

ESCOLA DE MÚSICA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

TROPICACOSMOS  
Interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de  
Glauber Rocha

Marcos Sarriddine Araújo

2014

Marcos Sarriddine Araújo

## TROPICACOSMOS

Interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de  
Glauber Rocha

Dissertação apresentada ao curso de  
Mestrado do Programa de Pós-Graduação  
da Escola de Música da Universidade  
Federal de Minas Gerais, como requisito  
parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte

Universidade Federal de Minas Gerais

Outubro de 2014

Minha gratidão vai para aqueles que de alguma forma me acompanharam durante todo esse processo. Primeiramente, meu pai José Newton, minha mãe Leila, minha irmã Nina e meu irmão Renato. A todos meus familiares, em especial meu tio Jurani, que como um índio aceitou trabalhar em troca de cachaça e revisou meu texto.

À minha orientadora Ana Cláudia de Assis e a todos os professores que participaram da minha formação intelectual e artística. Aqui deixo também um agradecimento a todos os funcionários da Escola de Música que sempre contribuíram da melhor maneira possível para o funcionamento das atividades.

Às amigas novas e antigas – Carpe Diem, Alcova Libertina, Miguel, Junkie Dogs, Derivasons e a todos aqueles que encontro por aí.

## RESUMO

Partindo da afirmação de Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical* (1997) de que ele entendeu sua missão tropicalista ao assistir ao filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, é que iniciamos a nossa pesquisa nessa ampla abordagem de aspectos ligados ao tropicalismo que vão além dele mesmo, e que podem ser encontrados em outros meios como o cinematográfico e o literário.

Iniciando a dissertação com uma revisão bibliográfica, começamos a levantar e descrever aqueles que nos pareceram os pontos mais relevantes do movimento tropicalista, em especial o tropicalismo de Caetano Veloso: o seu papel dentro da música popular brasileira (MPB) ao dissolver fronteiras e incluir gêneros musicais a princípio “opostos” dentro da mesma; o seu posicionamento político em relação ao contexto de guerra fria da década de 1960; as influências musicais que levariam ao surgimento do movimento e as implicações destas na música tropicalista.

Em um segundo momento, partimos para a análise de características do cinema de Glauber Rocha que dialogam com o tropicalismo no período que vai até o ano de 1967. Analisamos as trilhas sonoras de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* e procuramos enfatizar como o mito se manifesta no cinema desse diretor para afirmarmos esses aspectos também no movimento tropicalista como um todo.

Por fim, analisaremos e revisaremos uma estética com a qual os artistas envolvidos no movimento tropicalista em 1967/1968 se consideravam como continuadores dela: a antropofagia de Oswald de Andrade. Refletiremos sobre suas principais influências artísticas, estéticas e filosóficas, especialmente a postura de Nietzsche diante da tradição ocidental de pensamento e levantaremos semelhanças e diferenças entre a antropofagia e o tropicalismo partindo sempre da obra de Caetano Veloso e suas influências, especialmente nesse ano de 1967.

Através desse longo percurso, pretendemos no final criar uma imagem mais complexa e profunda deste movimento que vem para afirmar que na música tudo é possível, e mostrar que as fronteiras construídas para dividir as pessoas em grupos são sempre construtos artificiais. Dissertaremos sobre o tropicalismo e descobriremos universos bem diferentes que se identificam sem abrir mão de suas diferenças.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tropicália, MPB, Bossa Nova, Antropofagia, Cinema.

## ABSTRACT

Based on the affirmation made by Caetano Veloso in his book *Verdade Tropical* (1997), claiming that he understood his Tropicalia mission when he watched Glauber Rocha's film *Terra em Transe* (1967), this research begins with a broad approach to the aspects associated with Tropicalia that go beyond the movement itself and can be found in other media, such as film and literature.

Beginning the dissertation with a literature review, the study highlights and describes the aspects of the Tropicalia movement that seem to be the most relevant, specially Caetano Veloso's tropicalism: its role within Brazilian Popular Music (MPB) with regard to dissolving borders and including musical genres that initially were deemed to be its "opposite"; its political position with regard to the Cold War context of the 1960s; and the musical influences that would lead to the emergence of the movement and the consequent implications on Tropicalist music.

Lastly, the study analyzes and reviews an aesthetic with which the artists involved in the Tropicalia movement in 1967/1968 considered to be a continuation of it: Oswald de Andrade's anthropophagy. Here, the study seeks to reflect on its main artistic, aesthetic, and philosophical influences, especially Nietzsche's stance on traditional Western thought, and to illustrate the similarities and differences between anthropophagy and Tropicalism.

Finally we will analyze and revise an aesthetic with which the artists involved in Tropicalia movement 1967/1968 considered themselves to it followers: the antropofagia (anthropophagie) of Oswald de Andrade. We will try to investigate further what it is, their artistic, aesthetic and philosophical influences, especially Nietzsche's stance on the Western tradition of thought and will raise similarities and differences between cannibalism and tropicalism, , specially in the year of 1967.

Through this long journey, the study sought to create a more complex and profound image of this movement, which came about to claim that everything in music is possible and to show that borders, built to separate people into groups, are always artificial constructs. The study contributes with a discussion on Tropicalism and a discovery of very different universes that are similar without having to give up their own differences.

**KEYWORDS:** Tropicalia; MPB, Bossa Nova; Anthropophagy; Film.

Índice de partituras:

Partitura 1 .....	39
Partitura 2 .....	39
Partitura 3 .....	40
Partitura 4 .....	40
Partitura 5 .....	40
Partitura 6 .....	40
Partitura 7 .....	41
Partitura 8 .....	49
Partitura 9 .....	49
Partitura 10 .....	50
Partitura 11 .....	50
Partitura 12 .....	53
Partitura 13 .....	53
Partitura 14 .....	53
Partitura 15 .....	54
Partitura 16 .....	54
Partitura 17 .....	54

## Índice de figuras

Figura 1.....	66
Figura 2.....	67

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	9
Capítulo 1 - ANÁLISES DE LEITURAS CRÍTICAS DO TROPICALISMO.....	12
1.1 – Caetano Veloso e o cinema.....	12
1.2 – Críticas tropicalistas de esquerda.....	18
1.3 – Crítica contra um tropicalismo antropofágico .....	33
1.4 – <i>Alegria, Alegria</i> e Godard.....	37
1.5 – <i>Tropicália e Terra em Transe</i> .....	44
Capítulo 2 – GLAUBER ROCHA .....	56
2.1 – A construção do discurso mitológico através da trilha sonora de <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> .....	62
2.2 – A construção do discurso mitológico através da trilha sonora de <i>Terra em Transe</i> .....	65
Capítulo 3 – OSWALD DE ANDRADE E NIEZSTCHE NA ESTÉTICA TROPICALISTA/ANTOPOFÁGICA DE CAETANO VELOSO .....	72
3.1. – A raiz antropofágica.....	72
3.2 – Diferenças entre Glauber marxista e Caetano nietzschiano.....	78
3.3 –Nietzsche, Oswald e Caetano – a antropofagia e outras estéticas.....	82
3.4 – Antropofagia e tropicalismo .....	94
<b>CONCLUSÃO:</b> .....	98
<b>REFERÊNCIAS:</b> .....	100

## INTRODUÇÃO

Em 1967, surge no Brasil o movimento musical e estético conhecido como *Tropicalismo*. Embora não sejam os únicos a encabeçar esse movimento, Gilberto Gil e Caetano Veloso são os seus dois principais representantes. O primeiro, de forma mais natural, menos explícita, mais dionisíaca, se fez tropicalista e moderno incorporando ao seu som toda a gama de estilos que compunham a música popular brasileira - a MPB. Do iê-iê-iê ao bumba-meu-boi, tudo apareceu em sua música. Já o segundo, que é sobre quem pretendemos examinar, precisou cristalizar suas ideias para formular melhor os conceitos tropicalistas, sendo o lado apolíneo dessa parceria. O filme *Terra em Transe* (1967), segundo o próprio Caetano, é a “pedra filosofal” do seu tropicalismo, pois foi a partir do momento em que ele assistiu ao filme que os caminhos de sua arte se esclareceram, se delinearam. Diz ele: “*Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então que considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em Transe, de Glauber Rocha, na minha temporada carioca de 66-7.*” (VELOSO, 1997, p. 99.). No final do capítulo *Transe*, o autor completa: “*Portanto, quando o poeta de Terra em Transe decretou a falência nas crenças libertadoras do “povo”, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.*” (VELOSO, 1997, p. 116.)

Numa década tomada por fortes ideologias internacionais, talvez a mais tensa de um período que ficou conhecido como guerra fria - capitalismo contra comunismo -, esse contexto mundial também no Brasil, principalmente nas cidades e nos planos de discussões e debates públicos, era um definidor de ações. Essa não era somente uma época de fortes ânimos na política. Foi uma década também do desenvolvimento novas tecnologias. Em tempos de corrida espacial entre a então União Soviética e os Estados Unidos, um novo meio de comunicação se popularizaria - a televisão. Recorremos aos autores Dilmar Miranda e Santuza Cambraia Naves para descrever diversos movimentos, eventos e artistas que são próprios daqueles anos. Seriam esses anos que no Brasil também viriam a ser conhecidos como “a Era dos Festivais”. Esses festivais foram responsáveis pela revelação de grandes nomes daquilo que entenderemos posteriormente como MPB, entre eles Edu Lobo, Chico Buarque, Milton Nascimento, Elis Regina e também aqueles que viriam a se chamar tropicalistas, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Mutantes e Tom Zé.

Nesse contexto é que podemos começar a entender o tropicalismo e a sua situação política, que vista de maneira superficial pode inicialmente não parecer, pois o tropicalismo é um movimento de festa, tem um posicionamento muito bem marcado que se faz complexo, uma vez que se colocou para além da direita e da esquerda, que reivindicavam a possibilidade de tratar temas que não diziam respeito a essa disputa. Também vale ressaltar nosso foco nas ações e teorizações de Caetano Veloso, uma vez que, como nos afirmam Napolitano e Villaça (1998), o tropicalismo não foi um movimento artístico-ideológico coeso.<sup>1</sup> Nesta nossa pesquisa sobre o tropicalismo, um texto apareceu de maneira muito particular e importante para esse momento da dissertação que é o texto de Roberto Schwarz intitulado “*Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*” (2012). Primeiramente, esse texto caminha numa direção muito interessante para nossa pesquisa que é entender todo o contexto que levou Caetano Veloso a forjar seu pensamento até a chegada do momento em que ele assistiria ao personagem poeta de *Terra em Transe* declarar, segundo escreve o músico, “...a falência da crença nas energias libertadoras do “povo”” (VELOSO, 1997, p. 116) e que para ele representaria a oportunidade do surgimento de novas possibilidades estéticas na canção brasileira. Como muito desta pesquisa nasceu anos atrás a partir da leitura do livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, do texto de Schwarz também podemos retirar elementos para discutir a fidedignidade histórica do depoimento do músico – uma vez que foi publicado em 1997, o depoimento de Caetano Veloso guarda certo distanciamento histórico do movimento tropicalista, ocorrido nos anos de 1967 e 1968.

Queremos, no primeiro capítulo, também expor outros comentários acerca do que tenha sido o tropicalismo e também falar da relação que esse teve com a bossa nova comparando as músicas *Paisagem Útil* (1967) e *Tropicália* (1967) para explicar a estética tropicalista. Isso também nos ajudará a reforçar a importância de *Terra em Transe* para Caetano Veloso. Começaremos fazendo uma revisão crítica e a seguir partiremos para a questão dos filmes e da música. A revisão crítica servirá tanto para sermos apresentados já a algumas correntes críticas como também nos ajudarão a demonstrar os pontos a que queremos chegar e trabalhar numa influência mais direta

---

<sup>1</sup> Napolitano, M; Villaça, M. *Tropicalismo: as relíquias do Brasil em Debate* (1998). Texto encontrado no sítio eletrônico [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003) e acessado em 19/01/2014.

que o filme possa ter sobre o tropicalismo. Aproveitaremos para, nessa revisão, contextualizar a tropicália a partir de estéticas musicais presentes nos anos de 1960 e marcantes para a formação do movimento em questão como a bossa nova, a chamada canção engajada e o iê-iê-iê da Jovem Guarda. Por fim, apresentamos a relação de Caetano Veloso com o cinema, citando *Alegria, Alegria* (1967) e suas semelhanças com o cinema de Godard e as músicas *Paisagem Útil* e *Tropicália* em uma ligação com o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha.

No segundo capítulo da dissertação, aprofundaremos nossa pesquisa no cinema de Glauber Rocha buscando ali outras questões que se revelam importantes para o tropicalismo, entre elas o aspecto mitológico fortemente presente nos seus filmes e que também se revelará no movimento musical encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Recorreremos ao pesquisador de cinema brasileiro Ismail Xavier para aprofundar nossa análise. Também faremos uma análise das trilhas sonoras dos filmes *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* sempre na direção de se buscar esse sentido mítico.

No terceiro capítulo nos voltaremos para outros aspectos que se mostraram igualmente importantes na formação do tropicalismo, como a literatura e a filosofia, somando-as à linguagem cinematográfica. São eles a filosofia de Nietzsche e a antropofagia de Oswald de Andrade. Deste, nos debruçaremos sobre seu texto *A Crise da Filosofia Messiânica* (1945) e também seus dois manifestos, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto antropofágico* (1928). A possibilidade de se romper com uma cultura excessivamente racionalizada e doutrinada é o que leva o filósofo alemão a ser influência tanto para Oswald quanto para Caetano. Nosso intuito será demonstrar como se dá, partindo inicialmente do ponto de vista de Caetano Veloso, essa relação e a partir daí extrair mais algumas características que também identificaremos no tropicalismo em uma comparação com aquilo que se entende por antropofagia.

Tendo percorrido esse percurso, deixaremos aqui exposta uma série de temas sobre o tropicalismo. Se aqui não encontraremos nenhuma resposta definitiva de o que é o tropicalismo, convidamos o leitor a conhecer um pouco desses muitos universos, ou cosmos, tropicalistas em sua história e sua associação a outras artes e pensamentos.

## Capítulo 1 - ANÁLISES DE LEITURAS CRÍTICAS DO TROPICALISMO

### **1.1 – Caetano Veloso e o cinema**

No livro *Nós a música Popular Brasileira* (2009), o professor de filosofia da música Dilmar Miranda nos contextualiza os anos pré-tropicália e nos apresenta um quadro de politização na música popular brasileira a partir daquelas que foram chamadas de canções engajadas e, por outro lado, um outro tipo de canção que era acusada de querer alienar o povo, conhecidas como *iê-iê-iê* (canções com influência do *rock*, especialmente o norte-americano). Miranda ressalta a importância da televisão na década de 1960 – os dois gêneros citados acima se tornaram grandes graças a esse meio de comunicação que estava a se popularizar justamente naquela década. Foram diversos programas televisivos de música que divulgaram os artistas. Podemos citar alguns como *O Fino da Bossa* (1965-1967), comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues no qual se apresentavam os músicos ligados principalmente com a canção engajada; o *Bossaude* (1965-1966), que tinha como principal produto sambas mais antigos e era apresentado por Elizete Cardoso e Ciro Monteiro; e a *Jovem Guarda* comandado por Roberto Carlos e conhecido pela canção *iê-iê-iê* (1965-1968)<sup>2</sup>, música de influência norte-americana em um estilo de *rock'n'roll* ou músicas românticas. Nessa década no Brasil, a televisão veio substituir o rádio como principal meio de divulgação musical e artística, especialmente nos centros urbanos.

As canções engajadas já vinham se popularizando desde o início dos anos 1960 e representam outra visão de Brasil em relação à bossa nova, que tinha discursos de amor e exaltação à natureza deixando de lado as mazelas do país. Dilmar Miranda nos revela uma década de intensa discussão e atividades ligadas à política. Nesse contexto de agitação social ele cita as Ligas Camponesas, a Reforma Agrária, o CPC (Centro Popular de Cultura), a UNE (União Nacional dos Estudantes), a nacionalização das companhias particulares de petróleo, o Movimento de Educação de Base da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, o Método Paulo Freire (MIRANDA, 2009, p. 127). Essa

---

<sup>2</sup> Informações retiradas no sítio eletrônico <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv60.htm>, acessado no dia 19/07/2014.

vertente da música brasileira também conhecida como canções de protesto (o termo protesto seria usado principalmente a partir de 1964), nos mostra como esta não era somente uma canção necessariamente com fim político naqueles anos que logo seriam marcados pela ditadura militar. As canções de cunho social também entrariam nessa legenda. Miranda nos cita várias músicas de variados artistas que apareceram nessa linha da música engajada, entre elas: *Marcha de quarta-feira de cinzas* (1963), de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, *Borandá* (1964) de Edu Lobo, *Pedro Pedreiro* (1965), de Chico Buarque, *Disparada* (1966,) de Geraldo Vandré e Théo de Barros, *Canção do Sal* (1967,) de Milton Nascimento, *Viola enluarada* (1967), de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle, e aquela que talvez tenha sido a mais significativa de todas pela reação que gerou e por se tornar um hino daquela geração que combateu a ditadura militar *Pra não dizer que não falei das flores* (1968) de Geraldo Vandré.

E naquela década outro formato de *show* na televisão também fez muito sucesso e foi responsável por calorosas apresentações, discussões e reações do público. Assim eram os festivais de MPB e esse período ficaria conhecido como a Era dos Festivais (1964-1972)<sup>3</sup>. E, embora já tivessem lançado discos<sup>4</sup> e já fossem conhecidos pelo público, seria nesses festivais que Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentariam no ano de 1967, mais especificamente no III Festival de MPB da TV Record, a estética tropicalista.

Segundo Dilmar Miranda, na segunda metade da década de 1960, aquilo que estava começando a se entender como MPB vivia um verdadeiro impasse tanto interna como externamente. Os próprios artistas se dividiam entre a música engajada e aqueles ainda ligados à bossa nova, considerados alienados. E externamente a ameaça vinha do *rock* e da *beatlemania* (MIRANDA, 2009, p. 133).

Seguindo seu raciocínio, o tropicalismo não surgiu como um movimento, mas foi antes um fenômeno.<sup>5</sup> Assim ele nos define esse acontecimento estético:

---

<sup>3</sup> Uma boa referência sobre esse período é o livro *A Era do Festivais* de Zuza Homem de Mello.

<sup>4</sup> Caetano Veloso já havia lançado o álbum *Domingo* (1967) junto com Gal Costa. Já Gilberto Gil havia lançado dois discos antes de se tornar tropicalista: *Salvador, 1962-1963* (1963) e *Louvação* (1967)

<sup>5</sup> De fato, o movimento somente ganharia o nome de Tropicalismo a partir de um artigo intitulado *A cruzada tropicalista* do jornalista Nelson Mota que assim se referiria a Caetano Veloso e Gilberto Gil em fevereiro de 1968 no jornal Última Hora.

