

A CONSTRUÇÃO DO DESENGAJAMENTO: TROPICALISMO E IDEOLOGIA (1967-1973)

Fabiana da Camara Gonçalves Pereira*

Resumo

O texto faz um balanço ideológico do movimento tropicalista para iluminar, entre vários pontos, os mecanismos de legitimação cultural no Brasil. Para tal, analisa as trilhas deste discurso, através da complexidade semântica dos depoimentos, e obras de alguns de seus principais artistas.

Palavras-chave

Tropicalismo - Discurso – Política

Abstract

The present text performs an ideological assessment of the Brazilian musical movement called ‘tropicalismo’, bringing light to points like the Brazilian system of cultural legitimization. In doing so, it analyzes the paths of the tropicalist discourse, as it is stated on the semantic complexity of testimonials and works of its most important artists.

Keywords

Tropicalismo - Discourse – Politics

A Água mole, pedra dura
Tanto bate que não restará nem pensamento.
Gilberto Gil

... minha atitude reticente em face das
certezas políticas de meus amigos
suscitava neles uma irônica desconfiança.
Caetano Veloso

MÚSICA DE VANGUARDA POLÍTICA

Os anos 50 foram uma década de grande otimismo para o Brasil. A crença no desenvolvimento da nação poderia ser expressa pela promessa de ‘50 anos em cinco’, proferida por JK, e foi concretizada na construção da monumental Brasília – reflexo do desenvolvimento de um parque industrial no país e do relacionamento cada vez mais íntimo das contas públicas com o capital estrangeiro. Tal euforia também se apresentava no campo cultural, no qual os novos projetos de expressão rompiam com o passado, em geral considerado retrógrado e já ultrapassado. Nesta época, mudaram tanto a composição quanto a recepção da música popular consumida por segmentos mais intelectualizados da sociedade – como se verifica no surgimento e popularização da bossa nova. A

música popular deixou de ser um campo de diluição da informação e absorveu experimentações antes confinadas a outras linguagens, como a literatura e o cinema. Segundo Santuza Cambraia Naves, de uma maneira geral, “tratava-se de superar o subdesenvolvimento através de uma postura positiva com relação à indústria e à mídia que permitisse aos artistas intervir nestas esferas em prol de uma transformação da sociedade”.¹ Esta demanda por um passo à frente culminou, na década de 60, com o desenvolvimento de uma elite intelectual ligada à universidade e ávida de revolução. Os primeiros anos desta década marcam-se pela hegemonia cultural da esquerda, e com isso, a ascensão de uma estética popular participante em termos políticos e sociais, ao mesmo tempo em que afinada com os postulados nacionalistas.

Tal engajamento comprovava a permanência da crença otimista no futuro, que caracterizara os anos cinquenta, sua pleora dava-se na proporção direta de sua ingenuidade política. O espírito revolucionário deste momento é exemplificado através de sua valoração de algumas expressões musicais específicas, como o recém resgatado samba, que representava a riqueza e a legitimidade da tradição popular, e a canção de protesto, de composição simples, que comunicava o desejo revolucionário. No entanto, o socialismo que

se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo, mas fraco na organização apropriada da luta de classes. A estratégia do Partido Comunista, aliar-se à burguesia nacional, tornava sua ideologia facilmente combinável com o populismo. A tática permitiu uma aproximação pacífica com o poder (especialmente com João Goulart), mas além de manter esta proximidade num nível apenas discursivo, desencadeou progressivo pânico nas direitas, encorajando-as à reação radical constituída pelo golpe.

Nas palavras de Sanchez: “A chegada ao poder dos militares em 1964 parece, vista de longe, o encaixe perfeito de um quebra-cabeça a unir esquerda e direita maniqueístas”.²

A INÉRCIA DO TREM CULTURAL

Mesmo após 10 de abril, a esperança revolucionária ainda vicejou. “Em seu conjunto”, apontava à época Roberto Schwarz, “o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições temporais já não existem...”.³ Que a direita já houvesse tomado o poder à força, garantindo o *status quo*, parecia apenas um detalhe. Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri contaram a produzir seu teatro engajado nos Centros Populares de Cultura (CPC's) da União Nacional dos Estudantes. Conta-nos Schwarz: “Zumbi [espetáculo teatral do *Teatro de Arena*, de Boal] repetia a tautologia de Opinião [peça anterior, que fora um grande sucesso de público]: a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito”.⁴ As expressões culturais da esquerda, no pós-golpe, sintomatizavam a inflexibilidade da ideologia esquerdista diante da especificidade do país.

