas” não deviam fumar; um cara com ar de cafajeste que comia os garotos (mas repetia-se sempre no ginásio que “quem começa comendo acaba dando” e esse mesmo cara já era tido como uma espécie de “fase de transição”) encontrava um ambiente de cumplicidade masculina no botequim onde se insultavam os veados (ou quem quer que ao grupo de freqüentadores parecesse levemente efeminado); os homens casados eram encorajados a manter ao menos uma amante, enquanto as mulheres (amantes ou esposas) tinham que ostentar uma fidelidade inabalável etc.etc.¹⁰⁸

Os valores e hábitos presentes na fala de Caetano foram discursos produzidos sobre *normas de condutas*, ou sobre determinados padrões culturais diretamente ligados aos comportamento humanos. Imediatamente percebe-se que algumas questões podem ser contempladas na citação acima, o homossexualismo, o papel secundário das mulheres, a sexualidade, o machismo. Pululava-se discursos inquisitórios, conforme depreende-se da citação de Veloso, possibilitando um dialogismo com Foucault quando comenta em seu livro *A história da sexualidade: a vontade de saber*, historicamente delimitando no século XVIII - mas cruzando

¹⁰⁷ GIL, Gilberto. *Lente do amor*. In. Luar. WB/WEA. 1981. 1 disco sonoro.

¹⁰⁸ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia das Letras. p. 25-6

gerações e nações - uma incitação política, econômica, técnica, a falar do sexo, “aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia”. Estão subjacentes esses mecanismos microfísicos de poder, não para uma teoria geral da sexualidade mas uma forma de análise, de contabilidade, de classificação e de especificação, através de pesquisas quantitativas ou causais”, levando em conta não apenas um discurso moral, mas racional sobre o sexo.

Está-se dando exemplos para fazer conexão com as intensidades de Cármen Miranda – que, evidentemente, mereceria pesquisa paralela – no intento tropicalista de pensar as outras formas de convivência. Caetano extrapolará algumas temáticas de homoerotismo mas, ao que parece, distanciando-se da noção corrente institucionalizada e banalizada da homossexualidade. Não é um reforço a uma ou outra forma de expressão sexual, mas uma outra forma da arte da existência difundindo-se do conceito meramente moralista, ou de uma única moral.

Algumas canções trazem este pensamento de uma erótica da existência. O leãozinho: *gosto muito de você leãozinho, de molhar minha juba, de estar perto de você e entrar numa*, “feita para o filho Moreno”? Menino do Rio esbanja poesia e funciona como continuidade ao *leãozinho*.

Menino do Rio
 Calor que provoca arrepio,
 Dragão tatuado no braço
 Calção corpo aberto no espaço
 Coração
 De eterno flerte
 Adoro ver-te
 Menino vadio
 Tensão flutuante do Rio
 Eu canto pra Deus proteger-te¹⁰⁹

Tem *Vampiro* (de Mautner), interpretada por Caetano, praticamente um hino da juventude em rodas boêmias, à luz do luar ou não.

Por isso é que eu sou um Vampiro
 e com meu cavalo negro eu apronto
 E vou sugando o sangue dos meninos
 E das meninas que eu encontro
 Por isso é bom não se aproximar

¹⁰⁹ VELOSO. Caetano. *Menino do Rio*. In. *Cinema Transcendental*. Philips. 1979 1 disco sonoro.

Muito perto dos meus olhos
 Senão eu te dou uma mordida
 Que deixa na sua carne aquela ferida¹¹⁰

Eu sou Neginha? Plurisexualidades pós-modernas ou conflitos-identitários nele diluídos em terceiro sexo, terceiro mundo, terceiro milênio?

Eu tava encost'ali minha guitarra
 No quadrado branco vídeo papelão
 Eu era o enigma, uma interrogação
 Olha que coisa mais
 Que coisa à toa, boa, boa, boa, boa
 Eu tava com graça
 Tava por acaso ali, não era nada
 Bunda de mulata, muque de peão
 Tava em Madureira, tava na Bahia
 No Beaubourg no Bronx, no Brás
 E eu eu e eu e eu e eu
 A me perguntar
 Eu sou neguinha?¹¹¹

Tem ainda *o namorado*, entre *outros tipos de amor que não podem dar certo à luz da manhã* abrangendo esse universo homoerótico. O épico Alexandre: *com Hepestião seu amado, seu bem na paz e na guerra, correu em busca de Pátroclos, os dois corpos, junto ao túmulo de Aquiles, o herói enamorado o amor.*

Implicam, estas composições, num projeto de vida do próprio Caetano que se lançou publicamente sob a égide dessa ambigüidade, e, evidentemente, provocou um certo temor, mas, também, simpatia. Mas o termo é duvidoso. Os escândalos públicos (programa do Jô) quando tentavam o identificar como bissexual sempre foram desmentidos por Caetano¹¹², recusando-se a um revelar identitário-sexual.

Caetano nunca negou o entusiasmo pela temática, mas não parece ser partidário de identidade sexual, ou o revelar sexual voltado para a verdade do sujeito. Quero dizer que ao fazer estas canções revelava o lado perturbador da homossexualidade no sentido da amizade entre os indivíduos. A imagem comum da homossexualidade é questionada.

¹¹⁰ *Idem*

¹¹¹ VELOSO, Caetano. *Eu sou neguinha?* Poligran/Philips. 1987, 1 disco sonoro

¹¹² Cf. *Vá ver o Ham-let no Teatro Oficina*. Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada/1993. Acesso por meio eletrônico. <http://www.caetanoveloso.com.br>

Possivelmente as temáticas do *aphrodisia*¹¹³ em Caetano e em Gil, ao invés de puramente exaltar a homossexualidade apontam para a possibilidade de convivências que descodificam o quadro normativo e, ao nosso ver, indicam possibilidades para que as outras formas possíveis, a própria heterossexualidade, descubram modos mais poéticos e flexíveis de existência, diferenciados de uma verdade do indivíduo pela sexualidade, ou, uma identidade sexual. Algo que contrarie, por exemplo, o que Caetano diz sobre os Americanos. *Para os americanos homem é homem, mulher é mulher, bicha é bicha e viado é viado*. É tudo muito fechado, encerrando-se num único modo de ser mulher ou homem. É claro que a crítica está não para uma ou outra forma de vida ou de gênero. Muito mais é questionar a visão binária da heterossexualidade que dispensa o homem e a mulher como possibilidades múltiplas de “ser homem” ou “ser mulher”. Mas o alerta de Caetano sobre o papel atual dos homossexuais frente à contenção do vírus HIV, especialmente, os grupos homossexuais de São Francisco estará na canção Americanos:

Viados americanos trazem o vírus da aids
 Para o Rio no carnaval
 Viados organizados de São Francisco conseguem
 Controlar a propagação do mal
Só um genocida em potencial
 – De batina, de gravata ou de avental –
Pode fingir que não vê que os viados
 – Tendo sido o grupo-vítima preferencial –
Estão na situação de liderar o movimento para deter
A disseminação do HIV¹¹⁴

O medo que assusta os mais perturbados não são os atos propriamente.

Dirá Foucault:

É uma das concessões que se fazem aos outros de apenas apresentar a homossexualidade sob a forma de um prazer imediato, de dois jovens que se encontram na rua, se seduzam por um olhar, que põem a mão um na bunda do outro, e se lançando ao ar por um quarto de hora: Esta é uma imagem comum da homossexualidade que perde toda a sua virtualidade inquietante por duas razões: ela responde a um cânone tranquilizador da beleza e anula o que pode vir a inquietar no afeto, carinho, amizade, fidelidade, coleguismo, companheirismo, aos quais uma sociedade pouco destrutiva não pode ceder espaço sem temer que se formem alianças, que se tracem linhas de força imprevistas. Penso que é

¹¹³ Cf. FOUCAULT, Michel. A história da sexualidade 2. O uso dos prazeres. p. 39.: os *aphrodisia* são atos, gestos, contatos, que proporcionam uma certa forma de prazer

¹¹⁴ VELOSO, Caetano. *Circuladô Vivo*. Philips. 1981. 2 discos sonoros.

isso que torna “perturbadora” a homossexualidade: o modo de vida sexual muito mais que o ato sexual mesmo.¹¹⁵

Foucault retoma a discussão do sujeito num deslocamento teórico do eixo do poder que vai da analítica do poder às tecnologias do governo – surgimento de um *si mesmo* constituído esteticamente, ou uma arte da existência enquanto práticas reflexivas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta como também procuram se transformar, modificar-se em seu singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a critérios de estilo.

Historicamente, o cristianismo associou o próprio ato sexual ao pecado, enquanto a antigüidade atribuiu muito mais funções positivas. O mesmo se dá com a relação entre indivíduos do mesmo sexo na Grécia e em parte em Roma, quando da aceitação de sexo entre homens.

Wisnik dirá, na introdução do song-book de Caetano, que não há nada que ele não tenha falado em suas canções. Da trilha sonora do filme a dama da Lotação, reflexões sobre a temática católica que associa sexo a pecado estará presente em *Pecado Original*. Diria que esta canção é um grito à extrapolação do desejo quando preso à psicanalítica tradicional voltada para “o Deus transcendente” que tudo vê, Deus de Igreja, deus dos santos, dos padres, castração, lei da imposição, lei da falta, castração do desejo enquanto eternidade da maçã, catequese, o desejo recalcado, nem isso, pois o recalque constitui quase um aniquilamento; um prazer subordinado à culpa, ao ato libidinoso e vergonhoso. O que nos traz a lembrança de Nietzsche ao ler o “livrinho” do Dr. Paul Rée, de 1877, *A origem das impressões morais*, um livro, conforme prólogo de Nietzsche em *Para a Genealogia da Moral, que ele jamais tenha lido algo a que dissesse “não” de tal modo, sentença por sentença, conclusão por conclusão, como a esse livro: sem traço de irritação ou impaciência porém*. A sugestão da canção de Caetano para se pensar o mito de Adão e Eva, neste caso, muito mais para o deleite contra o “pecado original”.

Todo dia, toda noite
Toda hora, toda madrugada
Momento e manhã
Todo mundo, todos os segundos do minuto
Vivem a eternidade da maçã
Tempo da serpente nossa irmã
Sonho de ter uma vida sã

¹¹⁵ FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida: Entrevista a R. Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux. publicada no journal Gai Pied. n. 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Acesso por meio digital: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/amicie.html> em 17/10/2005. (Grifamos)

Quando a gente volta
 O rosto para o céu
 E diz olhos nos olhos da imensidão:
 Eu não sou cachorro não!
 A gente não sabe o lugar certo
 De colocar o desejo

Todo beijo, todo medo
 Todo corpo em movimento
 Está cheio de inferno e céu
 Todo santo, todo canto
 Todo pranto, todo manto
 Está cheio de inferno e céu
 O que fazer com o que DEUS nos deu?
 O que foi que nos aconteceu?

Todo homem, todo lobisomem
 Sabe a imensidão da fome
 Que tem de viver
 Todo homem sabe que essa fome
 É mesmo grande
 Até maior que o medo de morrer
 Mas a gente nunca sabe mesmo
 Que quer uma mulher

Está-se falando do assunto para corroborarmos algumas *técnicas de si* em Caetano e em Gil em suas carreiras. Ocorre uma linguagem muito singularizada onde assuntos como o amor entre rapazes manifestadas pela própria amizade de Gil e Caetano, e mesmo práticas congeladas no trato entre os homens saíam dos modos mais padrões, a “batida no ombro” para reconhecimentos estéticos de beleza física e beijo na boca. São inúmeras as polêmicas dos beijinhos na boca. Fazendo-se um pouco de ego-história era costumeiro em minha adolescência a crítica às várias apresentações de Caetano em shows dando beijinhos nos músicos de sua banda. Havia, evidentemente, uma depreciação às formas de expressão do artista e à temática da amizade expressa por atos como um beijo a outro homem. O assunto pode não ser interessante a todos mas para Caetano:

A causa da superação da hipocrisia sexual não podia deixar de ocupar posição privilegiada para mim entre os temas da onda libertária dos anos 60. E a instância da homossexualidade não pode deixar de desempenhar aí um papel central oferecendo o modelo ideal do conflito entre autenticidade e dissimulação, sem poder ser enquadrada entre as perversões que implicam crime ou negação da liberdade alheia desenhando com clareza a interrogação fundamental sobre a sexualidade humana, a homossexualidade provou ser o ponto crucial da questão à

liberdade do indivíduo (...) Quer se explique pelo Édipo ou pelo hipotálamo, pela genética ou pela reencarnação, a homossexualidade se apresenta como um dado.¹¹⁶

Caetano concluirá que apesar de os homossexuais possuírem direitos civis, muitas vezes o ódio, o medo e a repulsa que a homossexualidade inspira dizem mais sobre sua grandeza do que uma sua aceitação em termos meramente liberais. Foi dessa tensão que a temática é abordada em seu trabalho. Voltando ao Brasil (com uma vida de casado entrando num período glorioso) o tema do homoerotismo “atingia seu ápice de clareza no mundo da música *pop*, antes de decair para desdobrar-se nos movimentos a um tempo salutar e redutores da década que começava.”¹¹⁷

A longa exposição está para dizer o porquê de Cármen Miranda, esta cantora presente na história da música na estética do Estado Novo tem para o Tropicalismo lugar especial.

Quando voltei de Londres, em 72, a sutil imitação de Cármen Miranda que eu inseria na apresentação de “o que é que a baiana tem?” valia por um duplo comentário sobre o sentido da arte popular brasileira no exílio e sobre a originalidade da possível contribuição brasileira à causa da liberação sexual.¹¹⁸

TROPICÁLIA OU *PANIS ET CIRCENSIS*

Elogiado pelo grupo *Noigandres*, ou criticado acirradamente pela esquerda nacionalista, de modo geral todos gostaram do LP, quando Caetano e Gil assumem o Tropicalismo. Mesmo Chico de Assis gostou. O disco-documento é composto de doze músicas, cujo arranjos são todos de Rogério Duprat. A produção é de Manuel Berembein. A capa ficou por conta de Rogério Duarte. Lançado em agosto de 1968, foi gravado em maio do mesmo ano no estúdio RGE – São Paulo/SP.

O álbum coletivo *Tropicália ou Panis et circensis* é ponto de referência da reviravolta da contracultura brasileira nos idos loucos de 1968. Faz parte da guerrilha cultural em meio às bombas, espaçonaves, guerrilhas, Rússia, Coréia, Vietnã. Momento transcendente e incorporador do dado *beat*. Em meio às armas da direita e dos coquetéis molotovs da esquerda,

¹¹⁶ VELOSO. Caetano. *op.cit.* p.481 ss.

¹¹⁷ *idem*

¹¹⁸ *ibidem*

as guerrilhas tomavam o espaço comercial. Neste contexto fora elaborado o “Panis”. Ritual bárbaro de devoração, o “projeto estético e exercício de linguagem”¹¹⁹ do objeto-disco reúne desde a capa e contracapa combinadas às músicas uma significação geral, alegórica, enunciada como fala de um sujeito que se configura no próprio enunciado. O melhor da antropofagia oswaldiana, ou a “alta antropofagia” são ritualizadas nada escapando à devoração. Desfilam as “reliquias do Brasil” presente no melhor do cancionero torquateano onde a representação do Brasil ou o conjunto das subjetividades materializadas é representada. O ponto forte da síntese-representação é a carnavalização onde os valores consagrados são dessacralizados pelo efeito satírico que a polifonia demonstra as ideologias e as linguagens relativizadas e devoradas por uma produção ou uma *técnica de si*, uma política de corpos dionisíacos buscam na paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagem surrealistas, corroendo o prazer/divertimento.

O “Panis” é mesmo uma *art erótica*, um uso de prazer, *aphrodisia* que faz o ouvinte apurar a interpretação, no deleite do disco concretizado no corpo erótico representado, objeto do prazer de devorar. Desde as letras macarrônicas à contribuição milionária de todos os erros previstas na guerrilha oswaldiana aos academicismos, o *Panis et circensis* devora o *latim* resultando no efeito de “espetáculo”, circense.

Convém denotar que se o efeito da capa do LP produziu interpretações várias, a “história real” da elaboração a partir da fotografia tirada na casa do próprio fotógrafo não corresponde a uma programação para um efeito específico. Porém, acabou por dar ao resultado apressado da foto um panorama do efeito cafona do Brasil que é alegorizado.

Diz Favaretto sobre a capa do “Panis”

Ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Na primeira face sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo: Gal e Torquato formam o casal recatado; Nara, em retrato, é a moça brejeira; Tom Zé é o nordestino, com sua mala de couro;¹²⁰ Gil, sentado, segurando o retrato de formatura de Capinam, vestido com toga de cores tropicais, está a frente de todos, ostensivo; Caetano, cabeleira despontando, olha atrevido; os Mutantes, muito jovens, empunham guitarras, e Rogério Duprat, com a chávina urinol, significa Duchamp. As poses são convencionais, assim como o decór: jardim interno de casa burguesa, com vitral ao fundo, vasos, plantas tropicais e banco de pracinha interiorana. O retrato é emoldurado por faixas compondo as cores nacionais, que produzem o

¹¹⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria Alegria*. p. 77 ss.

¹²⁰ Guilherme Araújo não gostando da roupa de Tom Zé sugeriu que este pegasse a mala para parecer (como se Tom Zé não fosse) nordestino numa representação aos retirantes pelas grandes levas demográficas do período.

efeito de profundidade. O título – Tropicália ou Panis et circensis, em latim macarrônico, apresenta as mesmas cores¹²¹.

Os vários níveis de interpretação poderiam demonstrar outras possibilidades de visão à capa. Mas a tomar pelos indícios cromáticos, temporais, artísticos, pelo modo gestual de apresentação que os agentes colocam-se para a fotografia pode-se perceber um panorama de época. O que diriam sobreviventes de qualquer tipo de hecatombe ao tentar, no presente daquele futuro visualizar uma época, se apanhasse o disco-manifesto, também salvo dessa nossa destruição hipotética?

Mas, prossigamos. As vozes do país, o *uns* do Brasil, são colocadas de modo a monumentalizá-lo como uma cena, um *script* cinematográfico na contracapa onde comentários debochados referentes a aspectos do protesto tropicalista, à reação da crítica, a referências musicais e pessoais dos tropicalistas, nomes já mencionados anteriormente onde brilham João Gilberto, Vicente Celestino, Paulinho da Viola, Pixinguinha, Augusto de Campos. Na estética do kitsch o ato cafona é demonstrado pelo filmes e artistas cafonas (Átila, Rei dos Hunos, Charton Heston, Godard, Figuras políticas como Roberto Campos).

Diversas são as referências da cartografia tropicalista. Zombarias com o folclore da canção nacionalista engajada presentes na fala de Torquato em meio a um cenário diurno de cinema russo (ou americano) ao perguntar: *será que o Câmara Cascudo vai pensar que o bumba-meu-boi e iéiéié são a mesma coisa?* Dados que extravasam a crítica de esquerda dos anos 1960 preocupadas com as injustiças sociais apresentando *o povo pedindo “uma vitrola enchovalhada*. Os dados surrealistas estão presentes na *seqüência 5, cena 5* demonstrando um dia cinzento em que Rogério Duprat no alto de uma torre tendo a cidade de São Paulo ao fundo pergunta aos baianos:

Mas, e vocês, mal saídos do calor do borralho, terão coragem de procurar comigo? terão coragem de fuçar o chão do real? como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Cely Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia? terão coragem de reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar?¹²²

¹²¹ FAVARETTO, Celso. Op. cit. 78 ss. *A expressão correta é panem et circenses*

¹²² O humor de Duprat evidenciava os aspectos estética/mercado os colocando num mesmo nível como procedimento de dessacralização, estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil ora aproximando, ora distanciando o objeto-mercadoria, o que destoava do posicionamento tanto de esquerda quanto de direita que acabavam, ambas, por condenar o envolvimento com a arte no circuito da indústria cultural. Cf. FAVARETTO, Celso. *op. cit.* p. 140.

Outras falas são zombarias com a própria criação tropicalista. Caetano pergunta: *vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?* E à época os transplantados estavam no rol das principais experiências da medicina.

Outros dados aparecem.

Na *cena 7*, os Mutantes e Nara Leão passeiam na praia de Ipanema (local da Bossa Nova) num dia de sol de mãos dadas e pés descalços na areia, cabelos ao vento. A discussão abrange a música tradicional e música americana, com respostas que citam nomes como Atila Iório como a afirmar as tendências antigas e novas:

NARA – Pois é... e Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha

OS MUTANTES – Pois é... e o Jefferson's Airplane e o MAMMA & Papas ... e...

NARA – Pois é... e as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser miss Brasil... e se perdem...

OS MUTANTES – E aquela distorção dá a idéia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos Beatles se chama a maçã

NARA – Pois é... falaram tanto.

A *cena 10* dá a chave da produção tropicalista tendo João Gilberto nesse enfoque moderno cinematográfico o observador dos tropicalistas:

JOÃO – Diga que eu estou daqui olhando pra eles.

A capa é metalinguagem do disco: alegoriza os materiais devorados e as técnicas de devoração apresentando os elementos da mistura e o modo de misturá-los. Disco polifônico, não apresenta interrupção e a abertura com *Miserere Nobis*, de Gil e Capinan é recaptulada ao final do disco com a canção *Hino ao Senhor do Bonfim*. Alegorizando o Brasil, dialogam letra, música e arranjo construídos de fragmentos (referências musicais, sonoras, literárias, manipulações eletroacústicas). A harmonização espacializa a marcação rítmica enfatizando a coexistência do passado e do presente, pois o arranjo coloca num mesmo plano as referências históricas arcaicas e modernas e possibilita a devoração das dualidades, mantendo as diferenças através do tratamento sonoro cafonha. Os arranjos indicam as diferenças entre letra, música e interpretação vocal mantendo a marca épico-lírica das composições. Não há uma demarcação entre músicas líricas e música de protesto utilizando-se de ambos os procedimentos,

daí, a especificidade crítica da canção por não agredir o ouvinte, manifestando-se mais uma exposição crítica dos mitos culturais brasileiros.¹²³

O momento em que é feito o “Panis et circensis” é resultado das escutas diversas das canções como um todo. Ouvia-se Mahalia Jackson, Jorge Ben, Beatles, Mother of Invention, James Brown e John Lee Hooker, Pink Floyd, The Doors, Janes Joplin, Jimi Hendrix, João Gilberto, Orlando Silva, Carmén Miranda, Aracy de Almeida, Sílvio Caldas, Carlos Galhardo.

Todo o long-play é concebido como uma longa suíte que nos reporta a imagens da História do Brasil, desde seu “redescobrimento” até os tempos árdus do regime militar. Olhando mais profundamente, estão presentes também eventos da História Mundial, através de citações da Primeira Internacional Comunista, ou a chegada de Colombo às Américas. Recheadas de erotismo e violência, nos remetem a imagens de canhões, populismo de Vargas, repressão militar, modernidade desenvolvimentista, religiosidades sincréticas. Em suma, estão presentes no manifesto-documento tropicalista, os aspectos mais comuns norteadores da trajetória dos sujeitos históricos: cultura, economia, comportamentos, organização social, religiosidades.

As indeterminações do Brasil são dessacralizadas junto com os mitos culturais brasileiros, desconstruindo-se a idéia de eterno domínio do subdesenvolvimento.

Em sua diversidade de sons e estilos como sintaxe das sínteses culturais que entram em sincronia com a rítmica musical, possibilita uma audição que coloca o ouvinte a associar a música com as imagens parodiadas e do contexto que a letra conjugada à música propõem.

A música *Geléia Geral* pode ser dita como o vértice do contexto da obra, uma vez que sintetiza todo o trabalho, desde a elaboração da capa e contra-capas até a relação que cada uma das canções demonstra sobre a “geléia-geral” brasileira. O procedimento da canção é análogo ao de Tropicália, de Caetano. Justapõe antigo e moderno. Este procedimento se faz presente em muitas canções, mesmo que apareçam de maneira implícita.

Miserere Nobis começa por representar a representação com o som de órgãos e sininhos que trazem uma sensação dos templos católicos tradicionais. A repetição constante do estribilho “miserere nobis/ora ora pro nobis” dá um tom de sacrilégio, de dessacralização, que se acentuam pela desconstrução que a letra apresenta e pelo peso que as

¹²³ FAVARETTO, Celso. *op. cit.* p. 85.

letras da música demonstram. Poder temporal e atemporal são dessacralizados onde a crueldade imagética ocorre ao golpe dado no paradigma fatal da história: a imutabilidade histórica do Brasil como tragédia eterna.

Miserere re nobis
 Ora ora pro nobis
 É no sempre será ôi-iá-iá
 É no sempre sempre serão¹²⁴

Prosseguindo a canção, há uma interferência nessa aceitação conformista, que se apresenta na canção por um som forte de piston, através de um suspense desmistificador simbolizado pelo símbolo do peixe, aludindo a religião em contraponto com o dado temporal da condição de subnutrição. Os léxicos peixe, vinho, linho e pão dão o caráter alegórico que pode representar ao evento histórico da primeira missa no Brasil.¹²⁵

Já não somos como na chegada
 Calados e magros esperando o jantar
 Na borda do prato se limita a janta
 As espinhas do peixe de volta pro mar

As próximas estrofes, referem-se ao desejo utópico de igualdade social, onde o ato do prazer de igualdade é demonstrado por elementos dessacralizadores: cerveja, toalha de linho, banana e feijão para todos. Este ato de igualdade é rompido quando do ato violento de manchar a bela toalha de linho com o sangue e o vinho nela derramados. Finalizando, a canção encerra com as palavras Brasil, fuzil e canhão, silabadas, referindo-se à censura política, e às outras formas de estratégias de poder e de violência, através da voz ao final da canção que é abafada com os rojões e tiros de canhão.

Bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil
 Fe-u-zi-i-le-zil
 C-a-ca-nê-h-o-til-ão
Ora Pro Nobis Ora Pro Nobis Ora Pro Nobis

Ao cantar *Coração Materno*,¹²⁶ Caetano traz o espaço sentimentalista rural-sertanejo e reinventa as canções melodramáticas da sociedade no início do século. Retoma a crônica musical ao retrazer Celestino contando o matricídio romântico algo pastiche das óperas italianas. A audição da canção permite percebermos o *requinte* entre o canto grave de Caetano e a

¹²⁴ GIL, Gilberto, CAPINAN. *Miserere Nobes* In. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Diversos. CBD/Philips.1968. Disco coletivo

¹²⁵ FAVARETTO, Celso. op. cit. p. 88.

¹²⁶ A canção é de autoria de Vicente Celestino.

música com acompanhamento orquestral de Rogério Duprat com ênfase para instrumentos de corda, violoncelo, violino e violão, dando as variações de suspense ao clímax da história. Deixemos que a letra conte a história.

Disse um campônio à sua amada
 Minha Idolatrada
 Diga o que quer
 Por ti vou matar, vou roubar
 Embora tristezas me causes, mulher
 Provar quero eu que te quero
 Venero teus olhos, teu porte, teu ser
 Mas diga, tua ordem espero
 Por ti não importa matar ou morrer!
 E ela disse ao campônio a brincar
 Se é verdade tua louca paixão
 Parte já e pra mim vai buscar,
 De tua mãe inteiro o coração
 E a correr o campônio partiu
 Como um raio na estrada sumiu
 E sua amada qual louca ficou
 A chorar na estrada tombou
 Chega à choupana, o campônio
 Encontra a mãezinha, ajoelhada a rezar
 Rasga-lhe o peito, o demônio
 Sangrando a velhinha aos pés do altar
 Tira do peito sangrando
 Da velha mãezinha
 O pobre coração
 E volta a correr proclamando
 Vitória! Vitória! De minha paixão
 Mas no meio da estrada caiu
 E na queda uma perna partiu
 E a distância saltou-lhe da mão
 Sobre a terra o pobre coração
 Nesse instante uma voz ecoou
 Magoou-se pobre filho meu?
 Vem buscar-me, filho, aqui estou
 Vem buscar-me que ainda sou teu!

O estranhamento do ouvinte se dá pela não explicitação da paródia que é pressentida pela firmeza da voz de Caetano, literalmente interpretando a canção com “naturalidade”. Faz circular assim a cultura interpretativa com a reinterpretação “serena” contraposta ao arranjo cheio de caracteres operísticos e melodramáticos sonoros.

Em *Lindonéia*, a história de moça do subúrbio é o que se aborda, num presente arcaico, que se assemelha com a “outra moça também carolina” de Chico Buarque –

citada em *Geléia Geral* – onde o tempo passa e o mundo lá fora transforma-se, mas, a insistência em ficar no passado fecha a percepção da protagonista para as transformações. Realismo fantástico aludindo à impossibilidade de romper com o poder alienante das forças policiais, esta canção foi feita a pedido de Nara Leão a partir de quadro de Rubens Gerchman. Importante notar que a descrição de cena soa como imagem surrealista abrindo-se uma percepção apurada para os momentos tortuosos da violência policial. *Lindonéia*, a *Gioconda do Subúrbio* (este é o título da serigrafia de Gerchman) nos faz vivenciar a realidade da moça do subúrbio, solteira, desaparecida da alegria e do progresso em seu cotidiano de domingo, segunda-feira e lá fora

Despedaçados atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
(ai meu amor
a solidão vai me matar de dor)¹²⁷

Uma realidade semelhante ocorre em *Panis et Circensis*, onde “as pessoas na sala de jantar ocupam-se em “nascer e morrer”, impedindo a expansão do ser que busca uma ruptura praticando atos que transcendam o tédio cotidiano esvaziado de profundidade e compreensão do sentido da vida. O cotidiano é representado em determinado momento da canção em que ocorre uma parada na música diminuindo-se a rotação, como se tivesse acabado a energia elétrica, e aparece a fala de Duprat pedindo para passar a salada, entre barulhos de talheres. Lentamente, como se a vitrola voltasse a funcionar, os Mutantes passam a cantar: *essas pessoas na sala de jantar* que vai ganhando velocidade misturada a barulhos próprios ao momento do almoço. Ocorre uma contraposição à ordem estabelecida pela busca “fracassada” de uma vida onde o sonho se contrapõe ao ato de “nascer e morrer”. O cotidiano é destruído pelo desejo que busca novos horizontes.

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
(...)

¹²⁷ VELOSO, Caetano. Int. Nara Leão. In. *Tropicália ou Panis et circensis*. CBD/Philips. 1 disco sonoro.

Mandei fazer
 De puro aço um luminoso punhal
 Para matar o meu amor e matei
 Às cinco horas na Avenida Central
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer¹²⁸

A modernidade manifesta-se tratada zombeteiramente na canção de Tom Zé, *Parque Industrial*. Cantada por Gil, Caetano, Gal Costa e Mutantes é uma crítica às ideologias ufanistas do desenvolvimento e aos estereótipos da indústria cultural, que ocorre pelos efeitos de deboche e ironia aos mitos oficiais, e ao procedimento mimético que atuam as construções frasais em referência à natureza. O uso do termo “Made in Brazil” ressalta a dominação velada pela ideologia.

A canção desenvolve-se por meio de diversas vozes, que durante a interpretação emitem o seu parecer (ironicamente otimista) a respeito do desenvolvimento industrial. Gilberto Gil comanda o coro num deboche geral usando termos como “mais uma vez macacada”. O deleite é garantido.

Retocai o céu de anil
 Bandeirolas no cordão
 Grande festa em toda nação
 Despertai com orações
 O avanço industrial
 Vem trazer a nossa redenção

Tem garotas propaganda
 Aeromoças e ternura no cartaz
 Basta olhar pra 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 Brazil¹²⁹

Geléia Geral é uma desconstrução das ideologias ufanistas. O poeta atua como o sujeito da enunciação. As significações da canção indicam os produtos culturais, as contradições de cultura e natureza, e o anúncio da “misturada”, da geléia geral brasileira. Com os

¹²⁸ VELOSO, Caetano. *Panis et Circencis*. Int. Mutantes. *Idem op cit.*

¹²⁹ ZÉ, Tom. *Parque Industrial*. Int. Caetano, Gal Costa, Gilberto Gil e Mutantes. *Idem op cit.*

produtos culturais lança-se a questão do arcaico e do moderno; com as contradições cultura – natureza aborda-se os ufanismos ideológicos, findando-se por mostrar um Brasil confuso. A todo tempo a canção aparece como crítica aos valores arcaicos-conservadores, o que se faz por um método de paródia dessacralizadora, que vem por ridicularizá-los. As citações literárias e musicais trazem “Frank Sinatra”, junto a emblemas tropicais do Brasil de maracujá e de abril, mês das noivas, e, ufanismos de Gonçalves Dias, paródia ao hino da bandeira e como a contrariar os anacronismos, fazem citações ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade ou ao manifesto da poesia concreta de Décio Pignatari; demonstram os regionalismos do nordeste e do Brasil, a industrialização, a canção de Chico Buarque e a Jovem Guarda de Roberto e Erasmo Carlos.

Inicia a canção como que num gesto cívico fazendo desfilar, ufanisticamente, o Brasil institucional – o paraíso tropical brasileiro. O anúncio do poeta oficial ocorre numa enunciação lingüística que lembra as falas de políticos em comícios ou enunciados carregados de retórica sentimental. O dado está no *desfolhar* a bandeira e remete, este desfolhar, aos signos tropicais presentes nas citações da letra (girassol, bananas ao vento) desdobrando-se nas citações debochadas das relíquias do Brasil. O *desfolhar* a Tropicália é a bandeira desfolhada pelo poeta.

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente candente fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia

Um “outro” poeta que analisa a enunciação e desmonta o paradigma do Brasil surge como a zombar do *desfolhamento*, evidencia-se a desconstrução principalmente no refrão

É bumba-iê-iê-boi
Ano que vêm
Mês que foi
É bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança meu boi¹³⁰

Geléia Geral, é, junto com *Tropicália*, de Caetano, canção-cinema, por demonstrar um cenário em que o Brasil é focado em seus pormenores, trazendo possibilidades

¹³⁰ NETO, Torquato. GIL, Gilberto. Int. Gilberto Gil. *idem. op cit.*

transversais de aplicação para a compreensão do país. Assim, as imagens tropicalistas adequadas à descrição é meio utilizado no procedimento tropicalista por fazer que o tempo seja visualizado, e deslocado, enquadra as imagens do Brasil num espaço para que possa ser visto em suas indeterminações (sociais, culturais, etc.) e suas continuidades.

Como manifesto Antropófago a carnavalização com que o cantor enuncia as imagens do Brasil, o tom alegre, apresenta a alegria de destruir, alegria como meio de subverter o poder oficial, à prova dos nove

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza teu porto seguro
Minha terra onde o sol é mais limpo
Em Mangueira onde o samba é mais puro
Tumbadora na selva selvagem
Pindorama país do futuro.

Em *Baby*, a temática é saber das coisas novas, do sorvete, da canção de Roberto Carlos e de Chico Buarque, das canções internacionais, numa assimilação aos eventos modernos nos campos econômico e cultural. Tematiza a dominação, o dado econômico da gasolina e do consumo.¹³¹ Confundida como uma música alienada, surgiu pelo pedido de Maria Bethânia a Caetano de uma canção que aparecesse escrito na camisa *Baby, I love you*. Atente-se que o nome de Roberto Carlos soa maldito para a esquerda nacionalista e quem falou de Roberto Carlos a Caetano fora Maria Bethânia. Foi, também, causadora de um evento síntese dos heteráclitos ideológicos do período contracultural. Instaurou uma inimizade ideológica entre Caetano e Vandrê, este sintetizando, na verdade, a rejeição pela esquerda nacionalista às idéias tropicalistas.¹³² Em ritmo de balada *pop* romântica, o contraponto de Caetano cantando a balada-rock americana DIANA (outro terror para a esquerda) com Gal repetindo *Baby, I love you*, demonstram que uma canção crítica pode servir também ao deleite.

Você
Precisa saber
Da piscina
Da margarina
Da Carolina
Da gasolina

¹³¹ A nova sensibilidade do Tropicalismo geralmente é confundida com “a nova onda” alienante que apresenta o Tropicalismo como representação de uma disposição conformista aos acontecimentos opressivos da história institucional. Ao longo deste trabalho tento demonstrar que o Tropicalismo está para um novo fazer na história da cultura, não se conformando em nenhum momento com os discursos oficiais.

¹³² VELOSO, Caetano.op. cit. p.280

Você precisa saber de mim
 Baby, baby, eu sei que é assim
 Você
 Precisa tomar um sorvete
 Na lanchonete
 Andar com a gente
 Me ver de perto
 Ouvir
 Aquela canção do Roberto¹³³

Três Caravelas e *Soy loco por ty, America* remetem a uma tropicalidade continental. Funciona como parábola dos primeiros cronistas do Brasil e preocupa-se com a idéia de revolução continental na canção que homenageia as guerrilhas urbanas, ou Cuba de Fidel Castro. Os sentimentos de tropicalidade e “nacionalismo voluntarioso” presentes nas nuvens, estrelas, coqueiros, misturam-se aos “ideais singulares” que os tropicalistas nutriam pela revolução, principalmente em sua versão cultural. Além disso, escamoteia-se a diversidade e distância histórica entre os países latino-americanos. Aproximam-se as colonizações espanholas e portuguesas. Na gravação da versão da rumba cubana, *Três Caravelas*, cantada por Caetano e Gil, versão feita por João de Barro, alude ao período moderno com a vinda dos europeus para a “descoberta” de novas terras, sob comando do *navegante atrevido* o Senhor Dom Cristobal. A aproximação dos povos latinos ocorre pela alternância entre castelhano e português.

Tu navegante atrevido
 Salió de Palos um dia
 Iba com tres caravelas
 La pinta, la Ninã y la
 Santa Maria
 (...)
 Muita coisa sucedeu
 Daquele tempo pra cá
 O Brasil aconteceu
 É o maior, que que há¹³⁴

Enquanto seu lobo não vêm, fala do presente real da dominação pela violência política. Afirma-se o desejo pela ilusão que confere a sujeição ao poder instituído.

O desejo supera qualquer forma de poder e desfila na representação do passeio por entre as proibições político-militares, contornando-as com as ações que buscam romper com o instituído para a concretização do desejo. Toda a canção passa a idéia de um

¹³³VELOSO, Caetano. *Baby*. In. *Tropicália ou Panis et circensis*. CBD/Philips. 1968. 1 disco sonoro.