(...)Ele expressa certo tipo de fenômeno, em que anos se adensam em espaços curtos de tempo, provocando profundas rupturas e liberando um magna reconstrutor de novas perspectivas possibilitadoras da inventiva humana nos seus mais diferentes domínios. Em outubro de 1967, quando Domingo no Parque e Alegria Alegria eclodem no Festival da Record, em São Paulo, esse novo irrompe, aportando um debate no mesmo nível do que já ocorria em outras áreas: nas artes visuais (os Parangolés de Hélio Oiticica e A Gioconda do Subúrbio de Rubens Gerscman), no cinema (Terra em Transe de Glauber Rocha e Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade) e no teatro (O Rei da Vela e Roda Viva de José Celso Martinez), retomando a estética antropofágica dos anos 20, de correntes do modernismo. Será essa articulação que dará consistência ao que mais tarde será designado de Tropicália ou Tropicalismo) (MIRANDA, 2009, p. 134)

Continuando a nossa contextualização do cenário pré-tropicalista, teremos também como referência a pesquisadora e socióloga Santuza Cambraia Naves. Em seu livro *Da Bossa Nova à Tropicália* (2001) ela primeiramente nos descreve a estética da bossa nova que teve uma importância enorme para a renovação da música popular brasileira e também nos demonstra como a bossa nova tem em si várias sutilezas de influências passando pelo samba, jazz e também pelo bolero mexicano.

Esse gênero musical será uma marca para os tropicalistas, especialmente para Caetano Veloso, que tem em João Gilberto a sua grande referência musical. Sobre a bossa nova, Naves revela que, antes de ser um estilo bem marcado e um movimento pensado e elaborado, foi mais um ritmo e uma harmonia que rompiam com um tipo de sensibilidade há muito arraigada na música popular brasileira, que era uma sensibilidade voltada aos excessos, tanto nos arranjos, quanto no jeito de cantar, nas duas décadas anteriores ao seu surgimento. Muitos são os compositores e intérpretes que ali surgiram a partir de 1959<sup>6</sup>, cada um com seu viés estilístico, embora todos eles reconhecessem em João Gilberto uma liderança no processo criativo da bossa nova tanto pelo jeito de tocar e cantar, contido e sem ênfase emotiva, quanto pelo gênio criador do estilo. Assim ela explica a pesquisa de João Gilberto que levou à criação da bossa nova:

Entre os músicos que criaram o novo estilo musical, João Gilberto (nascido em Juazeiro, na Bahia, em 1931) se destaca ao buscar, ao longo dos anos 50, no Rio de Janeiro, uma experiência estética diferente do que se vivenciava até então. E, de fato, João introduz, a partir de uma releitura do samba tradicional, não só uma harmonia peculiar como também uma maneira não-usual de lidar com a voz e o violão. Uma e outro se integram, provocando uma tensão criativa; dessa maneira, o violão já não atua apenas como acompanhamento. A grande orquestra é substituída por um conjunto menor, mais camarístico: violão, piano, percussão e baixo. Também

---

<sup>6</sup> O disco consagrado como inaugural da bossa nova é disco *Canção de amor demais* (1958), no entanto é somente com a gravação da canção *Chega de Saudade* em 1959 por João Gilberto que a bossa nova abre definitivamente um novo horizonte na MPB.

a voz segue este parâmetro intimista, passando a se colocar de outra maneira: é uma voz pequena, que dialoga com o instrumento musical em vez de exibir sua própria potência. (NAVES, 2004, p. 13).

Não é à toa que Santuza Cambraia Naves traça uma história que se inicia na bossa nova para chegar aos tropicalistas mais tarde. A década de 1960 será repleta de novos caminhos na música popular brasileira, muito graças ao exemplo da bossa nova de que era possível experimentar.

No segundo capítulo do seu livro, a partir de 1962, ela nos descreve um rico cenário na música popular brasileira naquele momento, com o surgimento de vários novos artistas e grupos musicais: uma rua na cidade do Rio de Janeiro onde se concentravam três boates e que ficou conhecida como Beco das Garrafas. Lá apareceram o Sexteto Bossa Rio (Sérgio Mendes no piano, Paulo Moura no sax, Pedro Paulo no piston, Otávio Baily no contrabaixo, Dom Um Romão na bateria e Durval Ferreira no violão), Bossa 3 (Luís Carlos Vinhas no piano, Tião Neto no contrabaixo e Edison Machado na bateria), Tamba Trio (Luizinho Eça no piano e voz, Bebeto Castilho no contrabaixo, flauta, sax e voz, Hércio Milito na bateria, percussão e voz) e músicos como o trombonista Raul de Souza e intérpretes como Elis Regina, Jorge Ben, Wilson Simonal, Leny Andrade, entre outros (NAVES, 2004, p.26-27).

Além disso, nesse cenário dos anos de 1960, ela também nos lembra de grupos que traziam um contexto social e político à música como o Teatro de Arena com seu espetáculo *Opinião*, o CPC, e a UNE. Como não poderia deixar de ser, a socióloga também enfatiza a importância dos festivais de MPB. Segundo ela esse foi o principal cenário para a afirmação de vários nomes e da afirmação desta sigla que passou a englobar diversos artistas ao mesmo tempo tão distintos entre si, que foi a MPB. Dentre os nomes que se afirmariam nesses festivais, estão Chico Buarque e Edu Lobo, além dos próprios tropicalistas, que se utilizariam desse contexto para lançar suas ideias a respeito dos rumos e das possibilidades da música popular no Brasil.

Ao iniciar seu capítulo intitulado *Tropicália*, a primeira coisa que a comentadora nos chama a atenção é para o fato de que a estética tropicalista promove um diálogo entre várias linguagens: musicais, verbais e visuais. Capas de discos, cenários, as letras das músicas, os arranjos e até os figurinos eram propostos no contexto de uma quebra de fronteiras e talvez seja essa uma das essências do tropicalismo, um experimentalismo de colocar as coisas juntas e não negar umas em detrimento de outras. É nesse sentido que a autora escreve:

*Este aspecto da tropicália chama a atenção para um ponto paradoxal: o fato de se configurar como um movimento que rompe, ao mesmo tempo, com a própria concepção de “movimento”. Esse argumento fica mais claro à medida que nos damos conta de que, ao contrário das vanguardas estéticas, as quais geralmente postulam a ruptura radical com a tradição, a tropicália adotou uma atitude incorporativa com relação a grande parte do repertório popular musical. Em outras palavras, no movimento tropicalista a tradição musical é valorizada, embora se faça um recorte diferente dos elementos culturais a serem utilizados. (NAVES, 2004, p. 47-48)*

Continuando sua análise, a autora propõe que, aquilo que por muitos é visto como “pobre”, músicas de fácil fruição, um *kitsch* musical, o que muitos consideram de “mau gosto”, será tratado pela tropicália como “riqueza cultural”, e assim a tropicália vai trabalhar com os boleros e os sambas-canções (podemos incluir aí também o brega) do passado e do seu então presente, o iê-iê-iê, sendo Roberto Carlos sua figura central - *“Amplia-se, portanto, a concepção de “riqueza cultural”: além da criação mais sofisticada, mesmo que produzida no registro popular, o esteticamente “pobre” passa a ser precioso.”* (NAVES, 2004, p. 48). Em seu texto ela ainda afirma que os tropicalistas trabalham na lógica da *“inclusão”*<sup>7</sup>, e esse é o seu procedimento modernista e da proximidade do movimento tropicalista com a antropofagia de Oswald de Andrade. Ela escreve:

*Um primeiro argumento que poderíamos levantar refere-se ao tipo de relação (afetuosa) que Oswald estabelece com o passado e o presente culturais brasileiros, que o leva a tratar com “amor” e “humor” diferentes situações do cotidiano: urbanas e rurais, civilizadas e primitivas; nas próprias palavras de Oswald (no manifesto da poesia pau-brasil, de 1924) seria o “melhor de nossa tradição lírica” e o “melhor da nossa tradição moderna”.*

*Do mesmo modo, as importações culturais são utilizadas sem qualquer temor de descaracterização de uma suposta pureza nacional, já que a cultura brasileira é vista como rica e pujante o suficiente para deglutir tudo que possa vir de fora. (NAVES, 2004, p 49)*

Há dois exemplos no disco *Tropicália* com os quais podemos mostrar como, tanto o recurso da apropriação do que é considerado “mau gosto”, quanto a incorporação de temas estrangeiros são apropriados pelos tropicalistas. O exemplo da incorporação interna de elementos nacionais e considerados lixos culturais o próprio Caetano Veloso nos dá:

*Na concepção do disco Tropicália ou Panis et circensis havia um plano, este sim totalmente tropicalista, de gravar uma velha canção brasileira em tudo e por tudo desprestigiada. Era a supersentimental “Coração materno”, um dos maiores sucessos de Vicente Celestino, o melodramático compositor e cantor de operística cuja brilhante carreira remontava aos 30 e incluía, além de inúmeros discos de sucesso, operetas e filmes, como o recordista de bilheteria*

---

<sup>7</sup> A palavra está em itálico chamando a atenção para a conceitualização do termo intencionado por Naves.

*O Ébrio (...)* A ideia de gravar essa canção me ocorrera por ela ser um exemplo radical do clima estético acima do qual nós nos julgávamos alçados altamente. Mas essa era uma história que, em vários planos, era mais arcaica do que podia parecer. A minha primeira lembrança de patrulhamento do gosto - ou de educação estética por meio de humilhação; ou de esnobismo cultural – remonta à infância remota, entre os quatro e os seis anos, quando meus irmãos riram de mim por eu externar admiração por Vicente Celestino, suas melodias, sua grande voz. (VELOSO, 1997, p. 293)

No plano internacional quem nos dá um exemplo de importação cultural promovida pelos tropicalistas é a própria Naves. Ela cita a capa do disco *Tropicália ou Panis et circensis* que faz uma referência direta ao disco *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* (1967) e chama a atenção para o fato de, assim como o disco dos Beatles é considerado conceitual, no sentido de que há um percurso a ser percorrido da primeira a última música, e este é considerado o primeiro *long play* da história a ser trabalhado de tal forma, o disco dos tropicalistas também o é.

Outra característica estética do tropicalismo, segundo ela, seria a intertextualidade, com referências que não se limitam ao universo da canção popular. As referências também são diversas, de fontes populares ou eruditas, do “lixo cultural” ou informações mais “elevadas” e poéticas. E também “De maneira semelhante, recorrem à paródia e ao pastiche, ora questionando os elementos da tradição cultural, ora lidando carinhosamente com eles.” (NAVES, 2004, p. 51).

## 1.2 – Críticas tropicalistas de esquerda

Os historiadores Napolitano e Villaça (1998) analisam o debate historiográfico sobre o tropicalismo descrevendo nele dois pontos de vista que se confrontam. O primeiro deles vê o tropicalismo como um tipo de alternativa político-cultural aos sistemas predominantes na época, sendo eles, portanto, uma novidade criativa, necessária e que garantiu ao que hoje viemos a conhecer como MPB, uma enorme variedade estilística que permitiu ela ser o que é hoje. A segunda linha de pensamento vê o tropicalismo como sintoma de uma crise de um pensamento que se autoexplodiria tanto politicamente como esteticamente.

Nessa parte da pesquisa analisaremos críticas que ao tropicalismo nessa segunda linha de pensamento que citamos acima. A primeira delas, bem datada sobre o tropicalismo, é a do pesquisador José Ramos Tinhorão, em sua *História social da música popular brasileira*. Ele leu os tropicalistas muito na ótica do entreguismo, que eles se dispuseram a jogar o jogo das grandes multinacionais que regulavam os meios de entretenimento manipulando mercados e, conseqüentemente, o gosto do público. No nosso entendimento, essa é uma visão muito rasa do tropicalismo. De fato, atingir o sucesso e o estrelato, ser popular e até mesmo *pop* eram conseqüências esperadas e desejadas, principalmente por Caetano Veloso e Gilberto Gil. O grupo tropicalista tinha a perfeita noção de onde deveria estar para atingir o público, quais recursos utilizariam para isso e, sem nenhum constrangimento, o fazia. O tropicalismo se faz reconhecer como brasileiro em grande parte pelo constante uso de ritmos, melodias e modos brasileiros. Além disso, como revelam as pesquisas ele não deve ser entendido como um movimento que se resume a Caetano Veloso e Gilberto Gil, embora os dois, no campo da música, fossem seus líderes.

Também chamaremos a atenção para o fato de que o tropicalismo não foi uma subserviência que simplesmente ficou adotando qualquer coisa que se produziu no estrangeiro, ele teve a capacidade de se atualizar com a linguagem internacional de arte e produzir seus resultados finais, sem ter que esperar o posicionamento anterior de alguma referência estética. O diretor de teatro José Celso Martinez, responsável por levar o tropicalismo aos palcos, define bem essa questão:

*Na nossa geração aconteceu uma coisa muito louca, porque a gente adorava as coisas todas do mundo inteiro. Não tínhamos preconceito nenhum com nada. Adorávamos*

*coisas que vinham da antiga União Soviética, dos EUA, da Inglaterra, da África, de não-sei-onde. Não importava o lugar de origem. Mas, ao mesmo tempo, tínhamos uma crença absoluta em nós mesmos, no que estávamos fazendo. Tanto que tudo que foi feito no Brasil nessa época, ninguém sabe, mas antecedeu ao que foi feito no resto do mundo. Não por que o resto do mundo copiou o Brasil, mas por que a gente estava sintonizado com o mundo, a gente estava respondendo aos estímulos. Por exemplo, Roda Viva foi feita muito antes de Hair. Ninguém conhecia Hair, Roda Viva aconteceu antes. E assim milhares de coisas. Tenho certeza que também foi feita assim na música, no cinema, principalmente em relação às coisas que o Glauber fez. Isso é muito difícil para uma pessoa colonizada entender. Porque uma pessoa colonizada tem uma visão metafísica de que as coisas acontecem primeiro no Hemisfério Norte que seria a cabeça do mundo, para depois passarem para o resto do mundo, para o resto do corpo. Se não acontece lá, não está acontecendo aqui. E nessa geração, houve uma inversão louca, daí o tropicalismo. A inversão começou talvez a pensar pelos pés, subindo pelas pernas, passando pelo sexo, pelo estômago, pelo coração, e depois para a cabeça. (MARTINEZ, in MAC CORD, 2011)*

Para os tropicalistas, não interessava exatamente de onde a coisa veio, interessava sim se ela é vibrante, tem vida, se sua manifestação é relevante e autêntica. Não há um ponto de vista eleito, mas sim a assimilação de várias perspectivas. A contradição se mantém no produto artístico porque não se negaram os elementos do passado e do presente circunstancial e no resultado da obra não se caminha, portanto, em direção a um final único. O ponto de vista que adotamos para esta dissertação tem mais a direção estética tomada no início dessa análise crítica, a partir dos livros de Miranda e Naves já comentados inicialmente.

Em uma linha que traz conclusões que acabam enxergando o tropicalismo como uma arte que no fim se torna produto a serviço da indústria fonográfica, semelhantemente à crítica de Tinhorão, podemos citar o texto que tanto nos interessa “*Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*” (2012), de Roberto Schwarz. Esse texto é, como um todo, uma grande crítica ao tropicalismo, especialmente da época pós-prisão e exílio, em que o autor acusa Caetano Veloso de abrir mão de qualquer recurso artístico que viesse a tratar de política e, desse modo, seria simplesmente um artista jogando o jogo das grandes indústrias fonográficas e do mercado. Gostaríamos de delimitar o movimento tropicalista cronologicamente. Na nossa concepção do projeto musical tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil, temos clareza de que ele terminou em dezembro de 1968, no momento da prisão desses dois músicos pelos militares. Para corroborar essa afirmação citamos uma entrevista dada por Caetano Veloso em agosto de 1969, em Portugal, a um canal de televisão, no qual o apresentador pergunta se as

músicas que eles estão fazendo naquele instante podem ser consideradas tropicalistas.

Caetano responde:

*Não, eu acho que não porque o nome de um movimento só existe enquanto o movimento existe, e o tropicalismo não existe mais como um movimento. Ele frutificou, o que nós tentamos fazer chamou a atenção dos outros compositores novos brasileiros. Eles foram, de uma certa maneira e modéstia à parte, influenciados pelas nossas ideias, mas nós já não estamos no Brasil e já não há o tropicalismo como movimento. De modo que o que a gente faz hoje é irresponsável em relação ao movimento tropicalista. (VELOSO, 1969)<sup>8</sup>*

O autor Dilmar Miranda também data o movimento restrito a esse período: “Segundo Tom Zé, o tropicalismo foi um movimento bem datado: durou um ano e dois meses. Para ser exato, de outubro de 1967 (3º Festival da MPB da TV Record) a dezembro de 1968 (prisão de Caetano e Gil, logo após o AI 5)” (MIRANDA, 2009, p. 134). Pensando a partir daí é que nós, em nossa pesquisa, construiremos e definiremos conceitos tropicalistas somente até dezembro de 1968. Há muitos comentadores do tropicalismo, como o próprio Schwarz, que constroem conceitos a respeito do movimento com fatos ocorridos na década de 1970. Nesta dissertação, adotaremos esse limite temporal. É claro que na análise da carreira daqueles que participaram do movimento poderemos relacionar alguns de seus atos com uma possível “tropicalidade”, mas essa já não é mais a bandeira que um dia eles carregaram de maneira positiva de a coisa ser como foi nesse período, podendo até mesmo não ser tropicalista.

Ainda antes de discutirmos propriamente a crítica de Schwarz, gostaríamos de comentar a qualidade e a visão peculiar do texto de Caetano como uma boa ou não versão dos fatos ocorridos na década de 1960 ligados à música brasileira, e especialmente à música tropicalista, questão também levantada no ensaio de Schwarz. O crítico reconhece em Caetano uma forte visão dialética de como os fatos se concatenavam na formação do pensamento tropicalista e reconhece uma boa fidedignidade da narrativa em relação a fatos históricos ocorridos naquele período: “Escrito trinta anos depois, *Verdade Tropical* guarda muito do seu tino histórico à fidelidade que Caetano guardou daquele momento,...” (SCHWARZ, 2012, p. 43). Embora ressalte certo caráter romanesco no texto de Caetano Veloso, ele enxerga no pensamento e na descrição do músico um pensamento coerente com os fatos e as ações praticadas na época. O crítico também elogia na atitude de Caetano Veloso uma

<sup>8</sup> Entrevista encontrada no documentário *Tropicália* (2012) de Marcelo Machado aos 2’57” de filme. O documentário pode ser encontrado no sítio eletrônico: <http://www.filmesonlinegratis.net/assistir-tropicalia-nacional-online.html> e foi acessado no dia 16/07/2014.

saudável ousadia em querer teorizar as questões que o levaram a uma criação estética e reconhece uma necessidade daqueles que se fazem músicos populares de se inserirem numa discussão intelectual, para assim poder discutir num nível em que serão discutidos fatos e ideias importantes.