Estas reflexões, porém, eram escamoteadas diante da onda de revitalização econômica em diversas áreas da cultura, como o teatro, o cinema, o mercado editorial e o jornalismo, discursos enraizados na hegemonia de esquerda. Como esta preponderância ideológica não se traduzia em mobilização social massiva, os militares no poder não chegaram a movimentar uma máquina repressiva neste primeiro momento. Somente em 1968, quando grupos estudantis já haviam estruturado a luta armada, começou a haver repressão efetiva, e o ‘golpe dentro do golpe’ dos oficiais da ‘linha dura’ inaugurou a violenta era de perseguições políticas que calou estas vozes. A partir daí, pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entrou numa crise aguda.

Deveria decidir-se entre a disposição *kamikaze* do guerrilheiro ou o esconderijo covarde da escrivaniha cooptada e reprimida. Apenas mais tarde a filosofia

do desbunde veio servir de válvula de escape para as tensões desta camada intelectual, que dali para a frente se esforçaria, parafraseando o poeta Wally Sailormoon (ou Salomão), para “deixar de confundir sua vida com o fim do mundo”.⁵

TROPICÁLIA COOL

O movimento que ficou conhecido como tropicalismo, ou Tropicália, lançou-se publicamente em 1967 (antes, portanto, da era de repressão política da ditadura – e no auge da hegemonia cultural de esquerda, que pairava autista acima da realidade do golpe) na ocasião do *III Festival de Música Popular Brasileira*, da TV Record de São Paulo, quando *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso (apresentada com o acompanhamento do conjunto de rock argentino *Beat Boys*, que tocava no Beco das Garrafas), e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil (acompanhado pelo ainda desconhecido desconhecido conjunto paulista *Mutantes*), trouxeram ao cenário da MPB a prática de assimilar e integrar⁶ ao aparato cultural brasileiro formas de manifestação rejeitadas pelas elites que somente consumiam música popular ‘de raiz’.

Desde 1965 este festival atraía representantes de diversas tendências musicais para o debate de polêmicas tornadas assim assunto nacional, atraindo uma forte audiência para a emissora.

A apresentação dos tropicalistas constituiu uma continuidade a esta tradição de ruptura: “a simples introdução da guitarra elétrica nos acompanhamentos de *Alegria, Alegria* e *Domingo no parque* desencadeou a hostilidade contra Caetano e Gil, como se realmente estivesse em questão a integridade da música brasileira”.⁷

Os artistas tropicalistas também apresentavam a novidade dos efeitos eletrônicos, além de outros recursos não-musicais que reforçavam sua proposta de modernidade, como a indumentária (roupas de plástico misturada com colares de macumba – uma lembrança do nosso subdesenvolvimento, segundo Caetano) e a *mise-em-scène*, que em determinada performance incluía o *happening* de um *hippie* norte-americano se contorcendo e lançando gemidos enquanto a música era tocada. Os tropicalistas assumiam radicalmente o palco e as importações culturais eram utilizadas sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional. Caetano e Gil se orientavam por princípios mais gerais, sem se restringirem a meras questões de técnica musical: a inserção da guitarra ou qualquer outro elemento até então estranho à música popular brasileira não era uma escolha arbitrária, mas símbolo de um novo movimento cultural que não desejava submeter-se às restrições estéticas e discursivas

de uma esquerda que, derrotada politicamente, ainda legitimava as manifestações estéticas produzidas no país – numa ‘esquizofrenia’, ou ‘autismo’ cultural simbiótica às manobras de retórica política as quais potencializaram o golpe.

As letras tropicalistas anarquizavam os terrenos do popular e do nacional e com isto o movimento rompia com o pacto simbiótico tacitamente aceito nos círculos intelectuais. Misturavam-se elementos da cultura brasileira com mitos da comercialidade estrangeira, como personagens da Disney e outros produtos industriais já então onipresentes na vida urbana, como a Coca-cola. Desta forma, desconstruía-se um dos principais fetiches, acalentados igualmente pela esquerda e a direita: a oposição ‘nacional’ e ‘autêntico’ contra ‘alienígena’ e ‘descaracterizador’. Inclusive, pois muitos dos elementos brasileiros tomados pelos tropicalistas faziam parte do baú empoeirado que não integrava o panteão das formas nobres, orgulhosamente nacionais. Tratavam-se de referências cujo caráter *kitsch* as tornava profanamente plebéias, como a dramaticidade tragicômica de Vicente Celestino, as celebrações religiosas etc. Ao invés de lançarem seu olhar à ‘riqueza’ e à ‘abundância’ dos recursos nacionais conforme apregoados pelos regulamentos ufanistas então em voga, os tropicalistas estendiam esta concepção de ‘riqueza’ ao que convencionalmente se via como esteticamente ‘pobre’, principalmente as estéticas demodées do cafona, próprias da velha burguesia reacionária que, há pouco, havia alcançado o poder, e também as formas atualíssimas do pop, concebidas para o mercado jovem. As canções então poderiam ser cuidadosamente montadas/coladas com referências à poética erudita e embaladas uma a uma pelos sofisticados arranjos de mastros como Rogério Duprat – o que demonstrava um esforço para demolir mais uma oposição marcante – a da linguagem acessível e da metalinguagem intelectual (e assim, não gratuitamente, atingir também o mercado intelectual).