¹³⁴BARRO, João de. *Três Caravelas*. Int. Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Idem op cit*.

passaio onde o desejo malogra o poder oficial pelos atos que se repetem para que o prazer novamente se manifeste.

As ações que ocorrem na canção sempre “por debaixo” – *vamos por debaixo das ruas, debaixo das bombas, debaixo das botas, debaixo das rosas dos jardins debaixo da lama, debaixo da cama* – conotam a submissão às instâncias de poder que tentam impedir que o prazer se manifeste. De modo a carnavalizar a proibição do poder ao desejo, quanto acontece uma virada pelo grito de Caetano na canção ao dizer *a estação primeira de Mangueira passa em ruas largas*, o desejo ganha espaço mas novamente o dado ou nível político o impele a esconder-se pois ele *passa “por debaixo da avenida Presidente Vargas”*, remetendo a uma interpretação a níveis eróticos e políticos onde o prazer é interdito pelo segundo.

O dado sexual está expresso no termo “vamos passear na floresta escondida”, liberadora do desejo num primeiro momento e reprimida quando o desejo tenta expandir-se escondendo-se pela imposição do discurso dominante.

A cordilheira sob o asfalto impede que o desejo se manifeste. *Há uma cordilheira sob o asfalto*. Mas o passeio propõe o desfacelamento de repressão e do medo pela sugestão da carnavalização, subversão pelo desejo expresso pela festa da Mangueira.

O seu lobo do título da canção representa a lei que estabelece a proibição do desejo que tenta subverter o poder e o medo, pela festa da Escola de Samba.

Dualmente a alegoria carnavalesca de Escola de Samba acontece pela demonstração da festa oficial aludindo ao propósito do carnaval como festa oficial ideológica perpetuadora da tradição nacional populista por um lado, e, por outro, pela designação de repressão militar, a interdição da manifestação das personalidades.

Os tropicalistas já enunciaram a ruptura com o poder em *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano; a relação entre noções espaciais e poder é explicitada. O poder, a metáfora retirada da fábula do chapeuzinho vermelho, é ludibriado pelos *aphrodisia*, os atos, gestos, contatos que proporcionam uma certa forma de prazer¹³⁵. O prazer, o esconde-esconde, com o sistema autoritário por debaixo das ruas, das bombas, debaixo das botas. A luta contra a repressão política passava pela construção de territórios alternativos, desviantes, divertidos,

¹³⁵ FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade: o uso dos prazeres*. São Paulo. Graal.2003. p.39

lutando contra a própria castração da libido, do desejo, da sexualidade, o que também era simbolizado pela história infantil¹³⁶.

Mamãe Coragem demonstra a oposição à vida familiar e a busca de libertação das amarras tradicionais da família. Numa outra interpretação representa a impossibilidade dos jovens de não cederem aos efeitos dos valores trazidos pela indústria de consumo, numa conformidade com “a vida que escolheu para si”.

Mamãe mamãe não chore
 A vida é assim mesmo e eu
 Fui-me embora
 (...) de vez em quando brinco
 O carnaval
 E vou vivendo assim
 Felicidade
 Na cidade que eu plantei
 Pra mim
 E que não tem mais fim
 Não tem mais fim
 Não tem mais fim¹³⁷

Há, ainda, em *Batmacumba* e *Hino ao Senhor do Bomfim da Bahia*, o sincretismo arcaico moderno que remonta ao mundo americano de *Batman* (indústria cultural) ou o “primitivismo” percussivo da macumba, da umbanda ou do candomblé. *Bat macumba*, por sua forma concreta, desenha-se como um /K/, que significa sua representação fonética a partir da estrutura sonora mínima em que se constrói a letra: *Ba*, seguindo-se das palavras macumba (elemento cultural) iê iê (jovem guarda), que decrescentemente volta ao *Ba* inicial. A abertura do **K** pode sugerir ainda o ato antropofágico devorador da oficialização da cultura sugerida. *Hino do Senhor do Bonfim da Bahia* sugere um oração para as empreitas que os baianos iriam sofrer pelos policiamentos à música em sua vinda para “o sul”.

¹³⁶ JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *Cartografia da Alegria ou a Diversão do Nordeste: as imagens do no discurso tropicalista*. Fronteiras: paisagens, personagens, identidades/Horácio Gutierrez, Márcia R.C. Naxara e Maria Aparecida de S.Lopes (orgs). Franca:UNESP; São Paulo: Olho D'Água. 2003. P. 249.

¹³⁷ VELOSO, Caetano. *Mamãe Coragem*. Int. Gal Costa. *Idem op cit*

Quando Gilberto Gil declara que o Tropicalismo quis ver a história verifica-se o processo artístico-histórico do disco documento. Estes podem ser exemplificados pela variedade de material literário, histórico, cultural, que eles listam. As imagens que o procedimento tropicalista sugere fazendo-nos questionar a imanência do poder oficial traduzido pela imutabilidade do “é no sempre será oi iá ía/ é no sempre sempre serão”.

4 REPRESENTAÇÃO TROPICAL

Diversos temas estiveram presentes na produção tropicalista para uma demonstração desconstrutiva dos pensamentos seculares que atravessam os tempos e espaços, entre eles o de “raça” tomados das leituras de inúmeros cronistas remetentes as teorias raciais tomadas dos pensadores dos continentes frios funcionando como categorias explicativas da realidade brasileira, seja por imitação ou hegemonia em sua invasão territorial.

Posteriormente, esta discussão seria de certa forma invertida, para dar lugar a um nacionalismo superador da influência estrangeira, trabalho a que se propunha o Centro Popular de Cultura em sua versão (não só) canção de protesto, embora a armadilha de ver no nacionalismo a luta contra o anti-imperialismo norte-americano que se traduzia numa limitação criativa “freada” por essa “árdua luta”. Estamos tentando dizer que “a tomada de consciência minguada ao “morro” e às minorias nordestinas, a parada da música para pensar não funcionaram do mesmo modo que uma arte de um Oiticica por exemplo, preocupando-se em atuar contra uma arte burguesa, que, ao invés de dizer a vitalização da favela, demonstrou esteticamente a efervescência do morro; também o teatro da violência de Zé Celso, ao chamar os atores para tirarem a “bunda da cadeira” e extravasar no palco o que não conseguiam fazer na vida real, i.é., reconhecerem-se como pequenos burgueses em sua vivência.

Historicamente o Tropicalismo está para a retomada das questões envoltas nas produções discursivas de “identidade nacional” que delineamos acima onde configuram-se

como possível começo as teorias de superioridade racial como precursoras das interpretações de uma certa região obscura de nome incandescente onde outras danças acontecem, mesmo que sob o olho difuso do poder das elites intelectuais, revelando-se, sob a construção imaginária da nação vinculada a um passado imperial de cunho escravista e racista, numa outra realidade que traz em seu âmago as diversas experiências humanas expressas pela música em sua vivevescência. A proveniência do potencial de vida tropicalista está para uma descontinuidade das idéias enraizadas da nação.

A exemplo do historiador Carlo Ginzburg com seu trabalho indiciário no campo das artes (não somente) à reconstituição de determinadas temporalidades e espacialidades históricas¹³⁸, também a combinação música/canção, julgando-se nela um poder de difusão da dimensão de uma realidade social, contribuem para que determinados aspectos das *zonas obscuras* dos universos sociais possam constituir-se como uma representação possibilitadora de um conhecimento histórico que compreenda as realidades da cultura popular fazendo dela novas leituras, ou revelando dados ainda não conhecidos. É por meio das conjugações da obra particular de um grupo ou indivíduo à vida social do compositor/cantor/intérprete que podemos fazer leituras várias de um tempo particular. É o poder de comunicação da música remetida a uma divulgação pelo universo urbano em ampla dimensão das representações da realidade social tecidas pelas práticas de seus agentes. Não fosse pelas dificuldades em podermos expressar uma totalidade realística, uma abordagem da história cultural dos movimentos musicais no Brasil, em especial o Tropicalismo, como uma unicidade do real.

Ora, já há consensos, mesmo nas querelas historiográficas, que a realidade mesma, os acontecimentos e fatos não são apreensíveis em si mesmos. A menos que consideremos uma história metafísica em que registros temporais armazenam-se numa espécie de quintessência, arquivos-memória do universo. Mas a questão não é desencarnada. É uma realidade manifestada, embora como representação que se faz a partir de determinadas práticas de escrita e leitura.

Quando observamos, não sem admiração, uma reconstrução espacial e temporal onde a curva é a Reforma Protestante e a invenção de Gutemberg, onde brilha um indivíduo como Menocchio em seu conceito cosmogônico, buscados por Ginzburg na tentativa de reconstrução de um tempo transitório repleto de domínios clericais, incertezas científicas,

¹³⁸ Cf. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI*. São Paulo. Cia das Letras. 2003 p. 119-142

inibidora da palavra e de qualquer idéia que soasse herética aos modelos teogônicos adotados¹³⁹, e nos deparamos com as arriscadas abordagens de Hayden White às impossibilidades de um conhecimento histórico, o que dizer de Ginzburg? Como sair do impasse? Que ovo de Colombo este? Óbvio que fora da escrita há conhecimento histórico. Não temamos aos simplismos e digamos que mesmo que nem uma linha houvesse sido escrita sobre a Idade Média, alguma história, mesmo que mitificada, como o são, por exemplo, os inúmeros evangelhos apócrifos, canônicos entre outros coptas, haramaicicos, hebraicos, perdidos pelo desgaste e esquecimento idiomáticos, ainda teríamos história. Mas, se mesmo a história oral configura-se como categoria intelectual transformada em escrita, difícil sair das polêmicas de Hayden White de que a história enquanto aprendizado e conhecimento do passado

só é acessível pôr meio da linguagem; que nossa experiência da história é indissociável do nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito antes de poder ser digerido como “história”; e que essa experiência, pôr conseguinte, pode ser tão vária quanto os diferentes tipos de discurso com que nos deparamos na própria história da escrita¹⁴⁰.

Permanecemos no espetáculo deste duelo procurando um viés lingüístico que a história do Tropicalismo – esta bem mais recente que as buscas de reconstrução de Ginzburg que de modo geral buscam reconstruir um passado mais longínquo – para ser escrita não pode dispensar, como o próprio material por ele reciclado, as influências do cinema, do teatro, da música, da literatura, para que possamos fazer uma representação o quanto mais possível aproximada das séries culturais historicamente manifestas por seus agentes.

Um cotidiano tropicalista desde a sua formação, as querelas entre vanguarda e a tradição, as inovações de seus agentes frente à arte engajada, os gestos e comportamentos dos tropicalistas, as *tecnologias de si* dos tropicalistas para novas formas de subjetividades como configuração intelectual manifestada em meio aos enunciados de poder e dominação que fluíam incessantemente. Ao longo de nosso passeio tropicalista nos reportaremos aos *contatos mais imediatos* com quem os tropicalistas estabeleceram seus estudos culturais: Centro Popular de Cultura, Bossa Nova, tradição musical da Velha Guarda, Jovem Guarda, poetas concretistas, vanguardas européias, e muito mais, a fim de demonstrar as leituras do Tropicalismo a estas condensações de idéias de cada grupo em sua ambientação. Destarte a produção

¹³⁹ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo. Companhia das Letras. 2000.

¹⁴⁰ WHITE, Hayden. (trad. Dora Rocha) *Teoria Literária e escrita da história*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro. V. 7, n. 13, p. 21.

historiográfica do Tropicalismo não pode ser escrita isentando-se da ambientação cultural de seu tempo enredada às práticas políticas e econômicas (que também são resultados culturais) que vivenciavam seus atores sociais.

Estas categorias ou grupos culturais enquanto ação que produza algo, que expresse um modo de ser de cada grupo podem demonstrar uma série de produção cultural praticada no Brasil funcionando como representações

enquanto matrizes de discursos e de práticas diferenciadas mirando o objeto mundo social em sua definição contraditória das identidades voltando-se para um espaço de concorrência e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação.¹⁴¹

Numa palavra, as querelas e afinidades dos grupos culturais, entendidos como movimentos que procuram explicitar suas afinidades estéticas¹⁴², aparecem na ordem discursiva das canções da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) numa divisão que pode ser dada como o *plaiboy* da Jovem Guarda (de olho no futuro) o *nostálgico* e o *apostólico* da MPB (mudança sempre por ocorrer) para uma definição classificatória apenas como diferenciadora do agente da Jovem Guarda e do Tropicalismo, e o *bricouler* tropicalista (preocupado com o tempo presente) que constrói sua produção cultural a partir da apropriação e diálogo com os outros movimentos.¹⁴³

A discussão que o movimento tropicalista colocou em questão foi a tradição e a modernidade na música. A análise desse material não foi excludente. Toda a discussão em torno da retomada da linha evolutiva da música popular brasileira¹⁴⁴ pelos

¹⁴¹ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa. Difel. 1985.

¹⁴² LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som. Leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas/SP. Pontes. 1999. 113.

¹⁴³ *Idem*. pp. 186-93.

¹⁴⁴ Cf. CÍCERO, Antonio. *O tropicalismo e a MPB*. In. DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cabraia (orgs). *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. 2003. A natureza sintética e, portanto, contingente, das transformações da música popular faz com que ela tanto possa permanecer no mesmo lugar quanto possa, a cada instante, escolher entre inúmeros caminhos contingentes a seguir. Isso quer dizer que ela é capaz de conhecer diversas evoluções pontuais, mas que não tem nenhuma linha evolutiva. Eu disse, no início desta conferência, que a linha evolutiva a que se referia Caetano era a que vinha do samba à bossa nova, linha que, em princípio, poderia estender-se até o tropicalismo. Na realidade não poderia haver tal linha. Se o que venho afirmando está correto, a transição do samba à bossa nova foi antes um acontecimento singular, sem prolongamentos. Nesse sentido, Caetano estava errado ao falar de “linha evolutiva”; mas, como eu já disse, a sua declaração não tinha pretensões teóricas e, se a lermos com cuidado, veremos que, desde o princípio, o que realmente lhe interessava era manter viva a possibilidade, aberta pela bossa nova, de utilizar a *informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira*. Ao afirmar a “linha evolutiva”, ele estava simplesmente se opondo àqueles que combatiam qualquer inovação na música popular.

tropicalistas deve ser entendida como uma revisão da cultura musical em aproveitamento e revisão à tradição cultural musical.

As canções a partir da década de 1930, especialmente às vinculadas pela indústria cultural ainda incipiente, com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de forte tradição nacionalista eram executadas pela Rádio Nacional seguindo um processo de execução ao vivo, foram ouvidas pelos atores sociais de toda uma geração que estava despontando e crescendo ouvindo canções de intérpretes e compositores diversos entre eles *Noel Rosa, Lamartine Babo, Ari Barroso, Assis Valente, Vicente Celestino, Orlando Silva, Ismael Silva, Araci de Almeida, Linda Batista, Jorge Goulart, Nora Ney, Marlene, Dircinha Batista, Sílvio Caldas, Ângela Maria, Pixinguinha, Lupiscínio Rodrigues, Dorival Caymmi, Luís Gonzaga, Cartola, Heitor dos Prazeres* numa seqüência que transcorre tempo e espaço chegando à *Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Augusto Menescal, João Gilberto*.

Toda a geração musical posterior de compositores e intérpretes estariam numa faixa etária de aproximadamente dez anos na década de 1950. Isto não está alienado do processo histórico. Se o Tropicalismo pode ser entendido conjuntamente aos outros movimentos da historiografia cultural artística do Brasil enquanto uma *configuração intelectual*, não está em desacordo dizer que a produção dos tropicalistas à descontinuidade causada pela reviravolta cultural provocada à Moderna Música Popular Brasileira está inserida num contexto histórico da tradição musical do Brasil.

Assim, os produtores de cultura ditos da canção média, cresceram ouvindo música. Não podemos limitar a audição (categoria intelectual importante para captação de obras musicais) dessa geração aos cantores do rádio. A indústria fonográfica se encarregou de trazer canções estrangeiras ao universo brasileiro, o que, de certo modo desmistifica que a influência americana no Brasil tenha se dado com o advento do rock'n'roll. Considerando-se algo como *Pierre Bordieu* diz ser o *capital de saber acumulado*, a canção brasileira, e as canções tropicalistas, são um exemplo das leituras das artes e da literatura herdadas de um campo cultural que pode situar-se como fluxo os anos 1920, fazendo-se perceber nas décadas de 1930, com o romantismo dos cantores da velha guarda, por um lado, e com a bossa nova, 1950, e o Tropicalismo, 1960, por outro. Mas, ao que parece, o Tropicalismo é que apropriou-se em suas *práticas e representações* da contracultura, mas não só da contracultura, mas sim de um universo

mais amplo de linguagens e obras. É senso comum o aproveitamento de uma nova técnica dos tropicalistas em apropriação aos diversos materiais.

Outro detalhe importante diz respeito às músicas que por aqui tocavam não ser estritamente americanas, mas de concorrer com a rumba cubana, os fados portugueses e o tango argentino e às cópias de óperas italianas incorporados aos estilos estéticos interpretativos.

É interessante dizer que dentre as inúmeras tendências e argumentos escritos em um tempo relativamente recente sobre o Tropicalismo, tem prevalecido uma visão do movimento que de modo geral o consagra, mas, não sem, também, hostilizá-lo. Convém ter em mente, retomando a questão inicial da tradição e modernidade na música, que antes de uma ruptura com os estilos musicais, foi muito mais uma demonstração de novas formas não estagnatizantes da canção popular uma das primeiras preocupações dos tropicalistas. Todo um procedimento de acontecimentos e pertencimentos às artes envolveu o surgimento do Tropicalismo.

O Centro Popular de Cultura, proposta popular da esquerda, funcionou na sede da União Nacional dos estudantes de 1962 a 1964 na Guanabara, Rio de Janeiro, vinculada ao Instituto Social de Estudos Brasileiros (ISEB). Estes Centros Populares de Cultura estenderam-se a outros Estados com espetáculos culturais feitos a baixo custo em setores da música, cinema, teatro, dança. Foi pelo Centro Popular de Cultura que muitos artistas se projetaram em suas carreiras.

A formação do Centro Popular de Cultura, expressão fundamentalmente estudantil, representa uma elaboração intelectual importante pelas discussões que provocou para o pensamento da produção cultural, e, se associada às outras manifestações a ele vinculadas como o *Violão de Rua* da coleção de 1963, *Cadernos do Povo Brasileiro* em seu poemas de preocupação engajada a uma arte representativa do desejo de ser povo, de estar com o povo, em poemas como *Vivência e Testamento do Brasil* de Paulo Mendes Campos, verificadas com a arte experimentalista da vanguarda concretista, que em pleno desenvolvimento da sociedade urbano industrial nos meados da década de 1950 tem no discurso da modernidade o centro poético como prática, pode-se compreender um aprofundamento da produção cultural brasileira que evidencia seu modo mais complexo do campo poético como meio de integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seu participantes, ambos, de uma ou outra forma ligados aos discursos das esquerdas intelectuais. Um exemplo do poema-máquina,

poema racional exigido como uma outra consciência pode ser expresso por Décio Pignatari em “Construir e expressar”.

A lucidez racional da máquina lhe ensina a perceber a irracionalidade básica das relações de produção capitalistas: constrói edifícios com vidro rayban e sabe que nunca irá morar neles. E sabe que só poderá acabar com as injustiças sociais através de idéias e ações conjugadas. (...) O operário quer um poema racional, que lhe ensine a agir e pensar como a máquina lhe ensina – e se ele gostar de rosas, há de preferi-las reais, que as alegorias já estão felizmente morta em sua sensibilidade positiva. Portanto, aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos.¹⁴⁵

As críticas ao CPC que se fizeram presentes após 1964, especialmente o aspecto autoritário vanguardístico à pretensão de produzir a consciência popular, representa momento importantíssimo para pensar o papel das artes na sociedade. Mas houve mesmo uma limitação pelos estudantes em construir uma imagem de povo, que evidentemente, não era mesmo a realidade das classes populares.

O discurso nacionalista e populista que fundamentava a ação política e cultural da esquerda pelo pró-golpe passará a ser discutido e a sofrer reformulações, definindo novas táticas de atuação.¹⁴⁶ O período poético forte na vida cultural das décadas anteriores a 1960, com poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto, sofreu um momento de afastamento da vida cultural dando lugar ao teatro, à música, ao cinema, fortes nas produções culturais brasileiras na década de 1960, tendo seu auge de manifestação como potência artística desvirtuadora das imposições radicais da censura da tradição conservadora no final dessa década, onde, o Tropicalismo representa seu ponto forte. Tracemos brevemente alguns aspectos do teatro brasileiro para situarmo-nos.

TEATRO E MÚSICA

A história do teatro no Brasil abrange, inicialmente, uma valorização do teatro como um todo, numa variação de teatro popular ao de elite para mais tarde fixar-se por

¹⁴⁵ Cf. PIGNATARI, Décio. Publicado em 1959 como prefácio do livro fluxograma de Jorge Medauar. *apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem. CPC: vanguarda e desbunde, 1960/70*. Anexo 4. p.152.

¹⁴⁶ HOLLANDA, Heloísa B. de, *op. cit.* p. 29

obras elaboradas por autores nacionais, abandonando-se a representação de peças formuladas a partir de renomes internacionais. Do *Teatro de Brinquedo* ao posteriormente, *Teatro Brasileiro de Comédia*, o TBC¹⁴⁷, de cunho distrativo, uma mudança faria-se sentir na atuação brasileira teatral com o surgimento da dramaturgia em substituição ao *Teatro de Revista e Comédia*, pelo *Teatro de Arena* de São Paulo, em 1955, iniciado por formandos da primeira turma da Escola de Arte Dramática. Estavam à frente desta projeção cultural José Renato e Chando Batista, iniciando, ainda, em escassos recursos cênicos, apoiando-se para sua realização e sobrevivência na parcela politizada do público paulista.

Opta-se por falar no teatro de protesto para demonstrar que, num primeiro momento, os agentes tropicalistas estavam envolvidos com os projetos brechtianos de Boal aplicados ao campo da representação das lutas contra o capital estrangeiro. O Brasil era representado ao tempo do teatro *Opinião*¹⁴⁸ e *Arena conta Zumbi*¹⁴⁹ contra um outro Brasil ainda enredado pelas construções nacionalistas herdadas do tempo imperial. Não é de admirar a construção temporal da canção *eu vivo num tempo de guerra* de Edu Lobo e Gian Francesco Guarneri proclamando *um tempo de guerra, um tempo sem sol*.

O *Opinião* fora escrito por Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa com o propósito marxista de seus idealizadores de protestar contra o regime militar. Coloca-se o *Opinião* no território da cultura numa posição crítica e questionadora dos acontecimentos políticos e econômicos. Assim, *Opinião*, tomado de uma canção do sambista de morro Zé Ketí, gravada por Nara Leão no Longplayng *Opinião de Nara*, que também trabalhara na concepção do espetáculo em seu gosto de voltar a atenção para o samba de morro e a música do sertão nordestino e, canções de cunho social por ela incentivada a composição aos compositores.¹⁵⁰ Diga-se que apesar da “revolução” não fazia-se sentir, ainda, a mais forte repressão, o que se acentuaria com o AI-5 em 1968. Logo no início do regime autoritário a classe

¹⁴⁷ Alguns atores do TBC: Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Maria Della Costa, Leonardo Villar, Araci Balabanian, Raul Cortez e dezenas de outros que se toranaram conhecidos posteriormente pelo grande público por meio das telenovelas brasileiras.

¹⁴⁸ Atuaram no *Opinião* o sambista Zé Ketí, compositor de canções como *Máscara Negra* e *Voz do Morro*; o compositor e cantor maranhense João do Vale que compôs, entre muitas, a clássica *Carcará*, em parceria com José Cândido e *Coroné Antonio Bento* em parceria com Luiz Vanderlei, gravada por Tim Maia e mais recentemente por Cássia Eler; Nara Leão que gravou *A banda* de Chico Buarque, *Além do Horizonte*, de Roberto e Erasmo Carlos; Maria Bethânia de repertório vastíssimo com gravações de inúmeras composições da *Velha Guarda* entre eles Lupiscínio Rodrigues (*Vingança*), Paulo Vanzolini (*Ronda e Volta por cima*).

¹⁴⁹ No *Arena conta Zumbi* alguns atuantes foram Caetano Veloso, Piti, Gal Costa, Tom Zé e Gilberto Gil.

¹⁵⁰ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia das Letras. p. 77 ss.

de artistas e intelectuais ainda *dava o tom*. Interpretada por Maria Bethânia, o refrão *é um tempo de guerra é um tempo sem sol* era repetido por Zé Keti e João do Vale.

Todo o repertório de protestos das canções tropicalistas que Bethânia empreendera após substituir Nara Leão, não significava engajamento político por parte da cantora/atriz, que, mesmo fazendo a turnê do *Opinião*, não mais tolerava ser vista como cantora de protesto. Em 13 de fevereiro de 1965 Bethânia estreara no *Opinião*, mas a construção imagética que a fizeram como cantora de música de protesto não coadunava à sua individualidade e seu prazer de cantar. Bethânia não era ativista política e possuía um lirismo em suas interpretações, num modo muito pessoal de seus shows/dramas misturando poesia e música. Recitava poemas de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Fauzi Arap, com fundos musicais de canções de Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso, e muitos outros, associando-os às canções dando um sentido romantizado às interpretações. Alguns trabalhos posteriores de Bethânia incluíam mesmo o título *Drama*, tomado de uma composição de Caetano Veloso, de mesmo título¹⁵¹.

No entanto, a construção ocorrera pelo sucesso que a canção de João do Vale e José Cândido, *Carcará*, causara aos ouvintes. A interpretação primeiramente com Nara Leão e em seguida com Maria Bethânia, de voz mais possante, revelou o cantor e compositor maranhense João do Vale ainda não muito conhecido no país. Ela tem início com um excerto do *Missa Agrária*, de Carlos Lyra *Glória a Deus Senhor nas alturas e viva eu de amargura nas terras de meu senhor*.¹⁵²

A vaga representação do gavião do nordeste que ataca os borregos *com mais coragem do que homem* sugeria um grito revolucionário. O auge da música chegava quando Maria Bethânia recitava versos que iam crescendo juntamente com a música onde dava uma estatística dos migrantes nordestinos que estavam longe de seus estados natais até findar a canção numa voz gritada soando o verso *pega, mata e come*.

1950. Mais de dois milhões de nordestinos viviam fora de seus Estados natais. 10% da população do Ceará emigrou. 13% do Piauí; 15% da Bahia; 17% do Alagoas. (...) Carcará/pega mata e come/carcará não vai morrer de fome/carcará/mas coragem do que homem/Carcará/pega mata e come.¹⁵³

¹⁵¹ BETHÂNIA, Maria. Drama 3. Ato. Poligran. 1977. 1 disco sonoro.

¹⁵² VALE, João do. *História da Música Popular Brasileira: grandes compositores*. São Paulo. Abril Cultural. 1982. 1 disco sonoro.

¹⁵³ *Idem*.

Bethânia fora indicada por Nara Leão para participar do teatro *Opinião* e com este estilo de musicais outros tantos foram criados onde participavam deles os sujeitos que mais tarde levariam adiante o Tropicalismo na música. Mas é mesmo no centro do Centro Popular de Cultura que começarão a fluir as primeiras críticas ao Teatro de Protesto.

Se, inicialmente, Caetano, Tom Zé, Gilberto Gil, encenaram no *Arena conta Zumbi* a peça de Edu Lobo e Gian Francisco Guarnieri, dando continuidade ao espetáculo com o *Arena conta Bahia*, uma Bahia idealizada, nordestinizada, questionavam esta Bahia vitimizada encobrendo os outros espaços dos baianos. Caetano, principalmente, questionava não haver uma só música de Dorival Caymmi¹⁵⁴ e ainda, não ter dado à canção musical o foco principal a usando puramente para fins políticos. Este indício principia um dos motivos do que será a crítica ao engajamento emepibista, seja o de fazer da canção um propósito meramente político-engajado.

Gilberto Gil compora, também, canções para o *Arena Canta Bahia*, juntamente com outras de protesto. Igualmente Capinam e Torquato Neto, outros letristas que assinavam canções juntos com Edu Lobo. Dizer, assim, que as canções compostas não possuíam estética apurada pode ser arriscado. Mas um dos propósitos era mesmo voltado para a crítica economicista do capital estrangeiro. *Roda*, de Gilberto Gil, cantada no Programa de Elis Regina e Jair Rodrigues pela *Rede Record* de televisão, *O fino da Bossa*, critica *um certo moço* por roubar o dinheiro do pobre. A metáfora pode ser lida como o regime autoritário. Embora a canção encaixe-se perfeitamente aos tempos atuais no cenário político econômico do Brasil, o que é uma prova que o *charme das canções* soam atemporais.

Quem tem dinheiro no mundo/quanto mais tem quer ganhar, e a gente que não tem nada/fica pior do que está/seu moço tenha vergonha/acabe a descarração/deixe o dinheiro do pobre e roube outro ladrão.

A imagem dos sambas de Chico Buarque como experiência para o popular nos gostos dos jovens de classe média e alta para uma provável defesa do samba pelos intelectuais brasileiros¹⁵⁵ tiveram influência dos encontros na casa do historiador Sérgio Buarque de Hollanda, onde reuniam-se inúmeros artistas e intelectuais como Rubem Braga, Vinícius de Moraes, Ciro Monteiro, entre outros. Caetano Veloso conta que ouvia música desde cedo e cantava canções de “gosto duvidoso” como as melodramáticas de Vicente Celestino. Mas não

¹⁵⁴ Compositor e cantor baiano, compôs *O que é que a baiana tem*, *João Valentão*, *Saudade da Bahia* entre outras.

¹⁵⁵ HOBSBAWM. Eric. *O breve século XX. A era dos extremos*. São Paulo. Cia das Letras. 1995. p. 325

fora apenas as canções de Música Popular Brasileira que embalaram os ouvidos da turma. Eles cresceram ouvindo as interpretações americanas de Frank Sinatra, Elvis Presley, Ray Charles, afora os boleros e tangos argentinos, aí Carlos Gardel. Isso apenas no campo musical. Assim, cada sujeito entendido como uma configuração intelectual passou por processos diversos de influências políticas e culturais que acarretariam em suas práticas artísticas e para a retomada de inovações das artes em contradição ou não com o seu tempo.

O *Arena* surgiu de uma necessidade economicamente alternativa. Augusto Boal, um de seus percursores trouxera as idéias do *Arena* após suas viagens ao exterior. Os intelectuais envolvidos neste empenho de transformação do *Arena* foram Gianfrancesco Guarneri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal. Guarneri foi um dos estrategistas por sua atuação nos movimentos estudantis, tendo sido Presidente da Associação dos Estudantes Secundários (AMES) e, em 1954, presidente da União dos Estudantes Secundários Paulistanos (UESP) e vice-presidente da União Nacional dos Estudantes Secundários (UNES). Do encontro com Vianinha e o teatrólogo Rugero Jacobbi surgiu proposta de arte que diferenciadamente aos *status* que o TBC deu ao teatro brasileiro propunha uma arte popular resultando o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE).

A perspectiva assumida por esses artistas e intelectuais via na dramaturgia e seu caminho o modo de levar os problemas de nossa gente numa reflexão objetiva tendo no proletariado e nas massas exploradas os componentes para uma definição clara do Brasil. O Brasil precisaria, neste intento de arte popular extrapolada no teatro, buscar uma identidade brasileira refletida pela arte. Pragmaticamente buscava-se uma prática dialética marxista-materialista-filosófica em que a realidade objetiva era dada como acerto possível, perfeita, nivelada, concretamente analisada. O artista-homem estava empenhado nessa luta e a arte a ela se sujeitava.

Se o TBC, fundado pelo industrial Franco Zampari objetiva trazer para o Brasil uma arte do bom gosto buscada, principalmente nos autores clássicos consagrados como Tennessee Williams, Sartre, Arthur Miller, Pirandello, Máximo Gorki, autores brasileiros como Dias Gomes, Jorge Andrade, também eram encenados. Mesmo o TBC, seguindo uma linha da “superioridade das artes européias e norte-americanas” que para o *Arena* já estava obsoleto, ultrapassava o Teatro de Comédia corriqueiro de Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes, num

padrão de otimização buscado na contratação de diretores, técnicos e encenadores buscados no exterior, em especial na Itália (Adolfo Celi, Ruggero Jacobi, Alberto D'Aversa, entre outros).¹⁵⁶

Diante das transformações nas propostas culturais dos idealizadores do Centro Popular de Cultura, um novo conceito de alienação era tomado por eles. Não mais um sentido metafísico-filosófico do mundo das idéias hegelianas, mas situado no interior das sociedades pelo mascaramento da realidade mesma da contemporaneidade proletária, voltando-se agora para Marx e Lukács, não mais em Hegel.

A importância que os agentes do Instituto Social de Estudo Brasileiro (ISEB) – atribuíam ao intelectual dizia respeito às continuidades de transformações sociais e econômicas modificadoras das realidades sociais que até então se manifestavam.

Ao tempo do golpe militar prevaleceu, apesar das práticas políticas militares, um corpo de intelectuais de esquerda ligada ou simpatizante das idéias propagadas pelo Partido Comunista Brasileiro. A atmosfera era contrária ao regime autoritário. Aliados à esquerda populista, tendo como um dos líderes, o gaúcho Leonel Brizola, a perspectiva era a derrocada aos grandes latifundiários aliados ao imperialismo, pretendendo-se fazer a “revolução burguesa” onde o Brasil, para conseguir sua independência econômica passaria pela conscientização dos grupos camponeses aliados às forças burguesas das duas alas, a esquerda populista e o PCB, num primeiro estágio para a concretização do ideário marxista, o comunismo¹⁵⁷.

A leitura das idéias marxistas provocou interpretações várias e entusiásticas envolvidas com um nacionalismo de esquerda levado adiante pelo PCB. Da participação de jovens estudantes e artistas atrelados à União Nacional dos Estudantes, associadas ao ISEB, com seus *Cadernos do Povo*, surge o *Centro Popular de Cultura*. Os CPCs são partes dos assuntos sobre a realidade e identidade nacionais mas ainda não havia chegado a uma definição identitária propriamente brasileira, enquanto utilização por aqueles intelectuais do termo, para explicação das características nacionais. Atribuíram ao papel dos intelectuais e sua ligação com o andamento mais amplo às mudanças sociais do país, permitindo a formação de um movimento cultural de inspiração marxista, um atrelamento aos novos pensamentos para a dinâmica de uma nova identidade brasileira.

¹⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação* (1950-1980) São Paulo. Contexto.2004. p 19.

¹⁵⁷ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da Revolução Brasileira*: São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 25 ss.

O contato dos idealizadores do teatro de Arena em saber sobre mais-valia para a peça que Vianinha estava escrevendo: *A mais-valia vai acabar seu Edgar* (musicado por Carlos Lyra), preparou o encontro com o filósofo e iniciante de sociologia Carlos Estevam Martins, o que resultaria na formação de Centro Popular de Cultura¹⁵⁸, onde um novo conceito de alienação era tomado por eles. Atribuíram ao papel dos intelectuais e sua ligação com o andamento mais amplo às mudanças sociais do país ocasionando a formação de um movimento cultural de inspiração marxista, um traço de união com novos pensamentos para a dinâmica de uma nova “identidade brasileira”.

A questão da cultura popular era discutida pelos cepecistas numa orientação político-metodológica fundamentada nos trabalhos do poeta e jornalista Ferreira Gullar, outro importante ideólogo do CPC, que, também, criticará posturas culturais “desviantes” da tradição. O livro *Cultura Posta em Questão* acompanhado de *A Questão da Cultura Popular* se tornaram os ideários da arte revolucionária de esquerda. Esses encontros traziam em seu meio discussões a respeito dos níveis de cultura no Brasil e as idéias de seus agentes davam formas a novos modelos culturais resultando socialmente como uma forma de pensamento contrária aos moldes das décadas anteriores. Talvez este o resultado mais profícuo dos Centros Populares de Cultura: trazer uma visibilidade aos oprimidos. E as leituras marxistas auxiliavam para os novos rumos da sociedade brasileira.

O pensamento dos intelectuais está para uma visão de causa e efeito. O povo possuir arte inferior pelo rendimento econômico inferior. Uma arte surgida nos meios economicamente desprovidos não poderiam atingir as formas de vida que acompanhavam a industrialização. O artista não é distinguido da grande massa consumidora numa integração entre ele e o público sendo que o nível de elaboração artística não expressa nada além de um simples ordenar de dados mais patentes da consciência popular atrasada. Deste ponto de vista a arte do povo é obsoleta, inferior, pela ausência de qualidade artística e de pretensões culturais que demonstram apenas uma trivialidade, uma sensibilidade embotada. Num grau acima, a arte popular é vista como tecnicamente superior em sua elaboração mas, ainda, indigna artisticamente por não se credenciar numa legitimidade no campo da arte pela proposta puramente lúdica, como passatempo, não engajada num projeto de enfrentamento aos problemas fundamentais da

¹⁵⁸ BERLICK, Manoel T. *CPC da UNE*. Campinas. Papyrus. p. 19.

existência. Arnaldo Antunes, o filósofo do grupo de rock Titãs, ainda não havia composto *Comida: a gente não quer só comida, a gente quer comida diversão e arte*.

As concepções de arte do povo e arte popular partem do modo que estes intelectuais pensavam a cultura. Para Estevam Martins

ainda que a cultura seja um conceito de extensão “miseravelmente vasta” que, a rigor, quer dizer tudo que não é exclusivamente natureza e passa a significar praticamente tudo “num modo como o de hoje penetrado por todas as partes pela ação criadora do trabalho humano” numa sociedade de classes a cultura é produzida e reproduzida pelas classes numa dinâmica cuja lógica é dada pelas relações sociais de produção (...) o mundo da cultura, entendido como superestrutura espiritual da sociedade, se apresenta como um produto derivado, como reflexo do mundo pela qual se encontra organizada a vida econômica da sociedade, se apresenta como um produto derivado, como reflexo do mundo pela qual se encontra organizada a vida econômica da sociedade em cada momento histórico. Entretanto, não obstante o inevitável condicionamento que o liga em última instância à sua base econômica, o mundo da cultura, ao se desenvolver desdobrando suas diversificações internas, vai ganhando uma considerável autonomia aos seus suportes materiais.¹⁵⁹

Determinação e autonomia relativa são as duas forças que orientarão a dinâmica do mundo da cultura e que vão, na sociedade de classes, provocar um duplo movimento: o da “cultura alienada” e da “consciente”. As formas de vida social, arte, ciência, educação, filosofia se auto regem por leis próprias dotadas de coerência interna e desenvolvimento autônomo. Essas formas de relações sociais para se manifestarem encontram um correlato, também autônomo, nas novas necessidades que o trabalho social incorpora à existência humana. São as fontes materiais da existência que determinarão forma e conteúdo dos valores necessários à existência, o saber, a convivência moral, a educação.