A novidade que o livro recapitula e em certa medida encarna é a emancipação intelectual da música popular brasileira. Na pessoa de um de seus expoentes, esta toma distância de si e passa a se enxergar como parte responsável da cena contemporânea, seja poética, seja música, seja política, desrespeitando os enquadramentos aceitos do gênero. Ao saturar de reflexão estética e social as opções dos companheiros de ofício e as suas próprias, Caetano puxa a reflexão para o patamar desconvenionalizado e autocrítico da arte moderna, sem contudo abandonar o compromisso com o público de massas. (SCHWARZ, 2012, p. 54)

Vale aqui, antes de usarmos o ensaio de Schwarz para nos referenciar na construção do nosso pensamento, discutirmos um pouco a sua crítica a respeito do tropicalismo, pois esse ensaio nos servirá até certo ponto, mais precisamente até o momento em que ele narra a compreensão do Caetano Veloso daquele presente histórico que ele estava vivendo ao assistir ao filme *Terra em Transe*, para entender de fato o que se propunha naquela nova estética que ele estava tentando assumir. Depois desse período, o ensaio de Schwarz tende a afirmar que o tropicalismo teria se vendido ao capital e aceitado as regras impostas pela indústria e mercado fonográficos.

*Por um lado o artista deixa claro que a imaginação tropicalista é libérrima e se alimenta onde bem entende, sem respeito à hierarquia (elitista? preconceituosa?) que coloca o grande escritor acima da popularidade televisiva. Por outro, a inspiração igualitária não convence, pois na associação de Chacrinha e Sartre há também a alegria debochada de nivelar por baixo, sob o signo do poder emergente da indústria cultural, que rebaixa tanto a gente pobre quanto a filosofia, substituindo por outra, não menos opressiva, a hierarquia da fase anterior. Seria o abismo histórico entre cultura erudita e popular que se estaria tornando coisa do passado? Seria a desqualificação do pensamento crítico pelas novas formas de capitalismo que estaria em andamento? Ou seria a força “saneadora” da “imunda” indústria do entretenimento que se fazia sentir? O gosto duvidoso que a brincadeira deixa na boca é um sabor do nosso tempo. (SCHWARZ, 2012, p. 100).”*

Em 2012, o comentário de Caetano Veloso, em uma entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, de que aqueles que defendem o comunismo se negam a falar sobre o totalitarismo imposto pelos países que praticam esse regime fez com que Roberto Schwarz ganhasse o direito de resposta na semana seguinte, o que de fato se deu, e, o totalitarismo seria justamente o que afastou Caetano Veloso de uma ideologia de esquerda (e, ao nosso ver, também de direita). Schwarz afirma em resposta que falar do totalitarismo dos regimes comunistas não responde à questão de se Caetano Veloso realmente se vendeu à indústria fonográfica, jogando o jogo dela depois que o

tropicalismo acabou<sup>9</sup>. O pesquisador da MPB Hermano Vianna nos ajudará mais adiante a entender essa questão<sup>10</sup>. Voltaremos a esse assunto quando chegarmos ao momento crítico de *Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo* que é quando Caetano Veloso assiste a *Terra em Transe* e seu caminho estético a ser trilhado dali em diante ilumina-se diante de si.

Mesmo com algumas ressalvas (que11 discutiremos posteriormente) em relação ao pensamento de Schwarz nesse artigo, podemos aproveitar seu texto para entender melhor a formação política do tropicalismo e como ele conseguiu apresentar o impasse então delineado uma vez que faz um ótimo apanhado de fatos da juventude de Caetano Veloso que marcariam suas ideias e suas músicas. Robert Schwarz, citando vários trechos de *Verdade Tropical*, nos chama a atenção de como o adolescente Caetano Veloso, ainda na pequena cidade de Santo Amaro, era avesso à moda *rock'n'roll* que tinha a adesão de alguns garotos adolescentes.

*De entrada assistimos à comédia dos “meninos e meninas que se sentiam fascinados pela vida americana da era do rock’n’roll e tentavam imitar as suas aparências”, com jeans e botas, rabos de cavalo e chiclete. O autor não fazia parte dessa turma nova, em que via, do alto de seus quinze anos, um modelo pouco inteligente e pouco interessante: “embora fossem exóticos, eram medíocres”. Partilhava “com os santamarenses razoáveis uma atitude crítica condescendente em relação ao que naqueles garotos parecia tão obviamente inautêntico”. Note-se que os motivos de seu desdém não estão onde se espera. Apesar da coincidência com os “santamarenses razoáveis”, o que o incomodava não era o espalhafato da diferença, atraente para ele desde sempre, mas a sua “nítida marca de conformismo”; “[...] o que mais me afastava dessa tendência de americanização era o fato de não ter chegado a mim com nenhum traço de rebeldia”. A importação acrítica mas escandalosa da moda internacional, a nota de pseudorrevolta combinada à abdicação da experiência própria, foram sentidas como um problema desde cedo.* (SCHWARZ, 2012, p. 57-58)

Observando a cidade de Santo Amaro, Caetano Veloso conseguia enxergar questões de comportamento como uma simples e subserviente aceitação de um produto estrangeiro imposto por grupos de interesses estrangeiros. No entanto ele também estava sensível a diversos acontecimentos que ocorriam pelo mundo, e já desde novo sua percepção consegue confrontar um conservadorismo provinciano de uma pequena

<sup>9</sup> A entrevista e a resposta à entrevista foram publicados no caderno *Ilustríssima* da *Folha de São Paulo* nos dias 15/04/2012 e 22/04/2012 respectivamente e podem ser encontrados nos seguintes sítios eletrônicos: entrevista de Caetano Veloso: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml> - resposta de Roberto Schwarz : <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml> e foram acessados na data de 28/06/2014.

<sup>10</sup> Esse comentário de Hermano Vianna foi publicado no jornal *O Globo* nos dias 11/05/2012 e 18/05/2012 pode ser encontrado nos sítios eletrônicos a seguir. A primeira parte em: <http://hermanovianna.wordpress.com/2012/05/12/roberto-schwarz-e-caetano-veloso/> e a segunda parte em: <http://hermanovianna.wordpress.com/2012/05/19/roberto-schwarz-e-caetano-veloso-parte-2/>. Ambos foram acessados no dia 28/06/2014.

cidade do interior do Estado da Bahia e um cenário internacional que trazia diversos outros modelos sociais e mesmo comportamentais. O *rock-and-roll*, gênero do qual Caetano Veloso se apropriaria de vários elementos para criar seu tropicalismo, nesse período ainda não é bem visto por ele. Caetano Veloso entende a influência sofrida por seus conterrâneos, jovens adolescentes como o então futuro compositor, mais como um modismo do que como um ato de rebeldia, também relacionada diretamente ao imperialismo praticado pelos Estados Unidos e a todas as injustiças provenientes dessa relação. Mas apesar dessa aversão inicial ao *rock*, Caetano está de olho em outras novidades. Schwarz nos chama a atenção para a ambição de Caetano Veloso em querer que Santo Amaro fizesse parte das transformações que ocorriam no mundo como em qualquer grande metrópole:

Nas grandes linhas, digamos que o capítulo sobre Santo Amaro contrapõe duas atitudes perante a americanização. De um lado, a aceitação açodada e subalterna, que pode caracterizar tanto um roqueiro como um ministro das Relações Exteriores; de outro, a rebeldia embebida no contexto local, mas aberta para o mundo. Esta última, que é receptiva sem perder o pé ou sem deixar de ser situada, valoriza a experiência santamarense na hora de avaliar as novidades de fora, assim como recorre às novidades estrangeiras para fazer frente às estreitezas da província. A liberdade descomplexada dessa atitude, que resiste à precedência das metrópoles mas não desconhece as limitações da cidadezinha interiorana, da qual não se envergonha e a qual não quer rifar, é uma proeza intelectual. Em parte, ela se deve à independência de espírito do menino inconformado, que ambiciona tudo e nem por isso abdica de seu primeiro universo. “Eu, no entanto, atava-me à convicção de que, se queria ver a vida mudada, era preciso vê-la mudada *em Santo Amaro* - na verdade, *a partir de Santo Amaro*.” A disposição enraizada desse desejo de mudança, que não aceita jogar fora os preteridos pelo progresso, mais adiante irá contrastar com o progressismo abstrato de parte da esquerda, que fazia tábua rasa da realidade imediata e de seus impulsos em nome de um remoto esquema revolucionário. (SCHWARZ, 2012, p. 59-60)

Na leitura que Schwarz realiza de *Verdade Tropical* pode-se perceber aqui o primeiro indício de um Caetano Veloso tropicalista.

*A Santo Amaro a ser sacudida - opressiva e amada ao mesmo tempo - é patriarcal, católica, mestiça, conservadora sem fanatismo e com traços de ex-colônia. O menino diferente, que não acredita em Deus, que acha errados os tabus sexuais e as prerrogativas masculinas, que veste meias desemparelhadas, que não se conforma com a pobreza à sua volta, que tem dúvidas metafísicas, que quer interferir na educação de sua irmã menor, que não vê por que as meninas pretas devam espichar o cabelo, que gosta de subir ao palco e cantar fados cheios de arabescos vocais etc. etc., é um portador de inquietação. (...) À maneira da antropofagia oswaldiana, que estava sendo redescoberta por conta própria, a importação das inovações internacionais favorecia o desbloqueio e a ativação histórica das realidades e dos impulsos de um quintal do mundo.* (SCHWARZ, 2012, p. 60)

Continuando a desvendar essa autobiografia de Caetano Veloso, Schwarz nos conta quando ele, a fim de iniciar seus estudos em filosofia, se muda para Salvador

junto com a irmã Maria Bethânia. Nesse ambiente eles têm a sorte de encontrar a Universidade Federal da Bahia em um momento muito especial, em que esta foi administrada pelo reitor Edgar Santos, responsável pela criação das faculdades de música, dança e teatro e também de um museu de arte sacra da UFB.

Caetano Veloso chegaria a Salvador em 1960. Nesse trecho do texto de Schwarz, o crítico nos descreve como o futuro compositor recém-chegado àquela cidade experimentava um ambiente de forte ebulição cultural:

*(...) de experimentalismo artístico sem fronteiras nacionais, subdesenvolvimento, radicalização política, cultura popular onipresente e província, além da hipótese socialista no horizonte” (...) O que o rádio, os discos e algum cinema haviam feito para abrir a cabeça de Caetano em Santo Amaro, agora seria continuado noutra escala. Propiciado pela universidade que se abria, o contato com as obras revolucionárias da arte moderna de Stravinski, Eisenstein e Brecht até Antonioni e Godard combinava-se à agitação estudantil, ao caráter não burguês das festas populares da Bahia, às esperanças ligadas ao governo popular de Miguel Arraes em Pernambuco, à experimentação esquerdista dos Centros Populares de Cultura. (SCHWARZ, 2012, p. 63-64).*

A ambição daquela geração no período pré-golpe de 1964 era construir um país com justiça social, emancipação intelectual e cultural e uma superação do imperialismo americano que desejava se impor “ *Vimos depois que não estava sequer aproximando-se disso (...) Mas a ilusão foi vivida com intensidade - e essa intensidade apressou a reação que resultou no golpe.*” (VELOSO, 1997, p. 64).

É interessante fazermos um recorte histórico aqui sobre o que teria sido essa “ilusão” citada por Caetano Veloso. Valeremos-nos do artigo *Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista* (2002), de Marcelo Ridente para ilustrarmos essa questão. Segundo o artigo, do final dos anos de 1950 até 1968, houve no Brasil um sopro de modernização que ia numa direção oposta ao poder e tradições das oligarquias rurais até então muito significativa na representação da sociedade brasileira. Esse surto modernizante foi estrutural, uma vez que esse foi um período de industrialização do Brasil; político, herança especialmente do governo de Kubitschek; e cultural. Ridente cita uma série de manifestações artísticas que nesse período trouxeram novidades no cenário nacional em variados meios artísticos (música, teatro, cinema, literatura, artes plásticas), entre eles, o Cinema Novo, o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, os espetáculos do Opinião, os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da Une), a bossa nova, a MPB, o concretismo e o próprio tropicalismo. Para Ridente, portanto, o tropicalismo se insere por fim nessa série de manifestações culturais que ocorreram nesse período no Brasil e que se caracterizam

basicamente por três aspectos definidos pelo teórico Perry Anderson: 1) uma resistência a um academicismo nas artes (características essa que remetia diretamente ao gosto das oligarquias rurais) 2) Uma sincronia temporal com o surgimento e incorporação ao cotidiano de invenções industriais e 3) aqui citando Ridente diretamente “*proximidade imaginativa da revolução social*”, fosse ela mais “*genuinamente e radicalmente capitalista*” ou *socialista*”. (RIDENTE, in CARNEIRO, 2002, p.380). A formação artística da geração tropicalista se dará sobre essa visão esperançosa daquilo que Ridente define como “*ensaio da socialização da cultura*” e que Roberto Schwarz nos ajuda a reconhecer em Caetano Veloso.

Até o ano de 1964, Schwarz aponta uma continuidade de, digamos, uma educação estética libertária que seria iniciada no seio familiar em Santo Amaro, depois institucional (na Universidade Federal da Bahia) e também estatal, uma vez que o próprio Estado era desenvolvimentista, especialmente quando o tema era a área social. No entanto, como nos deixa claro o autor de *Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*, essa atmosfera de experimentação que se instalara não duraria por tanto tempo: “*O golpe de Estado em seguida iria demonstrar que esse provincianismo tolerante com a inovação e a reforma, mesmo onde elas tocavam a questão da propriedade, não era a regra geral no país, o que não quer dizer que não existisse.*” (SCHWARZ, 2012). O crítico assim nos demonstra como no ambiente familiar e nas relações de amizade de Caetano Veloso havia uma crença generalizada de que o socialismo era uma boa opção de política estatal e o capitalismo, um erro. Para Schwarz, essa era uma posição que pode ser classificada como “*provinciana esclarecida*”, que guarda uma boa dose de ingenuidade, sem perceber que aqueles considerados de direita, com interesses “*escusos e inconfessáveis*”, também estavam se movendo para evitar no Brasil qualquer possibilidade de política comunista. Essa experiência de liberdade e possibilidade de fazer algo a partir do que se apresentava em sua própria realidade é a fonte daquela que seria reconhecida como uma das características do tropicalismo: a possibilidade, com elementos a princípio considerados subdesenvolvidos e/ou exóticos, de se fazer arte a partir disso. Aqui, pela primeira vez Glauber Rocha e seus filmes aparecem como influência direta para Caetano Veloso a fundação do tropicalismo:

*Assim, a propósito de Deus e o diabo na terra do sol, Caetano escreve - memoravelmente - que “Não era o Brasil tentando fazer direito (e provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos”.* (SCHWARZ, 2012, p. 69)

No parágrafo seguinte, o crítico também nos revela mais um traço da personalidade de Caetano que se aplicaria ao tropicalismo.

Afinado com essa ordem de sentimentos e prolongando-a no plano artístico, o menino Caetano sonhava uma decantação do som, uma recusa da vulgaridade e do tosco: o saxofone, por exemplo, lhe soava grosseiro e a bateria era “uma atração de circo”, sem falar no mau gosto do acordeão. (...) “Apenas radicalizava dentro de mim - como João Gilberto finalmente radicalizou para todos - uma tendência de definição de estilo brasileiro nuclear, predominante.” A radicalização, se ouvirmos bem, nada tinha de esteticismo, do desejo de voltar as costas à realidade degradante ou de romper com ela. Pelo contrário, tratava-se de uma espécie de aperfeiçoamento, de condensação e estilização do país na sua melhor parte, que com sorte puxaria o resto. Mais outro exemplo da combinação caetanista de ruptura e apego, esse critério que mais perdoa que recusa a tralha das rádios comercial-populares faz parte de um sentimento das coisas ou do país, com prós e contras, que mais adiante e noutros termos será importante para o tropicalismo. (SCHWARZ, 2012, p. 59).

Essa possibilidade de deixar as coisas conviverem entre si é o que consequentemente diferencia o entendimento tropicalista do que seja a realidade, de uma ideologia mais de esquerda, especialmente aquela que deseja o comunismo como forma de regime estatal e que permite certas coisas e proíbe outras. Essa tolerância à existência das coisas sem ter um julgamento moral prévio sobre as mesmas, também é marca de outro pensamento estético brasileiro do qual trataremos mais adiante, a antropofagia de Oswald de Andrade.

Nesse ponto também entra em cena no texto de Schwarz outro personagem importantíssimo para Caetano Veloso, o músico João Gilberto, criador da batida de violão que seria característica da bossa nova. Para Caetano Veloso, essa batida, veio se mostrar um eficiente elo de continuidade entre uma linguagem moderna com toda uma tradição das canções brasileiras, especialmente aquelas ligadas ao samba. Se comparamos a versão gravada por Elizeth Cardoso a bossa nova foi ao mesmo tempo um gesto moderno de inserção, uma atualização da música popular brasileira com o mundo e abertura de possibilidade de novos caminhos na música popular, revelando que essa música também poderia ser sofisticada sem perder todo um afeto criado por décadas de cultura musical com as rádios antes da popularização da televisão. Schwarz enumera as consequências citadas por Caetano Veloso da criação de João Gilberto.

(...) 1) tornou possível o desenvolvimento pleno do trabalho de seus companheiros de geração; 2) “abriu um caminho para os mais novos que vinham chegando”; 3) deu sentido às buscas de seus predecessores imediatos, que “vinham tentando uma modernização através da imitação da música americana”; 4) superou-os todos pelo uso que soube fazer do cool jazz, “que lhe permitiu melhor religar-se ao que sabia ser grande na tradição brasileira”, da qual justamente os modernizadores queriam fugir; e 5) “marcou, assim, uma posição em face da feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova

*perspectiva - o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba". (SCHWARZ, 2012, p. 72)*

Ainda nessa análise do que representou a bossa nova para o tropicalismo, Schwarz chama a atenção de como, na visão de Caetano Veloso, o *rock'n'roll* foi “barrado” pela bossa nova:

*(...) Noutras palavras, a invenção bossa-novista, que reelaborou a hegemonia norte-americana em termos não destrutivos, compatíveis com a nossa linha evolutiva própria, criou um patamar melhor para a geração seguinte, que graças à densidade do ambiente musical-intelectual interno não precisou sofrer a entrada do rock como um esmagamento cultural. (SCHWARZ, 2012, p. 74)*

Nessa leitura de *Verdade Tropical*, e continuando a nossa reflexão crítica, temos a construção de um Brasil pré-1964 que se encontrava em um desenvolvimento quase palpável, que abrangia desde as populações mais afastadas de grandes centros, como, por exemplo, Santo Amaro, passando por metrópoles como Salvador, até atingir o centro político do país com a construção de Brasília. Esta cidade simbolicamente trazia uma sensação de modernidade, através da arquitetura de Niemeyer, significando para o Brasil algo tão potente quanto a bossa nova. Até que viria o golpe de Estado em 1º de abril de 1964 e mudaria toda a perspectiva de futuro:

*As desigualdades internas e a sujeição externa deixavam de ser resíduos anacrônicos, em vias de desaparecimento, para se tornarem a forma deliberada, garantida pela ditadura, do presente e do futuro. No mesmo passo, para uma parte dos brasileiros a realidade acabava de tomar uma feição inaceitável e absurda. (SCHWARZ, 2012, p. 76)*

Aquele que era até então um cenário esperançoso se transforma num grande ponto de interrogação em relação ao futuro. E, depois desse percurso conceitual e estético reconstituído pelo Schwarz chegamos a um momento histórico do pensamento de Caetano Veloso a respeito do Brasil que somente seria esclarecido e entendido por aquele jovem que estava iniciando sua carreira musical ao assistir, em 1967, ao filme *Terra em Transe*. Aquele diretor, que alguns anos havia pintado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um Brasil no qual se colocavam em cena desde os mais pobres em um quase constante processo revolucionário para tentar encontrar seu lugar, até a elite mais conservadora, sempre tratando de manter o *status quo*, representará a todos novamente a sua própria terra, mas dessa vez numa outra perspectiva, bem mais atual em relação ao momento político brasileiro. *Terra em Transe* vem trazer à luz para Caetano o estado de coisas das forças políticas brasileiras desde as mais à esquerda até as mais à direita, e, rompido (de forma não consciente) com todas elas, o “povo”.