Podemos perceber que mesmo na composição das canções – não existe fórmula de canção tropicalista – houve um rompimento com o conceito de forma fechada; um processo onde a intertextualidade era levada às últimas consequências e as colagens e intervenções eletrônicas reiteravam a subversão apresentada. Tradições antagônicas se relacionavam com um misto de despojamento e histrionismo, incorporando-se num mesmo movimento que ia da paródia ao pastiche. Entretanto, num equilíbrio delicado, a crítica não se tornava por demais corrosiva⁸: a tradição era tratada com uma ambígua ironia. Em alguns momentos, “o veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente comercial; por outro lado o passado

é iníquo e o presente autêntico etc”⁹. Fundava-se uma nova relação com a diferença, uma postura afirmativa, mas a qual não sustentava compromisso definitivo com qualquer juízo de valor, mas filiações momentâneas a posicionamentos performáticos cuja única rejeição constante era a negação das amarras provenientes de uma visão xenófoba do nacional. Não havia tomada de posição nem manifestação imediata de predileção: as coisas estavam no mundo, só precisavam ser apreciadas pelo olhar contraditório, mas seguro. O que importava, numa postura internacionalista de vanguarda, era o valor absoluto do novo – tanto do antigo que já havia sido novo quanto do mais novo novo, como definiria o poeta concreto Augusto de Campos¹⁰, uma vez que em sua concepção as experimentações estéticas estariam sincronicamente relacionadas. Este posicionamento gerou um grande antagonismo com o público mais ortodoxo, que era a maioria naquela época de posições políticas definidas e radicalizadas. Principalmente porque levou à música a crise discursiva que subjazia na atualidade, sendo contanto desprezada pelos discursos da esquerda – além de revelar pioneiramente a superficialidade das posições ‘nacionalistas’ dos militares no poder – os elementos do imperialismo enxurravam a economia do país a olhos vistos. Estas realidades contraditórias eram alegorizadas pelo discurso tropicalista através da oposição entre a estética e a moral reacionárias da direita vitoriosa e as formas modernas internacionais, às quais o Brasil se ligava (agora como antes) através de seu atraso, de acordo com a sociologia da dependência inclusive desenvolvida na época. Atraso este cuja continuidade, paradoxalmente, havia sido possibilitada pelo próprio golpe – que mantinha a nação numa posição subalterna frente aos centros de poder mundiais. Escreve Schwarz em 1968: “para obter seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional” (grifo do autor).¹¹ O estabelecimento do discurso tropicalista, afirma o estudioso, só é possível no ambiente pós-golpe, pois seu cinismo vem da descrença na esquerda, da desilusão com a política por conta da derrocada da democracia, etc. O tropicalismo parece partir do princípio da impossibilidade de realização do país ao apontar incansavelmente para a condição de absurdidade do ‘monstro católico tropical’.¹²

ALEGORIAS DO DESENGAJAMENTO

Schwarz confirma: “o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos (...) à luz branca do ultramoderno, transformando-se o

resultado em alegoria do Brasil”¹³ Existe uma fixação estética e discursiva na situação de atraso brasileiro, que contraposto à modernidade internacional afigura-se então como uma espécie de destino do país. Para dar nitidez à escolha niilista do discurso tropicalista, o autor relativiza a questão deste “absurdo” e dá como exemplo o método Paulo Freire de alfabetização, onde coabitam o arcaísmo e a reflexão complexa, mas no qual a oposição dos termos, ao invés de ser insolúvel, resolve-se num resultado eficaz de formação da cidadania. A escolha do tropicalismo seria arbitrariamente não-propositiva, percorrendo, inclusive, um caminho inverso à da estética da fome definida por Glauber: ao invés de repudiar a modernidade à qual, como vimos, nos atrelaríamos através da perpetuação de nosso próprio atraso, o tropicalismo tendeu a desejar uma atualização *up to date* e enxergou este atraso segundo a ótica da vanguarda e da moda mundiais. Tornase importante aprofundar a relação do tropicalismo com a *Estétyka da Fome* glauberiana, divulgada em manifesto público em 1965. Pois, nas palavras do próprio Caetano: “diretamente, o que eu fiz foi muito mais profundamente influenciado, toda aquela coisa de tropicália se formulou dentro de mim (sic), no dia em que eu vi *Terra em Transe*”¹⁴ A respeito de Glauber, o jornalista e crítico musical Pedro Alexandre Sanches aponta: “A análise intelectualmente complexa já presente em seus filmes anteriores (...) se alinhava às idéias desenvolvimentistas do juscéliniano-janguismo, e as ultrapassava mesmo no que dizia respeito à recusa ao paternalismo, ao populismo e aos maniqueísmos de esquerda. De início, as idéias de Glauber buscavam deseducação e reeducação simultâneas de um público acostumado a fórmulas prontas de cinema com fins claramente políticos e estratégicos”¹⁵