Identificar o alienado para os intelectuais do CPC referia-se ao grau de envolvimento engajado com as causas sociais, a terceira alternativa do *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura de 1962: a atitude revolucionária conseqüente*. Fora isso, o conformismo e o inconformismo.

Definir quem era conformista ou inconformista não acontece. Dizer que Roberto Carlos era conformado com o Regime Militar por fazer canções de amor, de conquista de garotas, era alienado, e, conseqüentemente, Caetano, por trazer os acordes da Jovem Guarda, também o era, não resolvem a questão.

¹⁵⁹ *Idem*

Para os intelectuais do ISEB, a cultura das massas deveria partir para um novo rumo. Mais exatamente, se os enunciados cepecistas que querem dizer isebeanos ou político-estudantil-revolucionário forem explorados, chegar-se-ia, provavelmente, pela diversidade de escritos a esse respeito, à comprovação de que os intelectuais fundamentaram a elaboração e concretização de uma ideologia do desenvolvimento onde um processo de tomada de consciência viabilizasse um projeto de transformação do país. Por meio de uma concepção marxista/leninista de vanguarda esta ideologia acabaria por trazer uma vanguarda artística com suporte de compreensão que acabasse por direcionar uma ação política orientada pelas esquerdas.

Continuemos a percorrer nosso passeio pelos terreno da atuação política dos intelectuais de esquerda apresentando agora “a máxima de Carlos Estevam “fora da arte política não há arte popular” para complementarmos que o Centro Popular de Cultura era esteticamente paupérrimo e se distanciava muito da arte popular em seus interesses.

Por meio de uma concepção marxista-leninista de vanguarda essa ideologia acabaria por trazer uma corrente artística estruturada na compreensão que acabasse direcionando uma ação política orientada pelas esquerdas. Configura-se por meio das práticas culturais frente ao “plano revolucionário” do regime autoritário uma imagem intelectual demonstrada como *atuação dos artistas de esquerda*, incluindo-se um contingente engajado ou não de atuação ao tempo do Brasil inteligente como questionamento à atitude arbitrária iniciada pelo Feiticeiro¹⁶⁰ desde a retirada de João Goulart.

O meio musical da Bossa Nova e uma série de artistas passam também a incluir às pautas musicais os temas do oprimido, esquecendo-se, ou não atinando às tendências outras do meio artístico que fervilhavam na configuração mundial num sentido mais estético da produção. Porém, esse quadro não é homogêneo e se lançarmos um olhar maior para essa imagem que se configura perceberemos a diversidade de opiniões desses artistas.

Há de se considerar que as músicas de protesto de Carlos Lyra em parceria com Vinícius de Moraes possuíam características diferentes daquelas de um Sérgio Ricardo ou de um Geraldo Vandré. Estes trabalharam uma temática mais radicalizada da canção

¹⁶⁰ Cf. GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo. Companhia das Letras. Referência ao General Golbery de Couto e Silva como participante direto no golpe militar de 1964: “E veio o Bruxo, Satã, Satânico Dr. Go, Gol, Corca, Genedow – Golbery. (...) Golbery ganhara notoriedade nacional em 1964. Fora um dos principais articuladores da conspiração contra João Goulart, transformando-se numa espécie de ideólogo da nova ordem. p. 23.

engajada. Mas mesmo assim, ocorre uma divisão de opções estéticas que pode ser dado como um dos momentos ruptores e formadores de uma outra configuração intelectual para o Tropicalismo.

Há um certo reducionismo de uma arte que via nas outras expressões populares como a religiosidade, as danças, as festas de santos algo secundário, não importante. Mesmo o conceito “povo” ganha limitação pois como identificar quem é “povo”? Qual o critério? Verifica-se a verdade cepecista: *ideologia é a análise da realidade social dada por meio da articulação do conceito de alienação*. Mas qual conceito de alienação é válido? O que se constitui como uma alienação?

José Celso Martinez no teatro, Caetano, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Mutantes (Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista), Gal Costa na música, Glauber Rocha no cinema, Hélio Oiticica nas instalações, bólides e parangolés, Rubens Gerchmann, Lígia Clarck nas artes plásticas, José Agrippino de Paula, literatura, Jomar Muniz, poesia, bem demonstram as operações no campo das linguagens artísticas culturais configurando-se socialmente como uma nova expressão para a dessacralização da cultura “de esquerda” atuando na linguagem da canção ou da própria obra.

Nesta produção discursiva, alguns dispositivos para estes artistas e intelectuais (não se define muito bem onde começa um e termina o outro) podem muito bem demonstrar as novas operações no campo das linguagens artísticas culturais configurando-se socialmente como uma nova expressão para o dado *político* pelas artes, mas fazendo-se o protesto dentro de um campo artístico mais dessacralizador da cultura “de esquerda” atuando na linguagem da canção, incluindo, de um lado, o protesto heróico nostálgico e apostólico¹⁶¹ das canções de protesto, o parodiando e ironizando por meio da batida fulera¹⁶² do iê-iê-iê. Mas, por certo, o Tropicalismo ao retrazer as *reliíquias do Brasil* e incorporá-las às técnicas do

¹⁶¹ LOPES, Paulo Eduardo. A desinvenção do som. Campinas. Editora Pontes. 1999. No trabalho de Lopes ocupando-se em extrair alguns componentes semióticos presentes nas diversas canções da década de 1960. Segundo Lopes, os tropicalistas apresentam ponto em comum com os outros “heróis”, tirando do jovanguardistas o “estilo comportamental”; do nostálgico, a tendência a uma “perspectiva individual”, a concepção de um destino como um dever ser, um eterno retorno, não acreditando em si como um agente transformador; do sujeito apostólico o impulso liberador, ou seja, o sujeito apostólico acredita-se como um herói mesmo, considerando-se competente para transformar as disforias do mundo e assim transformá-lo. Assim os tropicalistas ao mesmo tempo são dotados de um /saber ser/ e saber não-ser/, /querer ser/ e /querer não ser/. A diferença está que o herói tropicalista não se posiciona rigidamente frente às questões levantadas, ele dialoga e não impõe o seu ponto de vista; ainda, o sujeito tropicalista questiona, além dos valores presentes na produção discursiva, a proposta de transformação, acima de tudo estética.

¹⁶² Emprega-se o termo para identificar um tipo de som sem muitos recursos técnicos.

produssumo, inaugura uma discussão tradição/vanguarda pela difusão da Música Popular Brasileira como produto de comunicação das massas num produto de exportação e consumo.¹⁶³

Essa “tomada de consciência” inspirada no marxismo não era muito bem definida. Transformou-se numa defesa cultural nacional, onde a “música nacional por excelência”, o samba, precisaria ser salvo da influência das guitarras e do rock’and’roll. Caetano responderia a esta postura ortodoxa com a canção *A Voz do Torto*¹⁶⁴. Esta crítica daria muito que falar pois *eles querem salvar as glórias nacionais, as glórias nacionais, coitados!* Como diz Thomas Skidmore, em sua dedução reduzida do Tropicalismo tendo origem num contingente baiano liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil: as autoridades militares podiam suportar as sutilezas(censuradas) de Chico Buarque, mas acharam Cármen Miranda e a antropofagia demais para tolerar.¹⁶⁵

Este poder de representatividade das massas e o cancionero a ser ouvido, o tipo de cinema e teatro tem à frente o Centro Popular de Cultura, uma representatividade que levou a enfrentamentos culturais diversos. Passava-se as discussões de uma teoria cultural que levasse a uma prática de representatividade formulada pela cópia ao clichê marxista soviético. Quanta diferença entre a Rússia recém saída do modelo czarista e o Brasil com uma forte tradição rural mas dentro de uma modelo político-econômico desenvolvimentista beirando a uma tomada de poder tecnicista.

Então, a representatividade das duas alas deste carnaval cômico (a história é uma grande palhaçada ao modelo retórico nietzscheano). Nas estratégias de poder, como diz Foucault, a própria teoria é uma prática. Ora, os agentes teóricos do Centro Popular de Cultura pensavam que as massas não sabiam das coisas e buscavam, num “disfarce” de estar ao lado das massas, dizer-lhe o modelo revolucionário das artes para as mudanças políticas.

As conversas entre Foucault e Deleuze das questões dos intelectuais e o poder podem ser aplicadas nesta abordagem da representatividade dos intelectuais sobre as

¹⁶³ Cf. CAMPOS. Augusto. Informação e redundância na Música Popular Brasileira. In.O balanço da Bossa e outras Bossas. São Paulo. Perspectiva. 5ª ed. 1993: Desde Cage, os músicos eruditos de Vanguarda já haviam descoberto o mundo da comunicação de massa, incorporando o *environment* ao contexto de suas composições. Agora o músico de auditório descobre o músico de laboratório. Produção e consumo se tangenciam. Teremos chegado à era do *produssumo*?

¹⁶⁴ Ela representa na verdade um “diálogo” de Caetano que fora proibido de participar da I Bienal do samba por usar guitarra elétrica. Fora gravada por Caetano junto com os Mutantes como protesto à sua participação. Aracy de Almeida (que fora intérprete de Noel Rosa) também a gravou com guitarras *entrando na onda dos cabeludos*. Cf. SANCHES, Pedro Alexandre. Tropicalismo: *decadência bonita do samba*. São Paulo. Boitempo Editorial. 2000. p.17-18

¹⁶⁵ SKIDMORE. Thomas. *Uma história do Brasil*. São Paulo. Paz e Terra. 1998. p. 240

massas. Diz Foucault que havia historicamente num recorte de um século desde 1848, após a comuna de Paris (e sabemos que as idéias materialistas francesas inspiraram verdadeiras religiões ligadas à teoria dos três estágios), e depois de 1940, duas formas de politização que envolviam a figura do intelectual posicionado frente à intelectualidade da sociedade burguesa de produção capitalista em sua ideologia produzida ou imposta ao explorados com acusações moralistas várias¹⁶⁶. Mas, há também, o próprio discurso do intelectual revelando uma nova verdade, descobrindo outros lugares de relações políticas em que elas não eram percebidas. Em suma, para Foucault e Deleuze, estas novas relações precisavam dar conta de que a teoria servisse para alguma coisa e que não se ensimesmasse. A “verdade” era dita pelo intelectual porque as massas não poderiam dizê-la. É uma maneira de eloquência e consciência que pode-se dizer da história da representatividade cepecista em seus dispositivos enunciativos.

O poder da censura do Regime Militar em seu Estado de Cultura sobre as produções culturais, principalmente a Música Popular Brasileira era nocivo a ponto de não dar explicação racional aos motivos de certas prisões. Mas, havia um sistema de poder imanente, não localizado, que barrava outras possibilidades de produção, uma censura difusa que não está apenas nos mecanismos do Estado em suas tomadas de decisão cultural para continuidade aos projetos identitários historicamente consolidados a partir do século XIX.

Mecanismos que podem ser remetidos ao momento político característico da abertura econômica desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e sua otimização para uma *identidade nacional*. Historicamente o mercado de bens eruditos e simbólicos somente entrarão estritamente na esfera das divisões culturais no Brasil nos meados do século XX, pelas próprias características eruditas da cultura. É necessário mostrar que a interpenetração da esfera de bens eruditos e a dos bens de massa configura uma realidade particular que reorienta a relação entre as artes e a cultura popular de massa.¹⁶⁷

Com a expansão dos bens culturais dissolve-se um pouco essa elitização, mas no plano artístico é mantido o discurso tradicional de uma canção fundamentalmente brasileira. Esse conservadorismo redundaria em confrontos nas práticas dos agentes culturais, que, pela televisão, experimentaram a estética da “combinação esdrúxula do samba e do *cool jazz* no programa *o fino da bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, antagonizando com o

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder. Os intelectuais e o poder*. Rio de Janeiro. Graal. 1985. p. 41 ss.

¹⁶⁷ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo. Brasiliense. 1988. p. 60

som da Jovem Guarda, comandado por Roberto e Erasmo Carlos e Vanderléia na Rede Record de Televisão.

O Centro de Cultura Popular de ação revolucionária, que de certa forma passaria de ação social e política para uma “série discursiva” artística e cultural; a ideologia que passava agora para uma negativa da influência estrangeira (americana) voltando-se para a ideologia nacionalista da sociedade brasileira num quadro homogêneo afunilando diferentes grupos e classes sociais num único bloco não davam conta de dar à teoria, à prática do oprimido que fervilhava no interior dessas classes sociais, a vida mesmo do operário, do camponês, do artista, dos homens e mulheres expressando sua lógica da emoção, e, também, não havia somente as “classes” oprimidas.

Não intencionado dar um sentido de negatividade ao CPC da UNE pela sua representatividade, pelas propostas entusiasmadas de melhorias sociais num momento histórico importante como alternativa para os impasses da sociedade brasileira, propõe-se que este grupo de intelectuais acabavam por trazer uma idéia bastante cristalizada às questões culturais do Brasil, por fechá-lo como uma *verdade nacional* como que uma generalização das várias individualidades e personalidades dos brasileiros fechados num UM identitário, em possibilidade única e não múltipla de Brasil.

Por meio das questões políticas econômicas e sociais tecidas pelas ações do grupo dominante aliado economicamente ao capital estrangeiro, alguns indivíduos decidiram aplicar o golpe “revolucionário”, mesmo que num sentido oposto de revolução, a revolução que opaca a palavra, o gesto, os sentidos, a liberdade. Neste intento o sonho cepecista. Uma arte nacional autônoma, nossa, uma afirmação de um Brasil liberto pelas artes pedagogicamente aplicadas ensinando às massas o modelo revolucionário para a derrocada dos planos ditatoriais dos militares. Boal já dizia que o teatro funcionava como ensaio para a Revolução.

As *glórias nacionais* fariam da canção o modo de salvar o país da influência americana, ou de qualquer outra influência caucásica, fechando assim a produção cultural as portas às artes dos hemisférios gelados ou temperados. De certa maneira o pensamento cepecista ao pensar pela dialética a prática social, propunha a intervenção na realidade por meio de uma teoria dissociada da realidade, por um conceito concebido anteriormente. Intervir na realidade cultural das massas ditando-lhe a cartilha, catequizando-se pela canção consciente no

caso da música, era um modo de salvar as glórias nacionais reproduzidas pela apologia aos negros, favelados, sertanejos, isto é, *aos homens sem cultura*.

Estas “glórias nacionais” serão criticadas pelos tropicalistas numa radicalização comportamental da canção que mais adiante abordar-se-á. A canção que consola velado sob o não-espaco de *Alegria Alegria* pode ser mais que o puro ato de lazer: contra-discurso ao *caminhando e cantando e seguindo a canção*.

Percorremos antes, as identidades nacionais de alguns intelectuais que pensaram o redescobrimto do Brasil a partir da matéria-prima “do povo”: o folclore.

A concepção conservadora da cultura popular será questionada com a emergência do CPC numa antítese de folclore como manifestação cultural de cunho tradicional e cultural-popular, não mais associado à tradição das classes subalternas mas à militância dos centros de culturas. Não está, isto posto, na visão de Gramsci, associada às classes subalternas.

Como ação política deriva a questão dos intelectuais e a organização da cultura. Os intelectuais em sua minoria organizariam a cultura popular, não global, a contrapondo à cultura alienada das classes dominantes.

O intelectual, assim, torna-se o responsável pelos ditames culturais do povo. Mais simplesmente, o “povo” – entendendo-se que o intelectual não é povo, nem elite burguesa, e esta também não é povo por não estar mais vinculada a uma tradição de cultura popular visto estar consumindo arte alienada, estrangeira – não teria nenhuma liberdade de opção pautado apenas numa proposta de arte restrita à conscientização popular de sua realidade. No papel da música como elemento combatente, anti-ideologia americana, uma música que se levantaria para fazer a revolução social, que se mutaria de *viola em noite enlunada para viola espada*.¹⁶⁸ Para aproximar-se “do povo” os intelectuais passariam a assumir suas dores, seus folclores, sua cultura popular mas partindo do pré-suposto de que sua arte e cultura precisavam passar por uma tomada de consciência pois era conformista, isto é, não viam o papel da cultura como proposta de transformação social. Algo próximo do que disse Gramsci, quanto da sua elaboração para uma busca “identitária” nacional italiana, ao dizer que o processo de construção de uma hegemonia cultural implica necessariamente uma identificação dos intelectuais com as massas.

¹⁶⁸ Referência à canção de Paulo e Sérgio Valle, bastante conhecida na voz de Milton Nascimento.

Esta tese, colocada por Ortiz, como não totalmente correspondente ao CPC, uma vez que o intelectual, na realidade, é expressão das massas, pois se encontra vinculado organicamente aos interesses populares, se relaciona internamente enquanto partido/massa ocorrendo de baixo para cima, isto é, são emergentes da justaposição do meio massivo-popular das classes subalternas que secretam seus próprios intelectuais orgânicos. Esta visão assemelha-se à anacrônica idéia de representação muito divulgada por meios sindicais de esquerda onde as lideranças políticas saíam “do povo”, ou o iletrado passaria por um processo de aprendizado tornando-se um *expert* da intelectualidade.¹⁶⁹

Mas a intelectualidade e arte do CPC arvoravam-se de serem os portadores de cultura às massas. Cultura “de cima”.

Imagine-se *Os Mutantes* cantando em meio a esses intelectuais algo do tipo, com introdução de Rita Lee imitando Janis Joplin ou outra canção dessas que trazem cantos bluesísticos saídos do “fundo do peito”: *meu refrigerador não funciona, eu já tentei de tudo, mas meu refrigerador não funciona*. É um outro modo de intelectualidade esta *Divina Comédia dos Mutantes* para emprestar de Favaretto o título. Os Mutantes juntamente com a trupe tropicalista e com os poetas concretistas eram eruditos quando se propuseram a levar adiante uma contra-proposta às canções estagnadas nacionalistas. Pode-se ter uma idéia da restrições temáticas das canções (claro, são lindas em sua proposta rural anti-citadina voltando-se para uma expressão mais sertaneja de música) do CPC, emepebistas, e que os tropicalistas virariam ao avesso. Não devia ser mesmo fácil aos Lobos, Lyras, Vianinhas entre outros representantes “do povo” suportar canções que “nada falavam ao povo”.

Os intelectuais falam ao povo num distanciamento público/autor e um banimento do elemento estético. Provavelmente, a visão estética era vista como alienação. O povo é simples, logo o conteúdo deve ser simples, esteticamente simples. Se tomarmos as produções do *Opinião* constataremos facilmente esta mistificação da favela, do sertão, da pobreza. Alguns exemplos do *Opinião* podem ser dados pelas canções de Edu Lobo, Guarneri, João do Vale, Oduvaldo Viana Filho. Toda uma construção discursiva de um sertão vitimado, de uma nordestinidade imutável, árida, bem à construção de Euclides da Cunha.

Não é estranho, então, se nos remetermos às temporalidades da década de 1960 e verificarmos o quanto seria problemático para um público intelectualizado sob os

¹⁶⁹ Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo Brasiliense. 1994. Ps. 130 ss.

auspícios sacralizados do CPC não sentir estranheza num teatro Oficina de Martinez inteiramente bacanalizado, dionisiaco. Chico Buarque escrevera a peça *Roda Viva* e Zé Celso a transformara num teatro *pop*. O *Roda Viva* causara aos “homens do poder” um revolta de cunho moralista pela relação que fizeram com a Virgem Maria. Zé Celso já havia demonstrado com *O Rei da Vela*, uma contraproposta à esquerda artística do *Opinião*. Refere-se aqui aos já badalados comentários do teatro de Boal. Dizia Zé Celso: “estamos no eros e na esquerda”.

A produção discursiva do CPC, de certa maneira esgota-se, mas seus ecos ainda se fazem sentir.

Marcelo Ridenti citando P. S. Rouanet comentando Renato Ortiz, sugere que o nacional-popular é verdadeiro, porque suas premissas são confirmadas pelo mercado, e o mercado é inocente, porque não está a serviço da mais-valia e sim de um projeto nacional-popular. Assim, o nacional popular se legitimaria por dupla legitimação: mercado e política. Corresponde esta visão a dizer que historicamente o projeto nacional popular da esquerda deu as mãos com a vanguarda encerrando-se num bem sucedido *happy and* histórico.

Rouanet propõe (...) a hipótese de que a indústria cultural na sociedade brasileira de hoje teria uma originalidade, a saber, a existência de “duas legitimações entrecruzadas, interdependentes mas autônomas”. A primeira, uma legitimação pelo mercado; a segunda, uma legitimação por concepções políticas, que é corrente em países autoritários”. Não haveria nada de novo em cada uma dessas legitimações tomadas isoladamente. O inédito (...) seria “o entrelaçamento, na etapa atual da indústria cultural brasileira, das duas legitimações, num sistema em que o mercado e o nacional-popular funcionavam como referências recíprocas, apoiando-se um no outro: o nacional-popular é verdadeiro, porque suas premissas são confirmadas pelo mercado, e o mercado é inocente, porque não está a serviço da mais-valia e sim de um projeto nacional popular.¹⁷⁰

A intelectualidade de esquerda na representação cultural do Brasil ouviu em meio aos clarins da banda militar, um outro canhão demonstrando um Brasil estagnado pelos poderes da intelectualidade que também faz parte do poder. Mas, outra intelectualidade que não se arvorava de conduzir o destino das massas e dizer-lhe a cultura demonstrava e denunciava uma violência, uma censura política, uma ação política indireta que, destacando-se da consciência burguesa, acentua a sua decomposição, por não ser possível destruí-la.¹⁷¹

¹⁷⁰ RIDENTI, Marcelo. *op.cit* p. 89.

¹⁷¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria Alegria*. São Paulo. Ateliê Editorial. 2000. p. 89.

Quer dizer, se o Brasil sob os efeitos dos fuzis e canhões do regime autoritário era demonstrado na canção *Miserere Nobis* de Gil, de modo a dizer a violência escondida e a esquerda emebista propunha varrer o regime com *ponta de sabre e bala de metralhadora*,¹⁷² os tropicalistas propunham uma outra teoria voltada para um saber que compreendia um poder difuso, uma certa aristocracia da cultura que estava também em muitos dos intelectuais de esquerda, e estes faziam parte deste sistema de poder como agentes que são dessa “consciência” de tomada de poder.

Assim, admitindo-se que os tropicalistas possuíam um poder de *proibir o proibido*, e isto se traduz no que Caetano enuncia como *a luta continua* ou como Tom Zé em *tropicalista lenta luta, atitude de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento, na ordem do saber, “da verdade”, do discurso* para citar Foucault e concordar com Deleuze, quando compara a teoria com uma caixa de ferramentas. O Tropicalismo não funcionou para ele mesmo. Como um saber “despropositado”, como uma arte dadaísta que nada quer dizer, disse, funcionou, para trazer novas trajetórias às artes que falassem o Brasil mesmo, não apenas o sertão, o regional, mas *o Brasil profundo*, os focos de enfrentamento entre *poder e desejo*. O Brasil vitimado das canções de protesto é estilhaçado pela resistência dos tropicalistas.

O Tropicalismo está para desmistificar um contexto fixo de “identidade nacional” que remonta ao século XIX e vai tomando outros contornos conforme a literatura dos modernistas vai modificando as noções aristocráticas de arte. As discussões iniciadas com Mário e Oswald de Andrade vão encontrar no terreno musical um lugar mais fértil, visto as dificuldades de divulgação literária que emperraram a divulgar as novas formulações “identitárias” do Brasil.

A BOSSA NOVA PASSOU NA PROVA

Quando Caetano fora chamado por um amigo de colégio para conhecer umas canções de um cara que era desafinado, o fizera por que gostava de coisas loucas.¹⁷³ A história da canção do LP *Chega de saudade*, canção composta por Antonio Carlos Jobim, cantada por João Gilberto trazia uma novidade ao panorama da Música Popular Brasileira ao final da década de 1950 pelas inovações na melodia e na interpretação do repertório anterior. Mas o

¹⁷² VANDRÉ. Geraldo. *Cantiga Brava*. In *Canto Geral*. EMI-Odeon. 1968. 1 disco sonoro.

¹⁷³ VELOSO. Caetano. *op. cit.* p. 35

amigo de Caetano não possuía um ouvido musical muito apurado, pois João Gilberto era (é) afinadíssimo. O ano de 1958/59 trazia um panorama nos campos das artes onde sincronicamente alicerçaram-se com a modernização de Juscelino Kubitschek a poesia concreta e a bossa nova afinadíssimas com as transformações artísticas mundiais. Talvez as vanguardas mundiais estivessem passando por um ocaso, mas, no Brasil, estes movimentos culturais se constituem como descontinuidade de um processo nacionalista da música por tentarem, também, incluir a arte no processo de exportação. Tom Jobim escrevera na contra-capta do Long Plaing de João Gilberto, Chega de Saudade

João Gilberto é um baiano, “bossa nova” de vinte e sete anos. Em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação neste “Long Plaing” foi que Joaozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste “LP” Joaozinho participou ativamente; seus palpites, suas idéias, estão todos aí. Quando João Gilberto se acompanha o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. **Ele sempre acredita que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e para que embora à primeira vista não apareça pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial.** Porque o povo compreende o amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

P.S – Caymmi também acha.

Na leitura que Veloso faz do panorama da Música Popular Brasileira, João Gilberto é linha divisória. O Tropicalismo representou uma continuidade à evolução das inovações no campo musical do Brasil. À época de 1959 os atores do que seria a música tropicalista ouviam Luís Gonzaga com o baião nordestino misturado às inúmeras canções de um repertório nacionalista farto, interpretado por toda uma geração de cantores desde a década de 1920, como é o caso de Dorival Caymmi em suas investidas profissionais e ainda outros cantores do rádio que percorrem uma lista monstruosa de Orlando Silva, Ari Barroso, Sílvio Caldas, Miltoninho, Ataíde Alves, Nora Ney, Caubi Peixoto, Francisco Alves, Elizeth Cardoso, Emilinha Borba, Ângela Maria, o próprio João e muito mais.

Do texto de Jobim pode-se retirar pormenores que se constituem como referencial importante para o que era a bossa nova e a sua utilização posterior da associação estética formal ao conteúdo. A Bossa Nova em si aparece dentro de um quadro estilístico afirmando-se como inovação estética da música até então. Não nasce, portanto, de uma proposta

político-revolucionária. As novas canções produzidas por compositores como Jobim e Vinícius de Moraes eram cantadas por João Gilberto, mas o referencial musical do Brasil até então era aproveitado e transformado. Ao ouvirmos composições anteriores do período da Velha Guarda presenciemos já alguns acordes bossanovísticos.

A leitura que o Tropicalismo fez da bossa nova não difere do que pretendiam os bossanovistas no panorama da sociedade burguesa no *intermezzo* do século XX senão pela radicalização para o campo da música que tornou-se política pela necessidade de avaliar os rumos dados à produção musical do Brasil. Ou seja, a representatividade de uma música nacional (música com estilo próprio do Brasil) não era rejeitada pelos tropicalistas mas avaliada em direção à internacionalidade da música. Quando então as canções da fase radical dos tropicalistas após o experimento de Caetano e Gal Costa, *bricolage* João Gilberto, Caetano já anunciava que algo novo se faria em termos musicais. Em outras palavras estaria dizendo: “olha, João Gilberto começou e nós vamos em frente”. Mas em outro tom. O recado viria mais exatamente com a canção *saudosismo* num elogio explícito ao João Gilberto com quem *aprendemos a ser desafinados*.

Para que não limitemos a uma verdade única a respeito das artes diretamente voltada à canção popular no Brasil, explicitemos que desde a Semana de Arte Moderna de 1922, o Brasil presenciou impactos timbrísticos revolucionários importantes para a História da Cultura.

Com a Bossa Nova surgida em meio aos jovens cariocas de classe média, rejeitada inicialmente pelos cariocas arraigados ainda aos sambas tradicionais, num primeiro momento. Logo os “coroas”, um Vinícius de Moraes, uma Elizeth Cardoso, vão sentar-se ao lado dos “garotos”. A divulgação da Bossa Nova ocorreu mesmo em São Paulo, TV Excelsior e Tupy, onde a canção ganhava mais valorização por meio das apresentações dos cantores. Ocorriam encontros ontológicos como o de João Gilberto e Orlando Silva. A comunidade universitária freqüentava o programa do apresentador Walter Silva que nomeava os shows conforme o curso Universitário: *1º Dentisamba*, *O remédio é a Bossa*, *Mens sana in corporis samba* e *O fino da Bossa* acatado pela Rede Record, porta voz da música no período.¹⁷⁴

Já é consenso que o Tropicalismo musical tem como marco as canções concorrentes ao Festival da Canção de 1967 com *Domingo no Parque* (segundo lugar) e *Alegria*

¹⁷⁴ MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo. Global, 1988. p. 201.

Alegria (quarto lugar). Essas duas composições “despretenciosas” aparecem com intenções diversas de Caetano e Gil e demonstram uma leitura, uma representação do que passava o país e o mundo, mas, os propósitos maiores de seus autores está próximo de uma tentativa de desconstrução do procedimento discursivo das canções herdeiras do CPC. Elas começam por ser a pedra filosofal do que pode ser dito o Tropicalismo: um processo revolucionário cultural que tem por objetivo a música numa forma livre de expressão.

A Bossa Nova é resultado dos recursos técnicos modernos aplicados na composição da melodia, harmonia, estrutura rítmica, elaboração de arranjos e a característica de que grande maioria de seus músicos eram de formação erudita. Dominavam uma rica concepção harmônica substituindo as posições (4 acordes) anteriores das melodias tradicionais. Por isso o termo acordes dissonantes em contraposição aos acordes inteiros. Os textos sofreram modificações em suas traduções cabarísticas, gênero dramalhão centro-americano que caracterizava as letras da época. Uma linguagem mais coloquial, direta, menos metafórica.

No entanto, necessário é diferenciar os bossanovistas e explicar-lhes as diferenças e estilos.

As música manifestos são *Desafinado* e *Chega de Saudade*. Mas pode enquadrar-se, também, *Samba de uma nota só*.¹⁷⁵

As tendências da Bossa Nova marcam dois tipos de cantores e compositores com características diversas. João Gilberto não rompeu com o passado da música popular. Suas regravações das canções do compositor baiano Dorival Caymmi (Saudades da Bahia) ou do mineiro Ari Barroso (Aquarela do Brasil), ou mesmo Geraldo Pereira (Bolinha de Papel) e tantos outros compositores bem o demonstram em seu *charme acanhado*.

Roberto Menescal foi influenciado pelo bolero mexicano de Lucho Gatica, O LP *Inolvidable*, recorrendo, este músico, a recursos instrumentais de violão e contrabaixo para o arranjo retirados aos boleros com grandes orquestrações.

Carlos Lyra faz referência a Augustin Lara e difere entre samba-canção sofisticado e melo-dramáticos. À consagração da Bossa Nova como ritmos brasileiros misturados ao *jazz*, acrescenta-se a influência de ritmos latinos, o impressionismo de Ravel e Debussy, o *jazz* de Cole Porter, Richard Rogers, Larry Hort entre outros. Então, se quisermos conservar, a

¹⁷⁵ Cf. NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Revista Brasileira de História N.; CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo. Perspectiva. 2000.; CONTIER, Arnaldo Daraya. Carlos Lyra e Edu Lobo. Revista Brasileira de História. V. 18. N. 35. ANPHU/humanitas. São Paulo. 1998.

exemplo de Caetano e Chico Buarque, uma hierarquia em João Gilberto, assim como Tom Jobim e Vinícius de Moraes o reconheciam, não podemos deixar de lado as várias bossas dentro da Bossa Nova, bem como não podemos igualar a Tropicália de Caetano à de Tom Zé ou a de Torquato Neto entre outras Tropicálias como diferencial às artes no espírito da contracultura emergente no Brasil instaurada pelo Tropicalismo em pleno regime autoritário.

Tom Jobim, por exemplo, trabalhava com outras possibilidades¹⁷⁶, não apenas as intimistas, visto influência de Villa Lobos, aos excessos sinfônicos e corais como as canções *Boto*, *Saudade do Brazil*, *Valse* no LP *Urubu*, de 1976. Importante frisar que Tom Jobim não levou a preocupação bossanovista às conseqüências de música de protesto mas seu olho já mirava as questões ambientais há muito. Na contracapa do LP mencionado acima há uma longa descrição dos tipos de urubus. Mas a sátira de Tom aparece na outra margem do saudosismo de *Carta ao Tom*:

Rua Nascimento Silva, 107/ e eu saio correndo do Pivete/ tentando alcançar o elevador/ minha janela não passa de um quadrado/e a gente só vê Sérgio Dourado/onde antes se via o Redentor¹⁷⁷

Jobim trabalhou conjuntamente com o compositor e arranjador Radamés Gnattali atuantes na Rádio Nacional em programas como *Quando os Maestros se encontram*, transgredindo “os regionais”, sinfonias simplistas se comparadas às novas orquestrações. Assim, há bastante versatilidade nas experimentações jobinianas numa variação de seu primeiro samba “Incerteza” em parceria com Newton Mendonça, “Tereza na praia”, feita a pedido de Dick Farney cantando com Lúcio Alves. Para falar de Tom Jobim bem como de vários expoentes da “leva” de Bossa Nova requer-se trabalho aprofundado. Neste trabalho procuramos demonstrar as transformações e a internacionalização da canção brasileira (Frank Sinatra, p.e., encomendou diversas canções de Tom Jobim) para localizá-la como novidade sonora as quais as canções de protesto firmaram-se para divulgação ideológica. Mas para efeito de localização de um possível começo expõe-se que

O que impressionou Tom Jobim não fora a diferença visual que João Gilberto apresentava quando apresentou-se a Tom, com os cabelos pelo colarinho parecia estar na Quarta dimensão, mas o violão, aquela batida

¹⁷⁶ Jobim estudou música erudita desde os 13 anos. Seu professor Hans Joachim Koellreuter, músico alemão, refugiado do nazismo introduziu o dodecafonismo no Brasil. Técnica esta utilizada pelos arranjos de canções tropicalistas como Marginália II, e também, pela vanguarda paulistana de *Arrigo Barnabé*, na década de 1980, no LP *Clara Crocodilo* executada pela *Banda Sabor de Veneno*.

¹⁷⁷ Cf. Carta ao Tom: Tom/Vinícius/Toquinho/Miúcha melhores momentos do show gravado ao vivo no canecão. Som Livre. 1977. 1 disco sonoro.

era uma coisa nova. Com ela adeus à ditadura do samba quadrado, do qual a única saída até então era o samba canção, que já estava levando as pessoas a um estado de narcolepsia tanto quem ouvia, como quem tocava. Tom aferiu as possibilidades da batida simplificava o ritmo do samba e deixava muito espaço para as harmonias ultramodernas que ele mesmo estava inventando¹⁷⁸

Mas as sentimentalidades da Bossa Nova diferem das sentimentalidades da Bossa Nova versão canção de protesto. E o Tropicalismo compreendeu que somente quem tivesse vivenciado as misérias e alegrias humanas poderia fazer canções como as de Tom Jobim e cantar como João Gilberto. Ninguém chega àquela batida de violão sem conhecer os esplendores mas também as misérias da alma humana. Para os Tropicalistas, o “cenho cerrado da esquerda festiva parece sério quando é apenas bobo”. O olhar do Tropicalismo para a Bossa Nova entende a violência, rebelião, revolução e também o olhar com profundidade e largueza, sentir com intensidade e coragem, querer com decisão e tudo isso implica enfrentar horrores de nossa condição¹⁷⁹.

Foi o entendimento da Bossa Nova que fez os Tropicalistas virarem a mesa do banquete cultural que estava sendo servido. Gilberto Gil comenta.

Acho que o tropicalismo foi até certo ponto revolucionário. Porque ele virava a mesa, **ele tentava virar a mesa bem-posta, uma mesa de um certo banquete aristocrático da inteligência brasileira de então**, que tinha escolhido de certos pratos e tal. E o tropicalismo de uma certa forma **abastardava esse banquete**, a gente trazia um dado muito plebeu, que era o dado assim da **visão da descontinuidade do processo cultural como um processo extensivo, e não centralizado**. Como um processo radiante e não aglutinante. Quer dizer, era um processo de difusão de vários caminhos e não um caminho só. **A isso tudo eu chamo de visão plebéia, em relação à visão aristocrática da manutenção dos valores tradicionais.** [...] E quando estou falando nessa coisa, visão tradicional, valores, etc., eu estou falando em relação à arte, quer dizer, esse banquete aristocrático, que eu estou falando é exatamente em relação aos valores da arte, à discussão música brasileira, música popular, samba. O que é popular, o que não é popular, elétrico e não elétrico. Aquelas coisas que se discutiu na época. Vulgar e não vulgar, político e não político, alienado e não alienado,¹⁸⁰

¹⁷⁸ CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. O livro de Castro narra pormenores da Bossa Nova, apresentando todo o processo de criação dos jovens cariocas para o tipo de canção que estava por surgir e, em especial, funciona praticamente como uma biografia de João Gilberto. Há, no entanto, uma espécie de detrimento das canções anteriores. Para contraponto indica-se LENHARO, Alcir. Os cantores do Rádio, fundamentais para o entendimento dos primórdios do samba e das canções “dor-de-cotovelo”. Além da demonstração dos espaços do samba “branco” e do samba crioulo, ambos fundamentais.

¹⁷⁹ Cf. VELOSO, Caetano. *Utopia 2*. Texto do livro “Museu Aberto do Descobrimento” da Fundação Quadrilátero do Descobrimento. Folha de São Paulo, 25.07.1994.