*As consequências estéticas tiradas por Caetano, que fizeram dele uma figura incontornável, custaram a aparecer. Conforme explica ele mesmo, o catalisador foi uma passagem crucial de Terra em transe, o grande filme de Glauber Rocha que lida com o confronto de 64 e com o papel dos intelectuais na ocasião. O protagonista, Paulo Martins, é um poeta e jornalista originário da oligarquia, agora convertido à revolução social e aliado ao Partido Comunista e ao populismo de esquerda. Exasperado pela duplicidade dos líderes populistas, e também pela passividade pré-política da massa popular, que não é capaz de confrontar os dirigentes que a enganam, Paulo Martins tem uma recaída na truculência oligárquica (verdade que com propósito brechtiano, de distanciamento e provocação). Tapando com a mão a boca de um líder sindical, que o trata de doutor, ele se dirige diretamente ao público: “Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado!”. Meio sádico, meio autoflagelador, o episódio sublinha entre outras coisas a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo que mantém as avaliações conservadoras - raramente explicitadas como aqui - a respeito do povo. Ditada pela evidência de que não haveria revolução, a desqualificação dos trabalhadores é um desabafo histórico, que no passo seguinte leva à aventura da luta armada sem apoio social. Do ponto de vista da esquerda, a cena - uma invenção artística de primeira força - era um compêndio de sacrilégios, fazendo uma espécie de chacota dolorosa das certezas ideológicas do período. Os trabalhadores estavam longe de ser revolucionários, a sua relação com os dirigentes pautava-se pelo paternalismo, os políticos populistas se acertavam com o campo adversário, a distância entre as teses marxistas e a realidade social era desanimadora, e os intelectuais confundiam as razões da revolução política e as urgências da realização pessoal. Nem por isso se atenuavam as feições grotescas das camadas dirigentes e da dominação de classe, que continuavam em pé, esplendidamente acentuadas. A revolução não se tornara supérflua, muito pelo contrário: encontrava-se num beco histórico e não dera o necessário passo à frente. A nota geral era de desespero. (SCHWARZ, 2012, p. 76-77)*

A principal consequência tirada dessa cena é de como, com o golpe de 1964, o então pensamento social brasileiro, que, trabalhado por grupos mais à esquerda e com uma proposta de inclusão social dos excluídos e que conseguia se articular com as parcelas mais pobres da população brasileira, tem a partir daquele momento seus laços todos rompidos. É isso que Caetano Veloso chamará de “a morte do populismo” e que Schwarz percebe muito bem. Aquele espírito de que o Brasil se desenvolvia de modo pleno e que incluía a todos não existirá mais a partir de 1964. Não é um populismo ao estilo dos governos latino-americanos do início do século XX, mas sim uma ideia de que o desenvolvimento do Brasil se refletiria de forma igual para todos no país. A sensação de realidade brasileira de Caetano Veloso constituía uma certa noção de nação brasileira e valorizava toda uma cultura diversificada, experimentalista e uma perspectiva de distribuição de renda. Esse populismo de Caetano Veloso aqui guarda características singulares em relação ao que esse conceito tradicionalmente significa: uma prática de ações por parte das elites e grupos políticos com acesso ao poder que “manipulam o dinamismo popular a fim de manipular os interesses do povo e manter o máximo possível de privilégios e vantagens das camadas dominantes.” (CÂNDIDO, Antônio. Abud RIDENTE, 2002, p.388). O historiador Ridente nos chama a atenção

que os grupos reacionários que se colocam contra o populismo no golpe de Estado de 1964 são justamente as elites, o que gera uma diferença fundamental entre o populismo tradicional e aquele entendido por Caetano Veloso. Para o compositor, o populismo vigente no Brasil e que se manifestava nos meios artísticos, e aqui nos apropriamos do texto de Ridente, significava uma “*expressão do dinamismo popular que ameaçava as classes dominantes*” (2002). Essa “ameaça”, e aqui acreditamos ser esse o entendimento de Caetano Veloso, não representava necessariamente a substituição de uma classe pela outra, mas sim a possibilidade de acesso à cultura por parte da população excluída. Era, portanto, um populismo inclusivo e construído com um forte apelo popular. Por fim o golpe de 1964 que vinha para frear justamente anseios populares, significaria a derrota do projeto socialista da esquerda brasileira, que estava a se construir em um modelo próprio e distinto do que se entenderia por socialismo ditatorial do estilo soviético, por exemplo.

Será exatamente a partir desse ponto que as críticas de Hermano Vianna anunciadas anteriormente vêm ao caso. Seus artigos de jornal nos esclarecem bem a visão que Schwarz construirá de Caetano Veloso a partir desse ponto, e essa é uma querela já iniciada em outubro de 1968 quando Schwarz em entrevista a Fausto Wolf acusa o tropicalismo de não ter nenhum alcance político.

A narrativa do artigo de Schwarz se constrói em torno desse trecho de “Verdade tropical” sobre “Terra em transe”, momento que teria sido decisivo para uma “virada” ou “conversão” de Caetano. Antes, era bom moço, “simpático à transformação social, ao método Paulo Freire de alfabetização de adultos e ao CPC”. Depois, passa a se imaginar “livre das amarras políticas tradicionais”, “cultuando divindades antagônicas” e se tornando também “adversário” da esquerda. (VIANNA, 2012).

De fato, esse caminho sugerido por Schwarz, tornando Caetano um “adversário”, parece não ser interessante para nós, pois a implicação disso será afirmar que o projeto tropicalista é um projeto de direita. Esse momento que Schwarz chama de guinada intelectual de Caetano Veloso ao assistir à cena de Terra em Transe enxergamos como uma fonte estética para uma obra que ainda estava por vir e que, diferentemente do que afirma o crítico, ganhou novos rumos a partir desse momento. Esses rumos que Caetano entende tão bem a partir daquele momento já estavam sendo construídos por ele, mas de maneira pouco clara.

Sobre esse momento, Hermano Vianna nos chama a atenção para que Caetano não foi acometido em um instante de iluminação repentina, abandonando todos os seus

ideais de esquerda a fim de se vender ao capital com o tropicalismo, como nos afirma Schwarz. Esse foi um processo gradual de compreensão da nova conjectura que apenas se evidenciou e se tornou absolutamente claro quando Caetano assistiu ao filme.

*Por exemplo: no relato de suas primeiras conversas com o diretor de teatro Álvaro Guimarães (...) o autor de “Verdade tropical” já se distanciava do pensamento de certa esquerda: “ele me agradou em cheio e me interessou ao externar suas críticas ao teatro panfletário do CPC.” (VIANNA, 2012)*

Na nossa dissertação, tendemos a concordar com Vianna em que o filme *Terra em Transe* não foi nada de simplesmente accidental que fez Caetano Veloso mudar de um dia para o outro. Em nosso entendimento foi muito mais uma gota de esclarecimento para Caetano se dar conta daquele movimento que, como ele e vários outros intelectuais daquele período notariam, não é somente um movimento musical, mas sim algo que se estendia por várias artes (mais adiante voltaremos a essa questão).

Ainda destacamos outra ressalva para a qual Hermano Vianna chama a atenção sobre o ensaio de Schwarz. Este, segundo Vianna, parece querer atribuir uma boa dose de júbilo por parte de Caetano Veloso ao entender a derrocada da esquerda.

*Contudo a “morte do populismo” não foi encarada com alegria. Para Caetano, foi uma “hecatombe”. Quem escreve “Hecatombe bem-vinda”, e fala das “razões que fizeram que Caetano festejasse a derrocada da esquerda” é Schwarz. A narrativa de “Verdade Tropical” tem um tom de tragédia, não de festa. Não foi “júbilo ante o incêndio da UNE”, como escreve Schwarz, mas sim, nas palavras de Caetano, “estranho júbilo de entender com clareza suas razões [de Rogério Duarte – Schwarz o apresenta apenas como Rogério – que havia dito que o prédio da UNE deveria sim ser queimado], e mesmo de identificar-se com elas” (...) esse júbilo não era sorridente ou experimentado sem dor. (Vianna, 2012)*

É curioso como Glauber Rocha percebeu em *Terra em Transe* como o caminho para a esquerda, se essa quisesse tentar derrubar imediatamente o governo militar, seria a luta armada e, sem o apoio das massas, conseqüentemente a morte. Uma possível vitória da esquerda só seria possível com um apoio maciço da população e isso, também o filme revelou para o músico, não era uma realidade. Essa via radical não seria de fato uma via para os tropicalistas. A arte para eles não é interessante como objeto utilitário para derrubar um regime político e afirmar outro. Essa era uma disputa da qual eles queriam se manter fora. Apenas desejavam fazer a obra deles nos moldes de como imaginavam a vida, uma sobreposição de muitas realidades.

Voltando a comentar o texto de Schwarz, sua intenção a partir desse ponto será demonstrar como Caetano Veloso procura englobar a esquerda em um só bloco

colocando que a vitória desta poderia significar uma ameaça à liberdade de expressão. Schwarz procura construir a ideia de que a esquerda é uma espécie de inimigo. Damos um exemplo:

*Geraldo Vandré, uma figura de proa da canção de protesto, a certa altura pede aos tropicalistas que não compitam com ele, pois o mercado só comporta um nome forte de cada vez, e o Brasil da ditadura, para não dizer o socialismo, precisava de conscientização das massas. Com perspicácia, Caetano observa que talvez se tratasse de um embrião daquele mesmo oficialismo que matava a cultura dos países socialistas em nome da história.* (SCHWARZ, 2012, p. 82-83)

Schwarz então pergunta se a devastação causada pela ditadura de censura e repressão seria menos ameaçadora que organizações estudantis ou colegas músicos que desejavam contribuir para o fim da ditadura. Talvez aqui o crítico tenha certa razão, afinal não foi dada chance à esquerda de se manifestar como força política e ela já fora acusada de ameaça à liberdade. Porém o que Caetano Veloso pensava é que não haveria espaço para a modernização e a experimentação da música se todos os músicos tivessem que aderir a um discurso oficial. Não pretendemos nos estender mais neste artigo uma vez que daí em diante cada vez mais Schwarz procurará demonstrar como o tropicalismo surge para desmoralizar a esquerda e aderir aos valores impostos pela indústria cultural.

O que acontece, no entanto, na história brasileira desta disputa entre esquerda e direita é que o tropicalismo de fato nunca serviu a nenhuma das duas ideologias e não aderiu ao discurso oficial de nenhuma das partes. O próprio autor do artigo que aqui discutimos, de inclinação marxista, é um exemplo de como aqueles que tinham um projeto de socialismo para o Brasil não digeriram naquele momento os tropicalistas. Porém, quando ligarmos os tropicalistas aos grupos de poder no Brasil, no final da década de 1960, veremos que o que lhes foi reservado por esses poderosos de ocasião foi a prisão e o exílio. Nesse sentido, nem a esquerda mais radical e nem a direita conservadora foram simpáticas a esse movimento. Outra ressalva que devemos fazer quanto a definir o tropicalismo é que ele é um movimento que está muito além de qualquer artista individualmente. Portanto definir o tropicalismo como um todo a partir de Caetano Veloso é um erro. No entanto isso não nos impede de analisar o tropicalismo praticado por Caetano Veloso especificamente, que é o que nos propomos a fazer aqui. A coisa toda é muito mais ampla.

A pesquisadora Flora Süssekind (2007) chama a atenção para o fato de que o Tropicalismo não foi somente o movimento de um grupo de artistas que lançou um

disco-manifesto intitulado *Tropicália*, em 1968. O tropicalismo foi, antes, um momento brasileiro de rupturas estéticas no qual ideias circularam no cinema no teatro e na literatura, antes de se realizarem na música. Como exemplo, temos Hélio Oiticica e Lygia Clark, nas artes plásticas; José Celso Martinez, no teatro; Ferreira Goulart, na literatura; Lina Bo Bardi, na arquitetura; entre outros. Esses artistas foram os interlocutores de que Caetano Veloso precisava para entender e fundar o movimento tropicalista, na música. A autora cita José Celso Martinez Corrêa, para quem “*O tropicalismo nunca existiu, o que existiu foram rupturas em diversas áreas*” (SÜSSEKIND, 2007, p. 31).

Assim, no nosso entender, é possível descrever como os conceitos tropicalistas se desenvolveram especificamente na música de Caetano Veloso, e, se quisermos entender o tropicalismo como um todo, precisamos identificar o conceito que todos os artistas envolvidos apontam como o elemento comum em suas obras, que é justamente a operação antropofágica de deglutição e regurgitação cultural descrita por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropofágico*. Mesmo que Caetano tenha escrito um livro chamado *Verdade Tropical*, essa verdade não é restrita ao tropicalismo, pois este, uma vez que é efeito de um grupo maior e, portanto com várias versões estéticas de diferentes pessoas para formá-lo vai além das ideias de Caetano Veloso.

### 1.3 – Crítica contra um tropicalismo antropofágico

Em sua recente dissertação de mestrado, Clarita Ribeiro Gonzaga afirma que o movimento tropicalista não é antropofágico por não trazer em si o conceito de síntese. No caso da sua pesquisa a sua análise se dá toda em cima de *Tropicália*, disco manifesto do movimento que contou, além de Caetano e Gil, com a participação de Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Rogério Duprat, Torquato Neto e Capinam. De acordo com a autora, o disco não se mostra um produto antropofágico porque não é uma síntese, mas antes um amontoado de estilos que não conseguem formar uma unidade.

*A proposta antropofágica é a da devoração, mas a mesa tropicalista me deixa sempre com a sensação de “prato mal cozido”. Eu percebo os legumes picados, mas não percebo a sopa, o caldo grosso formado a partir dos ingredientes desfeitos após horas e horas de cozimento em fervura branda. Não consigo sentir a reelaboração radical de sabores e texturas que percebo necessária à síntese antropofágica (GONZAGA, 2013, p. 79).*

A síntese é uma intenção antropofágica, e podemos identificá-la na obra de Oswald, por exemplo, em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

(...)

*Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.*

*A síntese*

*O equilíbrio*

*O acabamento da carroserie*

*A invenção*

*A surpresa*

*Uma nova perspectiva*

*Uma nova escala.*

*Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.*

*O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.(...) (ANDRADE, trecho do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1995)*

No entendimento da autora, a estética tropicalista passa muito mais pela perspectiva dos processos de apropriação e colagem que ocorreram na América Latina descritas por Canclini do que propriamente uma realização pela síntese antropofágica. Os tropicalistas não podem ser incluídos em um só gênero, pois eles não criaram uma identidade. De fato, se analisarmos somente o disco *Tropicália*, poderemos ter a sensação de que a *tropicália* é uma coleção de estilos muito diversos uns dos outros.

Essa definição estilística não aconteceu. Clarita R. Gonzaga de fato tem uma boa dose de razão e, em certo sentido, os baianos são bem cientes disso.

Em *Verdade Tropical* há duas passagens que demonstram como os baianos identificaram essa síntese, não neles, mas em outros dois artistas. O primeiro deles é Jorge Benjor:

*Gil era um apaixonado por Jorge Ben desde a Bahia. Uma noite, cumprindo uma apresentação na boate em Salvador, ele declarou que tinha deixado de compor e não cantaria mais nenhuma de suas composições, pois surgira um cara chamado Jorge Ben que fazia tudo o que ele achava que deveria fazer – e fez um show todo de canções de Jorge Ben. Eu, que gostava de Jorge Ben por sua originalidade e energia, não admitia que um talento musical como o de Gil silenciasse em reverência a ele. Sobretudo me parecia quase chocante que Gil, muito mais capaz de ouvir harmonias do que eu, dissesse preferir abandonar tudo por causa de um músico infinitamente mais primário do que ele. Embora eu achasse seu verso musical tão apaixonadamente generoso, não podia compartilhar de suas motivações. Atribuí-o em parte (e creio que não de todo erradamente) a razões raciais. Jorge Ben não era apenas o primeiro grande autor negro desde a bossa nova (um papel que poderia ser de Gil), mas era principalmente também o primeiro a fazer desse fato uma determinante estilística. Só em 1967 é que vim a perceber o quanto a intuição de Gil tinha sido mais profunda e abrangente do que isso. E justamente por causa do engajamento no tropicalismo, um roteiro de ação imaginado e encomendado pelo próprio Gil. (VELOSO, 1997, p. 197)*

O outro compositor que na visão de Caetano atinge essa síntese é João Gilberto:

*A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a experiência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (que, ao contrário das “fusões” tipo maionese, para usar a palavra escolhida por Calligaris, criou um estilo novo, definido, fresco, inaugural por seus próprios méritos) era um claro exemplo de atitude antropofágica. E queríamos estar à altura disso. (1997, p. 249)*

Podemos, no entanto, para além de uma questão de gênero musical, de um estilo musical que se definisse de maneira claramente como tropicalista, entender a síntese proposta por Oswald de acordo com a leitura de Haroldo de Campos do que viria a ser esta síntese antropofágica. A síntese, que como afirma Gonzaga, não se apresentou cristalizada no disco *Tropicália*, de maneira positiva, poderá ser entendida de maneira negativa, por aquilo que ela nega, e nesse sentido podemos tentar perceber se a estética tropicalista se aproxima ou não da antropofagia. De acordo com a análise do poeta concretista, a síntese estaria também numa negação de estilos consagrados. Haroldo de Campos expõe a oposição de literatura e pensamento entre Mário e Oswald “*Pois Mário, o esteta, não avaliou bem a importância da estética duradoura de Oswald*”

(CAMPOS, *in* ANDRADE, 1990, p. 15). A operação estética realizada pelo poeta antropófago passou longe da compreensão do seu colega modernista. Oswald de Andrade enxergava em Mário resquícios de parnasianismo, pelo uso de uma linguagem sofisticada e rebuscada, embora, em relação a esses, o conteúdo das poesias de Mário de Andrade fosse bem distintos. E para este não fazia sentido a simplicidade e formas diretas e coloquiais do outro, uma vez que se distanciava tanto da tradição europeia.