A linguagem de Glauber, assim como a dos tropicalistas, colocou questões fundamentais para a produção cultural e, em contrapartida, atualizou a crise das linguagens metanarrativas anteriores, sendo que os últimos, através de sua inserção na televisão, amplificaram a discussão para o terreno da cultura de massas. Há, no entanto, uma diferença fundamental nos dois direcionamentos. Uma declaração de Glauber, em 1971, ajuda-nos a explicitar o encontro: “A ideologia não me interessa como escapatória ou certificado de boa consciência. Minha ideologia é um movimento contínuo na direção do desconhecido”, e a divergência “o qual não exclui minha luta contra o imperialismo, o fascismo e outras deformações políticas”¹⁶ A busca estética realizada pelo cineasta envolve uma definição e uma luta políticas, especialmente aquela contra as vertentes do imperialismo (que, notemos, constitui-se num totalitarismo, na medida em que a

força é exercida internacionalmente através do poder econômico e militar) – ele *confia* num *télos* para o mundo. Já a discussão tropicalista, com sua abertura cool à moda e ao pop, não problematizava o fato de que estes elementos são propagados a partir de um centro de poder econômico ao qual o país se submete. Roland Barthes, no ensaio final de *Mitologias*, aponta a despolitização (e por consequência a naturalização do *status quo*) como uma atitude de direita, já que o não-engajamento para a mudança redundava na continuidade de determinada situação atual – e o conservadorismo é uma atitude de direita, pois remete-se à continuidade das desigualdades capitalista.

Heloísa Buarque de Hollanda retoma Walter Benjamin em sua definição do conceito de alegoria como a chave teórica para o entendimento da modernidade, na medida em que reflete a profunda desconfiança da realidade e da linguagem por parte do herói/artista moderno. “No mundo alegórico”, diz, “o universo concreto aparece então desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros, nada merece uma fisionomia fixa”¹⁷ A disposição variável da configuração alegórica seria um dos sintomas da falta de visão de todo que atinge este artista, (des) situado na cidade grande, à espera dos milagres (promessas de sucesso?) que o mundo parece lhe dar direito. Heloísa completa: “A realidade transcendente deste arquétipo é o nada, ou algo pior que o nada, porque sua natureza de nada debocha dos que se humilham lutando por procurar sua transcendência”¹⁸

Conscientemente ou não, a adoção da alegoria ratifica a imanência da contra-revolução, especificamente aquela das ‘contradições absurdas’ que o próprio tropicalismo se prontifica em expor “à luz branca do ultramoderno”. Estaria o colonizado se analisando através das lentes do colonizador, ou abrindo mão das hierarquias geopolíticas e nacionalistas que o aprisionariam na condição subalterna de “ser neguinha”? Diz Caetano: “Eric Hobsbawm, em suas apreciações do nosso ‘breve século XX’, escreveu que desde o entreguerras, “no campo da cultura popular (...), o mundo era americano ou provinciano”. Isso era um dado que os tropicalistas não queríamos negar. Tampouco queríamos encarar com rancor ou melancolia. Reconhecíamos a alegria necessária que há em alguém achar-se participando de uma comunidade cultural urbana individualista universalizante e internacional”¹⁹ Acabara, enfim, a época de ouro dos discursos do social, obsoletizada pela ascensão do conceito de massa – cuja unidade básica era o fragmento individual e individualista, não mais o cidadão.²⁰ O tratamento tropicalista da questão da especificidade desta massa, reunida em território nacional, operou-se através de um resgate da noção de antropofagia, que “vista em seus

termos precisos”, completa Caetano, “é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão”.²¹

