

Tropicalismo: crítica e história

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Submetido em 19 de julho de 2015.

Aceito para publicação em 26 de outubro de 2015.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 51, dezembro de 2015. p. 149-160

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Segunda-feira, 18 de janeiro de 2016

23:59:59

TROPICALISMO: CRÍTICA & HISTÓRIA TROPICALISM: CRITICISM & HISTORY

Carlos Augusto Bonifácio Leite*

RESUMO: *o presente ensaio procura discriminar as relações estabelecidas entre o tropicalismo e o período em que surgiu o movimento, ao precisar o lugar dessa estética no quadro cancional brasileiro de então, mobilizar interpretações pertinentes ao processo social brasileiro daqueles anos e à composição de uma lírica moderna afim e analisar algumas passagens das canções mais célebres do movimento. Por ser uma estética de importância decisiva na passagem dos anos 60 aos anos 70, seu entendimento acaba por contribuir na interpretação de livros, filmes e outros objetos estéticos do período.*

PALAVRAS-CHAVE: *tropicalismo, contracultura, modernidade.*

ABSTRACT: *this essay seeks to distinguish the relations between tropicalism and the period in which the movement emerged, by to localize where this aesthetic was in the Brazilian cancional context then, to mobilize relevant interpretations of the Brazilian social process of those years and of the composition of a modern lyrical correlated and to analyze some passages of the most famous songs of the movement. Being a crucial aesthetic in the passage of the 60s to the 70s, his understanding contributes to the interpretation of books, films and other aesthetic objects of the period.*

KEYWORDS: *tropicalism, counterculture, modernity.*

Talvez por ser um fenômeno relativamente recente – seus principais nomes seguem vivos e criativos –, talvez pelo quadro bastante heterogêneo de artistas envolvidos, o panorama da canção popular brasileira nos primeiros anos da ditadura civil-militar segue sendo assunto de debates e polêmicas. Sinal de sua pujança, decerto, mas também de sua condição, naqueles anos, de protagonista no quadro cultural e de plataforma privilegiada para a realização de uma arte crítica.

Explica-se essa conjuntura por um sem número de fatores de natureza variada, dentre eles: a existência de uma geração de cancionistas para quem a canção era “um pão-nosso cotidiano de consumo cultural” (CANDIDO, 1984, p.36), que ouvia em casa, pelas ondas do rádio e desde a tenra idade, nos anos 30 e 40, uma outra possibilidade de se manifestarem artisticamente; a formação sofisticada desses mesmos compositores, pouco ou não aproveitados pela incipiente universidade brasileira dos anos 60 – Chico Buarque era aspirante a arquiteto, Edu Lobo, a advogado, Caetano Veloso, estudante de cinema, Gilberto Gil, administrador de empresas e a lista segue –; a aproximação de intelectuais de outros campos ao universo da canção, como Ruy Castro, Gianfrancesco Guarnieri, Chico Anísio, Nelson Motta e Millôr Fernandes; a centralidade da canção popular nas programações televisivas, mídia cujo protagonismo começava a se estabelecer nos anos 60, com destaque para a força dos festivais de música (SEVERIANO, 2008, p.346-360) – o ocaso dos programas de música “coincide” com a ascensão das telenovelas –; e mesmo a repressão progressiva adotada pelo regime militar, que interrompeu o contato direto do ideário de esquerda com as massas, prendendo e torturando os militantes, mas poupando, num primeiro momento, a

* Professor de literatura brasileira (UFRGS), escritor e compositor.

“intelectualidade socialista” (SCHWARZ, 1992, p.62) – êmbolo cuja agulha eram os palcos e auditórios.

Pelas razões elencadas e outras que se evadem, a canção popular configurou-se nesse período como ponta de lança do protesto contra o regime, elaborando ao mesmo tempo os objetos estéticos mais sofisticados com que havíamos nos deparado até então nesse tipo de linguagem. Noutros termos, o momento mais engajado da canção popular brasileira, concomitante ao tempo das canções mais complexas até então. Um regime autoritário que provocava uma reação artística e crítica em criadores nunca antes tão preparados para produzir essa resposta: eis uma síntese possível de ser divisada, mas difícil de ser assoviada, como se nota.

Na delineação desse contexto, chama atenção o lugar ocupado pela dicção tropicalista¹. Primeiro, por sua condição percentualmente minoritária diante das chamadas “canções de protesto” – mais explícito, como em “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)” (Geraldo Vandré), ou menos explícito, como em “Roda Viva” (Chico Buarque) – e das “canções alienadas”, que não tomavam por tema o militarismo e seus efeitos, embora o couro já comesse na casa de Noca (cf. GASPARI, 2002). Em contrapartida, essa dicção parece representar certo espírito de tempo daqueles anos, espraiando-se noutras artes, como o cinema, as artes plásticas, a literatura, programas de auditório etc. (MACHADO, 2012), podendo mesmo ser considerada ponto de chegada do arco modernista (FISCHER, 2013), ao recuperar proposições oswaldianas, ou *Macunaíma*, e promover o fechamento de um ciclo estético-representativo em nossa literatura.