*“Em carta de 4-10-27 a Manuel Bandeira, Mário se da conta de suas restrições à poesia oswaldiana, que deveriam aparecer em artigo destinado ao nº4 (que afinal não saiu) da revista estética. Pelos argumentos resumidos nessa carta, conclui-se que o equívoco de Mário estava em querer analisar as realizações de Oswald a partir de esquemas parnasianos que lhes ficam nos antípodas. Escreve o autor de Paulicéia: “...o Oswald sem pensar nisso usa em geral na poesia dele o pior de todos os processo parnasianos: o verso de oiro. Pau-Brasil está cheio de poemas escritos unicamente por causa do verso de oiro, que no caso, em vez de lindo à parnasiana, é cômico, é ridículo etc. à Oswald”*” (CAMPOS, *in* ANDRADE, 1990, p. 15)

Oswald foi um insubordinado da métrica, alheio a pompas retóricas, dispensava qualquer cerimonial alienante. Haroldo ainda diz que “Ler a sintética poesia “pau-brasil” à cata de versos de ouro ou pretender que os poemas daquela coletânea inaugural tivessem sido em torno desse efeito era um esforço de desentendimento”. A poesia de Oswald no livro *Pau-Brasil* é como uma ideia ou imagem que tem seu reluzir no momento. Haroldo de Campos diz que a poesia de Oswald tem o efeito de *câmera eye* que produz “*shots*” da realidade.

#### O CAPOEIRA

- *Qué apanhá soldado?*

- *O quê?*

- *Qué apanhá?*

*Pernas e cabeças na calçada* (ANDRADE, 1990)

Neste poema podemos ver como a estética poética de Oswald, além de ser uma poesia de fôlego curto, é uma poesia que deixa de lado todo o saber letrado para adquirir a sonoridade da língua falada, coloquial, no local que inspirou o poema. Além de haver várias palavras escritas de maneira coloquial, o poema se constrói com a descrição de pernas e cabeças no espaço físico, refazendo em uma imagem a capoeira.

Portanto, se analisarmos a síntese pela negatividade, quando atua pela via contrária dos padrões doutos de qualidade e procura se apropriar da linguagem como ela se apresenta no mundo, talvez possamos então novamente reaproximar a antropofagia e

o tropicalismo que, como vimos através de Santuza Cambaia Naves, incorpora temáticas ligadas a temáticas clássicas e eruditas mas também diversos elementos ligados a grupos desfavorecidos socialmente e considerados como sub-cultura. O tropicalismo também sempre se declarou um movimento não-acadêmico e a inclusão do cafona e do brega acontece muito nessa linha de pensamento. Para o tropicalista a música representa a sensibilidade das massas brasileiras e a própria natureza da cultura popular.

Será, portanto, no sentido de afastar a necessidade do reconhecimento intelectual, inserção em uma tradição douda e uma aproximação com a sensibilidade popular que podemos tentar fazer coincidir a síntese oswaldiana com a antropofagia. A síntese que determina claramente um estilo artístico realmente é de quase “misteriosa” identificação pelos ouvintes, ainda mais analisando um disco produzido por 11 artistas diferentes. Porém, buscando o sentido negativo da palavra, buscamos demonstrar como as estéticas tropicalistas e antropofágicas se identificam.

Além disso, temos em mente que se a tropicália não se tornou um estilo reconhecível nela mesma, talvez tenha sido a principal força responsável por tornar as fronteiras da MPB tênues, de forma que essa sigla pela qual nomeamos a música popular brasileira não é em si mesma um estilo. No entanto, a MPB é antes disso um meio que constrói uma tradição da música popular brasileira a partir dos muitos gêneros musicais, compositores e intérpretes que se manifestam em nosso território e que se reconhecem como atores de uma mesma tradição.

#### 1.4 – *Alegria, Alegria* e Godard

No início do projeto tropicalista, a linguagem cinematográfica apresenta-se como uma forte influência para Caetano Veloso – como começamos a ver a partir da crítica de Roberto Schwarz. A canção *Tropicália* foi diretamente marcada pela influência cinematográfica e Caetano relata em seu livro como o filme *Terra em Transe* foi fundamental para a composição da música. Essa canção é o grande estandarte do que Caetano Veloso entende pela estética tropicalista, mesmo tendo sido toda essa estética retrabalhada no disco *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968), que é uma obra coletiva e já envolve outros pensadores. Como forma sintética, ela nos diz bem mais do pensamento de Caetano Veloso acerca da *tropicália*, especialmente do seu pensar político e da sua concepção de nação brasileira.

O cinema sempre esteve presente na vida do músico. Já na sua juventude, com aproximadamente 18 anos, ele teve a oportunidade de fazer cursos de crítica cinematográfica (VELOSO, 1997, p. 63). Nessa época inclusive, como ele relata, passou-lhe pela cabeça ser cineasta. (VELOSO, 1997, p. 90). E, já anos depois, com a carreira de músico bem consolidada, ele dirigiria o filme *Cinema Falado* (1986). O cinema com sua linguagem, suas possibilidades, dinâmicas de cenas, formas de discursos, marcou a carreira do compositor baiano.

A canção *Alegria, Alegria* possui um ritmo narrativo que pode ser bem aproximado de uma linguagem de filmes do francês Jean-Luc Godard. E é um ritmo que vai muito em direção a uma linguagem *pop*, uma vez que joga com contradições, colocando lado a lado, de maneira não conflitante, universos que a princípio não se pertencem. A proximidade estética que essas obras possuem pode ser demonstrada com comentários de Caetano Veloso aos filmes do Godard e com um comentário de Luiz Tatit na introdução ao livro *Tropicália: alegoria, alegria* sobre a música *Alegria, Alegria*. Começaremos por este:

(...) *De fato, a alegria – a prova dos nove -, disseminada pelo movimento em forma de descobertas, paródias, comentários ou de inversão carnavalesca dos valores, é a fração intensa e onipresente que entra diretamente na composição global da alegoria tropicalista. É a parte paradoxal – em constante conflito com a melancolia, o escárnio e a corrosão – que só encontra harmonia e coerência no todo. Para percorrer essa trajetória, Favaretto inspira-se em outro aspecto desta mesma canção: a velocidade.*

*A letra de Alegria, Alegria é conhecida por ter transformado o teor narrativo e discursivo da canção brasileira, mas o grande fator de espanto, na ocasião, foi o tratamento veloz que*

Caetano emprestou às estrofes. Suas justaposições insubordinadas tanto no nível das palavras (“dentes, pernas, bandeiras, bomba e Brigitte Bardot”) como no nível das frases (“Eu tomo uma coca-cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola”) imprimiram uma dinâmica até então inédita nas letras de canção, fazendo que os contrastes e as contradições fossem rapidamente absorvidos pelo contexto geral da obra. A velocidade era uma arma do letrista a serviço da construção alegórica. (TATIT, in FAVARETTO, 1995, p. 13-14)

Agora vejamos o que escreveu Caetano Veloso sobre as impressões causadas a ele pelo cinema de Jean-Luc Godard:

*Duda- hoje o conhecido poeta e crítico Duda Machado – me impressionou com suas opiniões meditadas e exigentes. Eu tomava a ele com Alvinho como mestres. Eu vira L’aventura, de Antonioni, e o admirava. Agora estava passando La notte e eu reencontrei muito do que era belo naquele primeiro filme, mas já alguns maneirismos esteticistas me agastavam e eu detestava os diálogos. Além disso, achei que Jeanne Moreau não estava à vontade. Contudo, elogiei o filme numa conversa em que frisei petulantemente que, contra toda a moda crítica da época, eu continuava preferindo Fellini a Antonioni. Duda ouviu tudo e, em vez de tomar partido, veio com algo totalmente diferente. “Você tem que ver A Bout de souffle, Acossado, de Jean-Luc Godard. Esse cara tem uma outra coisa. O resto fica desinteressante.” Eu era louco por Hiroshima mon amour. Duda disse que mesmo Hiroshima mon amour era muito menos interessante do que A bout de souffle. Eu fui ver o primeiro filme de Godard no Cine Capri, no largo Dois de Julho. Realmente fiquei maravilhado com a agilidade do ritmo e com a atmosfera poética. Os planos eram mais plásticos do que os de Antonioni, sem parecerem rigidamente controlados. Duda lia os Cahiers du Cinema e já estava por dentro do que se dizia que Godard fizera depois do primeiro filme. Mas ele só falava a partir de uma constatação sua muito verdadeira. (VELOSO, 1997, p. 64).*

Podemos notar que a questão de um ritmo veloz e uma estrutura dinâmica será uma característica importante de *Alegria, Alegria*, assim como é nos filmes de Godard – nossos comentários aqui se apoiarão sobre o filme *O acossado* (1960), citado no comentário de Caetano Veloso. E não é somente na esfera da letra que a canção mostra seu dinamismo. A harmonia da música em F# com modulações para tons vizinhos traz vários empréstimos modais muito típicos dos Beatles, que podem ser observados, por exemplo, na introdução. O próprio Caetano Veloso fala dessa influência:

*(...) a forma velada da introdução, com a citação de “fixing a hole”, com o acorde final saltando para fora do ambiente harmônico já de si cheio de mudanças bruscas(...). Há um critério de composição em “Alegria, Alegria” que, embora tenha sido adotado por mim sem cuidado e sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do momento tropicalista. Em flagrante e intencional contraste com o procedimento da bossa nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes dos acordes alterados se movessem com total fluência, aqui opta-se pela justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas. (VELOSO, 1997. p. 169)*

Essa questão do afastamento da bossa nova será mais bem discutida no próximo capítulo quando focaremos mais nas canções *Paisagem Útil* (1967) e *Tropicália*.

Voltemos a *Alegria, Alegria*. A música é bem dinâmica, em um ritmo de uma marchinha alegre como define o próprio compositor (VELOSO, 1997, p. 165). Ela se divide nas seguintes partes, que se alternam na seguinte ordem: introdução / parte A / parte B / parte C / parte D / refrão / parte A (com variação da letra) / parte B / parte C / parte D / refrão e final.

. Introdução:

Partitura 1

. Parte A (já com a variação da letra na repetição):

Partitura 2

Parte B:

18 F# B C# B F# B C# B F#

Por en - tre fo - tos e no\_\_\_ me sem li - vros e sem fu - zil\_\_\_

20 B C# B F# B C# B D#m

\_\_\_ sem fo - ne sem te - le - fo\_\_\_ ne no co - ra - ção do Bra - sil

### Partitura 3

#### Parte C:

D#m G# D#m

4 G# D#m C# E B

### Partitura 4

#### Parte D:

E B E F#

Eu Vou por en - tre fo - tos e no\_\_\_ mes os o - lhos che - io de co\_

B E A C#

\_\_\_ res o pei - to che - io dea - mo\_\_\_ res vãos

### Partitura 5

#### Refrão 1:

Eu vou Por que não\_\_\_ Por que não\_\_\_

### Partitura 6

#### Refrão e final:

Eu vou por que não\_ por que não\_ por que não\_ por que não\_

— por que não\_ por que não\_

E A C# D#

### Partitura 7

As partes que se alternam rapidamente refletem o dinamismo proposto pelo autor. Assim como acontece nos filmes do Godard, a dinâmica permanece veloz e chamativa. Nessa dinâmica de mudanças de partes, é interessante também percebermos como também a harmonia segue esse mesmo padrão. A introdução (partitura 1) já traz o primeiro distanciamento harmônico logo de saída com a nota mi bequadro na melodia e o acorde de E na harmonia, estranhos ao campo tonal de F#<sup>11</sup>, assim como é o segundo acorde da introdução, um A. O terceiro acorde é um C# e nessa introdução ele tem um duplo contexto. Ele dá, através de um empréstimo modal, um colorido frígido a esse campo harmônico de E ao aparecer com a terça maior de A e trazer a nota mi# a esta harmonia que a princípio está em E. A segunda função desse acorde é ser dominante de F#, tonalidade central das demais partes, ele tem essa função cadencial.<sup>12</sup>

Na parte A (partitura 2), percebemos que estamos na tonalidade de B, uma vez que temos a presença do mi<sup>♮</sup> na harmonia. A presença da nota lá<sup>♮</sup> revela o modo mixolídio. O acorde de C# durante todo o compasso 7 da parte nos indica uma modulação para F# que virá na próxima parte.

A parte B (partitura 3) se dá na tonalidade de F#, porém a melodia só apresenta três notas, fá#, sol# e lá#. Ao final desse trecho a harmonia já cadencia para o seu relativo menor.

A parte C (partitura 4) quebra o espírito andante da música para um trecho mais lírico. Chamamos novamente a atenção para mais um empréstimo modal na parte C. A presença da nota si# no acorde de G# da harmonia, tem uma função de empréstimo

<sup>11</sup> Utilizaremos-nos das cifras musicais A (lá), B (si), C (dó), D (ré), E (mi), F (fá), G (sol) quando se tratar de acordes e de tonalidades das músicas e utilizaremos o nome em extenso das notas quando se tratar de notas melódicas.

<sup>12</sup> Cadência: “um grupo de acordes, nitidamente apresentados, que definem um tom específico” (cf. ADOUR, Fábio; *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*, p. 64).

modal dório nesse momento da canção. Dessa vez o empréstimo modal está somente na harmonia, na melodia desse trecho não temos nem o si<sup>♮</sup> e nem o si<sup>♯</sup> na melodia.

Na parte D (partitura 5), o tom vai para a região da subdominante de F<sup>♯</sup>, B, com a presença da nota mi<sup>♮</sup> no acorde de E da harmonia que aparece constantemente aqui. No primeiro tempo do compasso final dessa parte temos mais uma vez um colorido modal, agora com o acorde de A, também estranho ao campo harmônico de F<sup>♯</sup>, temos um colorido eólio com a presença da nota lá, terça menor em relação ao fá<sup>♯</sup>.

Finalmente temos o refrão (partitura 6), e sua repetição no fim para concluir a canção e a afirmação da tonalidade de F<sup>♯</sup>. O segundo refrão (partitura 7) se combina com os compassos finais que retomam a cadência harmônica da introdução com os acordes de E, A e C<sup>♯</sup> e no fim de tudo, novamente um acorde estranho a F<sup>♯</sup>, o D<sup>♯</sup>, acorde que traz a nota fá<sup>###</sup> (dobrado sustenido) que soa mais como uma transposição<sup>13</sup> um tom acima do C<sup>♯</sup> do que um empréstimo modal, como vinha acontecendo anteriormente.

Outra característica que podemos encontrar de comum nas duas obras é a abertura à cultura americana. Se em *Alegria, Alegria* isso fica explícito pela presença da Coca-Cola, no filme *O acossado*, de Godard, teremos a presença da cultura americana tanto na trilha sonora, que é composta basicamente por músicas de *jazz*, quanto pela protagonista, que é uma americana vivendo em Paris. É essa abertura a uma cultura nova (assim como no Brasil, as canções e músicas populares nos Estados Unidos também têm uma história de desenvolvimento de gêneros e estilos muito rica durante o século XX) que traz tanto à música de Caetano quanto aos filmes de Godard elementos da cultura da *pop art*, que surge naquele país e assume a industrialização da arte como algo natural e não prejudicial. Já temos aqui uma atitude bem diferente de Caetano Veloso em relação àquela narrada nos tempos em que ele ainda era um adolescente em Santo Amaro. Se antes o *rock* não lhe dizia nada e mais lhe parecia um modismo, dessa vez o estilo musical já é entendido como portador de uma nova linguagem musical e um campo aberto à experimentação.

---

<sup>13</sup> “Transposição é procedimento pelo qual todos os componentes de um conjunto de sons são elevados ou abaixados segundo um intervalo constante. As notas constituintes geralmente se alteram, mas as relações intervalares internas do conjunto inicial são mantidas no conjunto transposto.” (cf. ADOUR, Fábio; *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*, p. 64).

O crítico de cinema Ismail Xavier, na introdução de seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, nos descreve também como a *pop art* americana difere da *pop art* européia, assim como no Brasil ela também tem uma cara própria. Escreve ele:

*Nos anos 60, a Pop Art nos Estados Unidos incorporou o mundo de consumo no circuito de arte de galerias, numa experiência que significou a reconciliação do artista com seu “ambiente nacional”; a ironia e o estilo cool das reproduções e colagens pop evidenciou uma deliberada ambiguidade, não havendo, da parte dos artistas, preocupação em favorecer a possível leitura do seu trabalho como crítica da cultura de massa; permaneceu o lacônico “as coisas são o que são”, belas porque horríveis, como resposta às reações de estranhamento. É distinta a dinâmica da art pop na Europa, onde sua prática se articulou a debates de natureza política que colocaram em pauta o consumo e, dentro desse tópico, o ajuste de contas com os sinais de duplo sentido do “desafio americano”. Em países como o Brasil, a questão pop se embaralhou com o problema da dominação cultural via mercado, e os artistas que incorporaram suas estratégias foram mais incisivos no sentido político de suas citações. (XAVIER, in ROCHA, 1993, p.22).*

Por fim, outra característica de ambas as obras é uma presença de uma liberdade individual muito forte e marcante nos personagens. O protagonista da canção de Caetano Veloso é marcado por uma liberdade que pode ser expressa o tempo inteiro na letra da canção como aquele que se coloca independente das coisas. Já na primeira frase da canção, essa independência se mostra em “caminhando contra o vento”, numa relação independente com a própria natureza; na frase seguinte “sem lenço, sem documento”, que declara uma liberdade em relação a instituições humanas. Nada de ficar acumulando posses, “nada no bolso ou nas mãos”, o ator da canção declara toda a sua vontade de estar por aí num fluxo livre pelo mundo “eu quero seguir vivendo, amor”. Em Godard se observa essa mesma liberdade. O protagonista de *A bout de souffle* é um garoto que vive marginalmente na sociedade, sem posses, sem amarras e a única coisa que é capaz de prendê-lo é o amor que ele sente pela jovem estudante americana que gosta dele, mas também quer ser livre para ter outros amores e fazer o que a ela convém.

### 1.5 – *Tropicália e Terra em Transe*

O filme *Terra em Transe*, segundo o próprio Caetano Veloso, é a “pedra filosofal” do seu tropicalismo, pois foi a partir do momento em que ele assistiu ao filme, como já havíamos começado a demonstrar no comentário à crítica de Roberto Schwarz, que os caminhos de sua arte se esclareceram, se delinearam. Diz ele: “*Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então que considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em Transe, de Glauber Rocha, na minha temporada carioca de 66-7.*” (VELOSO, 1997, p. 99.). No final do capítulo, o autor completa: “*Portanto, quando o poeta de Terra em Transe decretou a falência nas crenças libertadoras do “povo”, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.*” (VELOSO, 1997, p. 116.)