O encontro com as idéias de Oswald de Andrade se dera através do encontro com os concretos, quando o processo tropicalista já estava maduro e o essencial da produção, pronto; mas a idéia do canibalismo cultural serviu como uma luva: sua argumentação contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontrava ali uma formulação sucinta e exaustiva. Os temas da liberdade, da desrepressão, da procura de ‘autenticidade’, eram a pedra de toque do momento. Para os tropicalistas, assumir a contradição brasileira em toda sua profundidade era abrir possibilidades de exploração criativa que não se restringiriam às fronteiras nacionais, mas utilizariam singularidades locais como moeda de troca no cenário internacional – vide a idéia de ‘poesia de exportação’ de Oswald. “Apenas sei que este fato ‘Brasil’ só pode liberar energias criativas (...) se não se intimidar diante de si mesmo. E se puser seu gozo narcísico acima da depressão de submeter-se o mais sensatamente possível à ordem internacional”.²²

A UTOPIA MÍSTICA DO DESBUNDE

O deboche despriorizante e a crítica comportamental dos tropicalistas, que batiam de frente com a tradição de esquerda, logo se revelaram, aos olhos e ouvidos militares, nocivos aos propósitos do regime. Diz Caetano: “Quando estourou o tropicalismo os estudantes de esquerda reagiam contra a gente e o poder também. Eu rebolava e os pais de família chiavam”.²³ Em 1969, ele e Gil foram presos e, dois meses depois, convidados ao exílio, cumprido até 72, em Londres²⁴ – que com Nova Iorque era o epicentro mundial da contracultura e do rock, os referenciais modernos de uma nova atitude que se configurava. A volta do exílio é comemorada com a consagração dos artistas no cenário brasileiro. Dali para frente, os dois jamais teriam novos problemas com a censura, mas também jamais ousariam uma investida no vespeiro da ditadura, que já assimilara a face ‘Carmem Miranda’ desengajada do movimento.

“É nessa época que um progressivo desinteresse pela política começa a se delinear”²⁵, diz Heloísa. ‘Política’, é preciso ressaltar, como entendida até o momento, pois a intervenção múltipla do tropicalismo visava ocupar, mexer, brincar, introduzir elementos de desorganização nos canais de comunicação legitimados e do sistema, chamando a atenção para uma micropolítica do corpo e do comportamento, que, segundo José Celso, era “difícil de ser percebida dentro da cabeça do marxismo tradicional”²⁶. José Celso, o pai do movimento chamado ‘teatro da violência’, no

Teatro Oficina, encenava peças em que era possível, por exemplo, que um artista defecasse ao lado do público. Isto visava, entre outros efeitos, representar o trauma e a situação de absurdo que o golpe havia impingido à intelectualidade de esquerda. “Estávamos no Eros e na esquerda”, diz o diretor, estabelecendo a impossibilidade, visto que no moralismo esquerdista daquele momento Eros fora banido. A partir daí, o engajamento na prática política tradicional foi sendo substituído pela valorização da ‘mudança de vida’ como tema emergente.

O binômio Arte/Sociedade, que era antes tomado na perspectiva da palavra didática e de tomada do poder a longo prazo, começa agora a abandonar os grandes projetos e a se configurar numa prática de resistência cultural, transformando-se no binômio Arte/Vida. Entraram em pauta, nas práticas da juventude, a radicalização do uso de tóxicos, das experimentações sexuais, ao mesmo tempo em que saía de foco a questão do nacional. Estas escolhas eram vividas e sentidas como gestos perigosos, ilegais, e, portanto, assumidas como contestação de caráter político. A dimensão política destes comportamentos desviantes, enquanto expressão de uma divergência em termos de visão de mundo, concretizava uma nova situação de marginalidade em relação ao poder. Contrabalançando esta concentração dos problemas políticos, outrora mundiais, ao nível do corpo e da individualidade, entraram em voga discursos holísticos que, além de dar novos limites ao universo conhecido, integravam os indivíduos recém-atomizados e relativizavam a importância da razão. “Era uma época em que se alimentavam alucinações, fantasias de outras dimensões, misticismos vários. Gil estava interessado em religiões orientais e ouvia com interesse histórias sobre discos voadores.

Além das drogas e da política, os assuntos ocultos e esotéricos atraíam quase todos os nossos conhecidos. Por toda parparte se mesclava um medo das sombras com a alegria de livrar-se da cadeia da causalidade”²⁷. As sólidas e antigas referências haviam estremeado sob o signo da mudança, da ‘nova era’. Arnaldo Jabor nos perspectiva esta essa ‘viagem’: “Os *hippies* americanos “caíram fora” (*dropped out*) do Sistema. Nós fomos jogados fora. A revolução *hippie* não chegou aqui como “flores e amor”, mas como balas e porrada; como subdesenvolvidos, pegamos a marola suja do *zeitgeist*, do espírito da época. (...) Tudo nos dava horror e tínhamos de fechar os olhos. Uma utopia mística substituiu a política. (...) A derrota ganhou uma beleza nova; era o charme da desistência, a nobreza da vitimização, o cultivo masoquista da beleza do fracasso.