A maneira como se posicionava politicamente a canção brasileira daqueles anos, na verdade, é bastante mais fluida do que uma diferenciação simples em engajamento ou não engajamento. O tropicalismo, escopo deste ensaio, se identifica com o caráter sucinto e desobrigado do iê-iê-iê – em parte, a herança bossanovista compartilhada pelos dois grupos, na interpretação sem derramamentos de alguns de seus intérpretes ao menos, como Roberto Carlos –, mas se distancia deste por seu caráter crítico. De mesmo modo, aproxima-se das canções de protesto pela evidência de postar-se contrário ao autoritarismo instaurado, mas afasta-se ao recusar programas que interfiram na liberdade do fazer cancional.

Um exemplo precioso para esta leitura é “Baby”, de Caetano Veloso. Ao ouvirmos “Você / Precisa saber da piscina / Da margarina / Da Carolina / Da Gasolina // Você / Precisa saber de mim”, é possível perder-se, “meio desligado”, na balada de caráter sentimental e algo nostálgica sem perceber que ali são perfilados produtos, gírias, canções e interlocutores (“Você” e “mim”) sem qualquer diferenciação entre eles, compondo um panorama agressivo de reificação (ARAÚJO, 2014, p.137-148), com direito a alfinetadas no engajamento de esquerda, por conta de suas obrigações participantes (“você precisa”). Por hipótese, a canção tropicalista permitiria tanto a pergunta ingênua do apresentador de televisão a Caetano Veloso sobre a presença da “coca cola” em “Alegria, alegria”, nos bastidores da noite da final do III Festival da Música Popular Brasileira em 1967, ao que recebe uma resposta escorregadia do compositor (TERRA & CALIL, 2010), quanto o estrondoso alvoroço da plateia militante na eliminatória paulista do III Festival Internacional da Canção, no ano seguinte, quando o cenário estético-político se agravava e não era mais possível se furtar ao embate. A diferença entre as duas reações deflagra um arco de recepção, que vai do

¹ Para a noção de “dicção”, “entoação” e outros pressupostos básicos deste trabalho, TATIT (2002).

espanto ante as dificuldades iniciais de se classificar a estética tropicalista em 67 à sua catalogação como expressão alienada em 68, mudança profundamente relacionada à progressão do regime autoritário, que logo se escancararia de vez – mudança de leitura que também importa a este ensaio em grande medida, já que parte de suas dificuldades consiste em considerar adequadamente o contexto e suas perspectivas.

Como explicar que o tropicalismo possa ser ao mesmo tempo raro e representativo? Ou, noutros termos, que dados formais da canção tropicalista permitem que esta estética bastante pontual no processo social brasileiro possa ter, desde os anos 70, tamanho peso no universo da cultura nacional? Outra pergunta: como explicar que o tropicalismo possa ser considerado a um só tempo alienado e crítico?

Uma primeira resposta, de caráter estritamente formal, pode ser dada pela observação de um deslocamento do teor crítico para os processos construtivos da canção (FAVARETTO, 2000, p.21), sem comentar em primeiro plano o quadro político brasileiro, embora, por outros componentes – duplo sentido das letras, instrumentação, arranjo, performance etc. –, torne claro que ali se tensionam alguns veios constitutivos de nossa sociedade. Não se trata, vale a ressalva, de o tropicalismo promover um aumento no grau de complexidade ou na insuficiência de avaliação das canções por sua apresentação (Ibidem, p.20), mas de uma espécie de estética camuflada, que na superfície se comporta de maneira análoga ao pop ou ao iê-iê-iê, mas de fundo comenta impropriedades particulares do desenvolvimento brasileiro. Parece mais próximo, pois, às canções de protesto, havendo, inclusive, na forma, um primeiro atrito entre esses dois planos: o aparentemente alienado e o disfarçadamente politizado. Contudo, já podemos começar a questionar qual a força de combate de um exército perenemente camuflado, para se seguir na metáfora.

Valem, portanto, as ressalvas de Roberto Schwarz a respeito desse duplo movimento, quando comenta que a noção de pobreza sintetizada na forma tropicalista “não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes” (SCHWARZ, op. cit., p.77). O comentário desvela também uma sensível dose de euforia presente na estética e aponta para a classe social a que poderia pertencer esse tipo de dicção, ou, ao menos, para a classe que não poderia ser origem daquela estética – ambos, assuntos que tomarão corpo na continuidade do ensaio. Mais ou menos implicitamente, ainda questiona se é ético ou não fazer arte da estrutural miséria brasileira – imbricações que retornarão com mais vigor e moduladas nas mais recentes formulações do crítico (Idem, 2012, p.52-110).