Graças ao filme, também ficou claro para Caetano Veloso o viés político que o Tropicalismo deveria tomar, viés esse que é fundamental para a compreensão da estética tropicalista. Cito ainda o autor de *Verdade Tropical*:

*A política propriamente dita – que se manifestava na forma de campanha para a presidência do diretório acadêmico, nas discussões em assembleia e de opiniões formadas sobre homens públicos cujos nomes e rostos eu mal podia lembrar – me entediava. Claro que as ideias gerais a respeito de necessidade de justiça social me interessavam e eu sentia o entusiasmo de pertencer a uma geração que parecia ter diante de si a oportunidade de mudar profundamente a ordem das coisas. Mas a expressão “ditadura do proletariado” soava mal aos meus ouvidos. (VELOSO, 1997, p.115.)*

O tropicalismo pretendeu, no entanto, colocar-se além das questões que se limitam às ideologias políticas, especialmente do embate dualista que dividia a esquerda e a direita brasileiras. A superação dessa polarização é que permite a Caetano Veloso incorporar sem pudores o *pop*, o moderno e a cultura de massa para dentro da MPB, uma vez que a partir das canções regionalistas e de protesto alguns cantores queriam que essas fossem suas legítimas e únicas representantes. Outros estilos, como a *Jovem Guarda* e o brega sentimental, eram considerados lixo cultural, não a “autêntica” MPB. Os representantes tradicionais da cultura nacional ligados a esse pensamento também se batiam contra a utilização de elementos “estrangeiros” na música brasileira, como, por exemplo, a guitarra elétrica, chegando inclusive a organizar uma passeata contra o

uso desse instrumento no Brasil em 1967<sup>14</sup>. No capítulo *Alegria, Alegria, em Verdade Tropical*, Caetano nos conta dessa passeata que se nomeou *Frente ampla da MPB contra o iê-iê-iê*, (VELOSO, 1997, p. 161) e podemos destacar, a partir da leitura do livro, Elis Regina e Geraldo Vandré como as figuras centrais na defesa da MPB como um lugar para tradições. Ao percorremos a obra de Caetano Veloso, vemos que a guitarra e o brega sempre estiveram presentes em sua trajetória artística e estética.

Em *Multiculturalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos*, temos um artigo de Ivana Bentes (1997) que também coloca o filme *Terra em Transe* na origem mítica do tropicalismo, além da peça teatral *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada por José Celso em 1967, e da instalação *Tropicália*, do artista plástico Hélio Oiticica, também de 1967. A autora trata da influência do cinema na cultura brasileira nesse ímpeto moderno/antropofágico, que vai desde as chanchadas dos anos 1940 e 1950, passando pelo Cinema Novo dos anos 1960, até o cinema marginal do início dos anos 1970. Bentes (1997) utiliza o conceito de carnavalização, assimilando-o a um estilo presente tanto nas chanchadas quanto no filme *Terra em Transe* e no tropicalismo. A essência das chanchadas era a apropriação de temas populares, brasileiros ou estrangeiros, através do recurso da paródia, à elite cultural nacional e à cultura importada do estrangeiro, principalmente de Hollywood, conhecida pela sua excelência técnica. Utilizavam-se da paródia, para se apropriarem, e da carnavalização, para inverterem valores. Os temas, a princípio sérios e cultos, tornam-se festivos, fantasiosos e populares nos filmes da chanchada. Também em *Terra em Transe*, personagens carnavalescos entram para compor a cena. Outra característica importante da carnavalização é que ela permite colocar lado a lado personagens extemporâneos. É possível, como afirma Bentes, contrapor diferentes períodos e personagens, o que significa uma forma diferente de tratar o tempo. A seriedade e a dramaticidade dos pesados discursos políticos dos personagens, são desequilibradas pelo conceito de carnavalização em direção ao tropicalismo.

*Carnavalização também é a chave da sequência do comício do líder populista, Felipe Vieira. Militantes com cartazes em branco dançam e evoluem em torno dele: tipos desfilam e sambam diante de uma câmera que não se contenta em documentar a cena, mas se desloca constantemente, perseguindo ou se perdendo entre os personagens: um padre, um senador,*

---

<sup>14</sup> Caetano conta que esta passeata teve mais um caráter comercial, em favor do programa *Frente Ampla da Música Popular Brasileira* da TV Record, que propriamente ideológico (VELOSO, 1997, p. 161). Mesmo assim, assim passeata representava bem um pensamento presente na MPB daquele período.

*repórteres, fotógrafos, componentes de uma escola de samba, o povo e seus representantes, o poeta Paulo Martins, a militante Sara.* (BENTES, 2007, p. 101)

Esse jogo é retomado na canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, com a descrição de um ambiente ao mesmo tempo amargo, sub-desenvolvido, de intenções progressistas, no qual se ergue “*um monumento de papel-crepom e prata*”, enquanto seu “*coração balança ao som de um tamborim*”.

A autora Flora Süssekind nos lembra também de uma afirmação de Caetano Veloso, ao assistir *O Rei da Vela* (1967), encenado pelo Teatro Oficina de José Celso, de que ele teve “*a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil*” (SÜSSEKIND, 2007, p. 36). Se foi com *O Rei da Vela* que Caetano Veloso abriu os olhos para uma nova proposta estética brasileira, ocorrendo de forma muito mais ampla do que estava imaginando, foi com o filme *Terra em Transe* que ele compreendeu como deveria proceder com a sua música e inserindo-se na tradição da música popular brasileira. Essa tradição, que, como já vimos, nos anos de 1964 e 1965 encontrava-se entre as trincheiras da música regionalista e das canções de protesto, que se consideravam as verdadeiras representantes da cultura brasileira, tinha agora pela frente o *rock* comercial da Jovem Guarda, um estilo de música considerada politicamente alienada, mas extremamente popular e que vinha na linha da arte *pop*, da cultura de massa. A proposta de Caetano Veloso viria justamente com a intenção de acabar com essas trincheiras.

Na nossa concepção de que o tropicalismo se estruturou em um movimento estético muito mais amplo artisticamente é que queremos demonstrar como essa força estética se refletiu na própria música. Para isso agora traçaremos um percurso que se inicia com a canção *Paisagem Útil* e o filme *Terra em Transe*, desembocando na canção *Tropicália*. A escolha das canções se dá pelos seguintes motivos: *Paisagem Útil*, composta no início de 1967, é considerada pelo compositor a sua primeira canção tropicalista e será com a canção *Tropicália*, considerada a principal e mais representativa canção tropicalista de Caetano Veloso que o compositor revelará sua imagem de Brasil, e isso muito graças à influência de *Terra em Transe*. A principal diferença entre *Alegria, Alegria* e *Tropicália*, no nosso entendimento, é que a primeira está mais em diálogo com movimentos internacionais de novas possibilidades estéticas para a música enquanto a segunda é muito mais ligada a um contexto nacional de

compreensão da coexistência de diversas forças construindo essa imagem caleidoscópica de Brasil.

Utilizaremos como última ferramenta para começarmos a entender a tropicália, o estilo que marcou toda uma geração de músicos brasileiros, entre eles os próprios tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil e também nomes como Chico Buarque e Edu Lobo - a bossa nova. A canção *Alegria, Alegria*, como demonstramos no capítulo anterior, também já tinha a intenção de um afastamento estético da bossa nova, o que resultou na composição de uma marcha alegre, porém o nosso fim será a compreensão de Brasil exposta por Caetano Veloso na canção *Tropicália*, pois nela estaria a condensação do pensamento do músico sobre o seu tempo e o seu país e de todo o pensamento político que formulamos a fim de entender o tropicalismo.

Para alguns críticos, como Antônio Cícero (2003), na análise do que venha a ser o movimento tropicalista dentro da MPB, o ponto central está em sua capacidade de se utilizar sempre do novo. É nesse ponto que ele encaixa a análise feita por Caetano na entrevista concedida a Augusto de Campos em 1966, dizendo que é necessário retomar a linha evolutiva da MPB criada pela bossa nova. Essa linha evolutiva, segundo Cícero, consistia justamente em que, em relação ao samba, que é de onde vem a bossa nova, esse movimento trouxe muitas novidades ao estilo. Não significa que a próxima ação da música brasileira seria, por exemplo, na esteira da bossa nova que trouxe décimas terceiras e nonas ao samba, incorporar nele, logo em seguida, décimas primeiras aumentadas. Também não significa que o tropicalismo era o caminho necessário após a bossa nova – esta criou ramificações em muitos sentidos e de maneiras muito diferentes para os compositores que surgiram na década de 1960.

Na interpretação de Antônio Cícero, Caetano Veloso desejava que a música brasileira estivesse em constante diálogo com as novidades, fossem elas nacionais ou internacionais. Essa era a linha evolutiva que Caetano via a necessidade de ser retomada. Assim, a tropicália, que segundo Cícero era exatamente o contrário da bossa nova, entra na linha evolutiva desta por se utilizar do novo. O que em 1959 significou a incorporação de uma harmonia jazzística e uma apropriação das tecnologias como, por exemplo, o microfone, para se cantar baixinho com uma sonoridade intimista, em 1967 e, no tropicalismo, isto significou dialogar com o *pop*, o *rock* o cinema da *nouvelle vague* e também com o Cinema Novo de Glauber Rocha, entre outras influências.

Segundo nossa análise desse despertar tropicalista de Caetano Veloso, desse caminho construído pelo compositor, em *Paisagem Útil* podemos notar um tropicalismo ainda incipiente, tímido e muito ligado à bossa nova. A letra diz:

*Paisagem Útil*

*Olhos abertos em vento  
Sobre o espaço do Aterro  
Sobre o espaço sobre o mar  
O mar vai longe do Flamengo  
O céu vai longe e suspenso  
Em mastros firmes e lentos  
Frio palmeiral de cimento*

*O céu vai longe do Outeiro  
O céu vai longe da Glória  
O céu vai longe suspenso  
Em luzes de luas mortas  
Luzes de uma nova aurora  
Que mantém a grama nova  
E o dia sempre nascendo*

*Quem vai ao cinema  
Quem vai ao teatro  
Quem vai ao trabalho  
Quem vai descansar  
Quem canta, quem canta  
Quem pensa na vida  
Quem olha a avenida  
Quem espera voltar*

*Os automóveis parecem voar  
Os automóveis parecem voar*

*Mas já se acende e flutua  
No alto do céu uma lua  
Oval, vermelha e azul  
No alto do céu do Rio  
Uma lua oval da Esso  
Comove e ilumina o beijo  
Dos pobres tristes felizes  
Corações amantes do nosso Brasil*

Caetano (1997) escreve que essa letra, composta em ritmo de marcha-rancho, remete à construção do aterro do Flamengo e ao alargamento da sua avenida principal. Sua melodia, segundo o próprio compositor, parece uma colcha de retalhos de frases musicais da tradição sentimental brasileira. Na nossa análise, percebemos que ela ainda está bem ligada a uma temática de bossa nova, a começar pelo título: *Paisagem Útil*, referência direta à canção bossanovista *Inútil Paisagem*, de Aloysio de Oliveira e Tom

Jobim. Mesmo que seja uma paródia, podemos perceber aqui um tropicalismo incapaz de se afirmar para além dos movimentos que lhe precederam (o que só ocorrerá em *Alegria, Alegria* e *Tropicália*). Notemos também que ela tem como cenário o Rio de Janeiro, que é o território mais cantado pela bossa nova. Ele fala do céu e do mar, outros temas típicos da bossa nova. Fala do público que contempla a paisagem da cidade. Não é um público ativo e transformador, mas antes é admirador da cidade. No final da letra ainda temos “*Uma lua oval da Esso/Comove e ilumina o beijo/Dos pobres tristes felizes/Corações amantes do nosso Brasil*”, e a canção se torna enfim uma canção romântica com direito a beijo no final. Embora aqui já não seja o amor ideal e feliz típico da bossa nova, ainda assim temos essa temática romântica na letra da canção.

Sobre a música, embora não seja complexa e dissonante como a bossa nova, ela trabalha em uma linguagem tonal e modulante que remete a recursos harmônicos bossanovistas. A música pode ser dividida em introdução, partes A e A', transição, partes B e C (que é quase uma repetição de A, exceto pelos quatro últimos compassos):

. Introdução:

Partitura 8

. Partes A e A':

Partitura 9

. Parte B

F 3 Ab 3 3 A 3 3 C 3 3  
 Quem vai ao ci-ne-ma Quem vai ao te - a-tro Que vai ao tra-ba-lho Quem vai des-can-  
 Bb 3 Bbm 3 Ab7M 3 G7 3  
 sar Quem can-ta quem can-ta Quem pen-sa na vi-da Quem o-lha aa-ve nida Quem es-pe-ra vol  
 C7 C7(b9) Fm Bb7 Am7 3 D7(9)G C7 A 3 F  
 tar Os au-to-mó-vei pa-re-cem vo-ar Os au-to-mó-vei pa-re-cem vo-ar

### Partitura 10

#### . Parte C

Db7 Dbm7 Gb7 Cb7 C7 F7  
 Mas já-se as-cen-dee flu-tu-a No al-to do céu uma lu - a O-val ver-me-lha é  
 Bb Bbm Ebm7 Ab7 Db7M Db7 Gbm7 Cb7 Fb7M Eb7  
 azul No al-to do céu do Ri - o Uma lu - a o-val da Es - so  
 Abm7 Db7 Gbm Eb7 Ab7 G7  
 Co - mo veei - lu - mi - nao bei - jo Dos po - bres tris - tes fe -  
 F Bb7 Eb7 Db7 Cm7 F7 Cm7  
 li - zes - co - ra - ções a - man - tes do nos - so Bra - sil

### Partitura 11

Em B (partitura 10), o que antes era uma marcha-rancho, ganha uma batida rítmica na bateria que a aproxima mais ainda do estilo musical de Tom Jobim e João Gilberto. Em seu arranjo, o som das cordas de violão e da orquestra dá um colorido de bossa nova a essa música. Mesmo o gestual vocal é mais contido, havendo um discreto crescendo vocal apenas no fim das partes A e A' (partitura 9). Nossa hipótese, portanto, é de que, em sua primeira canção tropicalista, Caetano Veloso, no início do ano de 1967, ainda não tinha o conceito claro do que era o tropicalismo. É evidente que essa música já traz algumas novidades. Por exemplo: a paisagem natural transformada e representada pela paisagem artificial do homem. Assim ele trata os novos postes de luz: “*Em luzes de luas*

*mortas/Luzes de uma nova aurora/Que mantém a grama nova/E o dia sempre nascendo*". No final da música, novamente a lua se fazendo representar pela mão do homem: "*Mas já se acende e flutua/No alto do céu uma lua/Oval, vermelha e azul/No alto do céu do Rio/Uma lua oval da Eссо*". Mas isso ainda está bem distante de uma concepção total do tropicalismo.

Vamos agora a *Tropicália*:

*Tropicália*

*Sobre a cabeça os aviões  
Sob os meus pés os caminhos  
Aponta contra os chapadões  
Meu nariz  
Eu organizo o movimento  
Eu oriento o carnaval  
Eu inauguro o monumento  
No planalto central do país  
Viva a Bossa, sa, sa  
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça  
Viva a Bossa, sa, sa  
Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça  
O monumento  
É de papel crepom e prata  
Os olhos verdes da mulata  
A cabeleira esconde  
Atrás da verde mata  
O luar do sertão  
O monumento não tem porta  
A entrada é uma rua antiga  
Estreita e torta  
E no joelho uma criança  
Sorridente, feia e morta  
Estende a mão  
Viva a mata, ta, ta  
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta  
Viva a mata, ta, ta  
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta  
No pátio interno há uma piscina  
Com água azul de Amaralina  
Coqueiro, brisa e fala nordestina  
E faróis  
Na mão direita tem uma roseira  
Autenticando eterna primavera  
E no jardim os urubus passeiam  
A tarde inteira entre os girassóis  
Viva Maria, ia, ia  
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia  
Viva Maria, ia, ia  
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia  
No pulso esquerdo o bang-bang*

Em suas veias corre  
 Muito pouco sangue  
 Mas seu coração  
 Balança ao samba de tamborim  
 Emite acordes dissonantes  
 Pelos cinco mil alto-falantes  
 Senhoras e senhores  
 Ele põe os olhos grandes  
 Sobre mim  
 Viva Iracema, ma, ma  
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma  
 Viva Iracema, ma, ma  
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma  
 Domingo é o fino-da-bossa  
 Segunda-feira está na fossa  
 Terça-feira vai à roça  
 Porém...  
 O monumento é bem moderno  
 Não disse nada do modelo  
 Do meu terno  
 Que tudo mais vá pro inferno  
 Meu bem  
 Que tudo mais vá pro inferno  
 Meu bem  
 Viva a banda, da, da  
 Carmem Miranda, da, da, da, da  
 Viva a banda, da, da  
 Carmem Miranda, da, da, da, da

Já no início da música percebemos um sujeito bem mais disposto a transformar o ambiente que o cerca do que aquele sujeito contemplador de *Paisagem Útil*: “*Eu organizo o movimento/Eu oriento o carnaval/Eu inauguro o monumento/No planalto central do país.*” O sujeito contemplador ficou para trás, deu lugar a um ator atuante. O planalto central com seus chapadões também já nos indica um ambiente bem distinto da tradição criada pela bossa nova. O ambiente é Brasília, à época um dos locais mais novos e representativos do espírito modernista brasileiro. Mas não é um local, digamos, esterilizado. O compositor nos revela que teve a intenção de “*colocar lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia, da aventura ao mesmo tempo frustra e reluzente de ser brasileiro*” (VELOSO, 2007, p.184). As referências são muitas. O tom intimista antes presente na bossa e ainda revelado na ação romântica do casal em *Paisagem Útil* dá lugar a um ambiente público repleto das mais diferentes figuras e constantemente tenso. Temos aí mais uma bela antítese para confrontarmos o tropicalismo e a bossa nova. Façamos agora uma análise mais musical:

## . Introdução e parte A

A

so-brea ca-be-çaos a -vi- ães so-breos meus pés os ca mi  
nhões a -pon-ta con-traos cha-pa -dões meu na riz— Eu or -ga -ni -zoo movi-men-  
to eu o-ri-en-too car-na -val eu i-nau-gu-ro o monu-men-to no pa - lá-cio cen tral-do pa-is—

## Partitura 12

## .Refrão e suas variações no texto

Vi - vaa bos sa - sa - sa— Vi - vaa pa - lho - ça -  
Vi - vaa ma - ta - ta - ta— Vi - vaa mu - la - ta -  
Vi - vaMa - ri - a - ia - ia— Vi - vaa Ba - hi - a  
Vi - valra - ce - ma - ma - ma— Vi - val - pa - ne - ma -  
Vi - caa ban - da - da - da— Car - men Mi - ran - da -

1. 2.