A desesperança parecia maturidade, a loucura passou a ser o lugar da sabedoria, numa lucidez invertida, algo semelhante à paranóia como crítica social, como fizeram os *beats* de São Francisco. O sexo virou um refúgio ideológico, experimental; ou era um novo tipo de amor metafísico de *hippies* em simbiose metafísica ou surubas experimentais, para tudo ousar e para expandir horizontes morais.”²⁸

Na procura de uma forma nova de pensar o mundo, o desbunde tornava-se uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante tanto da direita quanto da esquerda. Embora contendo seus riscos inerentes, como o da desintegração do eu (houve um alto número de suicídios e internações em manicômios entre os jovens de então), esta filosofia não expunha seus adeptos aos riscos cada vez maiores da tortura, pelo contrário, parecia uma das únicas alternativas disponíveis a esta dor específica, e à problemática do engajamento de uma maneira geral, como podemos perceber através do poema de Rogério Duarte, publicado na revista tropicalista *Navilouca*²⁹:

)E
&
sendo eu o feliz proprietário
de uma inteligência
verdadeiramente fantástica
aprendi desde cedo a rir
da desgraça alheia
como se fosse um
poema doloroso demais
para você &
&

A gente deixa de escrever
quando sente que as
queixas fundamentais
já foram formuladas
e a gente perde,
vai perdendo aquele
inicial entusiasmo
pela palavra &

)E
desenhar sobre as velhas
matrizes

GOSTO DESGOSTO
desenhar sobre
as velhas matrizes
nossos mais íntimos
pensamentos

POR ISSO NÃO
ME POVOA MAIS
O FANTASMA DA POESIA

OS PODERES DA PROSPERIDADE

Tárik de Souza aponta para a importância dos motivos “costumeiros e sempre insondáveis”³⁰ de ordem técnica que contribuíram para o desenvolvimento da música brasileira do período que estamos abordando. A escolha técnica no tropicalismo esteve intimamente ligada ao partidário estético-discursivo. Por isso mesmo os tropicalistas tiveram uma censura aberta à precariedade do alcance teórico e da opção artesanal dos poetas marginais (de mimeógrafo), que eram vistos como ingênuos e incapazes da articulação complexa demandada pela sociedade industrial. O padrão cultural que interessa ao tropicalismo não prescindiu da escola, do domínio da técnica mais atual, enfim, dos elementos da modernidade compartilhados por diversos indivíduos e nações. Oswald, inclusive, já alertara na década de 20 “para os perigos de se deixar em estado bruto o produto cultural autóctone, que tenderia a estereotipar e a se converter em mero exotismo”.³¹ Já vimos, no entanto, que a estratégia tropicalista foi justamente utilizar a técnica para ressaltar o exotismo brasileiro – em colagens alegóricas que, enfim, sucederam despontar como um grande sucesso programático, na medida em que obtiveram excelentes resultados de público e de crítica tanto no Brasil como no exterior.

O estereótipo e o simulacro tornariam-se as formas principais da indústria cultural ocidental do pós-guerra e no absurdo brasileiro alegorizado pela tropicália, o problema (o atraso do país) estava contido na solução (a modernidade), que estava contido no problema (nossa condição de dependentes). “Assim como a cultura (o saber, a técnica) é redimensionada pela loucura (percepção fragmentária) e vice-versa” – completa Heloísa.³² A fita de Moebius da pós-modernidade tinha a tessitura adiantada. O interesse acurado pela tecnologia musical de ponta testemunha a mútua legitimização do tropicalismo e da indústria cultural, efetivada já na inauguração do movimento, quando se concretizou o desejo expresso por Caetano em *Alegria, alegria* – “até pensei / em cantar na televisão”. O interesse pelas possibilidades provenientes dos veículos de comunicação de massa e do próprio estrelato, em resumo, pela escalada da estrutura sócio-econômica capitalista, não deixará de influir nas ações do núcleo central deste grupo – especialmente Caetano, Gil, Gal e os *Mutantes*, que logo realizam esta destinação. Duprat adianta este aspecto já na contracapa do LP *Tropicália* ou *Panis et Circensis*: “Sabe que podem ganhar muito dinheiro com isso?”, e desnuda desde cedo o sonho de ascensão social já indissociável ao pop. A ansiedade em relação ao dinheiro e ao status tem várias expressões na

produção artística deste período, como podemos ver no seguinte trecho do poema de *Wally Me segura qu'eu vou ter um troço*³³:

Guerreiro: nasci no interior do Brasil – minha dor é minha dívida de dinheiro (...) vou arranjar dinheiro botar um taxi na praça e dirigir para ganhar a vida. (...) Heil. Minha luta por uma cara bem sucedida. Heil. Senão sou expulso da cidade.