A propósito, as análises de Roberto Schwarz, no calor da hora, nos levam por caminhos mais profícuos, tornando o ensaio “Cultura e política, 1964-1969” ponto de partida imprescindível para aqueles que buscam compreender materialmente as relações entre canção e processo social brasileiro naqueles anos. A começar por esta síntese do crítico, que permite avançar um tanto no argumento aqui desenvolvido:

Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo [“da ideologia burguesa mais antiga – centrada no indivíduo, na unidade familiar e em suas traduções”], grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil (Idem, 1992, p. 74).

Mais do que acusar a coexistência de fases distintas do capitalismo, o tropicalismo teria transformado em princípio estrutural de seu objeto estético a principal

estratégia do braço militar da burguesia local, qual seja, valer-se de parte do arcaísmo ideológico e político que nos compunha para justificar um governo autoritário que defendesse o modo de produção brasileiro àquela altura e, por conseguinte, o papel que o país assumia no quadro do capitalismo internacional. Por ser um subterfúgio que consistia, de certa maneira, em parte estruturante da conjuntura remontada há alguns parágrafos, a ponto de poder ser lido como alegoria do Brasil, mesmo que imperceptível à maioria da população, a estética tropicalista tornou-se profundamente representativa daqueles anos entre o final da década de sessenta e os primeiros anos da década seguinte.

Pode-se medir, com isso, o coeficiente inflamável dos artistas da Boate Sucata e a urgência com que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos tão logo o AI-5 tenha revogado alguns direitos básicos dos cidadãos. “O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe” (Idem, *ibidem*), Schwarz sintetiza. Em vez de promover um ataque direto aos militares por suas vilanias – estratégia que talvez conceitue o que seja uma canção de protesto – ou recuperar figuras do Brasil esquecidas pelo desenvolvimento ou para os quais o golpe destruiu quaisquer sonhos de emancipação, a saber, o operário, “o homem do morro”, “o homem do sertão” etc., o tropicalismo prima por atacar o cerne da moral burguesa e seus valores, investindo, não contra os muros do castelo e seus guardas, mas diretamente contra a sala do tesouro.

Ilustrativamente, no lugar de “Aprendi a dizer não / Ver a morte sem chorar / A morte, o destino, tudo / A morte, o destino, tudo / Estava fora do lugar / Eu vivo pra consertar” (“Disparada”, de Geraldo Vandré & Theo de Barros), em que temos o diagnóstico do desacerto e a assunção da oposição e da disposição heroica por parte do eu da canção, encontramos “Pois temos o sorriso engarrafado / Já vem pronto e tabelado / É somente requeimar e usar / É somente requeimar e usar” (“Parque industrial”, Tom Zé), em que o eu recobra sua alegria sarcástica, que estaria disponível e pronta para comprar como um produto da indústria nacional. Em vez de “O rosário obrigatório / O jantar lá na cozinha / Todo dia à mesma hora / As histórias de Dorinha” (“Memórias de Marta Saré, de Edu Lobo & Gianfrancesco Guarnieri), em que se conta o prólogo casto da futura prostituta, é exposto o moto perpétuo do consumismo alienado da família burguesa sem nenhum negaceio em “Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer” (“Panis et circenses”, Caetano Veloso & Gilberto Gil).

Nada menos bem-vindo a um governo ordeiro, de “homens de bem”, que incentiva marchas junto à família com Deus pela liberdade (de consumo) e propagandeia amor ufanista irrestrito ou exílio – parodiado alguns anos depois com maestria pelos então doces bárbaros em “O seu amor”, de Gilberto Gil! Se o leitor se dispuser a recompor melodicamente as letras aqui representadas, perceberá que sentidos similares também se expressam na entoação das canções. Enquanto as canções ditas engajadas se desenvolvem de modo mais encadeado, figurativo, próximo a um contar de histórias e à língua natural, a estética tropicalista mobiliza figuras entoativas afins ao apelo imagético e à forte roupagem mnemônica dos reclames e dos cartazes. Letra e entoação trabalhando em mesma pauta sarcástica, a ser pormenorizada noutro momento.

Para que não se perca a reflexão, vale dizer que ao mesmo tempo em que ilumina o objeto, a lanterna de Roberto Schwarz ilumina o iluminador e seu entorno. Sendo evidente que Schwarz se move teoricamente em meio às conquistas do grupo de estudos d*O Capital* – dentre os quais se destacam Francisco de Oliveira, Fernando Henrique Cardoso, José Arthur Gianotti, entre outros –, pergunta-se: o crítico vislumbra

no objeto perscrutado aquilo que o grupo de estudos estava formulando quanto ao processo social brasileiro ou os tropicalistas intuíram a inexorabilidade entre avanço e atraso em nosso modelo de desenvolvimento em paralelo à conclusão dos acadêmicos? Ou ainda, dentro do quadro do pensamento de Schwarz: as reflexões sobre o tropicalismo, feitas entre 1969 e 1970, influenciaram sua leitura, publicada posteriormente, da poesia de Oswald de Andrade? Confirma-se a proximidade de formulações:

Mas voltemos à fórmula de Oswald para o poema “pau-brasil”. A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado *por definição* [grifo do autor] – à dignidade de alegoria do país (Idem, 1987, p. 12).