¹⁸⁰ *Fatos e Fotos*, Gente, n. 838.set. 1977. *apud* FAVARETTO, Celso. *Op. cit.* p.27 (grifamos)

E para Caetano, em sua tentativa de dizer o Tropicalismo ainda presente

A aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira na segunda metade dos anos 60, em que os protagonistas – entre eles o próprio narrador – queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento da ilha-Brasil. Depois da revolução da Bossa Nova, e em grande parte por causa dela, surgiu esse movimento que tentava equacionar as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano. País esse que se encontrava sob uma ditadura militar tida em parte como fomentada pelas manobras anti-comunistas da Agência Central de Inteligência daquele Império. Um movimento que queria apresentar-se como uma imagem de superação do conflito entre a consciência de que a versão do projeto do Ocidente oferecida pela cultura popular e de massas dos Estados Unidos era potencialmente liberadora – reconhecendo sintomas de saúde social mesmo nas demonstrações mais ingênuas de atração por essa versão – e o horror da humilhação que representa a capitulação a interesses estreitos de grupos dominantes, em casa ou nas relações internacionais. Era também uma tentativa de encarar a coincidência (mera?), nesse país tropical, da onda da contracultura com a voga dos regimes autoritários.¹⁸¹

¹⁸¹ Cf. VELOSO, Caetano. *op. cit.* p. 16-7

5 DESINÍCIO TROPICAL & QUERELAS TROPICAIS

Percorramos a trajetória da construção nacionalista da música popular brasileira para entendermos como vão configurar-se as posições vanguardísticas assumida pelos tropicalistas. Nisso uma retomada da busca de brasilidade inaugurada com o fluxo modernista da Semana de 1922.

Na formação deste grupo cultural as contribuições de Mário e Oswald de Andrade para repensar o Brasil em oposição às teorias depreciativas do negro, e, muito marcante em Oswald, a desconstrução do índio nacionalizado romantizado em detrimento dos “verde-amarelos nacionalóides” tomando uma tirada concretista.

A hegemonia da música erudita sobre a popular-comercial urbana e as inovações radicais da vanguarda européia adotava no Brasil o que Wisnik denominou a última revolução platônica para a questão da cultura frente ao avanço crescente da indústria cultural. A República de Platão incidindo sobre o lugar político-pedagógico da música trazendo direção ao nacionalismo musical no Brasil desde o *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade até a atuação de Villa Lobos no Estado Novo ao reger os grandes concentrações orfeônicas próprias à concepção cívico autoritárias do DIP estadonovista. Com isso uma longa permanência de um certo equacionamento do poder psíquico político-social da música em vista de sua utilização pelo Estado (como fator disciplinador) em contraponto com sua utilização nas festas e ritos populares elementar para a extrapolação das manias, isto é, da possessão, do transporte dionisíaco, o êxtase, a liberação das energias eróticas, a reversão paródica das hierarquias, ou da alegre dessublimação da corporalidade.

Bob Marley morreu, por que além de negro era judeu, Michel Jackson ainda resiste, porque além de branco ficou triste, diz o samba/provocação de Gilberto Gil. O

quanto o Tropicalismo tratou de questões étnicas não está explícito no álbum manifesto *Tropicália ou panis et circencensis*, a não ser pelo que sugere *Batmacumba*. É na produção individual de Gil e Caetano que a África será cantada, não sem influência de Jorge Ben com o traço de união África/Brasil.

As etnias são aqui evocadas por questões históricas para evidenciar que o processo de formação musical da música popular brasileira experimentou um processo ligado, para fins imediatos de explicação, a uma transitoriedade temporal situado aos fins do século XVIII para o seguinte. Apuradamente pode-se dizer que o Rio de Janeiro e a Bahia são pontos de referência para um estudo da canção no Brasil, tendo, evidentemente, pela condição político governamental imperial as influências da canção portuguesa e africana, a modinha (derivada da modo portuguesa) e o lundu (ou lundum) trazido pelos escravos bantos. A primeira, de andamento mais lento, lírica e dramática foi assimilada à segunda de apelo mais sensual e ligeiro, para a dança de aceitação da corte portuguesa acentuando outros ritmos como as polcas, valsas e habaneras executadas em período imediatamente anterior a 1850¹⁸².

Daí, as canções passaram por processos vários de segregação numa variante que poderia ser considerada como música branca em detrimento à música nativa, de preto ou de índio. As implicações da canção no Brasil estarão relacionadas com a produção discursiva que se consolidava historicamente por meio dos estudos de intelectuais.

A demora histórica até que os ritmos buscados às influências dos tambores africanos fossem traduzidos como samba e este “aceito” como canção socialmente possível passou por preconceitos vários não sem resistências. Talvez a defesa do samba pelo nacionalismo romântico do CPC se firmasse nessa prerrogativa. Nisto uma maneira de balançar as construções dos mecanismos de cultura em sua estrutura tendo no Estado um dos seus principais definidores de um modo como esta estrutura vai ganhando contornos em toda sua problemática.

A produção e organização da cultura pós 1964 tenderá para novas políticas culturais numa espécie de reforma da ideologia da cultura brasileira iniciada na década de 1930. Mas a ideologia brasileira voltada para a busca de uma “identidade nacional” não vem desta data, já aparecendo nas discussões dos primeiros cronistas do século XIX, se considerarmos um estrato de segmentação mais imediato.

¹⁸² Napolitano, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte. Autêntica. 2000. p.40 ss.

Para trazer um visibilidade para a situação do Brasil e sua música delimitemos a situação mundial desde o século XX num panorama geral do quadro político e social. Se num primeiro momento os países de Terceiro Mundo passaram pela formação turbulenta da Formação dos Estados Nacionais da América Latina, na segunda década do século XX este quadro transitaria para problemáticas de densidade demográfica e economia desequilibrada, uma vez que definidos territórios.¹⁸³

O Tropicalismo, assim, está para repensar a história de um passado remoto e arcaico inserindo-se num contexto moderno progressista para também compreender como que este “moderno” podia conceber apenas os “arianos”, a raça pura da zona temperada, que, como idéias foras do lugar, configura-se “germanicamente” como o menosprezo do homem tropical. Para quê? Pergunta Caetano em sua leitura de Nietzsche¹⁸⁴? Assim, escrever o movimento tropicalista é falar de Brasil, projeto Brasil, de América Latina/Terceiro Mundo. Mas de maneira a tornar dizível, visível e ouvível, pela marginália incivilizada a disforia/alegria de “ser brasileiro” como demonstra a Marginalia de Torquato Neto movimentada pela música de Gil.

Eu brasileiro confesso/minha culpa/ meu pecado/ meu sonho
desesperado/ meu bem guardado segredo/minha aflição/eu brasileiro
confesso/ minha culpa meu degredo/pão seco de cada dia/tropical
melancolia/negra solidão¹⁸⁵

Esta canção é síntese paródica de uma arquitetura monumental do Terceiro Mundo demonstrando um lugar que fica aqui *no fim do mundo do terceiro mundo* que traz o dado religioso do confessorário – eu brasileiro confesso – de demonstração das faltas e pecados que podem representar o dado moralista da América católica, cristã catequizada a fome do oprimido manifesta como “normalidade” e “aceitação” pedindo benção ao primeiro mundo.

Aqui o terceiro mundo/pede bênção vai dormir/entre cascatas palmeiras/araças e
bananeiras/ao canto da juriti/aqui meu pano de glória/aqui meu laço e
cadeia/conheço bem minha história/começa na lua cheia/e termina antes do fim¹⁸⁶

Temos que dos léxicos indiciários da tropicalidade (palmeira, cascatas, bananas, juriti, glória, lua cheia) são parodiadas literaturas pela aplicação dos *hayde made* oswaldianos como desconstrução da narrativa dos cronistas a demonstrar um Brasil que se safa

¹⁸³ Cf. Hobsbawm, Eric. *O Breve século XX: 1914-1991*. São Paulo. Companhia das Letras p. 337 ss.

¹⁸⁴ O questionamento está em *Além do Bem e do Mal*.

¹⁸⁵ GIL, Gilberto. NETO, Torquato. *Marginália II*. Gilberto Gil. Philips. 1968. 1 disco sonoro

¹⁸⁶ *Idem*.

de seu destino de raça inferior demonstradas pelas exuberâncias tropicais parodiadas de Gonçalves Dias (canção do exílio) e Braguinha (yes, nós temos banana).

Minha terra tem palmeiras/onde sopra o vento forte/da fome do medo
muito/principalmente da morte/o lê lê lá lá
A bomba explode lá fora/agora o que vou temer/oh yes nós temos
banana/até prá dar e vender/ o lê lê lê lá lá.

O conhecer bem a sua história ambigualmente representa o dado “plebeu” e “os atos cívicos” comuns aos sentimentos de patriotismo no século XIX (que também está no XXI). O dado de conformidade à exaltação nacional é pura estratégia irônica para a conformação às glórias nacionais, as virtudes nacionais que conformam a noção de história do Brasil como “tipicamente” nacional. Tropical e Nacional como pretendiam os cronistas do século XIX e com uma certa inversão e objetivação a esquerda engajada. Mas este, como outros temas estiveram presentes em sua produção para uma demonstração desconstrutiva de pensamentos seculares que atravessam os tempos e espaços. Se, inicialmente, as teorias raciais tomadas dos pensadores dos continentes frios funcionavam como categorias explicativas da realidade brasileira, seja por imitação, ou por hegemonia daqueles em sua invasão territorial, posteriormente, esta discussão seria de certa forma invertida, para dar lugar a um nacionalismo superador da influência estrangeira.

As construções das estruturas dos mecanismos de cultura tendo no Estado um dos seus principais definidores das formas que essa estrutura ganha contornos, o modo de pensamento aplicado em toda sua problemática está associada ao lugar da canção como meio de imposição ideológica. Nessa *estrutura estruturada*¹⁸⁷ a produção e organização da cultura pós 1964 tenderá para novas políticas culturais numa espécie de reforma da ideologia da cultura brasileira propagada desde a formação da idéia de nação até a década de 1930, com o Estado Novo. A revolução de 1930 rompe com o sistema econômico vigente em seu sustentáculo aristocrático politicamente representado pela agro-indústria de exportação, que não mais mantinha seu domínio sobre o corpo social, na reivindicação de mudanças, as quais, o governo não mais atendia..

Tal evento significou a aceleração do processo industrial com a intervenção do Estado na área produtiva para disciplinamento no trabalho. A partir do golpe de Getúlio Vargas apoiado pelos militares, em 1937, resultando na dissolução do Congresso

¹⁸⁷ BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro.; Bertrand Brasil. 2000. p. 9

Nacional de modo autoritário conforme aos modelos *nazi-fascistas* do entre-guerras. Os Partidos políticos de esquerda, como o PCB, entraram para a clandestinidade e a relação social estabelecida sugeria um contato direto com o Chefe de Estado. Para que esta comunicação fosse efetivada com sucesso criou-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), poderosos órgãos político-administrativos encarregados da coordenação e superintendência da propaganda nacional. Nisto o Rádio como instrumento da ideologia do Estado.¹⁸⁸

As principais práticas do Estado Novo fundamentaram-se, principalmente, como a prática paternalista das estratégias do Estado (uma das segmentariedades do poder, mas não de onde o poder emana¹⁸⁹) amparadas pelo populismo, isto é., a personalização do poder na figura do Ditador e das massas populacionais urbanas na legitimação do regime. O governo getulista caracterizou-se, ainda, pela ideologia trabalhista, retirando o sentido de classes, visto caracterização remeter à criação da legislação do trabalho, ideologicamente cristalizado como o momento em que o trabalhador brasileiro é retirado do abandono e do esquecimento; além disso, é dado um sentido mítico ao Estado tendo a imprensa, o rádio, o cinema, pela promoção de festas populares e atividades cívicas como as exaltações das datas nacionais e os feitos do governo seu suporte retirado do aspecto carnavalesco moldado aos grandes atos nacionalistas. Nosso interesse, aqui, em traçar este panorama político, manifesta-se para fins explicativos da função da Música Popular Brasileira que desempenhou papel significativo neste campo com sua seta direcionada à representação da imagem pública do Ditador “Gegê” junto às massas, por meio de várias músicas que o demonstrassem como algo sagrado, paternal, pai dos pobres, presidente sorridente e mais produções enunciativas ideológicas.

O Estado Novo no âmbito da cultura popular procurou instituir uma cultura nacional sob seu controle de modo a fazer com que o nível estético da cultura popular estivesse nivelada às considerações voltadas à civilização da cultura. Esta postura possuía muito

¹⁸⁸ A Rádio Nacional foi incorporada ao patrimônio da união em 1940 (DL) N. 2073), importante pela formação da nossa cultura radiofônica. O maestro Radamés Gnattali foi responsável pelas diversas orquestrações da Rádio Nacional. Muitas irradiações da MPB foram ao ar pelo programa A HORA DO BRASIL criada em 1935. Uma maneira de manter a postura ideológica da figura de Getúlio Vargas pode ser retratado pelo conjunto *O Bando da Lua* acompanhando Cármen Miranda para realçar o “sorriso presidencial” durante as viagens à Argentina e ao Uruguai; influência das big-bangs norte americanas às orquestrações da MPB. Cf. VICENTE, Eduardo. Relatório final da pesquisa de iniciação Científica PIBIC/CNPQ *A Música Popular sob o Estado Novo (1837-1945)*. Meio digital. <http://www.multirio.rj.gov.br>.

¹⁸⁹ Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. A vontade de saber*. São Paulo. Graal. P. 88-97

do caráter elitista de vários artistas e intelectuais ligados ao Estado Novo. Dentre alguns, os ideólogos do Regime como Francisco Campos, Cassiano Ricardo, Azevedo Amaral; e aqueles, que mesmo não corroborando a mesma ideologia política atuavam na produção cultural literária, poética e sociológica como Graciliano Ramos, Gilbete Freire, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Werneck Sodré, ainda, artistas como Ari Barroso desenvolvendo trabalho intenso na Rádio Nacional.

Além de uma incorporação à cultura popular os conteúdos ideológicos, o Estado Novo, em seus projetos elitizadores da cultura, eliminava o que era considerado desprezível. O samba malandro contraposto ao samba-exaltação estava na primeira ordem desta preocupação, sofrendo censuras as composições dos “malandros”, como Wilson Batista ou Noel Rosa entre muitos compositores que cantaram o ócio. Claro que o ócio não era, necessariamente, uma escolha, mas a condição das exclusões sociais sobre os pretos. Outro modo de coibir as proibições mas não o gênero – visto Getúlio reconhecer a importância que a música assumia como meio de manipulação ao imaginário popular – foi a transformação dos sambas-enredo carnavalescos atrelados à estrutura governamental onde passavam tais sambas pelo olho da censura materializados em decretos oficiais estabelecendo como norma a exaltação a temas e personagens históricos ao Estado.

Mas a ideologia brasileira voltada para a busca de “identidade” nacional não vem desta data, já aparecendo nas discussões dos primeiros cronistas do século XIX, construindo pela literatura uma noção “quase impossível” de fazer *desta vergonha uma nação*. São muitas as explicações propostas por estudiosos conceituados para pensar as nuances várias do que seja uma nação enquanto pertencimento de um grupo ou comunidade com laços de relacionamento ou a noção política do Estado assimilando os sentidos e valores diversos de uma comunidade, homogeneizando-os a partir de estruturas lingüísticas e étnicas¹⁹⁰.

Entendemos que a noção de nação é algo subjetivo, e nisto concordamos com Castells na orientação para as multiplicidades de comunidades imaginadas marcadas pelas divisões entre os povos e grupos cada vez mais separados mas, mesmo assim atrelados à noção de identidade-nação, ou no título sugestivo de Benedict Anderson (embora a noção de sentimento afetivo nacional não soe tão exata) de comunidade imaginada resultando em grupos de negros, comunidade gay, grupo de mulheres, grupo de machos, segregações religiosas, mas dentro de um

¹⁹⁰ Cf. HOBSBAWN, Eric. *Nações e Nacionalismos* desde 1870. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1990. p. 14. Ss.

imaginário nacional universalizado numa dança carnavalesca que os permite o direito a uma alegria fulgaz epidêmica no sanatório geral explicitado pela história cultural presente na música buarqueana: *a ofegante epidemia que se chamava carnaval*.

Wisnik busca na República de Platão o modelo historicamente recorrente de reconhecimento e controle do poder da música por meio de uma triagem do significante que discrimina a música aceitável, elevada, liberadora de impulsos ético sociais, afirmativos da cidadania e da pertinência à *pólis* e a música inaceitável (vista como rebaixante, liberadora de impulsos orgiástico-passionais individualistas ou populares, i.é., próprios dos excessos virtuosísticos dos músicos profissionais ou dos excessos festivos de escravos e camponeses).

Wisnik e Squeff discutem o nacional e o popular na música brasileira demonstrando que as discussões envolvendo as vanguardas e o mercado, o nacional e o popular deu-se numa ligação de compositores nacionalistas brasileiros com o popular: Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, os quais usaram material folclórico na composição de suas peças. O Estado Novo trabalhou ideologicamente na construção de nação. Havia uma oposição entre a concepção que os músicos nacionalistas e sua imaginação de uma música marcada por características de povo bom e rústico ingênuo do folclore com um outro povo das massas urbanas, provocando estranheza pelo índice de sambas espalhados por rádio e gramofones da cidade. Mário de Andrade contrapõe este aspecto folclórico, essa “virtude autóctene” tradicionalmente nacional da música rural como “raiz-base”, música de raiz, como uma forma identitária musical brasileira à influência deletéria do urbanismo com sua degradação popularesca à influência estrangeira.

O discurso paternalista nacionalista do Modernismo renegou a cultura popular emergente e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano em nome das fontes da cultura popular rural idealizada como redentora pura da fisionomia oculta da nação.

O paternalismo na cultura nacional ocorria pela descoberta, paixão e defesa de uma espécie de inconsciente musical rural, regional, comunitário contido nos reisados, nos cantos de trabalho, na música religiosa, nas cantorias repent e cocos que se entremostravam nas práticas musicais das mais diversas regiões do país, fusão de música ibérica, sagrada e profana, católica e carnavalesca (ligada a antigos festejos pagãos) com a música negra e indígena, promovendo a magia

(animismo ritual “dionisíaco” e feitiçaria) o trabalho (ativando as potências corporais), a festa, o jogo e a improvisação.¹⁹¹

O nacionalismo musical toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação por temer que as movimentações da vida popular urbana viessem a desorganizar a visão de homogeneidade e paternalismo da cultura nacional. O popular somente é admitido na esfera da arte quando não invade as brechas da vida cultural questionando o próprio conceito de arte do intelecto erudito, isto é, somente quando visto pelo olhar estetizante da arte passa a caber no espaço de suítes nacionalistas.

A música popular urbana atuou sobre a linguagem da música em muitas contribuições a seu desenvolvimento. Um dos problemas colocados pelas querelas entre música rural/folclorista na defesa da grande arte contra o avanço da música popular comercial era como se ultrapassaria o universo de uma cultura comunitária e sua autoria para o universo da cultura erudita moderna, individualista, esteticista, sem ferir a própria definição da arte?

A plataforma idealista do nacionalismo musical consistia no estabelecimento de uma separação entre boa música (da aliança tradicional nacionalista como o folclore) e a música ruim popular urbana comercial e a erudita europeizante, quando esta quisesse passar por brasileira ou de vanguarda radical. A conjunção do nacional e do popular na arte visa a criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensora contra o avanço da modernidade capitalista representada pelos sinais de ruptura das vanguardas estéticas e o mercado cultural. Estas manifestações de acirramento entre nacional/popular, vanguarda/mercado, implosiva na década de 30/40 se tornará explosiva na década de 1960. Buscava em seu nível crítico a ideologia nacionalista na música modernista, lutando por uma elevação estético-pedagógica do país que incorporasse a música folclórica do povo ingênuo, sublimando-a e, ao mesmo tempo aplacasse com a difusão da “alta” cultura a agitação urbana a que os meios de massa visavam: *o povo deseducado*.

Havia, para Squeff/Wisnik, um funcionamento ambivalente desdobrado em formas anárquicas do “sensualismo vulgar” em desordem política e contato com as manifestações civilizadas da grande arte/instrumento de instauração da ordem cívica tendo no carnaval popular o aspecto agitador. Nas fontes folclóricas para a arte erudita a música ocupará um lugar estratégico na relação do Estado com as majorias iletradas do país tendo nas

¹⁹¹ SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel: *Nacional Popular, Vanguarda – Mercado. O nacional e o popular na música brasileira*. São Paulo. Brasiliense. 1983. p. 131-152

concentrações corais, na prática civilizadora cívico cristã artística do orfeão escolar, pelo samba da legitimidade, o alicerce para manutenção de uma hegemonia cultural.

VANGUARDAS

O movimento tropicalista, em seu desdobramento musical, surge em meio à efervescência urbana com uma tradição histórica voltada para dar um sentido nacional modelar representativo de um povo, uma identidade romantizada da pátria. Então, se o Tropicalismo emerge aproveitando-se da informação mundial, em meio a uma multiplicidade de informações do contexto mundial, ele nunca deixou de ser, em certo sentido, “nacional” mas, ao mesmo tempo, “internacional”, numa proposta bastante avançada para o pensamento patriarcal com seus credos e costumes decalcados. Está, portanto, em acordo com uma desconstrução das tendências científico-moralistas tomadas do modelo europeu em sua depreciação ao homem tropical. Está, também, em acordo com as propostas das vanguardas culturais dadaístas, surrealistas, futuristas e tudo o que as guerras propiciaram para estas correntes em termos de repúdio, desvio, ou como apropriação dos elementos para laboratório artístico.

Hobsbawm nos explica em seu *Breve século XX: a era dos extremos*, que para o historiador é fundamental compreender o impacto da era dos cataclismos no mundo da alta cultura, das artes de elite e das vanguardas, perguntando-se como que algo como a moda, podemos dizer algo não científico, teriam esta capacidade profética. As artes previram o colapso da sociedade liberal burguesa com vários anos de antecedência. Cubismo, expressionismo, abstracionismo puro na pintura, funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura, ainda, ausência de tonalidade na música e rompimento com a tradição literária, já começavam, antes mesmo do início do século XX a se personalizar em Matisse, Picasso, Schönberg e Strawinsky; Gropius e Mies van de Rohe; Proust, James Joyce, Thomas Mann e Frans Kafka; Ezra Pound, Alexander Block e Anna Akhamatora.

O surrealismo seguindo os procedimento de sua matriz dadaísta também se dedicava à rejeição da arte, mas se imbuíu em buscar uma teoria para suas práticas de escândalos públicos frente à revolução social que os atraíam¹⁹². Foi uma contribuição autêntica no campo das artes de vanguarda causando impacto com o método debochado de manifestar o incompreensível. Dirá Walter Benjamim que os eruditos que tentam buscar as “origens

¹⁹² HOBBSAWM, E. *O breve século XX: a era dos extremos*. 2002. p. 178 ss.

autênticas” do movimento assemelham-se a técnicos que após observarem uma ponte por muito tempo concluem que o córrego jamais poderá impulsionar turbinas”. Surge na França por volta de 1919, tendo como principais componentes os intelectuais André Breton, Louis Aragon, Phillipe Soupault, Robert Desnos, Paul Éluard. O Tropicalismo, tal qual o surrealismo não possui “origens autênticas”. Mas está certo dizer que o Tropicalismo buscou nas artes surrealistas que ecoaram na América Latina, inspiração para sua descodificação do Brasil. Nisso a fantasmagoria de suas imagens.

O dadaísmo está associado ao surrealismo, representado por uma expressão artística posterior como que acoplagem daquela da metade ocidental da Europa; junto com o construtivismo foram as inovações formais aos padrões estéticos da arte européia. O construtivismo foi uma expressão artística continuadora do modernismo arquitetônico, usado para expressionismo de rituais públicos soviéticos ou projetos de monumentos em exaltação da internacional comunista. Estes modelos tridimensionais e de preferência móveis analogamente semelhantes a parques de diversão foi absorvido pelo campo arquitetônico *Bauhaus*, além da contribuição dada ao desenho industrial.¹⁹³

Expressão construtivista explorada por Hélio Oiticica, que, retomando as pesquisas dos construtivistas russos formulará um tipo de arte, “um sentido de construção”, em que o homem moderno volta-se para a sensibilidade de transformar a própria vivência existencial, o próprio cotidiano em expressão artística. A vida indissociada da arte em Oiticica manifesta-se nos parangolés, os bólides, os penetráveis, como desintegração do quadro e superação da pintura pelo seu lançamento no “espaço real”¹⁹⁴.

Tristan Tzara lembrava que o elemento polêmico sempre exerceu um papel importante no *Dadá*. Hans Richter diz que havia, na verdade, além do *dadá* polêmico na literatura, centrado na dissolução das formas vigentes, um outro não polêmico e profundo nas artes plásticas, mais radical que na literatura. Não se define um nascimento para o dadaísmo, considerando-se como expressão artística de protesto niilista em meio aos exilados em Zurique, 1915, que de maneira angustiada procuravam protestar contra a sociedade enclausurada da guerra mundial. Um dos focos para o surgimento teve como instrumental a ironia. Numa variação que terá Paris, Nova York (Alfred Stieglitz na fotografia), Berlim (George Gross, desenho e Franz Jung, poeta; Raon Hausmann, pintor) seus focos. São expressões significativas Hugo Ball,

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ FAVARETTO, Celso. *A música nos labirintos de Hélio Oiticica*. Revista USP. 1995. p 45.

filósofo, romancista, cabaretista, poeta, jornalista e místico e sua esposa Emmy Hennings cantora e recitadora de poesias. As atividades do dadaísmo tiveram como ponto de divulgação o Cabaré Voltaire, a partir de acordo feito por Ball com o proprietário de um boteco mal afamado na também mal afamada Zurique. Transformando-o em Cabaré literário Ball prometia ao dono do boteco que a venda de cervejas e salsichas aumentaria.¹⁹⁵ A anti-arte, a arte absurda em que nada tem significação está para a demonstração deformada da sociedade e da arte a ela inerente num resultado desconcertante emprestado a alguns fragmentos buscados no futurismo e no cubismo, seus antecedentes. O que pode ser expressado com acerto por Perry Anderson como uma das tendências da corrente artística modernista não unificada mas tendo em comum elementos negativos, basicamente a crítica ao academicismo correspondente às sobrevivências sociais aristocráticas nas sociedades modernas¹⁹⁶.

De suas antecessoras o dadaísmo busca processos de pedaços de imagens, fotos, num procedimento de colagem. Qualquer manifestação que venha a significar um exagero contra a arte burguesa pode ser vista como dadaísta, o que resulta nas monalisas deformadas, nos mictórios e máquinas deformadas. Mas não nos demoremos. O Tropicalismo e os tropicalistas ao trazerem para a década de 1960 as discussões de arte da *belle époque*, provocam discussões e querelas não solucionadas do papel da arte na sociedade. E mais, as querelas do antigo e moderno, erudito e popular, nacional-popular e vanguardismo. Parece mesmo que os tropicalistas buscam seguir a proposta surrealista (matriz dadaísta) de rejeição da arte, quer dizer, rejeição de um poder de arte manifestada como superior, européia, arte didática, conservadora, nacionalista. Mais. A estética da violência no Tropicalismo evidencia um comportamento semelhante aos dadaístas em sua arte como anti-discurso às pretensões artísticas conservadoras dos totalitaristas europeus adeptos do nacionalismo, irracionalismo e o individualismo. O ruído na canção causada pelo Tropicalismo, e não somente na canção, subverteu o bem estar comum da nação.

Seguindo os passos dos modernistas em sua corrente vanguardista oswaldiana e opondo-se aos verde-amarelos dessa dissidência que remonta à semana de 22, trazem um saber teorizado para as propostas culturais no espaço pós Segunda Guerra Mundial, assumindo a negatividade dessas correntes artísticas representadas pela proposta irracionalista que sua arte propunha. Nisto encaixa-se especialmente as canções de mal dizer dos tropicalistas.

¹⁹⁵ RITCHER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo. Martins Fontes. 1993. p. 11

¹⁹⁶ ANDERSON, Perry. *Modernidade e Revolução*. In. Novos estudos CEBRAP. São Paulo. v. 14, p.2-15, fev. 1986.

O impacto de demonstrar o incompreendido, o riso, o sarcasmo, nada mais era que ferramenta escavando os estratos da cultura como meio de trazer uma amplitude ao papel da arte e ambientação social dos anos 1960.

O artista é o Senhor dos objetos; ele integra na sua arte objetos quebrados, queimados, desarranjados, para entregá-los ao regime das máquinas desejantes. Mais que isso, a obra de arte é máquina desejante ela própria. O artista acumula seu tesouro para uma próxima explosão, e é por isso que acha que as destruições, na verdade, não vem com suficiente rapidez.¹⁹⁷

Deleuze e Guattari podem ser apropriados para um começo do Tropicalismo enquanto ele ainda não era, mas já era “essencialmente” pelas manifestações dos movimentos culturais europeus encenados no campo das artes. Enquanto choravam Áfricas e Ásias dançavam guerras Europas.

ALEGRIA ALEGRIA

Muito foi escrito a respeito do movimento tropicalista. Tomemos um exemplo típico de um possível marco da vertente musical tropicalista, a canção Alegria Alegria, para exemplificarmos o que Chartier identifica como um trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas através das quais a realidade é contraditoriamente construída. Esta canção está repleta de indícios, se quisermos uma representação a partir de uma apropriação de Ginzburg de paradigmas indiciários, que no caso da canção exige “ouvidos” para captação do pormenor, isto porque não podemos sentir e captar de maneira mais completa os enunciados das canções, de modo geral, e especialmente as que aqui mencionamos, sem sua parte instrumental. Não necessariamente o historiador deva ser musicólogo, se o for melhor, mas entendemos, de acordo com Contier¹⁹⁸, falando das canções de protesto de Carlos Lyra e Edu Lobo e as transmutando para a ruptura, dialogismo, inversão, corte e tantos outros enunciados a estas canções pelos tropicalistas, pode ser feita por uma leitura da

¹⁹⁷ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro. 1976. P. 49.

¹⁹⁸ Edu Lobo e Carlos Lyra: *O nacional e o popular na canção de protesto* (os anos 60). Revista Brasileira de História. V. 18, número 35. ANPHU/Humanitas, 1998, p 13-52

canção conforme documento histórico. Não cabe ao historiador dar conta da estrutura musical. O que não significa que as outras tendências como a semiótica ou a lingüística não possam participar enquanto complementaridades às análises históricas. Quer dizer, Ginzburg sugere algumas possibilidades para delimitarmos ou demonstrarmos uma série cultural. Pode-se dizer que no caso das canções tropicalistas (pela restrição temática adotada) é possível traçar um paralelo, exemplificadamente, entre as opções intelectuais do moleiro medieval Menocchio e para a análise das opções intelectuais dos grupos formados em torno das discussões recorrentes à Música Popular Brasileira, verificarmos essas opções intelectuais.

Uma canção que tem seu modelo melódico decalcado de *A Banda* de Chico Buarque, que, *após passar pela cidadezinha interiorana*, transforma-se na *Alegria Alegria* do meio citadino. Apropriada por diversos críticos conservadores como uma apologia aos psicodélicos 1960 em seu uso de LSD¹⁹⁹, quando ela reflete inúmeras realidades a considerar: a particularidade de Caetano querendo fazer uma canção de sucesso como a do colega cantor e compositor Chico Buarque, a partir das leituras que fazia do pessoal “alienado” da Jovem Guarda, que, ao mesmo tempo fugisse das construções artísticas da realidade nacional dos cepecistas, bandeira que Vandrê erguia em nome da música “nacional”.

Ora, Caetano era chamado pelos amigos de Caretano²⁰⁰, justamente pelo seu limitadíssimo e catastrófico uso de drogas. Neste caso, uma realidade do próprio sujeito/autor que declarou ser infundada esta declaração. O Tropicalismo nunca discutiu a questão do uso de maconha. É certo que fora usado LSD, maconha, auasca, pelos tropicalistas e não tropicalistas. Mas as drogas não são apologias tropicalistas. Era um fator próprio às buscas de novas percepções, projeções mentais, macrobiótica, meditação.

Alegria Alegria nada tem a ver com o uso de drogas. Está muito mais por livre associação retirado diretamente de Sartre em *As Palavras*, numa espécie de colagem-dadá homenagem ao existencialista acoplada ao *sem lenço sem documento* resultando em *sem lenço sem documento nada no bolso ou nas mãos*. Funciona como um corte. Liberta-se do sujeito da caminhada empreendida pelo emepista. Toda a canção é percorrida numa atemporalidade onde há uma espécie de anti-dircurso num espaço em que vai-se envolvendo com o ambiente, sem

¹⁹⁹ O apresentador Flávio Cavalcanti quebrou o compacto que continha a canção *Alegria Alegria* numa interpretação das iniciais retiradas de *Sem Lenço Sem Documento*. Não faltaram deboches dos tropicalistas traduzindo as iniciais como Louvado Seja Deus. Cf. CALLADO. *op. cit.*

²⁰⁰ Cf. Caretano sou eu. Bondiho N.38.

muita pretensão, onde o anti-sujeito decide seguir vivendo. A potência do sujeito tropicalista está em sentir que a vida é o político, que a curtição é a luta.

Quando do exílio em Londres nos anos 1970 Caetano dizia ter a tropicália uma musa (uma senhora cujo nome não podia dizer) e uma antimusa (a Carolina) e acrescentava: *talvez se eu dissesse o nome da musa alguém viesse a entender o significado da antimusa*²⁰¹. Poderíamos dizer que a realidade da Tropicália, era *essa moça diferente* cantada por Chico Buarque? Ou melhor, que a realidade dessa *moça diferente* era a defesa da canção em sua verve criativa e com isso o “sambinha” de Chico Buarque e com ele as várias possibilidades da música. Uma canção contra o silêncio profetizada na ingênua canção buarqueana?

Apesar da imprensa criar mitos das rivalidades entre Chico e os tropicalistas, ou entre Chico e Caetano mais exatamente, Buarque participou de gravações ao lado dos baianos como no histórico *Chico e Caetano* gravado quando do retorno de Caetano do exílio, e após o auto-exílio um tanto forçado de Chico na Itália, momento que preciosidades foram criadas. Tempo forte, também, dos enfrentamentos da censura onde Chico Buarque tinha cadeira cativa. Contrariamente a Caetano que cantaria *somente o que pede pra se cantar*. Já, na década de 1980, o programa realizado pela Rede Globo de televisão trazia os “rivais” num novo encontro *Caetano & Chico Juntos*; o programa ficou ótimo mas o LP deixou a desejar, algumas canções saíram cortadas. Outra decepção foi o Tim Maia só ter ido aos ensaios.

Quando, em 1997, lemos no Verdade Tropical de Caetano Veloso a história da canção Alegria Alegria, entendemos a correspondência de quem *estava à toa na vida caminhando contra o vento sem lenço e sem documento*.

NÓS, POR EXEMPLO

O espaço discursivo do movimento estético cultural dos tropicalistas insere-se numa ordem discursiva dos lugares ou posições que os sujeitos – ou atores sociais envolvidos com as artes no período estudado com seus objetos e conceitos – enquanto grupo ou família enunciativa representam como pontos singulares desses diversos lugares ou posições.

²⁰¹ Cf. *Nossa Carolina em Londres Setenta*. In. Franchetti, Paulo, PÉCORÁ, Alcir. *Caetano Veloso. Literatura comentada*. São Paulo . Nova Cultural . 1988. p.26

Um país de colonização portuguesa envolvido pela submissão à dependência européia. Dependência esta que avançou para campos de poder, de relações de forças várias, desdobrando-se não somente numa dependência econômica, mas também numa dependência cultural, este termo entendido naquele sentido positivista de se atingir um estágio “superior”, aquele mesmo da sociologia do século XIX, teorizado na produção discursiva de um saber científico, buscado mesmo no evolucionismo de Lamarck/Darwin, em que a sociedade, comparativamente ao organismo biológico evoluiria numa progressão até a perfeição. Para isso, a Europa positivista já ditara aos intelectuais aqui no Brasil a perseguir sua perfeição, a cartilha. As teorias raciais do século XIX que previa uma evolução histórica de povos numa produção discursiva que justificaria a superioridade racial dos povos, teve no Brasil a sua própria “fundamentação” de uma *identidade nacional*, já copiada do outro, tomada como axioma científico.

O movimento tropicalista, além de “esquecer” uma tradição de conservadorismo histórico, um discurso cristalizado de uma cultura nacional, possibilitou um sentido de superação da dependência norte-americana tomada à prática antropofágica de Oswald de Andrade em sua utopia de matriarcado, numa contra-proposta ao patriarcalismo presente, também, na produção teatral cepecista.

O dado do elemento *Kitsch* do mundo do consumo, Edgar Morin, cultura de massas, estrelas de cinema (Holywood), as novas mitologias, Godard, Cage, Andy Warhol, Richard Hamilton, obra de arte como consumo, gibis, rótulos de latas de sopa, coca-cola, pop, rock, cinema americano, astronautas, a plasticidade, a artificialidade desnaturalizando o original, foi um forte influenciador aos impulsos iniciais do Tropicalismo.

Inicialmente “o grupo dos baianos” já atuavam nos shows do Teatro Vila Velha, em Salvador, com o título, *Nós, por exemplo*. Este show de música popular fora produzido por Caetano por iniciativa do *Teatro dos Novos* dirigido pelo crítico carioca João Augusto Azevedo. Objetivava introduzir novos cantores e instrumentistas em maior ou menor medida, influenciados pela Bossa Nova e pretendendo renovar a MPB. Outro show foi o *Nossa Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, de caráter didático e histórico reflexivo da Bossa Nova. O show dividia-se em duas partes: na primeira, interpretações de *Rosa* (Pixinguinha), *Sonhei que tu estavas tão linda* (Lamartine Babo), *Feitio de Oração* (Noel Rosa), *Na baixa do sapateiro* (Ari Barroso); no segundo momento *Duas cartas* (Garoto), *Fim de Semana em Eldorado* (Dick

Farney), fechando com *Chega de Saudade* de Tom Jobim. Um Tropicalismo ainda não nomeado, assimilando, além da Bossa Nova em seu auge auditivo a tocar nos confins na voz de João Gilberto, o baião de Luís Gonzaga. Fundamental mencionar que as experiências culturais adquiridas na Bahia na era Edgar Santos, Reitor da Universidade Federal da Bahia, possibilitou o contato dos jovens com pensadores e artistas como o maestro e compositor alemão Hans Jachim Koellrentener, os músicos suíços Anton Walter Smetack e Ernst Widmer, a arquiteta italiana Lina Bo Bard, a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudza, o antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger e o escritor português Agostinho da Silva, criador do Centro de Estudos afro-orientais. Mantiveram contato com as mais expressivas formas de arte contemporânea como Brecht, Camus, Tennessee Williams. Outra influência fortíssima para os tropicalistas foram os concertos do pianista David Tudor interpretando obras do iconoclasta John Cage, compositor de música aleatória.