Nas palavras de Gil na letra de *Logos x logo*, tratava-se de “trocar o logos da posteridade / pelo logo da prosperidade”. A ‘articulação complexa demandada pela sociedade industrial’ teria um objetivo específico: a liberdade de realizar necessidades e aspirações burguesas individuais a partir da reconfiguração do elitismo intelectual no contexto da cultura massificada. Caetano confirma esta visão: “Se arriscarmos olhar bem fundo, talvez cheguemos à conclusão de que os modernismos representaram antes uma luta contra a iminente obsolescência de um passado belo em vias de banalizar-se; de que nunca, como no modernismo, a arte foi tão conservadora”.³⁴ Mas a acirrada crítica social encontrava seus limites no direcionamento inequívoco do artista para o comércio. “A ideologia do consumo será sempre um escárnio”, sugere Schwarz.³⁵ O desbunde tropicalista deixava entrever sua face reacionária: os mais perspicazes artistas modernos, escolados nas armadilhas de sua própria condição, deixam de buscar um ideal filosófico e aprendem a articular a transcendência mística ao pragmatismo da indústria tecno-cultural. Apesar dos obstáculos que a modernidade anômica opõe a seu élan produtivo, os artistas modernos produzem com o maior esmero técnico possível e, desafiantes, vão à busca das recompensas que o mundo moderno ainda tem a lhes oferecer. Houve pouco lugar para o idealismo arrebatado dos mártires no vale-tudo da ordem burguesa no Brasil.

AUTORIDADES EM ABERTO

Voltemos ao testemunho de Jabor: “Se hoje vivemos trancados num quadrado vicioso de impossibilidades, antes de 64, no delírio da Guerra Fria, do terceiro-mundismo, achávamos tudo fácil de realizar — nosso desejo bastava, mesmo que a utopia fosse impossível. (...) Hoje, temos liberdade, mas não podemos fazer nada, presos no ‘beco do possível’”.³⁶ A atualíssima situação ideológica descrita pelo cineasta, na qual viceja a impossibilidade teleológica de desenlace, já podia ser vislumbrada desde o começo dos cerca de quarenta anos que nos separam das primeiras propagações do discurso tropicalista. Sua conceituação transcendente, ao rejeitar a dualidade entre ‘sim’ e

‘não’, em breve redundou, diante da incapacidade de desenvolver novas propostas, numa filosofia de adaptação otimizada aos sistemas previamente dados. Os tropicalistas, nas palavras de Sanches, colocavam-se “à parte tanto da intelectualidade estabelecida (‘os livros’) como do foco truculento que controla[va] o país (o ‘fuzil’), num ponto equidistante entre ambos – no centro, portanto, embora nunca assim parecesse naquele momento”.³⁷ Numa análise a *posteriori* desvela-se o caráter centrista, quase conciliador do projeto. O engajamento do desbunde nas questões do corpo encontra uma sensível limitação política nas tendências individualistas e atomizantes desta filosofia. No plano geral, o efeito de esvaziamento do espaço social se cristaliza. A letra de *Metáfora*, composta por Gil, nos aponta para outro efeito importante:

Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz ‘lata’
Pode estar querendo dizer o incontível
Uma meta existe para ser alvo
Mas quando o poeta diz ‘meta’
Pode estar querendo dizer o inatingível
Por isso não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo-nada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber o incabível
Deixe a meta do poeta, não discuta
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora

A atenção às idéias contidas no texto nos levam à evidência de que o narrador se investe de uma autoridade absoluta na hora de validar ou inverter os juízos de valor. Este procedimento autoritário comemora e perpetua uma confusão de princípios que não só despreza, mas opõe-se ferozmente às demandas da ética. Afinal, ‘quem pode manda e quem tem juízo obedece’, ou seja, quem não está legitimado a questionar deve calar-se e aceitar todas as idéias do ‘poeta’ instituído. Não é possível ‘se meter’ nas questões de conteúdo da lata/cabeça deste poeta, mas aceitar ou ignorar as definições de sua ‘lata absoluta’ – na mais clara filiação à temível frase da ditadura, ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’.

O tropicalismo carrega a marca de suas origens sessentistas: o autoritarismo político característico da década correlaciona-se com seu negativo *desbundado*, a construção radical de determinado desengajamento político, social, num des-discurso que ao mesmo tempo em que protesta contra a repressão dos discursos ‘livres’, adere à desnecessidade, festeja a

ineficácia destas mesmas vozes. As sensíveis antenas tropicalistas captaram cedo os novos parâmetros discursivos/narrativos contemporâneos.