No limite, e já em tom provocativo, se poderia argumentar que a leitura de desnaturalização proposta por Schwarz quanto à figura do narrador machadiano também se deva em parte à distância necessária entre canção e eu da canção na fórmula/forma tropicalista?

Dizendo de outra maneira, a dicção tropicalista parece exigir do ouvinte um distanciamento análogo ao solicitado pelo narrador machadiano de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, segundo as leituras canônicas de Roberto Schwarz (2000 e 2000b), com a evidente diferença de quase uma centena de anos e a decisiva maturação do mercado entre os surgimentos dos dois objetos. Se uma leitura a contento do romance precisa desnaturalizar o narrador que nunca ganhou o pão com o suor de seu rosto, uma audição competente do tropicalismo deve estar familiarizada ao pop internacional (Idem, 1992, p.75) e ao contexto polarizado da época para entender as posições cifradas².

(Tomando brevemente uma estrada vicinal, talvez seja possível vislumbrar que compõe o interesse de Roberto Schwarz o acompanhamento da autonomia do artista ante a reificação do objeto estético, do fazer artístico feito fórmula, o que acaba por dirigir o crítico às estéticas dos tropicalistas, de Oswald de Andrade e de Machado de Assis, que sintetizaram na forma seu distanciamento – Brecht está no horizonte, por suposto. O olhar crítico se movimenta retroativamente e desenha um arco das tentativas de autonomia do letrado brasileiro em relação à reificação da forma literária, por hipótese, do mais (tropicalismo) para o menos (Machado) ambíguo, talvez em função da intensificação das forças do mercado no campo artístico, talvez em função do intervalo de tempo entre o crítico e os objetos analisados³.)

A partir da leitura schwarziana, e seguindo as formulações de Francisco de Oliveira, já mencionado componente do grupo de estudos do Cebrap, sobretudo na maneira como o sociólogo vincula as transformações da sociedade brasileira a partir dos anos 50 e o golpe de 64 aos arranjos do capitalismo estrangeiro, a leitura da representatividade tropicalista se aprofunda e desvela dados até então tergiversados pela crítica.

² Em ensaio mais recente, ainda inédito, defendi que a continuidade da dicção de Caetano Veloso enfraquece a possibilidade de a recebermos em mesmo grau de ironia da construção machadiana. Um Brás Cubas a sério, de classe média, pela canção, quase um século mais tarde seria um começo de síntese grave e que pouco nos dispõe em relação ao cancionista.

³ Devo ao professor Homero Vizeu Araújo algumas observações esclarecedoras quanto a este raciocínio, bem como a orientação para manter esta passagem no ensaio.

Os estudos do sociólogo realçam alguns traços importantes para a percepção do quanto o tropicalismo é capaz de representar em sua forma traços profundos da dinâmica social brasileira daqueles anos, a saber: a implantação meio à revelia dos interesses internacionais das indústrias de base no Governo Kubitschek (OLIVEIRA, 2013, p.75-76), do que decorre uma aceleração da acumulação capitalística, aumentando a distância entre os aspectos arcaicos e modernos de nossa conjuntura – o 1% mais rico detinha 11,72% da riqueza nacional em 1960 e 17,77% em 1970 (Ibidem, p.95-97) e reduzindo o salário-real da família trabalhadora em 39,3% entre 1958 e 1969 (Ibidem, p.88) –, a importância relativamente maior assumida pelo Setor Terciário no período, refletindo o “*modo de acumulação urbano adequado à expansão do sistema capitalista no Brasil*” (grifos do autor) (Ibidem, p.54-55), setor dos serviços e da propaganda, a culminação deste processo na associação da burguesia nacional ao capital estrangeiro e, por fim, a interrupção de qualquer forma de embrião politicamente revolucionário em nossa sociedade.

A estética tropicalista se posta diante deste quadro como um espelho opaco dos impasses do desenvolvimentismo brasileiro. Indo aos detalhes, parece mais ou menos incontestado, conforme aponta Roberto Schwarz, que o tropicalismo faça fogo ao atritar aspectos modernos e arcaicos e identificar este quadro assimétrico ao que seja o Brasil daquele tempo. Concomitantemente, há também uma sensível equanimidade de objetos de consumo, de arte, costumes tradicionais, pessoas e sonhos – “Eu tomo uma coca cola / Ela pensa em casamento / Um canção me consola / Eu vou” (“Alegria, alegria”, de Caetano Veloso) –, como se os fatos estéticos estivessem numa espécie de linha de montagem, lúgubre para quem desvela, relativamente solar para quem vela, mesmo pela alegria da descoberta do impasse. Também há de se notar que a comparação deprecia a instituição burguesa, não o produto.