Havia uma proposta cultural politizada no *Nós, por exemplo*, visto o próprio panorama de grande medo, que pairava sobre o palco-épico Brasil que ia se formando pelos fazeres da intelectualidade da direita, quer dizer, os militares da “linha dura” ou os antigetulistas civis de idéias neoliberais²⁰². Mas, considerando-se o princípio do rizoma, multiplicidade que de modo masoquista vamos retirando de Deleuze e Guattari, a música tropicalista, o léxico, o *tropo* tropicalismo passa a ocupar em suas linhas de fuga, outras dimensões, fazendo-se política, entretenimento, elevação, memória, traçando tantas possibilidades possíveis. Diz Caetano:

Diferentemente do Opinião, nossos espetáculos pretendiam, além de fazer referências a questões políticas e sociais, criar uma perspectiva histórica que nos situasse no desenvolvimento da música popular brasileira.²⁰³

Os artistas também são resultados em sua expressão artística das práticas discursivas e não discursivas que os integram na cultura e na sociedade. Não constituem em si a fonte de interpretação da realidade. O artista institui novas realidades e vai, ele também, com sua vida confundida com sua arte sendo um ponto de pensamento e reflexão pela suas falas públicas, sua obra, seu “jeito de ser”, suas leituras das coisas de seu tempo, tornando-se força-motriz, uma energia criadora, máquina artística criadora.

²⁰² SKIDMORE, Thomas. E. *De Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1982. 369.

²⁰³ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia das Letras. 1997. p. 75.

Caetano lia Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, assistiu Fellini (La Strada) com a atriz italiana Giulietta Masina e Antony Quinn (ainda no recôncavo baiano em Santo Amaro da Purificação), fez leituras críticas a partir da revista *O cruzeiro, A tarde, Senhor*, colecionou artigos de Glauber Rocha, escreveu críticas de cinema para o jornal *O Archote*, publicou artigos no Jornal Diário de Notícias, musicou a peça *O Primo da Califórnia* de Joaquim Manoel de Macedo dirigida por Álvaro Guimarães e *A Exceção e a Regra* de Bertold Brecht inovando-a com novas partituras de entonação musical, sem palavras, somente ao violão, substituindo a música original escrita por Paul Dessau. Na verdade, Caetano não sabia direito o que pretendia, mas não estava disposto a seguir uma carreira musical, preferindo ser professor, produtor musical, cineasta, mas não estava certo que seria cantor popular. Todavia foi João Gilberto quem o impressionara. Das peças musicadas por Caetano para o diretor de teatro Álvaro Guimarães, Caetano iria conhecer Tom Zé, que já fazia alguns trabalhos para o CPC.

Tom Zé já fazia música e fez para um programa de auditório chamado *Escada para o Sucesso* uma canção colagem de notícias significativas de jornais chamada *Rampa para o Fracasso*. Participou do programa tropicalista e ficou no tempo pós-tropicália (depois de ganhar o festival da canção da Rede Record com *São Paulo São Paulo* em 1968, acompanhado do conjunto, *Os Brasões*, num esquecimento que só viria a se romper na década de 1990 quando ganha prêmio internacional com o LP *Defeito de Fabricação*. Tom Zé é outra tropicália. É outra tropicália pelo “espólio” do Tropicalismo (resultando em psicanálise), mas é a mesma tropicália pelo reconhecimento da bossa nova, “enquanto a massa do contratempo repetida pela energia” numa aplicação einsteniana da teoria da relatividade à canção.

Para ele isso ocorreu quando a Bossa Nova pariu o Brasil, *pois éramos, até então, apenas aquele pedaço amarelo do mapa-múndi, defronte da África*. Aliás, o reconhecimento da Bossa Nova não é mérito do Tropicalismo. Mas o seu desvio do jejum Bossa Nova conjugada à proposta política nacionalista da canção pela esquerda reacionária sim. Nesse sentido a Tropicália de Tom Zé ou a *Tropicália Jacta est* se enlaça com o Tropicalismo, que “nos anos 60 rolou na cama de águas estagnadas por uma esquerda reacionária e uma direita arbitrária, iniciando uma guerra cultural”.²⁰⁴ Mas Tom Zé fora descoberto por David Byrne em 1990 pelo álbum *Estudando o Samba*, lançado nos Estados Unidos com o título *The Best of Tom Zé* (na

²⁰⁴ Zé. Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo. Publifolha. 2003. p. 57 ss.

verdade em meio a inúmeros disco de samba comprados para seus estudos sobre música popular brasileira) passada a fase zumbi de Tom Zé, supostamente ofuscada por Gil e Caetano.

Mas há outras interpretações para “os não nomeados” do Tropicalismo. Lendo a entrevista dada por Tom Zé ao compositor e músico Luiz Tatit percebe-se que o tempo que Tom Zé ficara no esquecimento resultou numa aprimoração de seu trabalho que era o uso das imperfeições cotidianas para uma perfeição estética. O tropicalismo foi contingência de propósitos naquele momento, que apesar das confluências de fatores como o interesse pela música nova, informação de vanguarda, possuíam projetos diferentes²⁰⁵.

É interessante notar que as canções tropicalistas resultaram de um amadurecimento enquanto papel da canção justamente pela leitura que o artista fazia dos acontecimentos da época. E o resultado dos primeiros LPs tropicalistas foram mesmo pontos luminosos da cultura. A novidade era pura antropofagia e dialogismo. Pura leitura e novas possibilidades de arte na “esfera das grandes massas, ela mesma responsáveis por inovações musicais”.

O cinema de Glauber Rocha é ponto traçado no nicho Brasil e o coloca como um dos representantes do Tropicalismo entendido como articulador de novas linguagens na cultura. Muita polêmica quanto a gostar ou não do *Terra em Transe* fez parte do cenário do *socius* político cultural “na curva” de 1967.

Juntamente com o cinema de Glauber, são importantes para resultar no que foi (é) o Tropicalismo, Godard, além dos cineastas que fizeram parte do cotidiano em que cresceram os atores do Tropicalismo como Antonioni e Fellini entre outros. São as leituras de cinema fundamentais para a fermentação inicial do Tropicalismo. No LP *Tropicália 2* (1993) a canção cinema novo retrata bem esse empenho da música querer ser filme e literatura, e também, o tecer entre as diversas atividades culturais configurando-se enquanto uma realidade manifestada.

A Bossa Nova passou na Prova
 Nos salvou na dimensão da eternidade
 Porém aqui embaixo “a vida”, mera “metade de nada”
 Nem morria, nem enfrentava o problema
 Pedia soluções e explicações
 E foi por isso que as imagens do país desse cinema
 Entraram nas palavras das canções²⁰⁶

²⁰⁵ *Idem.* p. 224 ss.

²⁰⁶ Gil, Gilberto, VELOSO, Caetano. *Cinema Novo*. In. *Tropicália 2*. Polygram/Philips. 1993. 1 disco sonoro.

Terra em transe representa o espetáculo político do golpe militar no limiar da fronteira do político com o artístico. Glauber sabia que o movimento da câmera faria a diferença. Esse movimento rizoma seria apropriado por Caetano como resultado de suas interpretações e aplicação para produção artística. Diz ele:

Quando o poeta de Terra em Transe decretou a falência da crença nas energias libertadoras do “povo”, eu, na platéia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mm.²⁰⁷

A construção do termo Tropicalismo pode nos remeter a inúmeros começos considerando-se que este movimento não dispensou a diversidade documental para sua elaboração cultural. Assim, começou com Pedr’Álvares Cabral. Mas foi Nietzsche o seu principal divulgador a partir do momento que lançou suas dúvidas, sua ira contra o cristianismo ou sua destruição ao pensamento racional. Marx foi um tropicalista em seu olhar “profético” para as hegemonias econômicas capitalista. É evidente que o Tropicalismo também já estava presente nos ritmos das tribos africanas, ou nos passos dos homens cruzando continentes da teoria do homem americano. Pensando melhor, foi Jorge Mautner, muito tempo depois, entre os *Malditos*, que lançou a pedra filosofal do Tropicalismo. Nem isso, foi Torquato Neto e seu cinema marginal. Nada disso, foi Jomard Muniz de Brito e sua poesia. Não? Tom Zé, Glauber Rocha? Hélio Oiticica? Lígia Clark, Rubens Gerchman, José Agripino de Paula? Gal, Gil, Caetano? Quem? Nelson Mota? Carmen Miranda? Gilberto Freire? Oswald de Andrade?

A brincadeira acima tenta evidenciar que o movimento tropicalista é resultado de uma produção discursiva. Um discursivo daquele jeito de falar e de imaginar situações, aquela criação imagética proveniente de momentos de reflexão ou de descontração, os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou²⁰⁸ como foi o próprio discurso do Tropicalismo surgido como uma “aberração”, por meio de jornalistas irresponsáveis numa conversa permeada por inúmeros chopes e levado a termo por Nelson Mota na coluna do Jornal do Brasil, *A Cruzada Tropicalista*.²⁰⁹

Uma noite de verão, pouco antes de 1968, passei tomando chope e conversando com Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto no bar Alpino, em Ipanema. Entusiasmados com o Cinema

²⁰⁷ VELOSO, *Caetano*. op. cit. p. 116

²⁰⁸ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo. Edições Loyola. 1996. p. 22

²⁰⁹ Cf. CALLADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo. Ed. 34. 2002; VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo. Cia das Letras. 1997.

Novo, O Teatro Oficina, os discos de Gil e Caetano, excitados com o momento político e com aquele movimento artístico que não tinha sido articulado nem tinha nome mas estava em pleno andamento, com tantas novidades e tanta potência, começamos a imaginar uma festança para celebrar o novo movimento. Uma espécie de batizado modernista, uma festa tropical, uma gozação com o nosso mau gosto, cafajestice e sensualidade, com nossa exuberância Kitsch. Vário chopes depois, cansado de tanto rir, cheguei em casa e esqueci o assunto. No dia seguinte, com a dramática falta de notícias que aflige os colonistas no verão carioca, usei todo o espaço da coluna para contar, em forma de manifesto debochado, todas as besteiras que tínhamos imaginado no Alpino. Sob o título de “Cruzada Tropicalista”, irresponsavelmente enchi meia página de jornal celebrando o momento artístico com uma futura festa imaginária, onde os homens estariam de ternos brancos, chapéus panamá e sapatos bicolores e as mulheres de vestidos rodados verde-amarelos e turquesa, dançando entre pencas de abacaxis e bananas.²¹⁰

Percebe-se que o que se considera um começo do Tropicalismo aconteceu como uma espécie de não começo, pois mesmo os próprios envolvidos (a versão musical, especialmente, talvez o que Caetano entenda como o pessoal do *Panis et circensis*) acabaram por incorporar o ato panfletário. Nasceu da própria representação.

Então, se formos buscar historicamente um momento originário do Tropicalismo estaríamos buscando algo do tipo “a primeira vez que alguém tocou uma guitarra elétrica no Brasil”? o que, por si, não se constituiria na concretização do *rock and roll* no espaço musical do Brasil, visto o enunciado não se referir a um único momento mas a diversas multiplicidades evidenciais. Provavelmente, antes da Jovem Guarda, havia contra-baixo. Além do mais, a influência estrangeira no Brasil não veio com o Rock. O fato de Nora Ney e Caubi Peixoto terem cantado rock ainda nos anos 50, está ainda por se evidenciar historicamente como ato contracultural. O estilo de Nora estava para uma certa vocação do “melhor repertório dos anos 40”, e o ato de cantar uma canção febre mundial não lhe retira o método de inovação e de certa forma rompe com uma estreiteza de ver nos cantores e cantoras do rádio eternos modelos conservadores da canção. Tem muito de Bossa Nova no Tropicalismo e a virada ao avesso daquele movimento pelos tropicalistas é o que os levou a melhor compreendê-la, até mesmo que os próprios bossa novistas “autênticos”, e compreendendo a Bossa Nova entenderam o caminho da canção.

O movimento tropicalista pode ser entendido se buscarmos uma trajetória histórica, trajetória entendida, a exemplo de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, num sentido

²¹⁰ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais (solos, improvisos e memórias musicais)* São Paulo. Objetiva. 2000.

quântico-procedimental a partir de um cálculo de relações de força e que são compreendidas por um sujeito de poder e de querer para atingir objetivos previamente traçados.²¹¹ Interferir no policiamento às novas manifestações artísticas era um desses objetivos.

Não quer dizer que os tropicalistas marcaram hora para traçar os objetivos ou problematizar a trajetória da canção como procedimento frente aos problemas sociais de seu tempo diante das propostas culturais arraigadas às indeterminações sociais. Voltaram-se, conforme foram se envolvendo com seu ambiente para questionar “certas verdades” do papel da cultura. Estas canções, ou estes quadros-canções, canções-cinema, estas séries artísticas, traziam sem dúvida uma carga política intrínseca à proposta estética, mas não corrobora como *verdade total* as pretensões de ver nos tropicalistas agentes políticos engajados às propostas artísticas militantes. Eles são Dadá-Duchamp. A produção é “tudo que sai na urina”.

A relação de forças dos tropicalistas ocorreu como meio de ocupação de territórios nacionais da cultura, cada qual, desterritorializando estes espaços construídos, rompendo as fronteiras criadas no campo da cultura voltada à categoria “nação”. Glauber utilizou de uma espécie de nacionalismo para dar ao cinema nacional uma abertura, outras imagens, outras abordagens, outra estética; Oiticica quis fazer do espaço da arte um território que o próprio corpo fosse inserido nesta dinâmica estratégica homem-natureza-sociedade, num roteiro que ao mesmo tempo que falasse da imagem enquanto um problema universal mas com elementos nacionais, num contexto tipicamente nacional, numa linguagem do Brasil, contra a linguagem que sucumbisse à imagética internacional do *pop* e *op arte*. Não há em Oiticica um nacionalismo na arte ao modelo xenófobo. Falando sobre o ambiente (instalação) *Tropicália* lançado no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1968 Hélio expõe seu desejo canibal pela cultura.

Na verdade, quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não captularam a ela. Quem não tiver consciência disso que caia fora. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio²¹².

²¹¹ Cf. JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *Nordestino: uma invenção do falo – Uma história do gênero masculino* (Nordeste – 1920/1940) Maceió. Ed. Catavento, 2003. p. 27

²¹² Cf. CALLADO, Carlos. *op. cit.* p.163

O desejo é que o Brasil busque dentro das inovações modernas criar sua própria ambiência cultural frente ao mundo. Os agentes culturais iam estabelecendo em seu fazer artístico uma leitura que estabelecesse o Brasil num panorama cultural fugidio aos regionalismos. Idéias que demonstravam bem ao modo de expressividade textual apontado por Mikhail Bhacktin resultando em textos representativos de uma “resposta” a outros textos ou a outros universos de referência com que dialoga. Os textos tropicalistas são resultantes, visto que paródicos, da colagem de diversos textos dialogando com as ambiências culturais que vão dando forma ao corpo social. Assim, os discursos tropicalistas são produções de ações enunciativas de objetos de comunicação direcionados pelo ambiente sócio-histórico que a ele se entrelaça.

Veja-se por exemplo o penetrável de Hélio Oiticica, que acima mencionamos. Trazia uma proposta voltada ao exercício das imagens nas artes tendo ao mesmo tempo a tropicalidade representada pelas plantas, areias, cascalhos que, após o espectador percorrer o caminho tropical, dá-se num aparelho de televisão com uma programação qualquer. O efeito da cena tropical confunde-se com o signo de modernidade do televisor. Como outro tipo de concepção de arte, os *parangolés* de Oiticica podem ser vistos como uma aproximação de sensibilidade entre homem/arte por meio de deslocamentos estéticos onde a pintura transforma-se em estrutura ambiental. Oiticica desenquadra.

Já, Caetano, posteriormente, sem ainda conhecer a obra de Oiticica, faria uma canção de mesmo título, também repleto de signos, monumentalizando o Brasil, numa correspondência com a obra de Oiticica, numa demonstração fantasmagórica de Brasil-monumento expresso em forma surrealista como um arsenal de elementos arcaicos e modernos de interpretações várias no campo da cultura (história da música, literatura) ou como história política transitória de JK ao AI-5. Mas o Tropicalismo não é algo homogêneo e diversas realidades de seus agentes perfazem a história deste movimento. O Tropicalismo no campo da literatura tem no paulista José Agripino de Paula sua curvatura. PANAMÉRICA, seguido de *Lugar Público* é a obra tropicalista do momento. Zé Agripino opunha os ícones da cultura de massas americana ao intelectualismo das nossas rodas boêmias, diz Caetano²¹³. Pertence ao grupo de escritores menos badalados pela imprensa visto o “cartão-postal” do Tropicalismo firmar-se com a música marcada pelas polêmicas criativas de antagonismos entre os cantores. Afora o fato do *grupo baiano*, ou os

²¹³ VELOSO, Caetano. *op. cit.* 145 ss.

doces bárbaros terem firmado-se no mercado musical posterior. Na verdade, todo um contingente de cantores brasileiros característico de uma canção popular dita de “boa qualidade”. Todavia, Agripino, mesmo não se dizendo um tropicalista influenciou e participou nos debates entre artistas e intelectuais do período, em especial com Caetano Veloso. *Panamerica* trazia referência de uma literatura com características surrealistas, cubistas, desde a estruturação dos longos e únicos parágrafos em cada capítulo fechados como um grande retângulo onde “nenhuma” respiração é possibilitada ao leitor. Escrito em primeira pessoa abusa do EU, não sem intenção, por expressar o pronome a personificação mitológica da América Latina. O modo neutro de usar o termo *preto* misturado aos longos parágrafos demonstrativos de “tomadas cinematográficas” entremeados de erotismo excessivo entre o narrador autor e Marilyn Monroe, é outro diferenciador. Submete os atores de Holywood a bizarrices sexuais, onde há lugar para Burt Lancaster, Marlon Brando e muito mais. O livro *Panamerica* de Agrippino, como diz o físico nuclear Mário Schemberg na orelha do livro, é uma epopéia contemporânea do império americano, que, como realidade histórica é vista sob o prisma de uma elaboração mitológica contemporânea. As figuras de Holywood, Marilyn Monroe, Harpo Max, Burt Lancaster, Marlon Brando e Joe Di Maggio são os agentes na epopéia. O narrador personifica a América Latina na conquista de Marilyn Monroe, a Afrodite ianque, na luta contra o gigante mitológico Di Maggio, símbolo do poderio ianque. Também a mitologia da revolução anti-imperialista é característica de Agrippino em sua literatura. O *Chê Guevara* representa a luta guerrilheira. As novas mitologias do século XX são exploradas, segundo Shemberg. O seu impacto sobre a cultura se vem fazendo sentir com amplitude cada vez maior, atingindo formas tradicionais de expressão artística como a literatura e suas artes plásticas depois de se ter expressado no cinema e nas estórias em quadrinhos. PANAMERICA é livro para ser lido ainda hoje como algo diferenciado.

Em 1976, o LP *Doces Bárbaros* trazia uma canção assinada por Gilberto Gil. Contribuição milionária de todos os erros?, ao lermos um dos longos parágrafos de Panamérica constatamos que o texto é de Agripino e não de Gilberto Gil. Se o EU de Agrippino, está com Marilyn Monroe e o “encostado na parede é sugestivo de inúmeras possibilidades reflexivas”, como por exemplo a personificação da América Latina, parece sugestiva a canção literatura escrita na iminência da “revolução militar”.

Eu e ela estávamos ali encostados na parede. Ela estava em silêncio e eu estava em silêncio. Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dos seios, o

ventre, as pernas e os seus braços me envolviam. Eu pensei que ela deveria sentir o calor que eu estava sentindo. Nós dois estávamos imóveis encostados à parede, eu não me recordo quanto tempo, mas nós estávamos abraçados e encostados ali a muito tempo. Eu não me recordava se eram horas, dias, meses. Nós dois esquecemos naquele momento que nós dois pretendíamos a paz dentro da violência dos mundo, e sem perceber a chegada da paz nós dois estávamos alojados dentro dela. Nós não saímos da parede a paz nos encontrou subitamente, não enviou nenhum sinal e nós não procuramos a paz.²¹⁴

Há um trabalho relativamente recente publicado que se propõe a desmitificar o Tropicalismo enquanto um movimento hierarquizado em Caetano e Gil dando a Torquato Neto um destaque especial junto a outros fragmentos meteóricos na expressão de Durval Muniz, na relação dos *Malditos* José Agripino de Paula, Tom Zé e Jomard Muniz, todos comentados por Caetano ao longo de uma trajetória de entrevistas e livros lançados. Dentre eles, no *Verdade Tropical* há referência inúmeras principalmente a Zé Agripino, não faltando, todavia, a Tom Zé, as homenagens. Já, com Jomard Muniz, Caetano utiliza uma hipotética conversa onde um pupilo de Jomard Muniz diria à Ariano Suassuna que “uma ética do prazer” fundamenta a frase *É Proibido Proibir*, não sendo ela um “vale tudo”; rebate críticas a Ariano Suassuna ao *É Proibido Proibir* como um argumento ateuista do Tropicalismo²¹⁵ Se os detalhes aqui aparecem é por que há muito que eles podem trazer. Pois, se Alfredo Bosi para falar de datas diz que estas são pontas de *icebergs*, as cores e nomes do movimento tropicalista também funcionam como centros ou pontos de luz. O brilho de cada uma está envolto na realidade de cada ator envolvido.

O trabalho mencionado, se almejava trazer a importância de Torquato como um dos idealizadores do Tropicalismo alertando para os discursos exclusivistas de um Tropicalismo de pertencimento a Caetano e Gil, o fez bem, demonstrando outras características daquele que fez Caetano perguntar o já legendário mas não menos importante enunciado: *existirmos a que será que se destina?* Mas Torquato, mesmo sendo dado apenas como letrista das canções tropicalistas já encerraria com suas letras uma proposta cortante às artes estabelecidas.

Edwar Castelo Branco traz questionamentos vários do “tropicalista sectário” que Caetano diz que Torquato estava se tornando. Mas, o comentário que busco evidenciar é que a tentativa de não se produzir outros cruzamentos discursivos acabam por trazer

²¹⁴ DE PAULA, José Agrippino. *Panamerica. Epopéia de José Agrippino de Paula*. São Paulo. Ed. Max Limonad. 1988. GIL, Gilberto. *Eu e ela estávamos ali encostados na parede*. Int. Caetano Veloso e Gilberto Gil. In. *Doces Bárbaros*. Phonogram/Philips. 1976. 2 discos sonoros.

²¹⁵ Cf. *Dostoiévski, Ariano e Pernambucália*: Folha de São Paulo. Ilustrada 02/11/1999. Acesso por meio eletrônico. <http://www.caetanoveloso.com.br>

reforço ao que já cristalizou-se como *diamante verdadeiro*. Todo o livro de Edwar rendado por uma retórica foucaultiana/deleuziana acaba por enfatizar pelas citações inúmeras, a importância de Caetano e mesmo a colocá-lo desde o início do livro, também, sob inúmeras teias discursivas de mecanismos vários que acabam mais por valorizá-lo e até engrandecê-lo a nivelá-lo aos outros tropicalistas.

É uma possível verdade que o projeto tropicalista não ocorreu necessariamente nas figuras de Gilberto Gil e Caetano Veloso como seu principais ícones e está presente em seus fluxos em diversos lugares, tendo em Pernambuco um ponto forte. Mesmo Alceu Valença levaria a pitada tropicalista no seu som.

Ao que parece, as novas pesquisas ao tratar do movimento tropicalista buscam dizer, numa nova produção discursiva que Caetano e Gil não são o centro do Tropicalismo. Nessa perspectiva, enfatiza-se que não somente o Tropicalismo musical é importante. Tentam mesmo delimitar uma data, 1967, para o Tropicalismo insistindo não nos eventos fundadores de Alegria Alegria e Domingo no Parque, mas na interferência de Torquato Neto ao sugerir um disco manifesto, o que o colocaria como o mentor do movimento. E Torquato é mesmo importantíssimo para as idéias fomentadoras do Tropicalismo. Um referencial fundamental, no entanto, é que Torquato era poeta, e não cantor, e talvez não tivesse como um Caetano a vontade intensa em *cantar na televisão*.

A documentação buscada para corroborar Torquato como o novo *totem* do Tropicalismo está numa entrevista que Augusto de Campos fizera a Gilberto Gil, onde o *anjo torto*, em uma ou duas interferências sugere um disco-manifesto. O mais importante, porém, na fala de Torquato é a referência à relação de amizade entre eles, muito mais que a questão de ser ou não o mentor do Tropicalismo.

Eu estava sugerindo até, ontem [06/04/1968], conversando com Gil, a idéia de um disco-manifesto, feito agora pela gente. Porque até aqui toda a nossa relação de trabalho, apesar de estarmos há bastante tempo juntos, nasceu mais de uma relação de amizade. Agora, as coisas já estão sendo postas em termos de grupo Baiano, de movimento...²¹⁶

Creio que a fala de Torquato demonstra muito mais uma idéia que estava fervilhando no grupo, e não a *prova documental* que Torquato tenha o mérito “original” de ter sido o primeiro a pensar o movimento, seria o mentor do movimento como disse Décio Pignatari. Cada qual sentia-se com disposição para concretizar as experiências estéticas transformadas pela

²¹⁶ CAMPOS. Augusto. *O Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo. Perspectiva. 1993. p.193

investigação cultural. Em algum lugar do *Verdade Tropical* Caetano diz *creio ter sido eu a intuir primeiro o movimento*. Não há uma afirmação categórica, mas evidentemente uma intuição que passava pela cabeça de todos os componentes, que já eram um grupo bem definido. Além do mais, Caetano vê o Tropicalismo como resultado “das personalidades dele e de Gilberto Gil”, pela amizade entre ambos. *Meu amigo, meu herói, oh como dói saber que a ti também corrói a dor da solidão, oh meu amado minha luz, descansa sua mão cansada sobre a minha, sobre a minha mão* dirá a canção amiga de Gil. Quero dizer que a amizade de ambos não pode ser reduzida a uma produção social, a um Édipo psicologizado. O encontro dessas personalidades é sem dúvida o resultado do Tropicalismo, a relação de amizade que fala Torquato, assim como o é o encontro de Caetano com Agrippino, com Torquato, com Rogério Duarte, Gal, Mutantes e por aí afora. Aliás, se fôssemos analisar a Tropicália na visão dos *Mutantes*, provavelmente o Tropicalismo seria muito mais resultado dos encontros deles com Gil e Drupat com quem “afinavam-se” mais.

Torquato encontraria com os baianos ao ir morar em Salvador em 1960, onde permanece por três anos antes de ir para o Rio de Janeiro e exerceria a profissão de jornalista, sendo redator do Diário da Manhã, com a coluna Geléia Geral, setorista do Aeroporto Santos Dumont, assinou as colunas do Jornal dos *Sports*. Ocorre, que, com as primeiras experimentações culturais realizadas na Universidade Federal da Bahia e quando ao grupo envolvendo Caetano, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Antônio Risério, Duda Machado, José Carlos Capinan, Glauber atuando no cinema, Jabor também, este pessoal foi absorvendo, cada qual a seu modo (freqüentando conservatório de música como Tom Zé) o conteúdo cultural. As colaborações foram acontecendo num coletivo.

Neste tempo os artistas, poetas, romancistas partem para o Rio de Janeiro e São Paulo e passam a atuar, após as experiências teatrais de Boal, no cenário televisivo já com uma proposta que iria modificando o aparato sagrado do programa *O Fino da Bossa*, depois apenas o *O Fino*, pela necessidade de se atuar com uma visão própria aos acontecimentos envolvendo o mundo do consumo. O Tropicalismo usa a tradição a submetendo ao quadro comercial. Desvia a discussão apologética da realidade nacional a submetendo à presentificação levando para o interior da canção os dados trazidos pelos outros grupos da canção. Incorpora o aspecto da Jovem Guarda em sua importância de animar a canção ao surpreender o quadro

estático que a canção emepibista assumia. Com a MPB²¹⁷ o discurso era usado mesmo para questionar o lado apostólico e nostálgico daquele grupo. Neste ambiente onde vinham se desenvolvendo desde 1965, paralelo ao advento da televisão, os festivais da Rede Record, esta especializada em programas de Música Popular Brasileira, ia se configurando os quadros culturais envoltos entre o que era tradição e vanguarda.

Misturados entre Festivais, Programas de Música Popular Brasileira, modos de concepções intelectuais artísticas iam articulando-se. Então, o Tropicalismo acontecia e destas conversas ia surgindo, pelas sugestões das obras de arte neoconcretas de Oiticica e da Música de Caetano, um nome. Enquanto Torquato Neto divulgava na coluna *Geléia Geral*, *Jornal Folha da Manhã* os acontecimentos em torno das inovações na música, tomando uma postura bem diferente em relação ao iê-iê-iê, que de certa maneira antes hostilizava.

O Tropicalismo vai se configurando a partir de diversas posições estéticas mas numa convergência quanto à questão do novo. Há uma certa complexidade no Tropicalismo por ele romper com um dado conservador, apresentando uma descontinuidade mas dentro de uma proposta de continuidade. Há um “paradoxo” temporal pois ao mesmo tempo que rompe com um passado o retoma já projetado e desinventado num programa futurista presentificado no aqui e agora: *aqui onde indefinido agora que é quase quando*. Ele parte de um pensamento histórico trazido à tona pelo modernismo mas desdobra-se no novo movimento dado à tradição. Descrevamos de uma vez a imagem associada a esta série cultural para que possamos imaginar um movimento cultural de maneira mais viva.

Enquanto o programa de Elis Regina e Jair Rodrigues iam balançando o samba bossanovado engajado, neste mesmo programa iam aparecendo Gilberto Gil, Jorge Ben, Edu Lobo, Chico Buarque, o swingado Wilson Simonal. No outro programa aos domingos à tarde “a brasa” (gíria do momento para indicar algo bom, interessante) era os programas de Roberto e Erasmo Carlos e Wanderléia. A Jovem Guarda sofreu e sofre as exclusões construídas historicamente pelos saberes científicos, pelas temáticas “ingênuas” que cantavam. O sujeito epistemológico da Jovem Guarda, ou o “herói” jovenguardista traz em seu “universo comportamental individual” uma crença no “destino” concebido como um /dever-ser/ que rege um universo inexorável e irreversível. Valoriza tudo que seja diferente e original. Com isso as canções da jovem guarda desvalorizam o casamento, usam cabelo comprido, andam em carrões

²¹⁷ MPB entendida como canção de sentido político engajado, versão CPC.

modernos em alta velocidade, e, para conquistar mil garotas, o “playboy” da jovem guarda troca até um belo *cadillac* por um *calhambeque*. Citemos dois exemplo de canção da Jovem Guarda para captarmos um pouco desse sentido. Um deles é feito diretamente dos comentários da Candinha, programa de Rádio à época, a exemplo dos programas televisivos atuais onde a vida “das estrelas” é colocada a público. É o caso de Mexerico da Candinha:

Olha o que a Candinha está falando aqui! Puxa! Mas Como fala!

A Candinha vive a falar de mim e tudo/diz que eu sou louco, esquisito e cabeludo/ /E que eu não ligo para nada/eu dirijo em disparada/ acho que a Candinha gosta mesmo é de falar/ ela diz que eu sou maluco e que o hospício é meu lugar/ Mas a Candinha quer falar/A Candinha quer fazer da minha vida um inferno/Já está falando do modelo do meu terno/que a minha calça é justa/que de ver ela se assusta/e também a bota que ela acha extravagante/ela diz que eu falo gíria e é preciso manerar/mas a Candinha quer falar/a Candinha gosta de falar de toda gente/mas as garotas gostam de me ver bem diferente/a Candinha fala mas no fundo me quer bem/e eu não vou ligar pra mexerico de ninguém/mas a Candinha agora está falando até demais/porém ela no fundo sabe que eu sou bom rapaz/ e sabe muito bem que esta onda é uma coisa natural/e eu digo que viver assim é que é legal/sei que a Candinha um dia vai comigo concordar/Mas sei que ainda vai falar/Mas sei que ainda vai falar²¹⁸

Outro exemplo é a canção Lobo Mau:

Eu sou do tipo que não gosta de casamento/e tudo que eu falo ou faço é fingimento/Eu pego o meu carro e começo a rodar/ E tenho mil garotas uma em cada lugar/ me chamam lobo mau/ me chamam lobo mau/eu sou o tal/tal/tal Eu rodo rodo rodo e não penso em parar/se vejo um broto lindo logo vou conquistar /Todos os rapazes tem inveja de mim/mas eu nem dou bola por que sou mesmo assim/
Eu estou sempre por aí a rodar/Eu jogo a rede em qualquer lugar/Garotas vivem a brigar por mim/mas nem mesmo sei por que sou mau assim/Mas sei que gosto de garotas a me rodear/Gosto de beijar depois então me mandar/E quando estou voltando e não tenho onde ir/ fico até na dúvida com qual eu vou sair/ Me chamam mau lobo mau/ eu sou o tal/tal/tal...²¹⁹

O musicólogo e poeta Augusto de Campos soube reconhecer o avanço que a Jovem Guarda trouxe à música dizendo ser Roberto Carlos o João Gilberto da Jovem Guarda. A coloca em destaque no período em que se desenrolam as tendências musicais aqui tratadas.

²¹⁸ CARLOS, Roberto. *Mexerico da Candinha*. In. *Jovem Guarda: Roberto Carlos*. CBS. 1965.

²¹⁹ *Idem*

Como excelentes “tradutores” que são de um estilo internacionalmente popular, Roberto e Erasmo Carlos souberam degluti-lo e contribuir com algo mais: parecem ter logrado conciliar o *mass-appeal* com um uso funcional e moderno da voz. Chegaram assim, neste momento [1966] a ser os veiculadores da “informação nova” em matéria de música popular, apanhando a Bossa Nova desprevenida, numa fase de aparente ecletismo, ou seja, de diluição e descaracterização de si mesma, numa fase até de regresso, pois é indubitável que a “teatralização” da linguagem musical (correspondendo a certas incursões compositivas no gênero épico folclórico) se vincula às técnicas do malsinado bel canto de que a Bossa Nova teria nos livrado para sempre²²⁰

Em um ensaio escrito ao calor da hora por Augusto de Campos, adepto da linguagem tropicalista, em análise aos programas de televisão, evidencia-se o clima entre os programas. Falando da convivência entre o *Bossaudade*, *O Fino* e a *Jovem Guarda* (aquele das *jovens tardes de Domingo, tantas alegrias, velhos tempos, belos dias* que cantava “O Rei”²²¹). Augusto de Campos comenta que “os participantes desses programas se respeitam, se visitam uma vez ou outra e dialogam, pelo menos aparentemente”. Mas diz que há entre eles uma

espécie de competição natural amigável quando o denominador comum é a música “nacional” e apenas cordial quando a competição se dá entre música “nacional” (tradicional ou nova) e música presumidamente “importada” ou traduzida, embora possam ocorrer casos de intercomunicação, como o do cantor Jorge Ben, que se passou do “Fino” para a “Jovem Guarda”, do samba-maracatu para o “samba-jovem”(…) e conseguiu ser “bidu, lenheiro, ou seja, um dos maiores sucessos do programa de Roberto Carlos.”²²²

Os artistas destes programas freqüentavam-se mas os confrontos que cada qual (ao modo de entendimento bakhtiano do emprego da linguagem estar associado à significação do espaço social e ideológico onde a linguagem é empregada) empreendia era próprio ao que se considerava como fundamental para a música. E com isso foi-se cristalizando discursos que privilegiavam alguns desses artistas como mártires. Mas, não deixemos de lado determinadas singularidades manifestadas.

²²⁰ CAMPOS. Augusto. Da Jovem Guarda a João Gilberto. In *O Balanço das Bossas e Outras Bossas*. São Paulo Perspectiva. 2000. P. 52.

²²¹ Roberto Carlos aceitou afetivamente o título que o deram o público incentivados evidentemente pelo “poder” midiático. Mas há maturidade suficiente no artista para saber entender esta construção discursiva e desmenti-la sempre que consultado.

²²² CAMPOS. Augusto. *idem op. cit.* p. 52.

ALEGRIA ALEGRIA/DOMINGO NO PARQUE

Contemos uma estória/história para entendermos como o surgimento de *Alegria Alegria* manifesta-se pela posição de certos cruzamentos discursivos culturais deglutidos por Caetano quando a Tropicália já estava embrionariamente na viagem que Gil²²³ fizera a Pernambuco sentindo os sons brasileiros e os comparando e trabalhando numa linguagem informativa musical, tomada das experiências dos Beatles, o que seria extravasado pelas misturas beatlescas aos berimbaus em *Domingo no Parque*. O conhecimento da Banda de Pífanos do Caruaru levou Gilberto Gil em pensar no som universal e a promover reuniões com os artistas para falar de um rumo novo dado à música. Os antagonismos se deram entre o que seria o “grupo Baiano” e os outros. Nessas idas e vindas culturais divergências iam acontecendo e de certa forma incentivada pelos produtores dos programas de TV para maior ibope das emissoras.

Fato é que no programa de Gilberto Gil, Caetano prepara um texto para ser lido por Maria Bethânia que se apresentaria com Roberto Carlos, o qual, era dito com simpatia. E Bethânia cantaria ao final *Querem acabar comigo* de Roberto e Erasmo com Guitarra Elétrica e minissaia e botas de couro onde ficaria clara a associação do Tropicalismo com os programas da Jovem Guarda. Bethânia, que não era por assim dizer, “tropicalista”, já sentia que as canções do pessoal da Jovem Guarda era “o quente”.