NOTAS

*Mestre em Estudos da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

1 NAVES: p 30.

2 SANCHES: p 33.

3 SCHWARZ: p89.

4 SCHWARZ: p 83.

5 SAILORMOON, Wally, 1972. In: HOLLANDA: p 72.

6 Na opinião de Santuza Cambraia Naves (cf. bibliografia), a Jovem Guarda simplesmente mimetizava as tendências estrangeiras.

7 FAVARETTO: p 18.

8 “...eu não era inocente do fato de que toda paródia de patriotismo é uma forma de patriotismo assim mesmo – não eu, o tropicalista, aquele que antes ama o que satiriza, e não satiriza facilmente o que odeia”. VELOSO: P338

9 BRITTO: p 695.

10 In: VELOSO: p 228. As relações entre tropicalistas e concretistas são amplamente exploradas pela bibliografia e nos ajudam a aprofundar a compreensão do movimento. A estética tropicalista agrega algumas estratégias da concreta, como a aliteração, a sintaxe justapositiva nas letras das canções etc. Mas a principal contribuição concretista foi intelectual: uma base teórica importante para que aos artistas da tropicália sustentassem suas posições na polêmica nacional criada em torno de seu movimento. Por outro lado, os tropicalistas deram às idéias concretistas, que já tinham legitimação acadêmica, uma projeção de massa e uma permanência na pauta de discussão que Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos provavelmente não alcançariam através do próprio trabalho.

11 SCHWARZ: p76.

12 “... há pertinência em notar na Tropicália (na esteira da Antropofagia) uma tendência a tornar o Brasil exótico tanto a turistas quanto para brasileiros. Sem dúvida eu próprio até hoje rechaço o que me parecem tentativas ridículas de neutralizar este monstro católico tropical, feitas em nome da busca de migalhas de respeitabilidade internacional mediana”.In: VELOSO: p252. Arnaldo Jabor exemplifica o ambiente estético-discursivo conservador que Schwarz aponta como característico de um período arcaico do capitalismo, e que os tropicalistas contraporiam ao aparato eletrônico do capitalismo mais avançado de então, causando o efeito de absurdo: “diante de caretas e românticos, uma outra realidade aflorou, sinistra — os rosários entre os dedos, os elefantes de louça, os bibelôs sem gosto, as luzes mortícias da classe média, suas dores silenciosas, suas tristezas inúteis, crenças medíocres das famílias; ressurgia um Brasil puído, gasto, inatural, que sempre esteve ali e que achávamos esquecido” – e conclui: “A revolução militar despertou o Brasil medíocre. Tudo que odiávamos voltou”. In: JABOR. Cf. Bibliografia.

13 SCHWARZ: p 74.

14 FAVARETTO: p 30.

15 SANCHES: p 39.

16 SANCHES: p 41.

17 HOLLANDA: P59.

18 Idem, p 57.

19 VELOSO: p 292.

20 O declínio do homem público, de Richard Senneth, nos delinea melhor o assunto.

21 VELOSO: p 249.

22 VELOSO: p 252.

23 Depoimento de Caetano à Rádio Jornal do Brasil, em 1978. In: HOLLANDA: p 55.

24 No apartamento representativamente chamado de Capela Sixteena, para onde convergiam artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros – espécie de bunker de resistência (de) onde o discurso tropical (se) legitimava e estabelecia tendências.

- 25 HOLLANDA: p 65.
- 26 Depoimento à autora, in: HOLLANDA: p62.
- 27 VELOSO: p 415.
- 28 JABOR: sup cit.
- 29 In: HOLLANDA: P73.
- 30 SOUZA, Tárík de. Música Popular: interferências empresariais e outras. Opinião (78): 23, 06/05/1974.
- 31 NAVES: P62.
- 32 HOLLANDA: P79.
- 33 SAILORMOON, Wally, 1972. In: HOLLANDA: p 80.
- 34 VELOSO: P228.
- 35 SCHWARZ: P90.
- 36 JABOR: sup cit.
- 37 SANCHES: P 48.

Tropicália. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

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

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

REFERÊNCIAS

BRITO, Antônio Carlos de. **Tropicalismo, sua estética, sua história.** In: Revista Vozes. Volume LXVI, Novembro de 1972.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão.** Editora Nova Fronteira, 19XX.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970.** Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1980.

JABOR, Arnaldo. **Precisamos sonhar um outro sonho.** Globo on Line, 25/11/2003.

MOBY, Alberto. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura.** Rio de Janeiro: Ed. Obra Aberta, 1994.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à**