Este “ufanismo crítico”, que mistura leve euforia autoafirmativa e diagnóstico agudo das impropriedades brasileiras – também presente na poesia oswaldiana, lá decantado da posição de classe da rica burguesia cafeeira paulista dos anos 20 e do espírito crítico das vanguardas modernas (Idem, 1987, p.21), e na prosa machadiana, do carioca rico, proprietário de escravos, mas subjugado pela vaidosa posteridade, que trata o leitor como dependente, agregado, mas depende desse leitor para a efetivação de seu empreendimento literário –, decorre de uma confluência interessante de fatores, que passa pela expansão do universo de consumo para uma parcela significativa da sociedade brasileira, pela ascensão rápida da classe média no quadro social, com direito a conquista do centro do debate no campo da cultura, como também pela força da contracultura como moda internacional de comportamento, que pode ser concebida como reação ao hiperconsumismo apregoado desde os Estados Unidos nos anos 50, mas que, na periferia, encontra reação enérgica e militarizada, a fim de sustentar as posições de poder local e o equilíbrio internacional do sistema capitalista – aqui mais abafada do que suprimida, talvez para que seu vigor possa ser cultivado no centro do sistema.

A dicção obtida é muito distante da afirmação unívoca, seja do cancionista engajado, seja das canções que não se submetem a uma pauta política. Mais do que isso, a estética tropicalista abre espaço em sua forma para ser acusada de alienada por aqueles e de politizada por estes, sendo essa sinuosidade seu traço característico. Tal qualidade, que se buscou matizar e especificar até aqui, quando somada às interpretações da conjuntura do centro econômico do país àquela altura (Rio – São Paulo), parece apontar para outros componentes da estética tropicalista ainda não totalmente explicitados.

As vozes que se ouviam no centro da cena cancional brasileira entre a metade dos anos 60 e o começo dos anos 70 não eram majoritariamente oriundas do que chamaríamos hoje de classe C ou D, muito menos do que chamaríamos de classe A. Entender o tropicalismo passa por contemplar que são cancionistas de classe média que o forjaram. Isso é relevante por ser justamente essa a classe que se beneficiou das aspirações desenvolvimentistas do Brasil a partir dos anos 50, que ganharam forma concreta em automóveis, eletrodomésticos, no acesso à universidade, na construção de Brasília, mas que também são sensíveis na Bossa Nova, em *Grande sertão: veredas*, em *A educação pela pedra* e na possibilidade, por exemplo, de ter acesso ao disco *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* assim que foi lançado no exterior⁴. Em contrapartida, a classe média não consolidou seu enriquecimento como estava escrito no tecido ideológico daqueles anos, ascendendo de classe, nem tampouco poderia desviar os olhos com facilidade do quadro miserável que se agravava sob seus pés. A conclusão de que riqueza e pobreza estavam implicadas era possivelmente inevitável.

Entre a cruz e a caldeirinha, literalmente, alguns cancionistas desobrigaram suas criações do engajamento político, valendo-se de discursos variados, do tipo “somos artistas, não militantes”, “a arte está acima disso tudo” ou mesmo argumentando pelo entretenimento como valor importante no quadro repressor, “é preciso trazer alegria ao povo” – compondo a parcela descolada da classe média no campo da canção popular. Outros, impulsionados em alguma medida pela culpa de se enriquecerem num país miserável, ou melhor, por se enriquecerem sobre uma população miserável, mobilizaram seus objetos estéticos em prol dos espoliados, adotando-os como temática, ao menos, ou trazendo-se ao centro da cena, como no show *Opinião*, primeira resposta organizada ao Golpe, ainda em 1964 (quando não abdicaram de suas posses e tomaram parte nas lutas e no destino das guerrilhas) – simetricamente, trata-se da manifestação de uma classe média culpada, cujo espectro é vasto e se estende desde a adoção absoluta dos códigos estéticos dos oprimidos até o projeto de modernização das tradições populares brasileiras. Descontada sua rudeza, se esta classificação é pertinente, nenhuma façanha é necessária para escalar os dois times, com alguns jogadores trocando de camisa entre o primeiro e o segundo tempo.