Geraldo Vandré protestou e a partir daí vai surgindo *Alegria Alegria* como ato contracultural ao nacionalismo da canção onde Vandré era signo a dar nos olhos. Esta canção é toda dialogismo com as possibilidades inovadora de composição, citações de nomes, produtos. Cruzou fronteiras (como são presentes os acordes da guitarra dos Beat Boys) e insere-se num anti-discurso aplicado ao campo musical. O festival da canção de 1967 é fundamental para a história da música popular brasileira. *Alegria Alegria* inclui elementos que dizem uma trajetória musical de Assis Valente, Noel Rosa, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Roberto Carlos e um grito, o rock anunciando a contraproposta à “integralista” Frente Ampla da Música Popular Brasileira e a legendária passeata contra a Guitarra Elétrica. Embora a situação pareça cômica, o ato parece significativo por delimitar um momento em que a outra “mônada” do Tropicalismo,

²²³ Não se trata de querer dizer que antes de Gilberto Gil fazer a viagem a Pernambuco, a cultura daquele estado já não se manifestasse pela diversidade a ela inerente, antes, que trouxe para o centro das discussões e inovações da música popular brasileiro a expressividade cultural daquele Estado, reconhecendo um aspecto de possibilidade para os trabalhos de transformação da canção, reconhecendo o quanto foi importante para o tropicalismo a cultura pernambucana, os *frevos rasgados*.

Gilberto Gil, transitava de um compromisso trazido do programa *O fino da Bossa*, que transformara-se numa defesa nacional da canção em defesa dos instrumentos considerados nacionais. Daí a passeata contra a guitarra elétrica e o manifesto do *iê-iê-iê contra a onda de inveja*²²⁴ na conjuntura histórica ligada aos programas da Rede Record. Na verdade tal passeata e manifestos ocorriam devido o debate estético voltados às origens da MMPB malgrado pelos debates políticos-ideológicos. Saída do Largo São Francisco e seguindo até o Teatro Paramount, onde ocorriam os programas da Bossa, em São Paulo, Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, o conjunto MBP4 a passeata apresentou um teor de manifestação ideológica ao *iê-iê-iê*²²⁵. Elis Regina estava influenciada ideologicamente e comercialmente, o que a fez declarar: está nascendo uma nova frente na música popular brasileira onde se diz o que diz para unir os inimigos e vencer o *iê-iê-iê*²²⁶. Sobre o evento confronto Caetano, que via a passeata com Nara Leão dissera:

Na noite do primeiro²²⁷, creio que a cargo de Simonal, preparou-se uma passeata, em mais uma macaqueação da militância política. Era a frente ampla da MPB contra o *iê-iê-iê*, com faixas e cartazes pelas ruas de São Paulo. Eu conversara com Gil sobre a reunião. Naturalmente, o episódio de Nara versus Elis tomou conta do assunto durante a conversa. Não tanto pelo seu sabor (irresistível) de fofoca, mas pelo seu potencial crítico da conjuntura. Ficou claro entre nós que todo aquele folclore nacionalista era um misto de solução conciliatória para o problema de Elis dentro da emissora e saída comercial para os seus donos. Que Gil aproveitasse a oportunidade para lançar as bases da grande virada que tramávamos. Mas nunca considere aceitável que ele participasse, ao lado de Elis, Simonal, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e outros (dizem que Chico chegou a se aproximar por alguns minutos) dessa ridícula e perigosa jogada de marketing. Nara e eu assistimos assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão. Lembro que ela comentou: “Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista”.²²⁸

Os Festivais da Canção²²⁹ eram o cenário em que as oposições ideológicas manifestavam-se. O Tropicalismo, ao discutir com as demais facções como a emebepista, que incorporava a batida bossa nova aos textos mais “politizados” das canções e a Jovem Guarda,

²²⁴ Cf. CONTIER. Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: *O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. Rev. Bras. Hist. V. 18. N 35.1998. nota 3.

²²⁵ A Jovem Guarda também lançara o *Manifesto do iê iê iê contra a onda de inveja* no debate estético confundido com questões político ideológicos. *Idem*

²²⁶ CAMPOS, Augusto. Op. cit. ps. 53 ss

²²⁷ Cada artista apresentaria um programa mensal dividido entre Gil, Elis, Simonal e Vandré.

²²⁸ VELOSO, Caetano. *op.cit* p. 160

²²⁹ Importante lembrar que ganhou o festival Ponteio (Edu Lobo); Roda Viva de Chico Buarque ficou em terceiro lugar. Ambas conteudísticas mais próximas do gosto e critérios dos festivais, em que o arranjo se via de acompanhamento ou de reforço de uma “mensagem”. Cf. FAVARETTO. Op. cit. p. 22.

que, introduzia um jeito inovador ao trazer as batidas do rock'and'roll, estava, no dizer do concretista Augusto de Campos, como a Bossa Nova, avançando no processo da canção. No contexto dos festivais os tropicalistas começaram a cantar outras possibilidades da música numa proposta diferenciada da crítica musical. As canções tropicalistas passam a exigir um aprimoramento da avaliação do Juri e do público. Um exemplo disso é a canção *Alegria Alegria*, canção documento, juntamente com *Domingo no Parque*, do curto circuito cultural causado na cultura musical do país. *Domingo no Parque* é de uma elaboração mais complexa que *Alegria Alegria*. O diferencial está no arranjo que Gil, juntamente com Duprat realizaram, de concepção cinematográfica somada ao contraponto de Gil. Nesse cenário o menos improvável transforma-se em documentação: ruídos de parque, instrumentos clássicos, berimbau, instrumentos elétricos, acompanhamento coral. Tudo colabora para demonstrar, segundo Lucchesi e Diegues a sugestão à síntese do tempo (domingo) e espaço (parque) resultando em redução cênica e simbólica da espacialização histórica da Américas: a alegoria da festa e da morte, sublimando a tensão entre a pulsão libertária e política da dominação. Juliana (objeto da disputa) é a terra; José (rei da brincadeira) é a festa; João (rei da construção) é a cobiça do dominador. José e João são os dois caminhos que se apresentam como alternativas histórico-políticas à terra. É o jogo da liberdade contra o jogo da opressão (colonização).

Alegria Alegria propõe a destruição antropofágica do mundo do senso utilitário. E sua performance “avançada” surgida como uma aberração, embora instaure o júbilo, o afeto, a Alegria como roteiro configurador de sua performance, violenta a construção típica do sujeito histórico desestabilizando as fronteiras hierárquicas de valores. Casamento e coca-cola, presidentes e artistas de cinema se equivalem.

Ao analisarmos *Alegria Alegria* (Veloso) e *O Plantador* ou *Caminhando – Pra não dizer que não falei das flores* (Vandré), e tomarmos o “percurso da caminhada” passamos a visualizar determinadas performances principais nessas canções que evidenciarão os embates ideológicos atrelados às produções discursivas da formação do sujeito no discurso. Examinando determinados substantivos nas letras dessas canções evidencia-se uma proposta objetivada da cultura nos textos de Vandré. Veja-se a letra de “O Plantador”:

Quanto mais eu ando mais vejo estrada/Mas se eu não caminho não sou é nada/Se tenho a poeira como companheira/Faço da poeira meu camarada/O dono quer ver a terra plantada/Diz de mim, que vou pela grande estrada: “Deixem-no morrer/não lhe dêem água/Que ele é preguiçoso e não planta nada”/ E eu, que plantei muito e não tenho nada, ouço tudo e calo na

caminhada/Deixo que ele diga que sou preguiçoso/Mas não planto em tempo que é de queimada.²³⁰

O plantador na canção tornou-se um andarilho que rejeitou o projeto imposto pelo dono da terra, “ver a terra plantada”, para tornar-se sujeito da sua própria história. Estão ímplicitos nessa canção as questões envolvendo o que era considerado a realidade nacional na busca identitária do Brasil. Uma otimização que ganhou maior relevo com o período JK. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização²³¹ Estes temas serão extrapolados nos festivais e *Alegria Alegria* fragmenta mesmo as temáticas que já se exauriam, de qualquer maneira, pela força repressiva, ou pela “burríticia” do Regime autoritário. Para Lucchesi e Diegues,

Por trás de tudo que envolveu “*Alegria Alegria*” (vaiais, festival, premiações) estava a luta entre o dogma e o desejo. Faziam da liberdade seu estandarte maior, tanto aqueles que a cultuavam apostando num confronto armado, como aqueles que, em nome dela, erguiam muralhas nas fortificações do regime. Na fresta desse embate de forças, os tropicalistas criam e ocupam o entrelugar, fundando uma atitude estético-ideológica de natureza antropofágica.²³²

Alegria Alegria tinha que ser uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo *pop* internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse *pop* acontece.²³³ Caetano utiliza-se de uma idéia de canção anterior feita na Bahia *Clever boy samba*, canção que fazia referências a lugares e trechos de canções americanas.

Utilizando-se da “lição que desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles - era a de transformar alquimicamente lixo comercial em produção inspirada e livre reforçando assim a autonomia dos criadores e dos consumidores – Caetano diz que o mais importante não seria a reprodução do grupo Inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno *pop*. Prepara a canção para um enfrentamento que no contexto dos festivais irá se dar pelo “conflito “impasse” versus “linha evolutiva” evento síntese das contradições políticas e culturais pelas quais passava o Brasil”. No festival seria conflagrada a revolução.²³⁴

²³⁰ VANDRÉ, Geraldo, ACIOLLI, Hilton: *O plantador*. São Paulo. Emi. Odeon. 1968. 1 disco sonoro

²³¹ CF. FAVARETTO, Celso. *Tropicália. Alegoria Alegria*. São Paulo. Ateliê Editorial. 2000. p. 28

²³² CF. LUCCHESI, Ivo. Et DIEGUES, Gilda Korff, *Caetano. Por que não? (uma viagem entre a aurora e a sombra)*. Rio de Janeiro. Leviatã. 1993

²³³ VELOSO, Caetano. *op. cit.* p. 160.

²³⁴ *Idem*

O aspecto do grupo de rapazes de cabelos longos portando guitarras maciças e coloridas representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam (...) **o mero fato de eu ter comigo no palco um grupo de Rock era já um escândalo antecipado.** (...) os Beat-Boys apareceram no palco para ligar os instrumentos e tomam posição, surpreendendo a platéia com seus cabelos longos, suas roupas cor-de-rosa e suas guitarras elétricas de madeira maciça.²³⁵

A não observância ao uso de *smoking* na gala desses festivais não se restringia ao Beat-boys. Caetano entra intempestivamente usando um terno xadrez marrom e uma camisa de gola rolê laranja vivo com olhar fera, antes mesmo de ser anunciado e as vaias começavam mas logo seriam abaixadas pelos acordes das guitarras dos Beat Boys.

Os três acordes perfeitos em estranha relação, executadas por instrumentos elétricos, se impuseram, e o silêncio da platéia, conquistado pelo susto de minha entrada não foi mais ameaçado: o que seria uma monstruosa vaia se transformou em atenção redobrada.²³⁶

Insiste-se que os textos tropicalistas são compostos pelo método da paródia e construídos dadaisticamente como colagens de diferentes textos que dialogam com o ambiente cultural. Pontes explica o dialogismo da música tropicalista com as outras tendências da MPB a partir do dialogismo de Bakhtin, isto é, o elemento constitutivo dos atos enunciativos em seu equilíbrio dentro de uma constituição heterogênea, onde

Todo o ponto de vista não é auto suficiente “mas se encontra sempre numa relação extremamente orientada e atenta com uma outra consciência. Cada emoção, cada pensamento do personagem é interiormente dialógico, tingido de polêmica, cheio de resistência ou ao contrário aberto à influência do outro, mas em todo caso, jamais concentrado exclusivamente em seu próprio objeto; todos se acompanham de um olhar perpétuo sobre o outro”.²³⁷

Se apelarmos para a proposta de Greimass/Bakhtin aplicados à construção textual de Caetano perceberemos esse dialogismo. Com Alegria Alegria Caetano busca, segundo Campos, descrever o caminho inverso da Banda. Embora a análise de Afonso Romano Santana desta canção ser uma canção contra o silêncio parece ser mais apropriada às propostas de Chico Buarque em suas outras canções. Mas, evidentemente, *A Banda* é uma “canção menor” e mesmo

²³⁵ *Ibidem* (Grifamos)

²³⁶ *idem*

²³⁷ BAKHTIN, Michail. 1970. (apud) LOPES, Paulo Eduardo. *A desivencção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas/São Paulo. Pontes. 1999. p.39

Chico Buarque *deu um fora no violino (...) e não quis ver a banda passar*.²³⁸ Claro, depois de cantá-la exaustivamente.

O compositor santo amarense propõe um título *Alegria Alegria* (ao mesmo tempo que homenageia Assis Valente do recôncavo baiano) que não aparece no texto, em contraposição à tristeza da cidade interiorana da canção de Buarque ao mundo urbano. Com isso uma leitura da canção instaurada pela Jovem Guarda de Roberto e Erasmo Carlos²³⁹ no uso das guitarras elétricas, e a crítica aos patrulhamentos pela ala nacionalista da música apresentada pelo *sem lenço sem documento nada no bolso ou nas mãos* que propõe o livrar-se (e aí a proposta da busca de liberdade) do fardo das discussões em torno da música nacional, onde Vandré é figura emblemática.

Se está se falando de Vandré é por sua postura “sagrada” de ator anti-mercado. A insistência é desmitificar o mito. Se o Tropicalismo teve como uma das maiores marcas “e talvez seu único sucesso indubitável” a ampliação do mercado pela analítica da convivência na diversidade, “alcançada pelo desmantelamento da ordem dos nichos e com o desrespeito às demarcações de faixas de classe e de graus de educação”,

Vandré tentava estancar a correnteza que era, afinal, uma exigência da força da MPB – propondo a Guilherme, nosso empresário que nos dissuadisse de entrar no páreo. **Alegava que o Brasil necessitava daquilo que ele, Vandré, estava fazendo** (ou seja: canções conscientizadoras das massas”) e que, como o mercado não comportava mais de um nome forte de cada vez, **nós todos deveríamos, para o bem do país e do povo, jogar todas as cartas nele**.²⁴⁰

Assim, os tropicalistas dialogavam com as outras correntes da MPB. Este diálogo não deve ser visto superficialmente. Ou seja, dizer os tropicalistas não gostavam de Edu Lobo, Vandré etc., e adoravam Roberto Carlos. As personalidades dos indivíduos do meio artístico é outra história. Interessa-nos observar que a construção da obra *Tropicalista no ambiente efervescente de uma cidade a cintilar*, a todo momento utiliza os textos/canções das correntes apostólica e nostálgica da MPB e da Jovem Guarda. Mas não há por assim dizer uma aderência total a nenhum movimento e muito mais estratégias desidentitárias da canção usando o material

²³⁸ HOLLANDA, Buarque. *Agora falando sério*. In. *Chico Buarque: um operário em construção*: Polygran/Philips. 1981. *Disco 3 José*. 4 discos sonoros.

²³⁹ Cito Roberto e Erasmo Carlos mas há uma variedade de nomes. Cf. *Festa de Arromba*.

²⁴⁰ VELOSO, Caetano. op. cit. 160.ss.

alheio, entrando “na onda”de cada um e lhe observando. Nisso a já citada estratégia retirada de Levi Strauss aos modelos do *engenheiro* e do *bricoleur*.²⁴¹

Ao tocar com o RC7 (conjunto que tocava com Roberto Carlos) ao mesmo tempo que ocorre um *insight* para as propostas inovadoras da Jovem Guarda quanto aos rumos da canção, funciona como provocação aos preconceitos do emepibista. E, percebe-se mesmo um “diálogo” entre as correntes artísticas. Só que o tropicalista, mesmo tendo semelhanças com seus companheiros de estrada (é insubmisso ao regime, não acha agradável as injustiças sociais, etc.), difere-se por não aceitar a opressão cultural colocadas pela ala da esquerda em sua prepotência de intermediar a relação às coisas da cultura, preferindo ele mesmo estar diretamente ligado a estes objetos.

Assim, enquanto o sujeito apostólico, acreditando-se verdadeiramente um herói que salvará o país em seus problemas sociais pelo uso de seu violão e seu canto (sic) *está certo do dia que vem*²⁴² (como bem o expressa Edu Lobo na genial composição em Parceria com o tropicalista Capinam), onde o sujeito explorado pelo dono da terra, inverterá a situação pelo *golpe de arueira no lombo de quem mandou dar*²⁴³, pois não acredita que a opressão econômica é natural a negando, o tropicalista vê no emepibista uma eloquência travestida em emoção entendendo que os ditames do emepibista também não são naturais e desconfia, ou melhor sabe e nega o caráter opressivo-cultural do emepibista. Mas isto está no texto-canção. Esta configuração ficará bem nítida quando em breve focalizarmos os acontecimentos dos festivais da canção e os tropicalistas neste contexto. Por ora, diga-se que o que importa aos tropicalistas é ver o que está por trás do discurso. E a quem ele quer remeter sua mensagem-bricoleur? Há quantos queiram ouvir. Aos produtores de televisão, às instituições de cultura, aos estudantes em seu transe juvenil, mas, especialmente, aos que tentam impedir o olhar livre para os acontecimentos culturais. Há nesses mecanismos opressivos da canção nacionalista uma retórica “contra a opressão” e a “alienação”. O tropicalista sugere com suas canções (e suas falas

²⁴¹ Cf. NAVES, Santuza Cambraia. O violão azul. Análise de dois procedimentos estéticos distintos na tradição européia do modernismo a partir de Wisnik em análise a Jacques Derrida sobre o *pensamento selvagem de Lévi Strauss*, o *engenheiro* “um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse ‘com todas as peças’ ”; *bricoleur*: “um tipo de produtor que se define pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis”.

²⁴² *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinan, interpretada por Edu Lobo e Maria Medalha, Quarteto Novo e Momento Quatro, no terceiro festival da canção da Rede Record, em outubro de 1967, ganhou o 1º prêmio do festival. Seqüencialmente Os outros colocados foram Domingo no Parque (Gilberto Gil), com Gilberto Gil e os Mutantes; Roda Viva (Chico Buarque) com Chico Buarque e o conjunto MPB4; Alegria Alegria (Caetano Veloso) com Caetano e Beat Boys e Maria, Carnaval e cinzas (Luiz Carlos Paraná) com Roberto Carlos.

²⁴³ VANDRÉ, Geraldo. *Arueira*. In *Canto Geral*. EMI-Odeon. 1968.

diversas que percorreram antes e após o movimento) que o emepibista reflita se ele também não é opressor e se não está também se alienando das novas que explodem aqui e lá fora.

Intrínseca à pesquisa esta canção pode traçar um panorama com as demais correntes que se confrontavam, especialmente os cantores ligados ao programa *O fino da Bossa* comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues.

O Tropicalismo aproveitou um material vasto que inclui música, literatura, cinema, vanguardas, etc., e o aplicou ao fazer cultural trazendo novos assuntos que fugissem do jejum político economicista da esquerda. Sexo, esoterismo, cultura de vanguarda e muito mais estavam na pauta tropicalista. As identidades forjadas pela esquerda nacionalista sofreram um processo de ruptura mas por meio do afeto. É mesmo uma “tirada de cabaço” que se provocava na canção. O vaqueiro, o jangadeiro, o cantador, o plantador, os tipos objetivados por Vandrê serão fragmentados pelos tropicalistas. Assim, não é das formas identitárias, ou do modo do narratário tornar-se sujeito, mas sim, de um determinado modo de conjunção entre o sujeito e o objeto que versará a canção de Caetano.

Os Tropicalistas optaram por alguma coisa que estava sendo detectada pelas críticas ao marxismo ortodoxo e por transmitir uma mensagem por meio de um canto de alegria que visa uma liberdade do indivíduo de qualquer amarra. Inserida que está a canção aos enunciados discursivos da sociedade nas relações sujeito e objeto de cultura os tropicalistas, irão dizer do emepibista o seu simulacro, alertando que eles também estão manipulados e são manipuladores a serviço dos interesses hegemônicos da sociedade. Por isso, como senhores de seus objetos desterritorializam, desinventam, transformam em cacos o *socius* da cultura, entendida como história. Gilberto Gil dirá bem: *a cultura e a civilização que se danem ou não*.

Evidentemente a realidade vai se apresentando conforme as posições e posturas dos agentes em questão. Desses agentes, Elis Regina, peça importantíssima na história da canção, vai tomando posturas de interpretação voltadas para um estilo, claro, cadenciado, mas preso aos padrões da arte engajada. Essa postura irá mudar, ainda bem, se cabe ao historiador um juízo ao tema.

Elis cantava espetacularmente bem e passadas as desavenças com os grupos de artistas provocadas pelos empresários e seus interesses comerciais e econômicos, gravou canções de Roberto como *as curvas da estrada de santos*, além de um repertório invejável. A arte de Elis não fora reconhecida pela revista *veja*, que, depreciativamente lançou,

após a morte da cantora, à época, uma reportagem dando mais sentido ao uso “amadorístico” de cocaína por ela usada misturada ao álcool, que ao desafeto causado por sua morte, provavelmente questionada por alguns quanto se fora por ela mesmo provocada.

Muito mais que um começo para o Tropicalismo, melhor dizer que vários fluxos culturais favoreceram para o seu aparecimento, muito mais se o Tropicalismo for tomado como algo diferenciado, não restrito a uma atuação da arte pela arte, ou da arte dialogando apenas com a arte, ou a arte como finalidade social pura e simples. Quem está isento totalmente dos acontecimentos de seu tempo e dos cruzamentos discursivos a ele inerente? Assim, o Tropicalismo trouxe discussões várias para a década de 1960, numa proposta inovadora “desafinando” os acordes da canção.

Destes fluxos, o mais divulgado pelos jornais e revistas, lançou nas pessoas de Caetano Veloso e de Gilberto Gil os “líderes do movimento”. Mas, para além disso, Caetano e Gil, não se perturbaram em “levar adiante” este slogan, ou este fragmento de enunciado, por entenderem que *a gente é colocado em algumas engrenagens e precisamos lidar com elas*, por estarem mesmo engrenados em buscar outras transversais de seu espaço com propostas culturais inovadoras, é o caso de Gilberto Gil, após viagem feita a Pernambuco onde conheceu a Banda de Pífanos de Caruaru e propôs, quando do clima tenso entre artistas engajados do Centro Popular de Cultura e o pessoal da Frente Ampla da Música Popular Brasileira (FAMPB) novos rumos para a música. Ou seja, o enunciado cultural em sua subjetividade, em sua dobra interior, buscando um novo dado que ultrapassasse os modelos clássicos e modernos para pós-moderno, não mais comportava uma produção discursiva que dava à canção apenas crítica política conteudística carente de morfologia estética para expressão de uma realidade.

De um processo historicamente construído sob os tijolos da arqueologia da cultura, o Tropicalismo irá retirar de seus estratos o material para elaborar sua proposta discursiva reflexiva no campo cultural. Não mais uma cultura nacional de vitimização e protesto ingênuo que limitariam as artes ao campo político social da realidade nacional. Não mais a produção discursiva de linha isebianista ou leninista. Não mais a imitação do modelo Tio San ou Lênin/Stálin, ou “livros vermelhos” orientais. A Música Popular Brasileira precisaria ser revista buscando uma organicidade para buscar *outras conversas sobre os jeitos do Brasil*. Outra máquina desviante. Outro enunciado em que um saber não se diga “científico” mas desviante dos

discursos nacionalistas. Modos outros de invadirem os territórios dando-lhes outros significados de leituras e compreensão de suas séries.

Quer dizer, se o discurso histórico-estrutural meta-histórico apropriado pelos idealizadores do Centro Popular de Cultura estavam a proliferar profeticamente o estágio paradisíaco marxista do *dia que virá*, os Tropicalistas, mais exatamente *os doces bárbaros* com seus afectos invadiam os territórios do conservadorismo de ultra direita e da esquerda engajada anunciando não o futuro mas o descerramento da bandeira para o início da manhã tropical na geléia geral anunciada pelo Jornal do Brasil, ou aquele da *Cruzada Tropicalista*.

Enunciado este que trazia uma série discursiva-enunciativa coincidente com as propostas iniciais do Tropicalismo de repensar o Brasil. Mas o que fora feito pelo jornalista e amante de música Nelson Mota, foi uma leitura própria do Tropicalismo. Que, de certo modo fora aceito, mas não estava conivente com o lado *acrílico* do Tropicalismo. Muito mais que os chapéus de palha e terno branco de linho, embora esta representação traga muito das preocupações dos tropicalistas com uma releitura das tradições, além do humor picante que emerge, o Tropicalismo estava mais para o astronauta libertado do 2001 tonziano fluidos das guitarras elétricas dos Mutantes.

Astronauta libertado/minha vida mil trapaças/em qualquer roda que eu faça/Dei um grito no escuro sou parceiro do futuro na reluzente galáxia.²⁴⁴

O 4º Festival da Canção na TV Record em novembro/dezembro de 1968, tivera entre os cinco primeiros colocados três canções tropicalistas, considerando-se que *São São Paulo Meu Amor*, de Tom Zé o seja.. Mas um acontecimento marcante fora a canção *Divino Maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil interpretado por Gal Costa, vestindo túnica branca vermelha, bordada com espelhos de metal e colares de miçangas. Reflete todo o contexto político e social do momento. Demarca o próprio clima do contexto sócio-econômico manifestado no impasse tradição e vanguarda (linha evolutiva). Indica o aspecto místico, *o oriente*, as alterações da consciência. O *Divino Maravilhoso* que iria virar programa da Tupy era também, uma homenagem ao empresário Guilherme Araujo que usava muito o termo *divino, maravilhoso*. Mas é aproveitado por Gil e Caetano para levar aos festivais o dado internacional por meio da voz de Gal Costa. *É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte* demonstra um lado importante do Tropicalismo que é a sua colaboração às questões das

²⁴⁴ ZÉ, Tom. LEE, Rita. 2001. In *Mutantes*. Phonograma. 1968.

guerrilhas. Claro que as armas dos tropicalistas eram armas de afeto, signos de rupturas, guerras simbólicas. Mas eram guerras contra a exclusão.

Se tomarmos o aspecto sociológico da canção conforme Ridenti propõe teremos a simpatia que os militantes da esquerda nutriram pela idéia da revolução e a aplicaram às suas produções. Prova-se, também, que os tropicalistas estavam numa outra margem, ou melhor, derrubando a parede que impedia a livre expressão da linguagem como meio de subverter a realidade. Homenagens a Chê Guevara em *soy loco por ti américa* de Gil e Capinam, *Enquanto seu lobo não vem* de Caetano são alguns exemplos da manifestação contrária aos regimes autoritários. Lembra Ridenti a canção que Gilberto Gil recolhera em 1967 da Banda Pifanos de Caruaru com letra colocada por Caetano²⁴⁵ posteriormente, Pipoca Moderna²⁴⁶. Dirá que Caetano ao compor posteriormente a canção pensava na atuação da guerrilha cultural dos tropicalistas no passado, “mas a letra cai como uma luva para a atuação dos grupos políticos de guerrilha urbana.

O golpe das pipocas estouradas, isto é, das manifestações culturais por toda a parte, e das próprias ações armadas, isoladas, abruptas e surpreendentes, geravam uma aparência de poder aos agentes sociais contra a ordem, um “parecer poder” dado pelos festivais da MPB, manifestações de rua, *happenings* culturais, e no caso dos guerrilheiros, pela posse das armas e pela dinâmica das ações. Eram pipocas de luz na noite da ditadura militar, nada além. Foram sinais de vida que não puderam iluminar as trevas. Finalmente, cantava Caetano em meados dos anos 70, desanoitecia a manhã e tudo mudara.²⁴⁷

O efeito provocado pelas músicas tropicalistas traria com o seu desenvolvimento interno da linguagem da MPB que se propuseram para enfrentamento do conservadorismo da canção novos critérios de apreciação e julgamento. Ainda estava se formulando conceitos diante do que ocorria na canção. Os festivais foram o laboratório para as experiências.

Neste contexto dos festivais da canção o Tropicalismo evocará a discussão elementar por que passava o país, as contradições políticas confundido-se com as

²⁴⁵ Banda de Pifanos de Caruaru. Musicado por VELOSO, Caetano. *Pipoca Moderna*. In. Jóia. Philips. 1975. I disco sonoro

²⁴⁶ E era nada de nem/ noite de negro não/ e era ‘n’ de nunca mais/ e era noite de ‘n’ de nunca de nada mais/ e era nem de negro não/ porém parece/ que há golpes de ‘p’/ de pé/ de pão/ de parecer poder/ e era não de nada nem Pipoca ali/ aqui/ pipoca além/ desanoitece a manhã tudo mudou.

²⁴⁷ RIDENTE, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo. Unesp. 1993. 114-5

culturais eram transformadas em canções de protesto traduzida pelo “impasse” ou tradição; as tropicalistas eram pela “linha evolutiva” ou “vanguarda” musical.

Quando os tropicalistas lançam o ideário universalista da música com o “som universal”, depois transformado por Caetano em *Som Livre* aproximavam-se à estética *pop* internacional. Dois documentos são importantes aqui, um deles é o da *Revista Civilização Brasileira*, muito citado, em que Caetano e outros comentaristas discutem questões de estética na música. É nessa revista que as idéias de Caetano são retomadas de seu período de estudante de história de Filosofia na Universidade da Bahia, onde escreve um artigo para a revista universitária *Ângulo* criticando a postura de José Ramos Tinhorão onde coloca a Bossa Nova como algo puramente estrangeiro, importado, fruto da hegemonia norte-americana. O ponto de crítica de Caetano é que ao contrário, João Gilberto é o dado inventivo e inovador na Bossa Nova e inventa, a partir da releitura de canções tradicionais algo totalmente novo: *a batida diferente*. Coloca, também, Maria Bethânia, com o grito, a estridência, ao cantar Carcará, o dado novo na canção. Com isso desencadeia uma discussão onde diz que a música se modernizará e continuará brasileira à medida que toda a informação for aproveitada a partir da vivência da realidade brasileira.

A capa do LP de 1968, elaborada por Rogério Duarte, o que contém a canção *Tropicália*, aparece com a foto de Caetano em forma de retrato ovalado abraçado por uma mulher e um dragão que segura o dedo desta possível *Eva*. Abaixo, a serpente dá a representação paradisíaca-tropical. A direção é do Maestro Manuel Barenbein, os arranjos do LP ficaram por conta do pessoal do grupo de Música Nova, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzela. A canção *Tropicália* não está inserida no disco-manifesto tropicalista. Ela aparece no LP de Caetano Veloso quando este morava no Solar da Fossa no Rio de Janeiro, com outros artistas como Paulinho da Viola. Optamos por não comentarmos esta canção e centrarmos as concentrações para *Alegria Alegria*, a quarta faixa do LP, que já falamos exaustivamente. Constam, ainda, *No dia que eu vim me embora*, *Onde Andará*, em parceria com Ferreira Gullar, onde Caetano explicitamente imita Nelson Gonçalves brincando com as canções melodramáticas anteriores. Tem as novas mitologias dos super-heróis em *Superbacana*, *Clara*, *Soy loco por ti América* (Gilberto Gil e Capinan), *Ave Maria* e o elogio aos Mutantes *Eles*, onde finaliza por dizer que *os mutantes são demais*.

É imprescindível, no entanto, dizermos que o *Tropicália* ocorreu após o LP de Caetano Veloso, dividido com Gal Costa, onde Caetano cumpria o que escrevera na contracapa do *Domingo*²⁴⁸, Consta deste LP canções em sua maioria de autoria de Caetano Veloso como a bela *Um dia, Avarandado, Onde eu nasci passa um rio*, e ainda as sofisticadas *Candeias (Edu Lobo)* e *Zabelê* (Gilberto Gil) que ganharam estética vocal especial na voz de Gal. É neste período que as posições de Caetano quanto aos rumos da música popular brasileira entram em conflito com “as forças conservadoras” da Música Popular Brasileira, dizendo que após aquele trabalho algo novo se faria. *Domingo* demarca precisamente o momento de dar a Gal, ainda não lançada,

um repertório (...) que superasse a oposição MPB/Jovem Guarda quanto aquela outra posição mais profunda, que se dava entre bossa nova e samba tradicional, ou ainda entre música sofisticada moderna ou Bossa Nova/samba tradicional, ou ainda entre música sofisticada moderna (fosse bossa nova, samba-jazz, canção neo-regional ou de protesto) e música comercial vulgar de qualquer extração (versão de tangos argentinos, boleros e prostíbulos, samba-canções sentimentais, etc).²⁴⁹

Nesse período de 1967 para 68 é que o contato de Caetano e Gil com os concretistas Haroldo, Décio e Augusto, com Agrippino, Rogério Duarte, Glauber Rocha entre outros grupos culturais resultariam em canções muito diferenciadas daquelas de Edu Lobo e Dori Caymmi. Toda o conteúdo poético-literário cinematográfico é incorporado aos trabalhos destes *pretos velhos* como diria Walter Smetak.

Gilberto Gil lançava seu LP tropicalista, com arranjos de Duprat, também sem título, onde constam *Domingo no Parque, Coragem para suportar* e a genial *Marginália II* em parceria com Torquato Neto. No ano que Caetano e Gil estiveram presos e partiram para o exílio, em 1969, Gal faz dois trabalhos na linha tropicalista de Rogério Duprat e Manoel Berembein recheados de canções de Caetano Veloso (Não Identificado, Saudosismo, Baby, Cinema Olympia) Roberto Carlos (Se você pensa, Meu nome é Gal) Gilberto Gil (Cultura e Civilização, Objeto Sim, objeto Não) Jorge Bem (Que Pena, cantando com Caetano), Tom Zé (Namorinho no Portão) entre outras.

CRÍTICA LITERÁRIA E TROPICALISMO

²⁴⁸ Produzido por Dori Caymmi; Arranjos Roberto Menescal, Francis Hime e Dori Caymmi. Philips. 1967.

²⁴⁹ VELOSO, Caetano. *op. cit.* 126

Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo, mas ele não é surdo, o Brasil tem ouvido musical

(Caetano Veloso)

Artigos de diversos escritores começaram a circular no período de autoritarismo e forte produção cultural, no calor da hora do Ato Institucional número 5, ainda mesmo quando Caetano e Gil juntamente com diversos outros intelectuais comunistas foram presos. Um desses artigos ainda hoje serve de fonte para inúmeros pesquisadores. Trata-se do artigo de Roberto Schwarz *Cultura e Política 1964-1969*. As leituras de um crítico literário deram o tom de importância à arte no Brasil e ainda está nas discussões que envolvem as culturas de massa, arte erudita, arte alienada, etc. Caetano ficou sabendo deste texto pelo filho de Miguel Arraes, amigo de Schwarz e de Caetano. Estranhou no texto a oposição que Schwarz fez ao Tropicalismo e ao método Paulo Freire e o reducionismo do "movimento" como uma mera justaposição entre arcaico e moderno. De qualquer maneira o texto não adquirira o radicalismo de Boal, por ser também integrante da crítica de esquerda, abrindo na verdade um grande debate do fenômeno cultural emergente.

De todo modo a defesa de um Brasil mais livre tendo na diversidade cultural sua possível superação à eterna dependência do outro gigante Americano, proposta quase solitária que Caetano abre com seu *Verdade Tropical*, já se enunciava no Disco *Muito: dentro da estrela azulada*, LP, aliás, onde Caetano compôs verdadeiras preciosidades (Terra, Sampa, Muito, Cá já, Eu te amo, Muito Romântico) como em toda a década de 1970, onde citamos entre outros o Cinema Transcendental onde constam, Beleza Pura, Menino do Rio, Vampiro (de Mautner e Jacobina) Elegia e muito mais.

Mesmo assim a crítica considerou o *Muito* de Caetano²⁵⁰, um trabalho chato. Tome-se neste caso a prova da lucidez de Caetano em resposta poética a Schwarz, ao considerar que *o Brasil pode ser absurdo mas ele não é surdo por ter ouvido musical*

Veja-se que ao calor da hora Caetano já dialogava de modo “civilizado” com a crítica apesar de seu estilo bombástico. Quanto ao clássico de Schwarz:

... Desde já sabia-se que seria uma versão complexa e aprofundada da reação desconfiada que a esquerda exibiu contra nós. Schwarz não

²⁵⁰ É o caso do jornalista Geraldo Mayrink, jornalista da veja, a quem Caetano atacou publicamente num programa da TV Cultura, ao insinuarem que o Muito estava cheio de má poesia (sic).

demonstrava, no entanto, nem hostilidade nem desprezo pelo nosso movimento. Ao contrário, dava-lhe grande destaque dentro do esquema que apresentava das relações entre a cultura e a política do Brasil após 64. Estávamos longe da rejeição total de um Boal, por exemplo. De todo modo seria uma honra para mim que o tropicalismo recebesse tanta e tão terna atenção de um pensador naturalmente tão pouco identificado com nossa sensibilidade. **Era visível, por exemplo, que ele tinha mais intimidade com o que se fazia em cinema e teatro do que com o que se passava na música popular.** Impressionava-me que opusesse o método de alfabetização Paulo Freire ao que os tropicalistas faziam: isso era exatamente uma repetição em sua teoria do que tinha acontecido em minha vida. Mas sua redução da “alegoria” tropicalista ao choque entre arcaico e moderno, embora revelasse aspectos até então impensados, resultava finalmente empobrecedora.²⁵¹ (grifei)

A narrativa a este episódio (há vários) é buscado de modo a compor uma representação histórica cultural do Tropicalismo e de seu atores, ao gosto de Chartier, procurando uma visibilidade maior a este período centrado na figura de Veloso. Tomar então a *Verdade Tropical* como a *verdade da Tropicália* não estaria de acordo nem com o Tropicalismo nem com Caetano, que sempre divulgou e falou com sinceridade da sua “liderança” do movimento tropicalista.

A década de 1960 experimentou uma preocupação de dar novos rumos à produção musical brasileira e com a preocupação social e política pela arte. Nos anos posteriores, o que ocorreu, foi a revisão deste momento por diversos escritores e críticos sociais, o que veio enriquecer o pensar cultural do país. Busca-se então repensar o Tropicalismo como elemento contribuidor da renovação cultural do país, com enfoque principal à música, junto a outras produções culturais como a literatura, o teatro ou o cinema.