-ça - ça - ça - ça Vi - vaa bos ça - ça - ça - ça—  
ta - ta - ta - ta Vi - vaa ma ta - ta - ta - ta—  
ia - ia - ia - ia Vi - vaMa ri ia - ia - ia - ia—  
ma - ma - ma - ma Vi - valra - ce ma - ma - ma - ma—  
da - da - da - da Vivaa ban - da da - da - da - da—

## Partitura 13

## .Parte A'

O mo - nu - men - toé de pa - pel cre - pome pra ta os o - lhos ver - des da mu -  
la - ta a ca - be - lei - raes - con - dea trás da ver - de ma - tao lu - ar do ser tão  
O mo - nu - men - to não tem por - ta aen - tra - da u - ma ru - aan - ti - gaes - trei - tae  
tor tae no jo - e - hou - ma cri - an - ça sor - ri - den te fe - iae mor - ta es - ten - dea mão—

## Partitura 14

## . Parte A''

No pátio in ter noháu-ma pis - ci - na coma-guaa - zul dea - ma - ra -  
 li-na e no co quei robri-sae fa-la nor-des-ti - nae fa rôis Na mão di-rei-ta tem u-ma ro  
 sei-ra au-ten-ti *ando* ae-ter-na-pri-ma - ve-rae no jar-dimos u-ru-bus pas-seiam a tar-in-tei raen-tre  
 os gi-ra sóis

### Partitura 15

#### . Parte A''

no pul - soes-quer-doo bang - bang em su - as ve - ias cor-re mui-to pou-co  
 san-gue mas seu cora-ção ba-lan-çao sam-ba deum tam-bo rim - e-mi-te a-cor-des dis  
 so nantes en-tre cin-co mil al - to fa - lan-tes se-nho-ras e se-nho-resele põe os o o-lhos  
 gran-des so-bre mim

### Partitura 16

#### . Parte A''''

do-min-go éo fi-no da bos-sase-gun-da-fei raes-ta na fo-ça ter-ça-fei-ra vai à ro-ça po rêm  
 O mo - nu - men - toé bem mo - der - no não dis - se na - da do mo - de - lo do  
 meu ter no que tu do mais vá pro in - fer-no meu bem - Que tu - do mais vá pro in -  
 fer-no meu bem

### Partitura 17

A harmonia de *Tropicália*, por sua vez, também é bem diferente da escola harmônica seguida por Tom Jobim. Esta canção de Caetano traz, na parte A e suas variações, uma alternância entre o modo de C eólio (sequência de notas dó-mib-sol-lá-sib) e um modo de Eb mixolídio (sequência de notas mib-sol-sib-dó-réb). O refrão também está no modo de Eb mixolídio. Enfim, esta é uma harmonia bem mais simples do que aquela da bossa nova e a de *Paisagem Útil*. Através de seus modos, *Tropicália* também traz um cenário nordestino a essa cena. Tudo isso não quer dizer absolutamente que uma seja melhor ou pior, apenas nos mostra claramente que a estética tropicalista está consolidada em *Tropicália* e se afasta da bossa nova até mesmo na construção harmônica. É interessante notar como o arranjo valoriza a percussão, especialmente na introdução, com apitos, tambores, pratos e chocalhos e durante toda a música uma clave marcando o tempo se faz presente. Nesse arranjo outro ponto interessante de se notar é a fluidez dos versos. A parte A (partitura 12) tem 9 compassos, a parte A' (partitura 14) tem 10 compassos, a parte A'' (partitura 15) tem 8 compassos, a parte A''' (partitura 16), também 8 e a parte A'''' (partitura 17), 9 compassos. O tamanho dos versos e a rítmica da melodia são claramente adaptados à métrica da letra.

O ambiente constantemente tenso e repleto de entidades no nosso imaginário popular e cultural, e as referências a regiões periféricas do Brasil (entendendo-se o eixo Rio-São Paulo como o centro), no nosso entendimento, são sugeridos por Glauber Rocha em *Terra em Transe*. O filme teve como papel revelar o ambiente não só físico mas também intelectual brasileiro a Caetano Veloso. O viés político, que o compósito recusava colocar sob uma bandeira ideológica, fosse ela de direita ou esquerda, ganhava voz na exposição das tensões presentes no nosso território nos mais diversos níveis. Fossem eles aristocratas, populares, artísticos, políticos ou mesmo excluídos, como a “criança sorridente feia e morta” a estender a mão, estavam presentes na temática de Caetano Veloso.

Assim, fechamos por aqui este capítulo no intuito de ter trazido uma compreensão de contexto histórico, político, conceitual e estético sobre o que seria o tropicalismo, estilo indefinido como é a própria MPB, uma vez que está aberto às eternas novidades que sempre hão de surgir dentro das culturas brasileira e mundial.

## Capítulo 2 – GLAUBER ROCHA

Podemos observar na literatura científica sobre a relação do cinema com o tropicalismo que muitos pesquisadores consideram o cinema marginal um estilo cinematográfico surgido no Brasil marcado por um forte experimentalismo com personagens fortes e marginais e de temáticas radicais ligadas a alguma situação de violência, também como um terreno de diálogo estético direto do cinema com o tropicalismo. Esse movimento surge com o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968,) de Rogério Sganzerla, e conta com a participação de outros importantes diretores do cinema nacional, dentre os quais podemos destacar Júlio Bressane. Porém em *Verdade Tropical* Caetano Veloso não menciona esse movimento como possível influência ao tropicalismo. Entre os estudos acerca do tropicalismo que adotam essa relação do movimento musical com o cinema marginal podemos citar, por exemplo, pesquisadores como Ivana Bentes (2007), em texto já mencionado em capítulos anteriores e outro com quem pretendemos dialogar logo em seguida neste capítulo, que é Ismail Xavier, importante comentador do cinema brasileiro e pesquisador do cinema de Glauber Rocha. Resolvemos aqui não discutir essa relação do tropicalismo com o cinema marginal, como fazem muitos pesquisadores, pelo motivo, já comentado, de que o movimento tropicalista na MPB, liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, do qual resultaria o disco *Tropicália* - e que é o objeto da nossa pesquisa -, termina em dezembro de 1968, não havendo assim uma influência que vá do cinema marginal ao tropicalismo, embora não descartemos que o movimento tropicalista tenha influenciado o cinema marginal. No entanto, não entraremos no mérito da questão.

O nosso objeto aqui se focará em continuarmos a estabelecer relações estéticas possíveis entre o cinema de Glauber Rocha e o tropicalismo de Caetano Veloso. Pretendemos falar de algumas obras que apareceram no ano de 1967: o filme *Terra em Transe*, da sua trilha sonora e dos vários sentidos que se desenrolam a partir dela. Dispomos-nos a pensar como meios artísticos distintos, a música de Caetano Veloso, o cinema de Glauber Rocha - e sabendo da importância do teatro de José Celso Martinez - relataremos como esses artistas giravam na esfera do mito. E nesse caso mitos nascidos nas diversas esferas da vida social do Brasil e nas suas mais diferentes geografias. A linguagem cinematográfica de Glauber Rocha está repleta de articulação

de arquétipos brasileiros a nos revelar esperanças e frustrações. No capítulo anterior já foi demonstrada a questão política em torno do movimento tropicalista e como ela é percebida através do filme. Agora gostaríamos de escrever sobre o aspecto de mitologia que ele carrega. Para entendermos esse sentido mitológico que propõe Glauber Rocha citaremos também o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), igualmente de Glauber Rocha, que guarda um paralelo interessante com *Terra em Transe*.

Antes de entrarmos diretamente nas obras em questão, queremos falar um pouco da trajetória do diretor antes do ano de 1964 e mencionar aqui o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) escrito pelo próprio Glauber Rocha, pois uma vez que vamos nos reter um pouco nesse diretor, é relevante contextualizá-lo em sua época. Este livro tem a versão de Glauber Rocha do que seria o Cinema Novo, um movimento de diretores brasileiros, entre eles Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, David Neves e o próprio Glauber Rocha. Quando essa obra estava sendo publicada a crítica, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estava em sua fase final de produção e seria lançado em 1964. O golpe militar também viria em 1964 e mudaria todo esse panorama.

No prefácio de *Revisão crítica do cinema brasileiro* escrito por Ismail Xavier (2003), que acaba sendo uma síntese dos caminhos estéticos trilhados por Glauber Rocha nessa crítica, temos um bom panorama do seu teor e entendemos como o cineasta baiano revê o cinema brasileiro até então para afirmar o porquê do Cinema Novo. Essa revisão é claramente uma leitura glauberiana da história do cinema brasileiro até então. A sua revisão se iniciará com Humberto Mauro que começou a filmar na década de 1920 e foi um pioneiro do cinema no Brasil. Nele, Glauber encontraria um precursor e o teria como a estética embrionária do *cinema novo*. Xavier escreve:

*O esquema de Glauber é teleológico. Humberto Mauro é uma prefiguração do cinema novo (...) O cinema novo não começa do zero, tem seu precursor; por sua vez, o processo que se inicia com Mauro não ficará represado. (...)*

*Entre Mauro e o cinema novo, o percurso do cinema brasileiro seria a história de um desvio, da presença de variadas antíteses que levariam, seja ao autorismo narcísico, seja ao industrialismo e suas ilusões. No percurso desenhado por Glauber para o cinema de 30 a 60, valem os “grandes nomes”, e cada qual estará vinculado a um contexto histórico específico e um modo de produção determinado, sendo julgado em conjunto com esses dados. (XAVIER, in ROCHA, 2003, p. 12)*

Em sua revisão do cinema brasileiro, Glauber tecerá em seguida comentários mais prolongados a respeito de Mário Peixoto, com o filme *Limite* (1931). Sobre Alberto Cavalcanti, Glauber criticará o diretor por não levar em conta a experiência

brasileira e acabar por fazer um cinema desenraizado e cheio de academicismos. De Lima Barreto, dirá ter sido o melhor diretor da Vera Cruz<sup>15</sup>, mas que, no entanto, assim como aconteceria com Anselmo Duarte, outro importante diretor da companhia cinematográfica, perdeu-se na pompa do projeto. Glauber Rocha, ao expor as suas razões para fazer cinema, diz que é necessário que essa linguagem artística atinja o mesmo patamar que outras linguagens artísticas já atingiram no Brasil. Segundo ele, nenhum dos diretores citados acima foi capaz disso. Depois desses nomes, Glauber, em sua revisão, irá comentar vários filmes e diretores, destacando seus acertos e erros. Entre eles, *Moleque Tião* (José Carlos Burne - Alinor Azevedo, 1953), *Agulha no palheiro* (Alex Vianny, 1952), *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley, 1952), *Osso, amor e papagaios* (César Mêmolo Jr., Carlos Alberto de Souza Barros, 1956), *Cara de fogo* (Galileu Garcia, 1957), *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960). O filme que segundo Glauber consegue se colocar no nível que ele desejava ver foi *Rio quarenta graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos. “*Pela primeira vez no cinema brasileiro, veríamos o desprezo pela retórica, o retrato sem retoques da realidade cruel. Glauber confessa ser diante desse filme que ele despertou do ceticismo e decidiu a ser um diretor de cinema.*” (XAVIER, 2003, in ROCHA, p. 15). Foi com esse filme que Glauber Rocha percebeu ser possível fazer cinema com “uma câmera e uma ideia”.

O diretor baiano nessa sua revisão também dá importância ao cinema documentário brasileiro enumerando uma série de outros diretores e filmes. Enfim Xavier nos esclarece o objetivo de Glauber Rocha - e ele já aqui revela aspectos de sua arte que queremos trabalhar neste capítulo -, que é o de se fundar uma arte mitológica:

*(...) E ele aponta, na fórmula concisa, um desejo de conciliação futura que seria, em tese, realizado quando o cinema, ele próprio, se tornasse um mito popular, a expressão por excelência do país, ponto de reflexão e caixa de ressonância de todas as experiências. Este é um horizonte utópico para o cinema brasileiro; para Glauber, a realização de tal utopia exige o cumprimento da vocação do cinema como experiência estética e forma de conhecimento. Isso se expressa com clareza na afirmação, também inspirada no filme de Joaquim Pedro, de um novo princípio; o de que o cinema-verdade não é um tipo de cinema passível de se resolver numa questão técnica do documentário; é todo o cinema de autor que é cinema-verdade. O cinema novo encarna tal axioma não só porque tem coragem de se postar no centro das relações sociais e encarar os fatos decisivos, mas também porque entende que o cinema é um auto-conhecimento, uma exploração das possibilidades de “estar-no-mundo” que não comporta*

<sup>15</sup> A Vera Cruz foi uma importante companhia cinematográfica fundada na cidade de São Bernardo do Campo em 1949 e que durou até 1954, quando declinou financeiramente. Informações retiradas do sítio eletrônico <http://cmais.com.br/aloescola/historia/cenasdoseculo/nacionais/veracruz-ciainematografica.htm>, acessado em 25/07/2014

*definição prévia, e requer a renovação constante dos seus riscos diante de uma realidade imprevista. A questão da verdade no cinema está longe de se resumir à aplicação de uma grade de conhecimento obtida nos livros de sociologia. (XAVIER, in ROCHA, 2003, p. 16)*

É interessante como que Glauber deseja fazer do cinema um espaço comunicativo igual à música popular teve um grande êxito em conseguir no Brasil durante praticamente todo o século XX, especialmente a partir dos anos de 1920, quando a indústria fonográfica se afirmou com a produção de discos e a difusão das músicas no rádio. Ser um espaço em que se pronunciavam as mais variadas questões que afligem e alegam os brasileiros e também ser muito popular. Glauber, ao longo dos seus filmes, sempre apontou conflitos e questões brasileiras, mas talvez nunca tenha sido popular, embora seja reconhecido em meios intelectuais e pelos amantes do cinema.

Os filmes de Glauber Rocha são, sem dúvida alguma, uma experiência de contato com questões históricas brasileiras que dizem respeito aos conflitos formativos da nossa sociedade. Os dois filmes com os quais queremos trabalhar aqui são retratos de realidades nacionais que buscam colocar em confronto classes e personagens brasileiros. O pensamento subdesenvolvido e a relação das classes populares com a elite nacional, que não tem nenhuma intenção de emancipá-las, mas antes, explorá-las. Existia de fato no autor, uma preocupação de diálogo com o público brasileiro e de criar uma narrativa que se faz política na medida em que coloca os conflitos frente a frente. Citamos Glauber Rocha em um texto escrito em 1969, intitulado *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*: “*É a procura de uma estético-política que se move debaixo do signo da individualização do consciente coletivo, e para isso existe o aproveitamento de elementos típicos da cultura popular utilizados criticamente*” (ROCHA, in BASUALDO, 2008, p. 277). Podemos então entender os filmes de Glauber como uma arte política, mas antes de tomar a análise por esse viés, queremos mostrar nesse artigo, que eles são antes narrativas míticas. Já nos títulos de ambos os filmes, podemos encontrar a palavra *Terra*. As narrativas míticas têm por natureza tratar de questões que se colocam em perspectiva para toda uma sociedade, que a atravessam verticalmente, mesmo que seja em um horizonte particular, e se há algo a que todas elas estão ligadas, é esse solo onde todos nasceram; a terra, pindorama, pau-brasil, Brasil.

*Deus e o Diabo na Terra do sol* conta a história do camponês Manoel, nordestino que se alia a um líder religioso messiânico, depois de assassinar o fazendeiro que lhe explorava. Motivados pela forte adesão que os pobres têm a esse messias, os

latifundiários e a Igreja Católica contratam um pistoleiro para matar o líder religioso e seus seguidores. Já *Terra em Transe* (1967) é uma história que se passa em um país fictício, Pindorama, que mostra a ascensão de Porfírio Diaz, político aliado a forças elitistas e conservadores com a derrocada de outro político, Felipe Vieira, inicialmente de perfil mais progressista, mas que não consegue se desvencilhar do projeto elitista e acaba sem condições de governar. Esse processo é todo acompanhado de perto pelo jornalista Paulo Martins, que, com a desistência de Vieira de lutar pelo poder, decide partir para a luta armada. De certa forma essa história é uma grande referência à história brasileira da década de 1960, à ingovernabilidade do governo Jango, ao golpe militar de 1964, e à tentativa de se vencer a ditadura pela luta armada, que ocorreria de fato no Brasil após 1968 com a decretação do AI-5 pelos militares.

Se os gregos antigos narraram seus conflitos em tragédias escritas para serem encenadas, Glauber Rocha realizará seu discurso mitológico na linguagem cinematográfica e terá a terra, o território brasileiro como fonte de tensões formadoras de um povo. Através da construção de personagens arquetipos, tipicamente brasileiros, ele quer identificar e revelar a consciência coletiva e individual dos brasileiros<sup>16</sup>. Voltando ao texto *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*, destacamos o relato de Glauber Rocha sobre uma discussão que o próprio cineasta teve com o francês Jean-Luc Godard, em que podemos perceber a preocupação de cada um em relação ao cinema de sua nação. Enquanto Godard está preocupado em desconstruir a linguagem cinematográfica francesa, Glauber está preocupado em aprofundar o universo temático do cinema brasileiro e a sua discussão construindo enredos que refletem grandes questões brasileiras ligadas às nossa política e à nossa sociedade.

(...) *Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nestes termos o problema sectário é, portanto, errado. Nós estamos em fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, casas, estradas, escolas, etc.* (ROCHA, in BASUALDO, 2007, p. 277)

No livro *Glauber, um olhar europeu*, o autor Claudio M. Valentinetti faz uma comparação muito interessante entre os dois filmes do diretor baiano, *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que vale ser reproduzida aqui:

---

<sup>16</sup> Sobre a construção de arquetipos em mitos, ver prefácio escrito por Carlos Byington em *Mitologia Grega, vol. I*, de Junito de Souza Brandão.

*Terra em Transe* tem estreita ligação com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, embora menos equilibrado do que esse último e com uma estrutura diferente. Benvenuto afirmou que “o que esse filme parece revirar é justamente a linearidade do primeiro filme, porque é o distanciamento a ser abolido, assim como os personagens e os trapos que tornam possível o efeito da fábula didascálica”.

Logo, *Terra em Transe* é “o desenvolvimento natural de *Deus e o Diabo*”, como diz Glauber. “As pessoas alcançam o mar”. As estruturas do campo de *Deus e o Diabo* (isto é, os veteranos medievais, as hierarquias etc...) se encontram de maneira idêntica na cidade, sob a pátina da civilização moderna: “Em *Terra em Transe*, minha ambição – e não sei se a realizei – era a de denunciar essas estruturas e paralelamente mostrar, zombando-a, uma estrutura dramática em vias de autodestruição. É por isso que *Terra em Transe* tem, para mim, muita relação com *Deus e o Diabo*”. O protagonista, o poeta Paulo Martins, “hesita entre o conservador místico Dom Porfírio Diaz e o líder populista Dom Felipe Vieira, como o vaqueiro Manoel seguia primeiro o beato Sebastião e depois o cangaceiro Corisco”. Sob a aparente diversidade, as duas obras oferecem uma construção símile [...]. Nas duas obras, a mesma dialética: às escolhas impostas por alternativas estéreis, o vaqueiro e o poeta preferirão uma terceira via, que descobrirão no fim do percurso só em si mesmos, como representantes do povo”. E ainda: “Vieira e Diaz são, uma vez mais, os polos antagonistas de confrontos místicos”, nos quais Paulo Martins poderia talvez ser o São Jorge de turno. (VALENTINETTI, 2002, p. 79-80)

Após essa reflexão inicial, propomos mostrar como a trilha sonora colabora no sentido de afirmar o caráter de narração mitológica que têm os dois filmes.