Diferentes desses todos, os tropicalistas propõem-se a dar forma ambígua à ambivalência daquele panorama⁵. Lança mão das guitarras elétricas, mas instaura determinado ambiente de conspiração e mistério, profundamente crítico – como em “Mamãe, mamãe, não chore / Eu nunca mais vou voltar por aí” (“Mamãe coragem”, de Caetano Veloso & Torquato Neto). Formaliza a estrutura da propaganda (por ora, irônica às demais propagandas e à propaganda do regime), do reclame, do objeto em série, mas seu habitat é o palco e, por contiguidade, a rua, avesso a ambientes reclusos, casernas e cenas familiares – “Vamos passear na floresta escondida, meu amor / Vamos passear na avenida” (“Enquanto seu lobo não vem”, de Caetano Veloso) ou “Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome, sem telefone / No coração do Brasil” (“Alegria, alegria”, do mesmo autor). Completando a tríplice classificação, sua dicção

⁴ A importância do álbum e da banda na operação estética tropicalista está repassada no capítulo “Domingo” da autobiografia autorizada de Caetano Veloso (2008).

⁵ Síntese inspirada na distinção entre “ambiguidade” e “ambivalência” recuperada por Walter Garcia (2013) para argumentar pela presença da melancolia em pregões apropriados por Dorival Caymmi e Chico Buarque.

decanta-se da classe média agônico-festiva⁶, ritualística ou dionisiaca, com as devidas modulações sacrificiais comentadas por Girard (1990).

Este quadro de ambiguidades formais que se delineia ressoa muito mais fortemente duas proposições que parecem corroborar a modernidade da canção tropicalista, ao mesmo tempo em que auxiliam a divisar seu esgotamento.

A primeira delas, em estudo clássico sobre a composição da lírica moderna, é de Hugo Friedrich:

Por toda parte observamos nela [na lírica moderna] a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (1978, p. 16).

A respeito da poesia moderna do final do século XIX e começo do século XX, essas impressões servem como duas luvas ao tropicalismo, bem como outros aspectos mencionados por Friedrich: o contraste entre a simplicidade da expressão e a complexidade do que é expresso, a perturbação-atração do leitor/ouvinte e o efeito de estranhamento inerente à lírica moderna. O teórico, contudo, não aponta as afinidades desse comportamento da estética em relação ao amadurecimento do mercado, que oferece produtos encantadores, eventualmente vazios.

Mobiliza-se o teórico alemão menos para argumentar, por ora, que a maturação da modernidade brasileira aos moldes das referências francesas, alemãs e inglesas, tenha se dado justamente após as transformações vividas por nossa sociedade a partir dos anos 50, e mais para apontar a orientação moderna da estética tropicalista, em seu caráter formalmente crítico e sofisticado – pode-se argumentar que não era hora de modernidades por aqui, mas negar o componente moderno de sua composição é perder uma das características centrais deste objeto.

Submerjamos mais, afastando-se do tom levemente laudatório de Friedrich quanto à lírica de Baudelaire e Eliot, para discriminar as contradições da modernidade tropicalista. Em *Jamais fomos modernos*, Latour observa o jogo de afirmações e negativas, como uma balança de pesos, que sustenta o equilíbrio da sociedade moderna.

Nós não criamos a natureza, nós criamos a sociedade; nós criamos a natureza, nós não criamos a sociedade; nós não criamos nem um nem outra, Deus criou tudo; Deus não criou nada, nós criamos tudo. Quem não percebe que as quatro garantias servem umas às outras como *checks and balances* nada entende sobre os modernos (1994, p.39).

No decorrer da obra, o antropólogo frisa diversas vezes que a modernidade é essencialmente tensiva e assenta-se na promessa, desarmada desde sua origem para quem a divisa, de que em certo momento o paradoxo se romperá na direção da resolução dos impasses. Muito longe disso, contudo, a modernidade é exatamente a

⁶ Após a escrita do ensaio, ao preparar um curso de extensão sobre cinema na UFRGS, me deparei com a formulação de Ismail Xavier (1993, p.31-65) sobre *Terra em transe*, de Glauber Rocha. A reconhecida importância do filme para as formulações de Caetano e as proximidades e distâncias entre estética de Glauber e dos tropicalistas renderia outro ensaio de interesse. O termo “agonia”, no entanto, que parece pertinente para ambos, pôde ser materializado diretamente a partir das observações de Schwarz e Francisco de Oliveira.

dinâmica equilibrada de inúmeras diretrizes, o tempo agônico da promessa, o que também explicaria a literatura moderna, do modo como a conceituou Friedrich, mas diz mais sobre a composição de Caetano & cia..

Entrevê-se como a forma enviesada da canção tropicalista logra de considerável organicidade quanto àquele contexto que representava. Sua dicção concomitantemente estrutura a mútua dependência entre o “monumento” e a “criança feia e morta”, entre a “Bossa” e a “palhoça”, entre os filmes de faroeste e o “tamborim”, mas não se dá a ver de modo inequívoco. Uma forma que eletriza, literalmente, um montante de reconhecidas condições da adaptação dos modelos e instituições protoburguesas e burguesas em nossa cultura, além de representar uma eloquente zona de sombra, de interstícios, de reconhecimento do dilema, coincidente com o processo de modernização brasileira naqueles anos.