Passou-se então a analisar historicamente a fenomenologia tropicalista enquanto problemática dos esquemas culturais. Trouxeram-se assim as velhas preocupações que este exerceu diante da indústria cultural em um mundo capitalista, além de seu complexo aspecto de arte de vanguarda aliado a outras facções artísticas que rompiam com o conceito tradicional de arte engajada *versus* arte alienada. Para tanto, abriu-se um leque aos campos filosóficos e sociológicos os quais vinham a dar enfoques de negação, aceitação ou neutralidade a este movimento.

²⁵¹ VELOSO, Caetano. *op. cit.* p. 450.

Em 1969, Roberto Schwarz, em seu ensaio *Cultura e Política* (1964-1969)²⁵², praticamente abre o leque de discussões e vai polemizar quando o apresenta como um movimento que veio a esvaziar a crítica ao nacional pelo seu processo estético-alegórico fundamentado na fragmentação. Schwarz confessa já de início a dificuldade de análise do movimento. O reconhece em sua importância enquanto manifestação artística precursora de uma nova situação intelectual artística e de classe.

Ao se utilizar dos arcaísmos e da modernidade próprias das transformações capitalistas sujeitas ao imperialismo na garantia de dar continuidade ao domínio político e econômico como manutenção do poder, Schwarz vem refletir sobre a situação do país. Utilizando-se do método de lançar a visão moderna em acordo com a moda mundial, ou seja, “a luz do ultramoderno” justaposta aos arcaísmos, transforma os acontecimentos em alegoria. Submete o patriarcalismo rural e urbano às formas mais modernas da tecnologia mundial dando-lhe um caráter cafona, “numa combinação estridente como um segredo de família trazido à rua, como uma traição de classe”.

Assim, mesmo reconhecendo no Tropicalismo o mérito de trazer à tona o abismo histórico das diferentes etapas do desenvolvimento capitalista, em sua técnica de formalizar arcaico e moderno de modo que o resultado seja um absurdo, o vê por outro lado como indicativo de uma posição de classe.²⁵³

Ao trabalhar com a conjugação arcaico e moderno cristalizado pela contra-revolução e com o resultado fracassado da tentativa de modernização nacional, o Tropicalismo submete um sistema de noções reservadas e prestigiosas a uma linguagem de outro circuito derivando disso o seu aspecto revolucionário e desmitificador. Schwarz reconhece também como melhor resultado do Tropicalismo a organização documental.

Assim, é justamente no esforço de encontrar matéria sugestiva e datada – com a qual alegorizam a “idéia” intemporal de Brasil – que os tropicalistas tem seu melhor resultado.²⁵⁴

Em Schwarz, ocorre uma visão ao procedimento estético alegórico tropicalista, o vendo como um esvaziar na crítica nacional, uma vez que tudo é fragmentado, mesmo o reconhecendo em suas estratégias de “expor anacronismos à luz do ultra-moderno” e com isso expondo as contradições do subdesenvolvimento em sua produção cultural. Explicita

²⁵² SCHWARZ, Roberto. *op. cit.* p. 61-92

²⁵³ *Idem.* p. 74.

²⁵⁴ *Ibidem.* p. 78

nos tropicalistas a “consciência do alcance de seu estilo”, o “cultivo da latinoamericanidad – em que tenuamente ressoa o caráter continental da revolução”, e ao mesmo tempo aponta uma paralisia neste intento pela limitação do demonstrar dessa realidade a todas as outras classes, sendo a exclusividade de crítica privilégio da classe média intelectualizada. Com isso, vê no Tropicalismo um conformismo, pois vem a tratar a pobreza e o atraso do país como um destino inevitável. Ainda, reconhece no Tropicalismo uma apropriação mercadológica de símbolos aparentemente vanguardísticos, inteiramente utilizável pela indústria cultural cujo principal produto é a exploração do mito da modernidade, muito bem apropriados pela mídia para justificar o projeto governamental de modernização do país, pelo consumismo das massas tendo subjacente em si um simulacro de exaltação à singularidade dos comportamentos e atitudes “próprios” aos brasileiros.

A idéia preconizada pelo crítico ora mencionado é oposta por escritores como Celso Favaretto, Gilberto Vasconcelos e Silviano Santiago. Estes, vêem no Tropicalismo o possibilitador de um pensamento cultural mais autônomo do país, quando das demonstrações alegóricas de sua realidade e do abalar e revisar da cultura musical.

Celso Favaretto é um dos principais adeptos da linguagem tropicalista valorizando-a e dando-lhe um sentido filosófico, corroborando as idéias de outros que já estavam “sintonizados” com a linguagem tropicalista, seja Augusto de Campos, João Gilberto, Gilberto Vasconcelos, vendo na postura do movimento um “rasgar” do papel encobridor da cultura e sua dimensionalização para outros ambientes.

A idéia principal de Gilberto Vasconcelos e a heroicização - a exemplo de Augusto de Campos - do Tropicalismo, está no contra-argumento feito a Schwarz quanto ao papel político do movimento tropicalista em sua traição de classe, em sua ambigüidade caótica de unir arcaico e moderno e de não apresentar posicionamentos políticos e revolucionários, em expressar a inércia política do grupo ao qual pertence “as multidões de profissionais imprescindíveis e insatisfeitos”, de ser um movimento de classe, despreocupado com os interesses das massas. Perceba-se que o ensaio de Schwarz, foi precursor das discussões do Tropicalismo em seu sentido mais crítico. Enquanto Augusto de Campos, com o *Balanço da Bossa e outras Bossas*, introduz na imprensa as discussões de intelectuais-eruditos sobre movimentos musicais, mais exatamente a Bossa Nova e a Tropicália. Mas, o que ocorre em Schwarz, é que ele elege na literatura, e não no cinema, na música ou no teatro, o grande mérito

de portador de consciência histórica e crítica. *Quarup*, de Antonio Calado, é a obra que Schwarz elege como portadora de arte crítica, de consciência histórica, no sentido de explorar as contradições do intelectual engajado num contexto histórico autoritário e não por que fosse pedagógica.²⁵⁵

Vasconcelos apresenta uma leitura diferente ao expor que o modo de participação fragmentária dos eventos políticos do país era mais forte politicamente do que a participação de protesto.

Soaria falso contrapor o Tropicalismo e vocação política. Esta ganha ao contrário, caráter mais consistente que a minguada participação de protesto. Sobretudo porque no Tropicalismo o significado político não aparece esquematicamente na temática da canção. A crítica social não se aparta em momento algum da dinâmica interna da música.²⁵⁶

Favaretto vem reafirmar o Tropicalismo em sua inovação política artística dando a ele um estilo de ruptor da tradição no contexto social do consumismo e da apropriação das tendências da modernidade industrial como proporcionadora da divulgação do produzir cultural. Para Favaretto, há uma lucidez do movimento em não se opor à exploração sensacionalista do mercado, divulgando as canções como objeto/mercadoria para circulação de ideologias²⁵⁷.

Na idéia de revolução inerente ao trabalho tropicalista apresentam-se basicamente três itens estratégicos fundados no método alegórico, fundamentais para entender sua problemática, segundo a visão de Favaretto: a descentralização do sujeito, a dissolução do sentido e a irrupção do desejo.

Partindo da premissa schwartziana que vê no Tropicalismo a submissão dos arcaísmos culturais à modernidade, Favaretto contrapõe a idéia do crítico em análise dando a este proceder uma verdadeira revolução estética procedimental. O Tropicalismo assume um procedimento estético revolucionário ao submeter o antigo ao moderno.

O procedimento alegórico funciona como motor para o entendimento do fenômeno artístico da modernidade pela representação do mundo de maneira a fragmentá-lo possibilitando com isso a crítica à realidade através da desconstrução ufanista. Monumentaliza o Brasil para melhor expô-lo e demonstrar-lhe a ruína, o oprimido.

²⁵⁵ SCHWARZ, op. cit p. 68

²⁵⁶ VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular Brasileira. O olho da Fresta*. São Paulo. Graal. p. 51

²⁵⁷ FAVARETTO, Celso. *Tropicalismo, Mercado, Participação* p. 137-148.

O sistema político é apresentado alegoricamente como monumento edificado, parodiando-o pela canção que também se monumentaliza pelo desenvolvimento estético da linguagem na canção.²⁵⁸

O procedimento alegórico, segundo Favaretto, possibilita a compreensão de um fenômeno artístico da modernidade, na qual a representação do mundo se daria de forma fragmentária e plural por excelência, residindo justamente nessa fragmentação a possibilidade de crítica à realidade. Tal crítica ocorreria em seu procedimento estético onde ufanismos seriam desconstruídos (os nacionalismos são negados, a nação total se fragmenta), pela representação da conjuntura política pela paródia, e o simbolismo da antropofagia como meio de trazer uma nova estética na linguagem da canção, ao “devorar” a Música Popular Brasileira.

A partir de então, outros estudos são feitos voltando-se muito mais para uma valorização do Tropicalismo enquanto movimento renovador e transformador da cultura do país.

Entre estes estudos situam-se os trabalhos de Augusto de Campos, Gilberto Vasconcelos, Celso Favaretto, Silviano Santiago, os quais direcionarão suas análises na tentativa de demonstrar as contribuições históricas deste evento enquanto pensamento brasileiro autêntico às reflexões da realidade do país e também como retomador de movimentos artísticos anteriores praticamente negligenciados pela “história oficial da cultura brasileira”. Isto o fazem muito bem com as rupturas na tradição musical brasileira.²⁵⁹

Uma outra leitura de problematização interessante foi a realizada por Heloísa Buarque de Hollanda. De maneira diferenciada, esta demonstra uma síntese do movimento tropicalista da situação de crise da modernidade por questionar as diversas ideologias e o próprio pensamento marxista – leninista. Reconhecendo os procedimentos alegóricos e fragmentários presentes já no modernismo e muito anteriormente em Gregório de Mattos, corrobora, como os outros autores, a importância do Tropicalismo e seu processo estético alegórico fundado na fragmentação. O forte do procedimento tropicalista estaria mesmo nesta nova linguagem política, na desconfiança dos discursos políticos nacionalizantes da esquerda (falavam em internacionalização da cultura) ou qualquer outro discurso.²⁶⁰

²⁵⁸ Ver *Tropicália. Caetano Veloso*. Philips. 1968. 1 disco sonoro.

²⁵⁹ As obras referenciadas são respectivamente *O Balanço da Bossa e outras Bossas* de Augusto de Campos (1968), *Tropicália: Alegoria Alegria* de Celso Favaretto (1979), e *Música Popular Brasileira: o Olho da Fresta*, de Gilberto Vasconcelos e prefácio de Silviano Santiago (1977).

²⁶⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo. Brasiliense. 2ª ed. p. 61.

José Celso Martinez diz sobre a crítica de Schwarz ao Tropicalismo que ele

(...) faz um artigo mitificado e sagrado que não consegue entender bem o que estava se passando, porque ali estava sendo falada uma linguagem de corpo que fica difícil de ser percebida dentro do marxismo tradicional. (...) “Estávamos no Eros e na esquerda”²⁶¹

A importância do movimento na visão da autora, estaria na nova disposição em termos estéticos e políticos, representados pelo “redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização de realidades “menores” ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista em favor da brasilidade renovada (iniciada com Oswald de Andrade).

O que ocorre no Tropicalismo, segundo Heloísa Buarque de Hollanda, é o início de um movimento que daria lugar ao desbunde²⁶², à contracultura, numa atitude estética-comportamental.

Das análises feitas ao Tropicalismo, a que mais vem a dar uma conotação “negativa” é o texto de Schwarz. Sobre este texto, ainda hoje um dos mais lidos, principalmente fora do Brasil, Heloísa Buarque vem dizer que, mesmo sendo de informação benjaminiana de alegoria, está em proximidade à crítica deste conceito por Luckács, na exigência da perspectiva finalista à obra de arte.²⁶³ Diz a autora sobre Schwarz:

Faltou ao excelente ensaio (...) uma percepção mais global, capaz de dar conta dos efeitos críticos do Tropicalismo entendido como uma nova linguagem crítica, especialmente no sentido de subversão de valores e padrões de comportamento

Seguindo o procedimento analítico levantado pela autora em questão, poderia-se dizer que o Tropicalismo leva em seus procedimentos um vasto material estético para a construção de sua obra, o que nos conduz a uma dificuldade em entendê-lo historicamente,

²⁶¹ Idem *op. cit.* p. 62.

²⁶² O desbunde é um termo próprio à geração da contracultura (hippies, beatniks, etc). Marcado para uma disposição mística e alucinatória, geralmente com uso de drogas como meio de elevação da consciência a outros planos cósmicos, influenciados pelas filosofias individualistas e espirituais do período, e pela descrença das realizações políticas limitadoras da livre-expressão.

²⁶³ Basicamente a discussão dos autores citados está na função da alegoria. Enquanto Walter Benjamin vê na alegoria a chave teórica para a compreensão da modernidade, como procedimento crítico que não se presta a naturezas estáticas, desconfiando da realidade, para Luckács, o procedimento alegórico tende a negar a realidade imediata, confinando-se numa descrição superficial de seus aspectos, perdendo a noção de futuro, caindo na linguagem do desespero, por não conseguir suprir as necessidades universais da arte. Cf. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *op. cit.* p. 58-9.

justamente pela interpretação da representação alegórica²⁶⁴. A abstração, metaforização, o simbolismo presente nas obras tropicalistas, sua inspiração dadaísta da cultura do lixo, o surrealismo, a estética da agressão, o riso, o deboche, a provocação, a paródia. Precisa-se “ouvir com ouvidos livres” (paráfrase a ver com olhos livres em Oswald de Andrade) canções como *Tropicália*, *Panis et Circences*, *Parque Industrial*, *Geléia-Geral*, *Baby* entre tantas outras canções tropicalistas, para se entender essencialmente o movimento.

Assim, o debate em torno do tropicalismo²⁶⁵ ocorre em sentidos que vão das narrativas gerais de sua formação e consolidação enquanto movimento estético cultural até seus embates acadêmicos visto por outras correntes, uma de crítica e outra de concordância.

As correntes mais críticas do Tropicalismo partem do princípio que a ambigüidade do movimento reside no seu procedimento criativo básico. Este seria caracterizado pelo inventário de um Brasil absurdo e contraditório, incorporando os impasses nacionais no campo da cultura e da política, considerados historicamente insuperáveis. Já as correntes analíticas mais favoráveis ao movimento procuram enfatizar suas contribuições no campo da crítica cultural, da estética e do comportamento artístico, considerando que o Tropicalismo teria atualizado a arte voltada para as massas no Brasil.²⁶⁶

Gilberto Gil dirá que o “som universal” se aproxima da música *pop*. Com isso não se pode deixar de mencionar o documento/monumento²⁶⁷ do Tropicalismo musical que fora a obra *Tropicália ou Panis et circensis*. Este trabalho surgiu no momento em que as críticas ao Tropicalismo se acentuavam. Neste momento é que os tropicalistas se aproximavam mais da vanguarda concretista. O material de entrevistas e artigos de Augusto de Campos *O Balanço da Bossa e Outras Bossas* abre um leque de discussões e Caetano, indagado pelo poeta quanto ao Tropicalismo ser um movimento musical ou comportamental diz ser ambos. Parece que a colocação do movimento ser uma *moda* não soa “politicamente correto”, aos grupos da *Tradição*

²⁶⁴ Análogo ao procedimento da elaboração onírica em seu processo de formação dos sonhos a partir de elementos latentes, na concepção psicanalítica de Freud, as imagens tropicalistas surrealmente nos remetem a uma situação histórica impossível de ser concretizada com nitidez. É este lado obscuro, reprimido da História que o tropicalismo pretende demonstrar, a confusão que é a combinação conservadora com a problemática da modernidade.

²⁶⁵ Inúmeros trabalhos foram lançados sobre o tropicalismo como *Tropicaos* de Rogério Duarte; a coletânea de textos e entrevistas de Caetano: *o mundo não é chato*, os quais não utilizamos em nosso trabalho. *As relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História. V. 18 n 35. São Paulo. 1998.

²⁶⁶ NAPOLITANO, Marcos, VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: As relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História. V. 18 n 35. São Paulo. 1998.

²⁶⁷ Ver LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In *História e Memória*. Campinas/SP. Ed. Da Unicamp. 2003. p. 525 ss.

Família Musical, termo usado por Campos para designar “tudo” o que não Tropicalista. As afirmações de Caetano ditas de modo debochado incitaram a questionamentos principalmente por parte da esquerda como o organizador dos festivais o compositor, crítico e jornalista Chico de Assis, o mesmo que Caetano cita no discurso de *É Proibido Proibir* radicalizava dizendo o Tropicalismo beirar a pilantragem, criticava as longas improvisações de Gil, dizendo que os gritos não agrediam a sensibilidade ou os valores, mas os ouvidos. Outras posições contrária ao Tropicalismo era a do compositor Sidney Miller, buscando dar uma explicação ao universalismo na música, recorrendo à explicações econômicas para o mundo do consumo do mercado do disco. Para Miller, a universalização da música restringiria o mercado interno a um mecanismo empresarial que reflete uma iniciativa internacional no sentido da universalização do gosto popular.

Tendo o III Festival da Rede Record como evento fundador, Campos delimita uma tradição tropicalista e coloca o movimento como uma vanguarda histórica por verificar uma plano teórico/histórico-literário pela nova tradição (*paideuma*) e por uma historiografia revisionista; também, pela técnica empregada (estabelecimento de regras e procedimentos de composição).²⁶⁸

Caetano e Gil vão afirmando-se como os instauradores dessa modernidade. Um dos participante do grupo Música Nova, Sérgio Mendes, alerta para a consciência de ruptora dos baianos quando souberam sentir a hora que as massas esperavam algo novo.

Essa consciência tiveram Gil e Caetano, que souberam sentir o momento exato em que a própria massa espera que o artista não se repita. Essa consciência faltou a Vandrê, pôr exemplo, a quem escapou este paralelo com sua própria estória: assim como o boiadeiro troca o cavalo pelo caminhão, o violeiro acaba seduzido a trocar a viola pela guitarra elétrica.

²⁶⁹

Transcorridos quase quatro décadas do momento inaugural do Tropicalismo, as discussões mais atuais ocupam-se em insistir se o Tropicalismo foi a última vanguarda brasileira ou desmistificar ou acentuar o Tropicalismo como um movimento cultural centrado na *persona* de Caetano Veloso. É certo que enquanto vanguarda cultural o Tropicalismo parece ser a última no Brasil com essa definição. Não entremos na discussão do “ocaso” das

²⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana. *op.cit*

²⁶⁹ MENDES, Sérgio. *Festival de viola e violência*. In Campos. *op. cit.*

vanguardas. Agora, quanto à segunda, bem, quanto à segunda, penso que um discurso, ou melhor, uma estratégia de poder parece ter se formado de uma combinação bizarra de *ratasanas de igreja* e de uma espécie de esquerda fascista, arbitrária, ainda não dissolvida, como que um *nazismo universal* conforme tese de Mautner (ou o mundo se brasilifica ou vira nazista), insistente, diria, burra, porém, eficiente, que vigia todo tempo o aspecto comportamental de Caetano tentando o prender numa teia psicologizante, não sei dizer ao certo, numa onda discriminatória, num aspecto psicalítico de divã, sempre pronta a cercear os passeio esquizos do artista com suas poucas (e bombásticas) falas. O mesmo poder emaranhado dessas duas (que se desdobram em múltiplas) aberrações do poder continuam cerceando o “homem-artista” pela sua ordem política comportamental nunca ter “transado” nem uma nem outra. Mas como rizoma que é, ele não se enraíza, ele sai, esquizo, para outros itinerários não fixos, *itinerários de leveza pelo ar...*

CONCLUSÃO

Precisando-se concluir, uma das conclusões refere-se à inserção dos sentidos aplicados pela expressividade corporal dos tropicalistas enquanto prática provocativa às artes no Brasil. Ao exercer modos “assemelhados” às vanguardas históricas vem por caracterizar-se pela suas experiências de aplicabilidade nas práticas culturais como uma vanguarda que modificou o modo de ver a música a fazendo passar por transformações radicais. Nesse sentido, o Tropicalismo, ao utilizar-se das técnicas eletrônicas modernas alcançava o momento avançado dessas tecnologias aplicando em sua arte esses avanços, como que instaurando uma pós-modernidade, entendendo-se o termo como um corte ao que então eram preceitos como que derivados do *período das luzes*, mais exatamente, o que faz ligação com a crise da verdade enquanto conceitos do período moderno da “razão”, “do sujeito”, “do progresso”.

Implica, assim, o Tropicalismo, num ponto de questionamentos aos pressupostos da razão, tendo no uso da linguagem seu foco de “deslegitimação” dos sistemas de cultura institucionalizados enquanto “provas” identitárias de um saber legitimado.

Precisava-se algo que dinamitasse o ostracismo musical da canção engajada tendo como aplicabilidade a negação de um modo identitário na canção brasileira. Para tanto, os tropicalistas da canção, empreenderam práticas tomadas de outros campos da cultura injetando às criações artístico-musicais essas práticas no intento de fazer da música um modo de diálogo com as outras artes.

É o ponto de se compreender o que tentamos delimitar com nosso trabalho de mapeamento de canções de Caetano e Gil que dissessem outro olhar para as multiplicidades artísticas, *olhar com olhos livres*, desmitificando noções que restringissem os saberes em seus próprios campos. Lançando-se na diferença como linhas de fuga do senso comum da canção, o uso do corpo como complemento à voz funcionou como um modo que a natureza dos corpos pudessem buscar alternativas que extrapolassem as propostas de canções de protesto cantando sempre o sujeito vitimizado, a idéia cristalizada do sofrimento do sertanejo ou dos moradores do morro, enfim, os ditames de um discurso de “realidade nacional” entendido como função que a arte cultural teria como meta político-artística sempre a ser demonstrada como defesa ao povo incapacitado de compreensão de sua própria história.

Esse mesmo nas canções passa a ser questionado pelos tropicalistas, estes, lançando-se num modo de fazer/viver que não afirma e nem confirma nada do discurso, num método que o esvazia. As promessas do sujeito e sua própria história foram abaladas pelos tropicalistas e suas canções injetando emoções que versam mesmo pelos questionamentos que levem os elaboradores das canções de protesto, estagnadas no problema da vitimização, da opressão e da alienação a se perguntarem se seus mecanismos nacionalistas não, eles mesmos, oprimem e não se alienam ao surgimento das novas coisas.

Vê-se aí, o porquê de buscarmos um dado pouco tratado nos estudos sobre o Tropicalismo que é o da sexualidade, mapeando duas expressões da tradição musical brasileira – Cármen Miranda e Assis Valente – detectada especialmente por Caetano.

É claro que não é só a expressão de uma mulher com bananas e abacaxis na cabeça como a dar uma “identidade” à canção do Brasil que impressionaram Caetano, mas o modo *travesti* que, interpretando canções de Assis Valente levantava assuntos *tabu* como os da

homossexualidade, da bissexualidade, do machismo, da prostituta de cabaré, da afirmação da negritude, ou seja, o submundo noturno, as perversões e ainda, da crítica ao domínio norte americano. Nesse caso, Cármem Miranda, negou-se a cantar a canção de Valente *Brasil Pandeiro* feita para ela cantar, mas, recusou-se, provavelmente, pela referência ao *Tio San que está querendo querendo conhecer a nossa batucada e andou dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato (...) na casa branca já dançou a batucada com Ioio e Iaiá*

Deixemos de imaginar Assis Valente e a *falsa baiana* e revelemos o jeito de corpo das sensibilidades tropicalistas nos planos de sua elaboração artística que designamos pelo ruído na canção, dodecafonias de Duprat, gritos de Gal, tranSES de Gil cantando filhos de Ghandi, rebolados de Caetano, *Carcará* de Bethânia.

Não adiantará ao leitor nos por no confessionário para revelarmos o porquê de não fazermos um trabalho completo. A obra é aberta, as palavras vãs, parágrafos retirados ou recolocados, textos que se acoplam a outros textos e contextos dando-lhes novos sentidos realísticos. Desculpamo-nos por não esgotarmos um período.

Falávamos dos “instintos” tropicalistas, nas sensibilidades, pois bem, queremos dizer que os tropicalistas utilizaram-se dessa sensibilidade em destruir o identitário por um jogo ou uma estratégia que faz com que as sensibilidades masculinas, femininas, religiosas, atéias, sexuais, dialoguem em suas formas de expressão, não fechando o indivíduo em prisões de identidade.

E mais, no barco contracultural a experiência com drogas somava-se a elaboração de novas experiências sonoras. Daí, o barato total da alegria de viver foi uma saída jubilosa para os tropicalistas em novas formas políticas que manifestassem as subjetividades do amor e da amizade como uma estética da existência sempre renovada, um modo bio-político, séries jubilosas tropicalistas onde *o amor está para a amizade* enquanto método transgressor que rompa com os sentidos morais conservadores e aposte na transformação do próprio sujeito sempre se construído pela alteridade, num ato totalmente anti-narcisista, onde eu me amo e eu te amo, logo nos amigamos, somos amigos em nome do amor.

Nisso, quando levantamos a questão do sujeito pela leitura que Francisco Ortega faz de Foucault em seu projeto final antes de seu passamento em função da AIDS, tocamos num aspecto essencial para pensarmos o Tropicalismo que é o de ver uma de suas muitas funções fundamentais que é o deslocamento da questão identitária, onde a questão da identidade é

deslocada de um modelo geral. Como poderão as pessoas, que discursivamente foram divididas em espécimes, seja por sexo, raça, etnia, e sei lá que mais, ou seja, todo um contingente populacional se guiar por uma questão não predicada, invariável, onde todos possuam uma identidade comum. Que grande escândalo a solidão da identidade!

Justificamos assim a nossa “estúpida retórica” em dizer o Tropicalismo sob a luz foucaultiana ao questionarmos que o *Jeito de Corpo* trouxe luz ao movimento da canção no Brasil. Os tropicalistas – que de alienado não tem absolutamente nada, pois cada palavra, cada gesto cênico, cada investida do Tropicalismo que “fechamos” mais em Caetano está sempre num processo histórico-filosófico de pensar o outro para se auto compreender – introduziram no Brasil esta expressividade do cantar com todos os sentidos por que a época era de *navilouca*, de derrubada de muros, de contracultura, de loucura, de desbunde e barato total.

Destarte, nossa limitação na leitura do Tropicalismo buscou levantar estes aspectos do uso dos prazeres para dizer a aplicabilidade dos tropicalistas em demonstrar as *subjetividades da existência* como *práticas de si* numa erótica ou arte de existência fugidias a um governo de todos substituído por um um governo de si. Nessa aplicabilidade do desejo é que as *aphrodisia* tropicalistas apostam num prazer que ultrapasse a forma puramente física alcançando uma condição do prazer anímico, como erótica da alma, em que a força poética das canções funcionam como orgasmos anímicos, como deleite espiritual, como prazer corporal onde corpo e alma não estão dissociados.

Por outro ângulo, as questões desidentitárias levantadas pelos tropicalistas passavam pelo olho da crítica acadêmica sendo estas discussões levadas a termo também por meio do binômio do político não político, entre outros pares “dialéticos”. Mas como os tropicalistas sempre foram adeptos do SIM/NÃO era o momento que eles “atravessaram” a parede para enfrentamentos com as “identidades nacionais” propagadas pela esquerda ortodoxa e procuravam fragmentá-las.

O procedimento tropicalista gerou diversos debates acadêmicos ao final da década de 1960, no momento que Caetano e Gilberto Gil estavam partindo para o Exílio. Das reflexões iniciais, Roberto Schwarz representa a vertente crítica do Tropicalismo enquanto reproduzidor das indeterminações do país por incorporar as indecisões políticas e culturais do país pela ambigüidade de seu procedimento de criação. Uma outra face dessa reflexão avaliativa do seu sentido estético-histórico do Tropicalismo resulta mais em adesão, vendo no procedimento

da paródia/alegoria uma verve revolucionária cultural, ao desmitificar os anacronismos culturais pela utilização de códigos e estilos inovadores, ao atualizar a arte das massas do Brasil, numa contribuição crítica à cultura, à estética e performance artística, tendo em Celso Favaretto seus apontamentos.

Esta tendência parece ter resultado numa aceitação maior aos tropicalistas, embora as hostilidades cruzaram as fronteiras do epitáfio *Aqui jaz o tropicalismo* e recaíram mais na continuidade das patrulhas ideológicas que alcançam a persona de Caetano. Mas, se a discussão acadêmica, em grande parte, era elegante, hoje em dia vulgarizou-se a temática – para questões de gosto e de gênero. Não é à toa que nos círculos de conversas parece prevalecer argumentos identitários quando se fala em Caetano, variando das apreciações a depreciações onde enunciados cristalizam-se à sombra de categorias “bem bobinhas” do “gosto de Caetano” e “não gosto de Caetano”. Tudo bem, compreende-se as categorias de análise.

Porém, algo importante dentro das questões do Tropicalismo é a discussão formulada por muitos tentando descentrar a figura de Caetano como sendo “o principal” articulador do movimento tropicalista. “O principal” lembra mesmo os mitos das origens. *No princípio era Caetano, em seguida fez-se Gil*. Poderia bastar mas não basta. É evidente que a Tropicália é isso tudo e muito mais, mas convenha-se, Caetano poderia existir sem a Tropicália mas ela sem ele não. O ímpeto de Caetano e Gil na destruição da hipocrisia festiva não pode ser reduzido a um *puro chavão* (na mesma ordem que colocamos) como sendo *a Verdade Tropical*. Não se trata de reduzir a Tropicália a grupos ou artistas específicos. Mas, ao nos depararmos com a produção de seus “idealizadores” perceberemos não uma mas várias Tropicálias. Se Tom Zé diz ser o *patinho feio* da Tropicália, nada o tira de ser também um dos testemunhos da Tropicália. Veja-se que a história ainda trabalha com testemunhos independente do ovo de Colombo entre ser ela *arte* ou *ciência, conhecimento* ou *narrativa*. Assim, estamos do lado de quem lamenta que Torquato não tenha suportado o peso da “caretece” e *apagado a luz, fechado a porta e aberto o gás*. Quem sabe se ele tivesse continuado a deteriorar as linguagens dos grupos de dominação e estivesse ainda tropicalizando conosco, dando-nos novos testemunhos sobre aquela maneira de estilhaçar os *ídolos da história*, os *ídolos da esquerda* em seu humor preconceituoso, a exemplo de sua revolta contra a turma do Pasquim a ponto de quebrar os óculos de Jaguar?

Entenda-se que *uma das* verdades da Tropicália, a *Verdade Tropical*, é o testemunho de um de seus articuladores que, juntamente com outros, fez-se brilho intenso para assumir o compromisso em sua juventude de entender a realidade própria a seu tempo. *É este testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, sobre o gosto da vida ocorrendo no fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando a meio milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa*²⁷⁰ que pode ser dito como uma *Verdade Tropical*.

Agora, por um ótimo sujeito (sou do grupo dos que gostam de Caetano) expor livremente suas idéias num país que se diz democrático, algumas cabeças perversas vêm confiná-lo a uma produção discursiva que tentam apagar as outras vertentes da Tropicália. Isso sim é uma forma de confinamento dos artistas a uma atitude narcísica.

Quando Caetano diz à Ana de Oliveira que a nascente da Tropicália é o resultado das personalidades dele e de Gil está querendo dizer que *para ele* o sentido de fazer música é mesmo uma política da amizade pela vivacidade que Gilberto Gil estava vivenciando com a música popular no Brasil e suas inovações. Nesse sentido, o mentor, o intelectual da Tropicália musical não era nem Caetano, nem Torquato Neto, mas Gilberto Gil. O que é uma grande bobagem, sabendo-se que a Tropicália era mais uma visão de conjunto com os que estavam tentando, como diria Lyotard, causar uma *anamnese* enquanto *um esquecimento provisório* na tradição musical. Mas não é só do desconhecido que falaram os tropicalistas. É importante ter-se em mente que esquecer é lembrar e os tropicalistas fizeram isso mais do que quaisquer outros artistas no período. Não é justo que se coloque os idealizadores da Tropicália nesses embates, como diria Caetano ao criticar Pignatari dizendo ser Torquato o intelectual da Tropicália, *seria uma injustiça comigo e com Torquato*. Portanto, não reconhecer que Caetano ocupa lugar importante na Tropicália enquanto linguagem coerente com as idéias de renovação da canção popular proposta por Gil após a legendária viagem a Pernambuco, ou seja, a articulação final dessas propostas que resultaram nos trabalhos coletivos dos tropicalistas, é não entender uma das imagens do caleidoscópio tropicalista.

²⁷⁰ VELOSO. Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia das Letras. p. 19.

Foi com o encontro com os músicos eruditos que também estavam fatigados do discurso da erudição na música e com os poetas concretistas que os tropicalistas se aproximaram destes intelectuais cujo idéias rompantes da seriedade da cultura estavam permeando a mente de todos nos “meios psi” da época.

Não se trata mais de perguntar o que é o Tropicalismo mas “sim como que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que *corpos sem órgãos* ele faz emergir o seu.

Dessas multiplicidades, a fim de historiarmos o Tropicalismo pelo seu viés cultural, um dos caminhos seguidos foi o da história cultural das *práticas e representações*. Dizemos, *um dos*, por detectarmos a Tropicália como um lugar, um certo exotismo que seria um lugar Tropical. Mas nada tão sério assim, apenas uma resultante de tantas subjetividades como manifestadas objetivamente nos afetos e desafetos de um povo, um sentido de pertencimento.

Mapeando aspectos mais subjetivos do Tropicalismo ao relacioná-lo com a subjetividade antropofágica, além das representações, tensionamos com a subjetividade do Tropicalismo por entendê-lo a um procedimento analítico, o que Lyotard diz ser o procedimento de *anamnese* enquanto terapêutica psicanalítica. Trata ele de um procedimento que estará a altura das complexidades pós-modernas enquanto efemérides do pensamento “simplista” da arte engajada, ao lançar o esvaziamento das discussões acerca da realidade nacional. Assim, a *anamnese* tropicalista é o que faz esquecer a tradição enquanto estanque às transformações na cultura ou como modelo identitário.

Se considerarmos que os tropicalistas já estavam em sintonia com uma nova linguagem se fazendo presente na década de 1960, diríamos que as noções de um tempo de estranhamento na suposta realidade nacional estava acontecendo como característica das subjetividades presentes no processo de pós-modernidade que os tropicalistas estavam captando. Ao extrapolarem os sentidos vibráteis corporais, as cores, a alegria de destruir os tabus artísticos da canção engajada, a virada de mesa ao banquete aristocrático da cultura, propunham que subjetividades mais consistentes contaminassem a minguada idéia de “consciência nacional” desdobrada em paradigmas culturais como “a música genuinamente brasileira”.

Assim, uma certa “casa subjetiva” no sentido de um sentido de pertencimento, de uma “consistência subjetiva palpável” distancia-se da persistência do “lado bacharalesco” de uma elite consumidora de cultura europeia hegemônica.

Nossa história cultural do Tropicalismo não pôde escapar dos seus fundamentos que aparecem no lugar social da canção tropicalista enredada nas práticas várias que o fazem aparecer como um grupo de indivíduos diferencial no espaço da canção. É pôr esse caminho que as condições e os processos que concretamente determinaram as operações de sentido do Tropicalismo como descontinuidade de uma trajetória histórica linear da canção são inscritas no corpo social, como um “ismo” remetente ao sentido mais teorizado da expressão e delimita os possíveis marcos de seu surgimento.

Num mapeamento dos sentidos resultando como um laboratório do que ocorria no campo da contracultura, o Tropicalismo tem seu começo a partir de elementos da cultura no espaço da indústria cultural. Ou seja, dentro do panorama cultural preenchidos por um espírito de rebeldia os tropicalistas saem da visão nacional da canção incorporando ao seu trabalho as características da cultura mais universalizantes, mais internacionais, de um lugar dos sentidos e do prazer onde o rock’n’roll, os cabelos grandes, as roupas coloridas passam a ser ingredientes ao mesmo tempo vitalizador das canções, contestador da forma e do conteúdo tradicionalistas, e subjetivador enquanto proposta subjetivo-filosófica que descentre a verdade sobre o sujeito pela abertura existencial e comportamental.

Estes pontos foram levantados ao longo de nosso trabalho e, fazendo-se uma sinopse, o nosso estudo demarca uma subjetividade dos tropicalistas trabalhadas a partir de canções de compositores e cantores da década de 1930, sendo que o olhar de Caetano Veloso, o qual arbitrariamente elegemos como “rizoma” de nosso estudo, visto que sai da idéia de raiz cultural levantando outros assuntos que preocuparam os tropicalistas, a sexualidade, a religião, as questões identitárias, ou seja, os assuntos que ao tempo forte da tradição marxista mais ortodoxa eram fixados como menos importantes visto que fruto de uma cultura alienante imperialista.

Nesse sentido demonstramos o alcance dos tropicalistas a outros manifestações culturais por meio da metáfora antropofágica transportada ao terreno da cultura. Enfatizamos nesse sentido a “epistemologia da desconfiança” dos tropicalistas ao desconfiar das propostas engajadas do Centro Popular de Cultura, ou seja, dos mitos nacionalistas permeados aos discursos populistas. É uma percepção que a realidade nacional buscadas por alguns

intelectuais e artistas do Centro Popular de Cultura é um impasse para a cultura do Brasil. Num sentido de anamnese/perlaboração o “esquecimento à tradição” era um modo de dizer aos companheiros artistas os novos códigos na aplicação do trabalho do artista.

Ao dizer não às propostas nacionalistas da música (e a crítica de Caetano ao Tinhorão é contundente) os tropicalistas passam a devorar as informações dos movimentos culturais e políticos acentuadamente atuantes na Europa e Estados Unidos da América, *hippies*, *Godard*, *Bob Dylan*, *Beatles* entre outros apontados em nosso percurso para demonstrarmos como o trabalho de classificação e delimitação responsáveis pelas configurações intelectuais das distintas *linhas* de Música Popular Brasileira e como esta realidade cultural é construída em suas contradições e concordâncias, mapeando o processo histórico de formação dos Centros Populares de Cultura e as relações de cantores e compositores com esta entidade numa atitude de virada ao panorama da música popular brasileira no período do Estado novo.