Esta leitura não estaria a contento sem mencionar que, formalmente, o tropicalismo propõe saídas intrigantes para esse quadro tensivo, ou uma mesma saída, com duas pontas, na consideração de que o eu moderno e o eu arcaico se fundem no momento da performance.

É notável a quantidade de menções ao Brasil primitivo nas canções tropicalistas de 1967 e 1968. “Já não somos como na chegada” (“Miserere nobis”, de Gilberto Gil & Capinam), “Coração materno” – cuja história é citada em *Terra Gaúcha*, de Simões Lopes Neto, e remonta à Idade Média francesa⁷ –, “Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais” (“Panis et circenses”), muitos dos versos e a instrumentação de “Geleia geral” (de “Gilberto Gil & Torquato Neto) e os primeiros segundos de “Tropicália”, uma espécie de canção-poética do movimento, são alguns dos exemplos.

Traço mais ou menos evidente, ecoa aspectos da antropofagia oswaldiana e está previsto nos códigos da lírica moderna, segundo Friedrich, e da modernidade, conforme Latour. Mobilizado, contudo, no contexto dos anos 60, e mais, direcionado a uma arte performática como a canção popular, sobretudo a canção tropicalista, essa tendência primitivista ganha ares de atavismo agressivo, Caetano-Conselheiro a profetizar nos palcos um mundo de práticas e recusas à nova república brasileira, instaurado no seio do contexto moderno e não raras vezes canalizado pelo eu da canção, como sacerdote.

Em outros termos, a cabriola oswaldiana de pôr-se na pele do indígena no “Manifesto Antropófago” ressurgia com figurino tropicalista quarenta anos mais tarde, o que implica uma oposição, neste caso, tão dramática quanto radical a todo o universo civilizado, incluindo tradicionalismos, religião, moral e consumo. Soma-se a isso a presença forte do eu como o lugar primeiro da resistência, como templo das vontades, do ócio criativo, das ideias e do livre pensamento – e como o lugar da escolha consumista, paradoxal e significativamente. Para este artista, o comprometimento, quiçá equivocado, e o gregarismo de uma passeata pela pureza da música popular brasileira pode mesmo parecer uma “sinistra procissão” (VELOSO, op. cit., p.156). Interessante perceber como artistas podem flagrar as tensões mais significativas de seu tempo e ainda se apresentarem ingênuos a outras ideologias – em *Verdade tropical*, em diversas passagens por todo o livro, Caetano defende não haver saída para além das ordenações do consumo, como se acreditasse num Liberalismo sem assimetrias inerentes.

⁷ Agradeço ao professor Luís Augusto Fischer e à doutoranda Heloísa Sousa Pinto Netto, respectivamente, por essas referências.

O exemplo máximo do que ora se esboça talvez sejam os oito primeiros versos de “Tropicália” (Caetano Veloso): “Sobre a cabeça os aviões / Sob meus pés os caminhões / Aponta contra os chapadões / Meu nariz // Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o monumento no planalto central / Do país”. Notam-se diferentes gradações do desenvolvimento brasileiro, uma sobreposta a outra, sem mediações excessivas e acompanhando partes do corpo do eu da canção – aviões/cabeça, caminhões/pés, chapadão/nariz –, tudo em entoação descendente até o “eu” aparecer pleno, no quinto verso, e a partir de então ser o eixo que organiza a canção, o movimento, o carnaval e o país, pela referência a Brasília, recém-inaugurada capital da nação.

Vale mencionar também uma passagem cândida das memórias de Caetano Veloso que encaminhará este ensaio para seu desfecho. Na construção retórica do gênio precoce, o narrador/persona conta, sobre quando tinha sete ou oito anos:

Eu tinha intuições filosóficas complicadas. Senti com muita força a evidência solipsista da impossibilidade de provar para mim mesmo a existência do mundo – mesmo a do meu corpo. [...] Com angústia e orgulho, eu [...] me prometia crescer para fazer escândalo entre os homens a respeito da certeza de que, se não posso sair de mim – e não posso – não há mundo, nem coisas nem nada, só meu pensamento (Ibidem, p. 24).

Eis uma postura que ganha luz com o que se discute aqui. O narrador, posicionado depois da validação do tropicalismo enquanto estética, na década de 90, rememora-inventa uma passagem biográfica infantil em que a criança filosofa não só a centralidade de si diante do mundo, mas a impossibilidade de crer em um mundo fora de si. Não tanto o trecho memorialista que se salienta, mas a certeza de que um memorando sempre escolhe, mais ou menos conscientemente, quais fatos de sua história serão publicados – nosso mais célebre memorando, Brás Cubas, inclusive (com alguma licença, alguns dos importantes poemas de Oswald, inclusive aquele analisado por Schwarz, são enquadramentos ficcionais da biografia do poeta) – e, portanto, parece essencial ao Caetano maduro a formulação forte de um eu, ética e esteticamente.