Desse tempo, sugerimos que o Tropicalismo busca ver o passado por meio de captação das subjetividades de artistas da época, onde demonstramos como a imagem de Cármen Miranda serviu aos tropicalistas para problematizar as noções identitárias na produção discursiva de fabricação do sujeito.

Num outro momento, os fluxos cronológicos de nosso trabalho dialogam com um momento marcado na produção cultural da música popular brasileira tendo o “Long Playing” de João Gilberto com Tom Jobim *Chega de saudade* um marco de influência a toda uma geração de cantores e compositores; e seria assimilada às questões de protesto com o surgimento dos muitos atores sociais na música, inicialmente como um grupo homogêneo e suas representações por meio das artes diversas em meio aos acontecimentos da realidade social em valorização às minorias.

A homogeneidade que enfatizamos é porque num período de intensidade que transitoriamente demarca o início de um regime repressivo, os artistas, incluindo-se os tropicalistas, atuavam nas propostas de um teatro de esquerda, onde Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé entre outros eram atuantes. Veja-se, por exemplo, que Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam e Caetano atuavam no Centro Popular de Cultura da Bahia. Capinam com a parte mais literária, Tom Zé, Gil e Caetano na música. Gil, numa entrevista a um site dedicado ao Tropicalismo diz que ele se ocupava do setor mais popular como arrumar uma escola de samba em diversos bairros

e trazê-la para o CPC para trabalhar uma vertente artístico-política dentro da perspectiva revolucionária que guiava o movimento estudantil naquela época.

Mas num outro momento – quando Gilberto Gil aprofundava suas experiências culturais buscando na cultura popular, somados ao surgimento da bossa nova e das tendências mais internacionais, visando dar ao mesmo tempo uma *especificidade* e não *identidade* da canção brasileira – propõe uma discussão quanto aos rumos da música no Brasil, influenciado pelo disco dos Beatles dirigido por George Martin, o *Sargent Pepper's Lonely Club Band*, disco legendário das experiências alucinógenas dos Beatles. Essa busca de transformação desencadeia um demonstrativo nas relações de forças empregadas na cultura pelo impasse ou tradição *versus* linha evolutiva na música popular brasileira, mercado.

Pode-se detectar que daí mesmo iria se configurar enquanto consistência ou prática artística o movimento tropicalista. Uma decisão de rigor contra a estagnação da canção marcada por questões político-ideológicas ao tempo das lutas anti-imperialistas. Ou seja, a negação à idéia de tutela à cultura de massas e a cultura norte americana, modificada pelo seu ato de devoração de todo dado cultural. Daí que as críticas de Sidney Miller, Sérgio Ricardo, Edu Lobo e muito outros artistas e intelectuais de esquerda passam a ser questionadas por outros como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinan.

Chico Buarque – companheiro de canções com Edu Lobo, que parece não haver tocado mais no assunto de ser um anti-tropicalista – mesmo saindo pela “tangente” fazendo canções bem mais humanistas, explorando ele também universos femininos e o mundo da marginalidade, reconhece a importância dos tropicalistas achando “muito saudável o que o movimento tropicalista fez, ao acabar com a imagem tradicional do compositor, o ajudando a definir-se contra um certo tipo de música que ele considerava dogmática e parasitária. Um marco do que foi o ato antropofágico tropicalista com participação de Chico foi sua peça *Roda Viva*, com canção homônima onde a poesia imitava a vida parecendo confundir-se os versos *a gente quer ter voz ativa no nosso destino mandar mas eis que chega Roda Viva e carrega o destino pra lá* com o ato dos que foram ao teatro e espancaram os artistas. Ato que Caetano ouviu a confirmação na prisão pelo Sargento que o interrogava. Ato que Caetano comparou aos estudantes de esquerda ao *policiares a música popular brasileira*.

Outra concordância de Chico Buarque com os tropicalistas é a não ilusão quanto sua música virar música de consumo, o que o fez se incluir na prática do deboche dos tropicalistas.

E que tristeza é assistir meses depois seu trabalho desbotado num programa de Domingo à tarde na televisão, bailarinas cansadas balançando as pernas, pra lá e pra cá, em ritmo de protesto. É por isso que me incluo no rol dos debochados. Um mês depois de compostos meu samba já não é meu. É mercadoria exposta ao consumo, desgaste, ridículo e rejeite.²⁷¹

O Tropicalismo tem sido estudado por diferentes áreas do conhecimento. Geralmente o seu surgimento é associado aos Festivais da Canção por volta de 1967. Sobrevindo em meio às manifestações culturais diversas, o cinema, o teatro, as artes plásticas e a literatura, a versão musical do Tropicalismo, diga-se, a mais badalada, utilizou-se dessas expressões para elaborar o seu produto cultural.

O assunto que rendeu muitas páginas críticas sobre as vanguardas que procuravam e viam na modernização uma maneira do Brasil mostrar ao mundo seus potenciais, lançar-se na experiência artística abertamente, absorvendo também os assuntos já iniciados, por exemplo, no início do século por boa parte dos modernistas.

O Tropicalismo surge como uma defesa de uma *nova estética cultural* a repensar a relação dos enunciados arte/política tradicionais de uma única realidade postulada pelas configurações intelectuais defensoras de um caminho estreito para a música, refletindo o conteúdo até então existente por um lado e desviando-se de um projeto da canção como postulado de transformação voltada somente para as mudanças sociais.

Assim, o movimento tropicalista atuou nesse campo ao contrariar o nacionalismo na canção. Pode-se dividir em duas representações o ponto forte dessas configurações intelectuais como signos emblemáticos: a tradição culturalmente representada pela radicalização do samba como elemento originariamente nacional (o que foi abalado pela Bossa Nova), opondo-se às inovações do *pop* internacional na canção com a introdução da guitarra elétrica.

O Tropicalismo funcionou como um desterritorializador, pulverizador de identidades onde engendrou territórios desviantes daqueles cristalizados pelos ideólogos do

²⁷¹ SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos. Debates de literatura. Caetano Veloso enquanto super astro*. São Paulo. Perspectiva. Secretaria da Cultura, ciência e tecnologia do Estado de São Paulo. 1978. p. 147

Centro Popular de Cultura pensando um Brasil em sua construção estereotipada. É nesse sentido que ao tomar as subjetividades da antropofagia os tropicalistas, ao invés de construir um modelo unitário para o Brasil investe num processo de subjetivação onde é buscada uma “casa subjetiva” que remete não a uma identidade nacional, mas como uma topologia da diferença, um “em casa” enquanto consistência da subjetividade. Enquanto preocupação artística esta subjetividade estava para a depreciação de uma identidade brasileira caracterizada por uma “ingenuidade nazista” desejando uma coisa pura, uma pureza da cultura do Brasil só existente para uma “sensibilidade brasileira”, partindo-se para a discussão da Música Popular Brasileira num nível de participação da cultura musical internacional.

Cartografamos como as discussões de identidade nacional ou realidade nacional foram atreladas à cultura artística alojando-se em diversos saberes e práticas culturais, tendo, para problematizar o movimento tropicalista como um receptor dos ecos da antropofagia ao empenhar-se ao mesmo tempo como um revisor da cultura musical que trazia em si, muito dessas noções arraigadas de uma “identidade”. Ainda, no que visa à ruptura com as divisões entre arte erudita e popular.

É assim que constatamos que na esteira antropofágica os tropicalistas apropriaram-se da linguagem desidentitária e a reacenderam na década de 1960, introduzindo as noções de um tempo de estranhamento da suposta realidade nacional em sintonia com linguagens características das subjetividades presentes no processo de pós-modernidade que estavam captando.

Desse modo, ele estará para a recusa dos discursos de poder atualizada em suas expressões comportamentais e existenciais pela utilização dos meios de comunicação da cultura de massas, nova formulação para as linguagens em suas letras e músicas, uso da técnica, do fragmentário, captando bem o que pode ser um divisor, ou uma crise do que seria um moderno para novas linguagens destruidoras das metanarrativas ou como pretende Lyotard, da *pragmática do saber*.

Captando o movimento moderno da Semana de Arte de 22, ele atualiza a proposta metafórica, diagnóstica e terapêutica da antropofagia²⁷² ao extrapolar os sentidos vibráteis corporais, as cores, a alegria de destruir os tabus artísticos da canção engajada, a virada

²⁷² NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos* (introdução) In ANDRADE, Oswald de, *Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. Obras completas. v. VI, 2ª edição. 1970. P. xxv-xxvi

de mesa ao banquete aristocrático da cultura propondo que subjetividades mais consistentes contaminassem a míngua idéia de “consciência nacional” desdobrada em paradigmas culturais como “a música genuinamente brasileira”.

Quer dizer, *a metafísica bárbara* transcrita pelo tropicalismo irá, como sacrilégio sangrento, cruento, como agressão física ao inimigo, utilizar a metáfora orgânica ao questionar justamente o que era uma imagem de conjunto de um aparelhamento de poder no campo da cultura, ou seja, aquele olhar colonial-político-religioso repressivo, dogmático, codificado, como que caracterizado pela própria formação do povo brasileiro, percebendo-lhe os moralismos, messianismos, as eloquências retóricas da intelectualidade, em suma, determinados modos heróicos de agentes da cultura. O *indianismo tropicalista*, a fórmula tupy-tropical faz com que os valores da canção nacionalista passem pelo apresamento (como se fossem o inimigo imolado) do *índio tropicalista* que o repudiando o devora e assimila o seu melhor em proveito de uma intelectualidade da cultura fundada na assimilação do outro. É o lado da consciência dos intelectuais do Centro Popular de Cultura atrelados ao *Partidão* passar pelo questionamento dos tropicalistas e sua desconfiança, por um ceticismo às metanarrativas da intelectualidade orgânica em suas propostas paradigmáticas no terreno da cultura. Assim, uma certa “casa subjetiva” no sentido de pertencimento, de uma “consistência subjetiva palpável” distancia-se da persistência do “lado bacharalesco” de uma elite consumidora de cultura européia hegemônica e também das promessas de liberdade e igualdade social da consciência da esquerda.

Enquanto *diagnóstico* o que transcreve-se para o tropicalismo é o próprio diagnóstico da canção brasileira frente ao regime autoritário (seja militar ou não) como superador das práticas de policiamento comportamental dos indivíduos, contra o aspecto traumático repressor, catequizante, colonial, territorializado, arbitrário cerceando a criação do artista. Depreende-se daí a terapêutica como uma reação de violência ao modelo censor, egótico, narcísico, características dos *deus de caravela*, deus dos santos, castrador da libido da vida.

Por isso que insistimos em levantarmos acentuadamente a presença de Oswald de Andrade, minimizando Mário de Andrade e não nos arriscando em falar de Drummond. Todos luminosos. Mas não, do pouco que falamos das obras de Oswald, por ainda engatinharmos no Manifesto Pau-Brasil e no Antropófago, entendemos que o dado que levantamos sobre a subjetividade antropofágica é de extrema importância por corroer aquele da

imitação ao estrangeiro refletindo a cultura nacional tão intensamente ao propor a *inventividade* e o *acaso* em oposição à cópia.

O que traz o nome pau-brasil funciona já como uma imagem de uma tomada de “consistência” sobre a “consciência nacional” quando olhando o próprio umbigo. Ou seja, além do ato antropofágico, o autofágico, autodevoração das complexidades do Brasil para superação. Daí que o primitivismo Pau-Brasil como o retorno às “origens históricas” ou culturais como um começo, uma proveniência do que havia sido depreciado. Saída criativa pela sátira social como ruptora com os discursos instituídos pelo poder dominante convencional.

Um dos Caetanos, o *Caetano Oswald Concreto* ao dizer que o Tropicalismo é um neo-anthropofagismo entendeu a lei do homem, lei do antropófago interessando-se por tudo que não é dele. Contra todas as catequeses, contra a catequização nacionalista presente principalmente na produção da esquerda do país confronta pela produção cultural tropicalista, a nação, por um processo de “deploração”. Por isso mesmo conclui-se que a metodologia de criação tropicalista “ridicularizou” o conceito de nação numa demonstração que traria uma descontinuidade aos discursos nacionalistas conservadores.

Esta desconstrução ocorreu com o contato que o Tropicalismo teve com outras áreas seja o teatro, a literatura, o cinema, mas, também, o conceito de antropofagismo cultural propagado por Oswald de Andrade, colocando o Brasil como um “devorador do Outro”. No presente caso, ao contrário de dispensar o material europeu e norte-americano, os tropicalistas devoraram estas culturas fornecendo um novo dado para uma possível brasilidade, enquanto revivescência dos fatos passados para refleti-los livremente. Ao embrenharam-se na devoração das culturas nacionais e internacionais, os momentos representativos do processo de formação de uma consciência nacional, entre outros tantos aspectos e conteúdos da história do passado e do presente, referente a uma das imagem de período como o é a generalização nacionalista nas letras e nas artes, os tropicalistas fazem reflexão de uma história oficializada perpetuadora de uma legitimação do seu modo de ser, seu jeito de ser nação, dialogando com as propostas do Oswald antropófago indigesto entendendo sua revolução na linguagem o que significa revolução na história – se entendermos que história é linguagem – do Brasil subvertendo a postura oficial. Como que incorporando o melhor do espírito do *índio Oswald*, despoja-se da mistificação da realidade não abandonado o aspecto lírico do mundo. As temáticas principais de Oswald, história, presente, passado, colonizador e colonizado, luta de classes, burguesias, cidade, campo, negro,

branco, índio, faz sua crítica às identidades demonstrando as subjetividades, as nuances da existência, as convivências e os contrastes do país, em síntese, ele [Caetano] vem bem Oswald, sólido, simples, trágico, lírico, grotesco, poético.

O projeto cultural tropicalista supõe um sentido nacional para o país, de modo que “o nacional” seja estilizado. Some a identidade Brasil em sua produção discursiva, a não ser que o identitário do Brasil seja a multiplicidade das práticas dos atores sociais, ou os *uns* da história.²⁷³

Nesse intento de pensar o passado que a arte tropicalista se afinará com as idéias das vanguardas européias surrealista, dadaísta, cubista, futurista, ou seja, todos os diálogos que os tropicalistas colocaram na discussão de tradução da realidade artística. Nisso os tropicalistas, em sua elaboração artística e literária irão confrontar-se com as outras tendências culturais e políticas como que verificando um passado anacrônico (como as teorias de superioridade racial iniciadas e discutidas no Brasil por literatos, médicos entre outros intelectuais, em um determinado momento) transferindo-se para o campo das cultura, mais exatamente da música, e como o Estado apropriou-se dessas idéias de maneira a excluir o que achasse permissivo, ou a modelá-las aos padrões mais aristocráticos de modo que fossem mais toleradas.

Estas tendências algo racistas que passam a configurar o universo da cultura musical a partir do momento que as noções de inferioridade do samba foram apaziguadas pelo embranquecimento da canção, levaram à adoção do samba como emblema nacional radicalizando-se na aceitação de outras práticas culturais que não as “originalmente” brasileiras.

Com isso, o trabalho de classificação e delimitação responsável pelas configurações intelectuais das distintas linhas de Música Popular Brasileira e como a realidade de cada um é construída em suas contradições e concordâncias, por meio de uma plataforma idealista do nacionalismo musical passou a separar a boa música (música erudita) da música ruim (popular, urbana e comercial). Os acirramentos entre estas tendências musicais implosiva durante o Estado Novo, acentua-se na década de 1960 num projeto de uma música nacional “superior” que sublimasse as características “vulgares” demais das canções no sentido de dar-lhe uma elevação estético-pedagógica bem como para aplacar a agitação urbana dos meios massivos.

²⁷³ Cf. VELOSO, Caetano. *Uns*. In. *Uns*. Poligran/Philips. 1983. 1 disco sonoro.

A partir da atuação inicial do Centro Popular de Cultura procuramos dar ao leitor uma visibilidade da panorâmica da cultura no Brasil na década de 1960 e como estes intelectuais buscaram fazer da arte expressão puramente política, num sentido restrito desse tipo de atuação, tendo o contraponto do Tropicalismo esvaziado essa linguagem de projeto artístico acabado, consciente, hierárquico, paradigmático, “original”, teleológico, transcendente, entre muitas adjetivações próprias ao racionalismo moderno. Nesse sentido de pós-moderno, pressuposto como o diferencial entre tempos, ou seja, entre um tempo que o precede e o tempo de destruí-lo, esquecê-lo, é que pode-se dizer a performance pós-modernista no Tropicalismo. Aí o Tropicalismo aparece como uma curva na história da cultura por buscar uma cotidianização da política e uma politização do cotidiano voltando-se, além das preocupações políticas, óbvias, do período, às políticas da sensibilidade cantando e falando de sexo, raça, religião, amor, amizade, doença... Reinventa-se o político ao esvaziá-lo.

O próprio não começo do Tropicalismo, que nos inspiramos em Foucault, leitor de Nietzsche, está nas questões de sua linguagem pós-moderna. Ao invés de projeto da cultura, o acaso, o anti-projeto, a ironia, a linguagem da diferença, a imanência, são as possibilidades trazidas por Foucault, que nos apropriamos tentando dizer que não interessa as origens históricas do Tropicalismo. Não nos interessa assim dar o mérito a um fundador específico mas falar das discontinuidades que atravessam a história da cultura no Brasil, sendo o Tropicalismo um fator importante para demonstração desse processo desmitificador das "origens" da música.

Procuramos demonstrar um tipo de trajetória da canção, recorrendo a *Miguel Wisnik*, para situarmos a procedência do movimento tropicalista em meio a efervescência urbana voltadas às discussões do nacional popular e sua romantização da nação.

Uma tentativa de fazer uma história dos gestos e comportamentos dos tropicalistas narrando suas performances ou práticas epistemológicas de exteriorização dos sentidos para que o receptor da mensagem interiorizasse esteticamente a mensagem e não a recebesse de maneira pronta e acabada, como uma transparência textual/musical, permitindo-lhe sentir as intensidades.

Extrapolamos ao mencionarmos nossa organização das canções de *Alegria Alegria* até *Os Doces Bárbaros* e obras mais atuais de Caetano e Gil como função de

desvio aos propósitos institucionalizados pela arte “consciente” e pelos “intelectuais” da cultura desse tempo; é uma contra-proposta narrativa onde, faz-se aparecer o que seria dito desprezível.

Supomos que a narrativa para alguns acontecimentos que tornam mais visíveis as relações de força dos agentes culturais de nossa periodização algo elástica e como a configuração dessa realidade manifesta-se, que imagens estes acontecimentos que as canções nos propõem possibilitaram ao leitor uma história mais perceptiva, mais imaginativa, para pensar as relações de forças na ambientação cultural do período por meio de eventos culturais efusivos, como o foi, por exemplo, as agressões físicas feitas a Gilberto Gil e Caetano quando do evento final da *performance* de *É Proibido Proibir*. Quem estava na platéia? Quem foi o alguém que jogando um pedaço de pau o feriu a canela? Porque seus depreciadores sempre se calaram? São perguntas banais, até o momento de se historicizarem e levantarem novas problemáticas à atitude de quem estava no palco e quem estava na platéia, que subjetividades aqueles corpos guardaram, ou melhor, que procedimento subjetivos, quais afetos e quais violências, focos de resistências, vazavam-lhe dos corpos ao tempo da contracultura? Qual prática esquizoanalítica, quer dizer, qual operação do desejo no corpo sem órgãos da contracultura estava sintonizada com a variedade daquele universo cultural musical e que agenciamentos de imagens, pontos de vista, discursos, representações engendrou-se para a produção das múltiplas nuances de realidades. Ou melhor, quais as operações antropofágicas do Corpo sem Órgãos dos tropicalistas, *o humano, demasiadamente humano*, o humano não concreto, subjetivo, no prazer de devorar, devorou os mitos patriarcalistas nacionais. Quais as nuances daquele público e as combinações intelectuais mais híbridas daqueles atores sociais na corda bamba das linhas de fuga da linguagem dos tempos loucos, em suma, que cicatrizes os corpos daquelas pessoas – que, evidentemente, ultrapassavam os palcos e a platéia dos auditórios – trazem daqueles acontecimentos e de seus conflitos nas articulações do corpo, enquanto *superfície de inscrição dos acontecimentos*, com a história.

O Tropicalismo tem continuamente permanecido nas diversas discussões culturais no Brasil. Quanto a ele continuar sendo uma vanguarda pode-se dizer que depende do olhar para o que se constitua como vanguarda. Parece-me que considerando que muitos de seus componentes ainda estarem atuando de uma outra forma possa nos orientar por uma constituição de vanguarda como *a idéia que permanece por um indeterminado período a depender do memorial e dos novos focos compreensivos sobre as tendências vanguardísticas*.

Se o tempo dos calendários determinam um tempo próprio, datado para os acontecimentos, o tempo atemporal surge fluidamente em qualquer tempo fazendo se presentificar quadros históricos os mais interessantes.

Considerando-se o tempo que cada movimento cultural objetivamente atue, por exemplo, a proposta antropofágica de Oswald de Andrade, pode ser dita iniciada aproximadamente no final da década de 1920 com o lançamento do manifesto antropófago e terminado na década de 1940, sofre um apagamento de memória com os regionalistas e novamente é retomada pelos concretistas e fartamente utilizada pelos tropicalistas e contemporaneamente continua sendo uma filosofia alternativa aos problemas dos contatos entre culturas.

Por exemplo, no Encontro Internacional de Antropofagia realizado em São Paulo, 2006, falou-se no conceito utilizado por Tom Zé, atualmente, em que o índio canibal de Oswald assume hoje em dia o aspecto androideano manifesto nos *quase brancos tratados como pretos e aos quase todos pretos e aos quase todos brancos tratados como pretos, quase brancos, quase pretos de tão pobres*, inumanos, demasiadamente inumanos.

As vanguardas hoje em dia estariam manifestadas em diversas tendências do capitalismo esquizofrênico. Chega a ser paradoxal pensarmos que a consciência política que os artistas do Centro Popular de Cultura propunham dentro de seu tempo é muito mais manifestada pela abertura cultural tropicalista resultando em Rock/Funk/Rap protesto, geração de inúmeras periferias como é o caso dos *Racionais MC*, o *Rapa*, *Pavilhão 9*, entre outros. Ironicamente, a canção-hino de Vandrê, *Pra não dizer que não falei das flores* atualmente se desdobra em *Caminhando* para comercial do Ministério da Educação do governo Lula. Tudo *flores vencendo o canhão*.

A questão é se o Tropicalismo continua sendo a última vanguarda. A resposta é ambígua. Se tratarmos por vanguarda a datação mais convencional do Tropicalismo que pode ser dita com as músicas “inaugurais” de Gil e Caetano nos festivais em 1967, estendendo-se até o Exílio, em 1972, como uma espécie de encerramento da fase vanguardista, diríamos que o Tropicalismo encerrou o projeto de Vanguarda. Porém, num outro sentido, a fase dita pós-tropicalista onde os artistas partem para práticas experimentais não teve seu encerramento. Nisso o Tropicalismo assume atualmente uma posição que o faz muito mais radical que em seu tempo de formação. Ele não se estabelece como um grupo de jovens

libertários da contracultura mas manifesta-se por uma atuação em outras frentes culturais, em outras lutas, provocadas pelas canções “irracionalistas da década de 1960”. É muito mais sentido após o esgotamento do que é ou foi o Tropicalismo, as possibilidades-dobras desse movimento. É como se naquele tempo ele anunciasse sua melhor *performance* no mundo *tecno* atual. Quer dizer, a avaliação histórica que se faz do Tropicalismo implica, sem dúvida, no ecletismo, na diversidade, na crítica em relação aos vários gêneros no contexto da cultura de massas. No entanto, naquele tempo a estética da canção era uma das principais preocupações. Agora as categorias estão muito mais para se pensar critérios avaliativos do “gosto popular”, e, ao que parece, Caetano continua destemido se embrenhando no mundo brega, tecno, funk e por aí afora. Os valores culturais parecem predominar sobre os estéticos (não que este tenha sido abandonado).

Como mencionamos a questão da pós-modernidade, parece que um trabalho de questionamento das vanguardas também está no Tropicalismo. Aliás, não é de agora. As imbricações entre vanguarda e tradição de modo a não tornar uma hierárquica sobre a outra foi uma prática tropicalista enquanto pulverizador de oposições dos pressupostos da modernidade ou seja, presente/passado, antigo/moderno, direita/esquerda, quando assume o passado e o presente da Música Popular Brasileira.

Um trabalho que se prosseguiu com os tropicalistas está num dado antropológico, cultural, onde caracterizam-se as questões étnico/identitárias para se pensar os fortalecimentos de grupos étnico/sexuais enquanto uma problemática política da questão da cidadania do indivíduo.

Em 1993, ao se completar 25 anos de tropicalismo Caetano e Gil lançam *Tropicália 2*. A intenção não é demonstrar o que tem o trabalho de Gil e Caetano com os tempos tropicalistas e suas conexões com as vertentes cinematográficas de *cinema novo*; os homoerotismos pelo *rapaz muito diferente que namorava uma garota do barbalho*, da canção *Tradição* (de Gil, cantada por Caetano); ou as concretistas, *Rap Concreto* sampleadas de canções brasileiras de todos os tempos em que a letra da canção, em forma de pergunta *quem?* aparece entre sons urbanos; outra concretista, *As coisas* (parceria de Gil com Arnaldo Antunes), a reflexiva *Aboio* que insiste no pensa-te, ou, *Dadá*, lembrando Duchamp. Intencionamos demonstrar que o que está subjacente ao disco, como na canção *Haiti* ou *Desde que o samba é samba* são retomadas de Caetano e Gil de questões culturais expressas pelas canções. Uma

militância sem militância, uma nova canção de protesto. Por exemplo, em *Haiti*, letra de Caetano, música dele e Gil, desterritorializando para territorializar outros Brasis. Assim o *Haiti* é aqui *mas não é par ser aqui* porque o *Havaí seja aqui*, a contemplação ecológica, a erótica, a beleza, a liberdade, a cultura em lugar dá má educação, da pena de morte, das proibições às opções pelo aborto, preocupação com o trânsito, com a AIDS, questiona os estragos feitos pelas instituições políticas, religiosas, pelos “valores” morais cristãos preconizados pela Igreja, confirmando a América católica, não mais aceitáveis.

No mais, a história da canção no Brasil é o Tropicalismo, onde fala-se de canções, nomes de intérpretes e compositores do passado buscando dar uma visibilidade à trajetória da canção no Brasil mapeando as subjetividades e as representações de quem estava à toa na vida *caminhando contra o vento sem lenço e sem documento*.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José. *Iracema*. Coleção Grandes Leituras. São Paulo. FTD. 3ª edição. 1996

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Viola que conta história: o sertão na música popular urbana*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília. 2004.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau Brasil à Antropofagia e à Utopia*. Obras Completas. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1972. v. 6

_____. *Os dentes do dragão*. Entrevistas. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo. Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990 – (Obras completas de Oswald de Andrade)

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo. Brasiliense. 1994.

BERLICK, Manoel T. *CPC da UNE*. Campinas. Papyrus. 1985.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular*. Petrópolis. Vozes. 1973..

BRANCO, Edward de Alencar Castelo. *Todos os dias de Paupéria. Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo. AnnaBlume. 2005.

CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma Revolução Musical*. São Paulo. Ed. 34 1997.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo. Perspectiva. 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo. Perspectiva. 1992.

- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo. Companhia das Letras. 1991.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis. Vozes. 1990. 6ª ed. _____ *A escrita da História*. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2002.
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa/Brasil. Difel/Bertrand Brasil S.A. 1990.
- DE PAULA, José Agrippino. *Panamerica. Epopéia de José Agrippino de Paula*. São Paulo. Ed. Max Limonad. 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo. Brasiliense. 2005
- DELEUZE, Gilles, GUATARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo. Ed. 34 v. 1, 3 e 5. _____ *O anti Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo. Ed. 34. 1968.
- ENIO, Squeff, WISNIK, José Miguel: *O nacional e o popular na música brasileira*. São Paulo. Brasiliense. 1983
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria Alegria – São Paulo*. Ateliê Editorial. 3 ed.. 2002.
- FERRO, Marc. *A História Viglada*. São Paulo. Martins Fontes. 1989.
- FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro. Nau Editora. 2002. _____ *A vontade de saber v. 1; O uso dos prazeres v. 2. O Cuidado de Si v. 3..* São Paulo. Graal. 2003. _____ *Microfísica do poder*. São Paulo. Graal. 2000.
- FRANCHETTI, Paulo, PÉCORA, Alcir, sel. *Textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico – Literatura Comentada: Caetano Veloso*. São Paulo. Nova Cultural. 1981.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo. Edusp. 1997.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo. Cia das Letras. 2002.
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo. Companhia das Letras. 1996. _____ *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. São Paulo. Companhia das Letras. 2003

- GUTIERREZ, Horácio, NAXARA, Márcia R.C., LOPES, Maria Aparecida de S. (orgs.) – Franca: UNESP; São Paulo: Olho D'água. 2003.
- HOBBSAWM, Eric. J. Era dos Extremos. *O Breve séc. XX. Partes um e dois*. São Paulo. Companhia das Letras. 2002.
- _____. *Nações e Nacionalismos desde 1870*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1990.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. São Paulo. Brasiliense. 1979..
- JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *Nordestino: uma invenção do falo*. Maceió. Catavento. 2003.
- _____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo. Cortez. 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas/SP. Ed. Da Unicamp. 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós moderno explicado às crianças*. Lisboa. Publicações Dom Quixote. 3ª ed. 1999.
- LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do Som - Leituras Dialógicas do Tropicalismo*. Campinas. Pontes. 1999.
- MALTZ, Brina Friedman, TEIXEIRA, Jerônimo, et al. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre. Ed. UFRGS.1993.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo. Global. 1988.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais (solos, improvisos e memórias musicais)* São Paulo. Objetiva. 2000.
- NAVES. SANTUZA C. O violão azul. Modernismo e Música Popular. Rio de Janeiro. Editora da Fundação Getúlio Vargas. 1988.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música* –Belo Horizonte. Autêntica 2002.
- _____. *Cultura Brasileira. Utopia e massificação. (1950-1980)*. São Paulo.Contexto. 2004.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- _____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo. Brasiliense. 1998.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em FOUCAULT*. Graal. Rio de Janeiro. 1999.

- PAZ, Francisco Moraes. *Na poética da história: a realização da utopia nacional oitocentista*. Curitiba, Editora da UFPR.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital. Ensaio de biopolítica*. São Paulo. Iluminuras. 2003.
- REVEL, Judith. *FOUCAULT: conceitos essenciais*. São Paulo. Clara luz. 2005.
- RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. São Paulo. Martins Fontes. 1993.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da Revolução Brasileira*: São Paulo. Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- SALOMÃO, Waly. *Gigolô de Bibelôs*. São Paulo. Brasiliense. 1983.
- SANCHES, Pedro Alexandre: *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. Boitempo Editorial. 2000.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro. Vozes. 1980.
- SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo. Perspectiva. 1978.
- SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós moderno*. São Paulo. Brasiliense. 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos* –Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1978.
- SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 2000. 3ª ed.
- _____. *O preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro. 1976.
- VASCONCELOS, Gilberto – *Música Popular – de Olho na Fresta*. Rio de Janeiro. Graal – 1977.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical..* São Paulo. Companhia das Letras 1997.
- VENTURA, Zuenir, GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura. 70/80*. Rio de Janeiro. Aeroplano Editora. 2000.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília. UNB. 1998.
- WHITE, Hayden. (trad. Dora Rocha) *Teoria Literária e escrita da história*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro. V. 7, n. 13, p. 23 p.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo. Publifolha. 2003. 285 p.

REVISTAS

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto*. Revista Brasileira de História. V. 18. N.35 ANPHU/humanitas São Paulo. 1998

FAVARETTO, Celso. *A música nos labirintos de Hélio Oiticica*. Revista USP. 1995. p 45

NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: a relíquias do Brasil em debate*. Revista Brasileira de História. V. 18. N.35 ANPHU/humanitas São Paulo. 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na Música Popular*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. v. 18 N.35 São Paulo 2000

DOCUMENTO POR MEIO ELETRÔNICO

CARLOS, Adriano. *A Revolução permanente de Caetano*. Nordesteweb.com

FOUCAULT, Michel. *Da amizade como modo de vida: Entrevista a R. Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux*. publicada no journal Gai Pied. n. 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/amitie.html> em 17/10/2005.

LUCCHESI, Ivo. *Modernistas e Tropicalistas no Projeto de Estetização do Brasil* – www.estacio.br/graduação/letras/revista/artigos2/modernistas6.asp

NAPOLITANO, Marcos. *A canção engajada no Brasil: Entre a Modernização Capitalista e o autoritarismo Militar* www.geocities.com/alta/altafidelidade

ROLNIK, Sueli. *Subjetividade Antropofágica; Esquizoanálise e Antropofagia*. <http://www.puc.sp.br/nucleodesubjetividade/>.

VELOSO, Caetano. *Vá ver o Ham-let no Teatro Oficina*. Folha de São Paulo. Caderno Ilustrada/1993.. <http://www.caetanoveloso.com.br>

_____ *Dostoiévski, Ariano e Pernambuco*: Folha de São Paulo. Ilustrada 02/11/1999.

VICENTE, Eduardo. Relatório final da pesquisa de iniciação Científica PIBIC/CNPQ *A Música Popular sob o Estado Novo (1837-1945)*. Meio digital. [http. www.multirio.rj.gov.br](http://www.multirio.rj.gov.br).

VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: um movimento em debate*. Comunicação da mestra em História Social pela USP. www.geoticias.com.altafidelidde

DISCOGRAFIA

BETHÂNIA, Maria.

Maria Bethânia. RCA/Victor. 1980. 1 disco sonoro.

Maria Bethânia. *As canções que você fez pra mim*. Philips. 1983. 1 disco sonoro.

Maria Bethânia. *Drama*. 3º Ato. Philips. 1985. 1 disco sonoro.

BUARQUE, Chico

Chico Buarque. *Francisco*. RCA/Victor. 1987. 1 disco sonoro

Chico Buarque. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril Cultural.1977. 1 disco sonoro

Chico Buarque. *Um operário em construção*. Polygran. 1981. 4 discos sonoros.

CARLOS, Roberto.

Roberto Carlos. *Jovem Guarda*. CBS. 1965. 1 disco sonoro.

GIL, Gilberto.

Gilberto Gil. *Expresso 2222*. Phonogran/Philips. 1972. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *Refazenda* Phonogran/Philips. 1975. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *A Arte de Gilberto Gil*. Fontana. Rio de Janeiro – Philips. 1975. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *Refavela* Phonogran/Philips.1977. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *Realce*. Elektra/WEA. 1979. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *Umbanda Um* Elektra/WEA. 1982. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *Extra* Elektra/WEA. 1982. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *Raça Humana*. Elektra/WEA. 1982. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *O Etermos Deus Mu Dança*. WEA. 1980. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril Cultural. 1984. 1 disco sonoro

Gilberto Gil *Diadorim Noite Neon* Warner/WEA. 1985. 1 disco sonoro

Gilberto Gil. *Parabolicamará*. WEA.1992. 1 disco sonoro

LOBO, Edu

LOBO, Edu *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril Cultural. 1984. 1 disco sonoro

Miucha. RCA/Victor. 1980. 1 disco sonoro

VALE, João do.

João do Vale. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril Cultural.1984. 1 disco sonoro.

VALENTE, Assis.

Assis Valente. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Abril Cultural. 1984. 1 disco sonoro

VANDRÉ, Geraldo.

Geraldo Vandré. *Canto Geral*. EMI-Odeon. 1968. 1 disco sonoro

VELOSO, Caetano.

Caetano Veloso. Philips. 1968. 1 disco sonoro.

Caetano Veloso. Philips. 1969. 1 disco sonoro

Caetano Veloso . Philips. 1971. 1 disco sonoro

Caetano Veloso – *Transa* 1972. 1 disco sonoro

Caetano Veloso *Araça Azul* 1972. 1 disco sonoro

- Caetano Veloso *Jóia e Qualquer Coisa* 1975. 2 discos sonoros
- Caetano Veloso. *A Arte de Caetano Veloso*. Fontana. Rio de Janeiro - Philips. 1975. 2 discos sonoros.
- Caetano Veloso. *Bicho*. Philips 1977. 1 disco sonoro
- Caetano Veloso. *Muitos Carnavais*. Philips. 1977. 1 disco sonoro
- Caetano Veloso. *Muito*. Philips. 1978. 1 disco sonoro
- Caetano Veloso. *Cinema Transcendental*. Polygran. 1979. 1 disco sonoro
- Caetano Veloso. *Outras Palavras*. Philips. 1981. 1 disco sonoro
- Caetano Veloso. *Cores Nomes*. Philips. 1982. 1 disco sonoro.
- Caetano Veloso. *Uns*. Philips. 1983. 1 disco sonoro.
- Caetano Veloso. *Velô*. Philips. 1984. 1 disco sonoro
- Caetano Veloso. *Totalmente Demais*. Philips. 1986. 1 disco sonoro.
- Caetano Veloso. *Caetano*. Philips. 1987. 1 disco sonoro
- Caetano Veloso. *Circuladô*. Philips. 1981. 1 disco sonoro
- Caetano Veloso. *Circuladô Vivo*. Philips. 1991. 2 discos sonoros

TRABALHOS COLETIVOS

- Tropicália ou Panis et circensis*. Divesos. CBD/Philips. 1968. 1 disco sonoro
- Temporada de Verão ao vivo na Bahia com Gal, Caetano e Gilberto Gil*.
CBD/Phonogram/Philips. 1975. 1 disco sonoro.
- Doces bárbaros*: Com Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa. Phonogram/Philips. 1976. 2 discos sonoros.
- Chico e Caetano Juntos e ao Vivo* CBD/ Philips/Phonogram. 1972. 1 disco sonoro.
- Chico & Caetano ao vivo juntos com convidados. Sigla/Som Livre. 1986. 1 disco sonoro.
- Tropicália 2*, com Caetano Veloso. Phonogram/Philips 1993. 1 disco sonoro.
- Miúcha, Tom Jobim, Toquinho e Vinícius de Moraes: *Melhores momentos do show do Canecão*. Som Livre. 1977. 1 disco sonoro.