No passado e/ou dentro de si, as saídas para a crise propostas pelo tropicalismo são completamente utópicas, no sentido justo do termo, de não haver lugar real possível para sua concretização. Por serem utópicas, o horizonte revolucionário tradicional não está previsto em seus códigos, mas o reacionário da fantasia, inclusive da fantasia que materializa vontades. Com efeito, e noutro sentido, pode-se ouvir uma revolução mais profunda, anárquica, irreversível, que passa por um retorno primitivo e dionisíaco a um estágio pré-civilizatório, mas a trilha é demasiado escorregadia e não parece ser ratificada, quer nas canções, quer na continuidade das dicções dos tropicalistas pelas décadas seguintes – trajetórias demasiado distintas entre si para serem percorridas neste ensaio⁸.

Por outro lado, não é disparatado concluir que o tropicalismo seja o grito mais alto e estridente do limite da possibilidade revolucionária, mais lúcido que os demais até, pois formula a percepção de que Inês estava morta, ou melhor, de que Lindoneia tinha desaparecido, na frente do espelho, para o outro lado da vida. Dentro do absurdo da solução militar para escoltar os interesses burgueses, o melhor a fazer talvez seja

⁸ No ensaio “Sobre o peso de si e maestrias” (2014), comento brevemente o álbum mais recente de Caetano, *Abraço* (2013), desvelando o fetiche e a reificação da forma tropicalista na dicção recente do cancionista.

mesmo brincar de índio, como Macunaíma ou não, que também materializa vontades, diga-se de passagem. Naquele espaço de uns poucos anos, pode-se argumentar sem vexame ser esta a chave cancional mais vigorosa, embora formalmente desesperada e desesperadora. Com a desestruturação do movimento tropicalista no final dos anos 60 e a modificação do panorama político, outras saídas surgiriam na canção popular, como a obra madura de Chico Buarque, *Os Novos Baianos*, *o Clube da Esquina*, Gal Costa e Elis Regina.

É evidente, pelo percurso apresentado aqui, que qualquer repetição da fórmula tropicalista depois daquele processo social preciso, da segunda metade da década de 60 e primeiros momentos da década posterior, salvo quando expresse impasses específicos de determinadas configurações supranacionais em desenvolvimento – como o *Mangue Beat*, por exemplo –, é mais valer-se do fetiche que acompanha até hoje o movimento do que, com efeito, estar sensível ao que é evocado pela vida contemporânea. Para uma leitura que se pretenda materialista, mesmo que um CD atual do Tom Zé seja similar à *Grande liquidação* (1968), o transcorrer da esteira histórica faz dos dois álbuns objetos absolutamente distintos.

Uma arte que represente, em sua forma, o atual estado de reificação de pessoas, planos, quereres, sonhos, quando, de fato, Anderson Silva tem mais valor do que João Gilberto, simplesmente corrobora e amplifica nossa incômoda realidade material, em cínico regozijo. Tampouco conta com aquele distanciamento que evita a mobilização da forma estética como um objeto qualquer de consumo. No campo da crítica, o culto sem restrições ao tropicalismo ou sua identificação a toda e qualquer mistura que se realiza ou possa se realizar é também sucumbir aos encantos da forma e não perceber sua inexorabilidade material. Salvo engano, para criadores e leitores, de livros ou de canções, uma das mais caras lições da lírica moderna é a necessidade de manter-se sobremaneira crítico.

REFERÊNCIAS:

- ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na literatura brasileira: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária*. Porto Alegre: UFRGS, 2014.
- CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura” in *Novos estudos Cebrap*, v.2, 4. São Paulo: abril de 1984.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria [3ªed.]*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000, p.21.
- FISCHER, Luís Augusto. “Refêns da modernistolatria” in *Piauí*, nº80. Maio de 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial no Brasil. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*; trad. Martha Conceição Gambini; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1990.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*; trad. de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio Leite. “Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira” in *Revista do Instituto de Estudos Brasileira*, nº59, p.213-228, dez. de 2014.
- MACHADO, Marcelo. *Tropicália*. Documentário. Distribuidora Imagem Filmes. Brasil, 2012.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* [4ª ed.]. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* [4ª ed.]. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000b.
- _____. *O pai de família e outros estudos* [2ª ed.]. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.
- _____. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.12.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- TATIT, Luiz. *O cancionista* [2ª ed.]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TERRA, Renato & CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. Documentário. Distribuidora Vídeo Filmes. Brasil, 2010.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.