## **2.1 – A construção do discurso mitológico através da trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol***

Começaremos nossa análise da trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ela é formada tanto por sons diegéticos como por sons extra-diegéticos. Com os primeiros descreveremos um pouco da arte cinematográfica de Glauber Rocha, mas será através desses últimos, que no filme são as músicas de Villa-Lobos e as canções de cordel, que queremos afirmar o sentido mitológico intencionado por Glauber.

Villa-Lobos é considerado o maior compositor erudito brasileiro, suas canções sempre estiveram ligadas a sua terra. De acordo com Paulo Renato Guérios, em seu livro *Villa-Lobos – o caminho sinuoso da predestinação*, o compositor teve em sua carreira pelo menos três grandes fases diferentes: a fase jovem, quando ele regressa ao Rio depois de uma excursão ao norte do Brasil de 1915 a 1923, a fase parisiense de 1923 a 1930, e a fase nacionalista, quando passa a trabalhar para o governo de Getúlio Vargas. Embora bem diferentes entre si, um aspecto interessante a se notar em Villa é que suas composições sempre estiveram voltadas a se identificar com o Brasil. Em toda sua carreira, ele sempre quis ser reconhecido como um compositor brasileiro, com sua música sempre ligada a temas indígenas do norte, modos nordestinos e choros cariocas.

No contexto do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, há na música de Villa-Lobos, a nosso ver, uma dupla intenção. A primeira é emprestar à saga do filme toda a grandiosidade da música de Villa-Lobos. São obras para orquestras de caráter trágico e para corais, sem dúvida também grandiloquentes, como podemos perceber já na cena de abertura. A segunda intenção do diretor ao se apropriar da música do compositor para a trilha sonora do filme é aproximar o nordeste do Brasil, ou seja, fazer com que a tragédia contada ali no filme não seja somente nordestina, mas brasileira como um todo. Se o contexto regional é nordestino (o cangaceiro, o líder religioso messiânico, o coronelismo, a seca), o contexto da relação entre os personagens não é só nordestino. A exploração dos pobres pelas elites é um dos principais pontos desse enredo. Para Glauber Rocha, a luta de classes na sociedade brasileira está muito mais presente na nossa cultura do que, por exemplo, o cordialismo conceituado por Sérgio Buarque de Holanda ou a miscigenação pensada por Gilberto Freire. Glauber, fazendo essa denúncia num contexto nordestino, entende que essa é na verdade uma experiência social tipicamente brasileira. No nosso entendimento, essas são as razões da utilização

de Villa-Lobos, uma vez que a sua música é provavelmente o único elemento não nordestino desse filme.

O outro elemento extra-diegético da trilha sonora são os cordéis de Sérgio Ricardo, letrados pelo próprio Glauber Rocha. A utilização do cordel está diretamente ligada à intenção mítica com que se afirma o filme. O cordel, prática medieval trazida pelos portugueses e retraduzida no nordeste brasileiro, tem por característica contar histórias, falar de fatos que cercam a vida naquele universo e ser um lugar de preservação da memória coletiva. A professora da Universidade Federal da Paraíba Ivone Tavares de Lucena em um artigo que trata da importância do cordel como possibilidade de fazer soar diversas vozes sociais, *Vozes que (re)motam o nordeste: uma trajetória histórico-cultural* (Lucena, 2006, p. 130), assim escreve sobre o assunto:

*O que faz a memória coletiva se manter e repassar para outras gerações são os elementos operadores da memória social tais como livros, imagens, filmes, arquitetura: a cultura. Operadores estes resgatadores de valores, discursos, mitos, crenças que se arquivam no saber cognitivo de sua comunidade e representam a condensação de uma prática social. Nesta ótica, presenciamos um sujeito coletivo que se faz marcar pela historicidade incorporando vozes sociais diversas numa prática discursiva que veicula ideologias as quais se manifestarão a partir de posições enunciativas ocupadas em contextos definidos e diversos.* (Lucena, 2006, p. 130)

Glauber se apropria desse estilo musical e nas canções de cordel a história é contada. Temos o enredo passado não só no próprio filme, mas também nessa trilha sonora. Caso se perdessem as imagens, poderíamos saber das histórias de Manoel, Rosa, Antônio das Mortes, Corisco e São Sebastião pelos cordéis. Dessa forma, tanto a sala de cinema como uma feira no sertão baiano onde haja um violeiro repentista, podem ser local para se conhecê-las. É a prática de uma arte brasileira moderna, a princípio de tradição oral, que quer colocar em diálogo o novo, no caso o cinema. Assim, o tradicional, o cordel nordestino, nesse contexto moderno/subdesenvolvido, coloca questões pertinentes a uma nação em uma linguagem de forte apelo para as massas.

Falando agora dos sons diegéticos há uma sequência de três cenas a partir dos 5 min53seg nas quais Glauber trabalha com essa sonoridade para com eles fazer a trilha sonora do filme. As três cenas têm como personagens o casal de lavradores Manoel e Rosa e não há sons extra-diegéticos em nenhuma delas. Na primeira cena, Rosa está moendo trigo em frente à casa de pau a pique. O som que vai dar ritmo à cena será o bater do pilão de Rosa sobre o milho. Mesmo com Manoel relatando a Rosa seu encontro com o São Sebastião e seus seguidores, ela mantém seu ritmo constante. Seu rosto expressa tristeza e falta de esperança diante da situação e em sua expressão não há

qualquer sinal de alegria ante às notícias que o marido traz. Esse momento se encerra com a câmera fechando no rosto de Rosa e com o volume da batida do pilão ficando mais alto.

A segunda cena dessa sequência se inicia logo em seguida, aos 7min32seg. Nela não há qualquer diálogo. A cena consiste em mostrar o trabalho penoso e rústico no sertão baiano castigado pela seca. Mais uma vez o casal Manoel e Rosa, e dessa vez entre eles uma máquina, um moinho movido por uma manivela. No início, os dois personagens quietos e ao fundo o som dos pássaros. Depois de trocarem um olhar bem cansado, eles iniciam seu trabalho de moer a mandioca. Ela em uma ponta gira a manivela em um ritmo constante, de modo a alternar o braço a cada duas voltas da roda do moinho, e ele na outra ponta a transformar a mandioca em farinha. O polvilho da mandioca tanto espirra em Manoel, sujando seu peito e ombro, como aos poucos vai enchendo a gamela de madeira. O som da máquina também produz um ritmo quase melancólico que se funde ao som dos pássaros e vacas presentes naquele ambiente rural.

A terceira cena da sequência se inicia aos 9min15seg, e dessa vez, em um ambiente fechado que é o interior da casa, o fogo que ilumina a escuridão faz um jogo de luz e sombra, em um movimento trêmulo e inconstante; dessa vez não há nenhum som para dar ritmo, o silêncio é impactante. Este só será quebrado pela fala de Manoel, ao expor seus sonhos, o desejo de ter uma terra e sua própria lavoura. Momentos de silêncio são uma força expressiva que Glauber Rocha se utilizará sempre em sua trajetória cinematográfica. Assim como Cecília Nazaré de Lima (2012), em sua tese de doutorado a respeito da relação artística de Alberto Cavalcanti e César Guerra-Peixe, revela como o silêncio consegue ser um elemento de contraste e centro de atenção, também em Glauber podemos destacar tal força expressiva, e nessa cena do filme, isso acontece de maneira muito comunicativa nesta cena.

## 2.2 – A construção do discurso mitológico através da trilha sonora de *Terra em Transe*

Se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* Glauber se utilizou de Villa-Lobos e do cordel para dar o sentido mitológico ao longa-metragem, em *Terra em Transe* o diretor utilizará um recurso empregado por outro contador de histórias mitológicas, Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão, que através da ópera buscou popularizar os mitos germânicos. O recurso usado nessa trilha sonora será o do *leitmotiv*, que consiste na aparição de um tema musical sempre que um personagem ou um lugar vem à cena. É uma espécie de fio condutor da percepção, que faz com que o personagem tenha não somente uma personalidade corpórea, mas também uma personalidade musical, imaginativa, constituidora de uma áurea que constrói um personagem em direção ao seu espírito.

Pretendemos agora demonstrar como o *leitmotiv* é utilizado em *Terra em Transe* e qual tema está ligado ao seu respectivo personagem ou situação. Façamos aqui uma descrição do início do filme. A primeira cena se inicia em silêncio, com uma tomada aérea do oceano. Em um crescendo, começamos a ouvir uma batucada, acompanhada de cantos que nos remetem aos rituais das religiões afro-brasileiras, e logo em seguida aparece o primeiro pedaço de terra. O oceano vai dando lugar à terra, suas montanhas, suas árvores, às pessoas que a habitam, e a batucada continua. É como se aquele solo fosse fonte geradora desse som de tambores e cantos primitivos. Quem chegar a República de Eldorado conhecerá seu espírito e ouvirá suas manifestações sonoras. No minuto 10, há novamente o tema da batucada como trilha sonora. Podemos ler essa cena como uma caricatura da chegada dos portugueses ao Brasil. Em Eldorado, além do português fantasiado de conquistador, quem aporta é a elite branca, representada por Porfírio Diaz, carregando uma bandeira negra, e a Igreja Católica, na figura de um padre com uma cruz na mão conforme a figura 1. O som que se ouve ainda é o dos tambores.



**Figura 1** Cena metafórica da primeira missa encenada no Brasil

Os três se encontrarão com um índio ao lado de uma cruz para rezar a primeira missa. Nesse momento ainda soam os tambores. A cena seguinte mostra Porfírio Diaz no interior de um palácio. Quando lá chega, a música finalmente será silenciada para dar lugar às palavras de Porfírio Diaz e seu discurso conservador e cristão. A batucada voltará a ser ouvida à 01h15min de filme, na cena que aparece com o título de “Encontro de um líder com o povo”. É o povo que traz esse espírito que ressoa tambores, tamborins e cantos que são somente som.

Em *Terra em Transe*, o *leitmotiv* estará sempre ligado a lugares ou situações sociais, não especificamente a um personagem como acontece em Wagner. No palácio de Vieira, há sempre uma música ligada à tradição erudita europeia. Aos 12min20seg, Porfírio Diaz aparece dançando com Sílvia, personagem de Danuza Leão. A 1h5min10seg, o político Porfírio Diaz é apresentado em sua residência. A música que o acompanha é uma ópera europeia. A 1h41min43seg, Diaz aparece em seu Castelo, ao som de um piano e um violoncelo, que só se silenciarão para dar lugar à sua fala.

Outro elemento interessante que compõe a trilha sonora é uma banda de *jazz*, com piano, contrabaixo, bateria e saxofone. A banda está sempre presente na casa do empresário Júlio Fontes. Nas orgias de *jazz*, os músicos estão presentes na própria cena, e nessas festas todos os instrumentos são tocados juntos. Em outros ambientes bem distintos da casa do empresário, a banda também é o elemento da trilha sonora, mas se valendo de menos instrumentos do que a formação completa e tocando uma música diferente do *jazz*, como é nas cenas de orgia. O trio piano, baixo e bateria aparece quando há uma tensão social forte entre elite e povo. Por exemplo: aos 27min30seg (fig. 2), quando o governador Felipe Vieira vai visitar um terreno que abriga famílias pobres

que está prestes a ser desocupado, e aos 37min20seg quando o povo acusa o governador da morte de um líder social pobre.



**Figura 2** Cena do trabalhador apanhando do capataz

Aos 3min de filme, quando ouvimos a banda pela primeira vez, uma bateria solo, na verdade, temos uma forte movimentação e a presença do grupo de Vieira. À 1h40min30seg, temos o mesmo grupo de Vieira, o mesmo ambiente, a mesma música. Os sons, em *Terra em Transe*, se ligam a temas e lugares, assim como um personagem se liga a um figurino que tem a ver com a sua função e caráter. Esse é um recurso estético forte para fazer do discurso um mito. No livro de história da música de Jean e Brigitte Massin (MASSIN, 1997, p. 762), os historiadores definem o *leitmotiv* como uma falsa repetição, na verdade, um desdobramento do recurso da repetição, que antes se prolongava com desenvolvimentos e ramificações. Wagner, em suas óperas, fez do *leitmotiv* um recurso mais curto e lancinante, uma espécie de fantasma que atravessa cenas e cria ambientes, assim como acontece no filme de Glauber.

Há uma análise muito interessante de Ismail Xavier em relação à trilha sonora de *Terra em Transe* que foca especialmente em uma sequência já no fim do filme. São as cenas que se seguem ao *flashback* da sequência inicial: quando o político populista e então governador Felipe Vieira decide não resistir ao golpe de Estado aplicado por Porfírio Diaz; e o poeta Paulo Martins, que trabalhava com o até então governador, resolve empunhar uma metralhadora e ir à luta armada; ao romper uma barreira policial em seu carro, o poeta, então acompanhado de Sara, é atingido por tiros durante a perseguição policial. Logo após esse *flashback* temos a sequência de cenas finais do filme com as quais Ismail Xavier irá demonstrar como imagem e som são trabalhados em uma relação vertical, de modo que há o contraponto de duas dimensões, uma visual e outra sonora.

Essas cenas finais, Xavier as organiza em quatro movimentos e um epílogo. Eles têm início no tempo de 1h41min08seg e seguem até os créditos finais. O primeiro

movimento é chamado pelo comentador de “*alternância de flashes*”. Sonoramente ele se inicia exatamente quando a trilha sonora, composta por uma bateria frenética acompanhada de um canto feminino de sonoridade africana, se junta a tiros de metralhadora e uma sirene que representam a morte de Paulo Martins. Nessa hora há quatro *flashes* rápidos, nos quais começa a se configurar a coroação de Diaz, que se alternam com a imagem do poeta Paulo Martins baleado nos braços de Sara.

A voz em *over* do poeta Paulo entra, e temos a transição para o segundo movimento ao qual Xavier dá o título de “a coroação de Diaz”. Os ruídos cessam. Esse movimento se inicia com a entrada do prelúdio das *Bachianas brasileiras nº 3*, de Villa-Lobos, compositor que aliás como já havíamos comentado quando tratamos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é bem significativo para Glauber Rocha. Na cena de agora, que é a coroação de Diaz, outros personagens aparecem: Sílvia, cortesã e ex-amante de Paulo Martins e o empresário Júlio Fuentes que aparecerá “*exibindo um riso diabólico de vitória que celebra sua traição às reformas*” (XAVIER, 1993, p. 33). Seguindo, esses personagens, junto a um religioso, sobem a escadaria do palácio, aplaudidos pelos novos súditos. Tentando como que invadir a cena, aparece o poeta Paulo Martins com uma metralhadora em punho. Porém, ele já está fora de combate, arrastando-se moribundo escada acima. A cena retorna para o altar do palácio, onde, em uma cerimônia pomposa, Porfírio Diaz é finalmente corado. Durante todo esse tempo teremos por cima um discurso de Paulo Martins junto à música de Villa-Lobos. Durante a coroação o poeta dirá: “*Ah! Não é possível acreditar que tudo isso seja verdade. Até quando suportaremos? Até quando, além da fé e da esperança, suportaremos? Até quando além da paciência e do amor, suportaremos?...*”

Assim chegamos ao terceiro movimento nessa classificação de Ismail Xavier, ao qual ele intitula de “*nova alternância de flashes*”. Em que retornam os ruídos (metralhadoras e sirenes) e os *flashes* que alternam a cena da coroação com o casal Sara e o baleado Paulo Martins na estrada.

Enfim, o quarto movimento: “*as duas mensagens finais*”. Nele a imagem se estabiliza, e não temos mais a saturação sonora que vinha acontecendo até então. Silêncio. A imagem dessa vez é um plano fechado em Porfírio Diaz. Ele abaixa a cabeça lentamente para olhar diretamente para a câmera, abrirá um leve sorriso e fará o seguinte discurso: “*Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem. Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal de todos os infernos, chegaremos a uma civilização!*”. Assim Xavier descreve o término da cena:

*Ao final do discurso, o rosto de Diaz compõe a figura do possesso: os olhos escancarados, a boca aberta, a mandíbula tensa, a boca a tremer em cima do pescoço, a energia concentrada que não explode na risada franca mas se conserva como sinal de apetite. É chegada a hora de engolir seus inimigos. (Xavier, 1993. p. 35)*

Ainda nesse quarto movimento a imagem volta a mostrar o casal Paulo Martins e Sara na estrada. Ela então pergunta: “*O que prova a sua morte?*”, ao passo que o poeta responde: “*O triunfo da Beleza e da Justiça!*”. Nesse momento entram novamente os ruídos. As rajadas de metralhadora e uma sirene, sons de tiros e bombas e, no meio de tudo, mais Villa-Lobos. A câmera vai se afastando lentamente dos dois, que também já não se abraçam mais.

Temos por fim o epílogo. Ele consiste na imagem de Paulo sobre dunas de areia e com uma metralhadora em punho. Após uns passos cambaleantes seus joelhos vão se dobrando, e já não há reação possível. Fim.

Nos três primeiros movimentos temos aquilo que Xavier descreve como característicos em alguns momentos do filme, como a montagem vertical de som/imagem, e dessa maneira são expostas duas linhas de pensamento simultaneamente.

*O som traz a indignação do poeta, sua longa imprecisão dirigida contra a permanência de um status quo garantido pela vitória de Diaz. As imagens evocam a celebração dessa vitória e se desdobram na fantasia invasora de Paulo que a subverte, chegando a empolgar a coroa por um instante enquanto ouvimos sua resposta a Sara na estrada, resposta que exalta sua morte como triunfo de valores absolutos (Beleza e Justiça). A apresentação simultânea da eloquente fala exterior (para Sara) e do fluxo interior (do desejo) tem, neste ponto, efeito revelador. A montagem vertical som/imagem desmascara o poeta e torna explícito o estatuto de suas últimas palavras como denegação. A proclamação do sacrifício em nome da Beleza e da Justiça se mostra como imagem invertida que recalca o desejo (não proclamado) de poder. (XAVIER, 1993, p. 36)*

Esse tipo de montagem faz com que ao longo do filme possamos entrar em contato com as contradições do poeta. Seus discursos em *over* são a sua própria poesia, e Xavier também nos demonstra como eles são conflitantes com seus atos políticos. Ele nos chama a atenção para uma frase dita anteriormente por Paulo Martins “*A política e a poesia são demais para um só homem*”, e o próprio poeta, assim como é o próprio filme *Terra em Transe*, é ao mesmo tempo uma expressão poética e política. Um exemplo disso, segundo nos fala o comentador é o próprio momento da sua morte e fazer dela um símbolo de Beleza e Justiça, mesmo quando ele já havia sido deixado de

lado pela história a partir do momento em que seus aliados perderam. A sua morte, segundo Xavier, não vem para harmonizar o todo. Ela é antes um ato egoísta de poeta que foi incapaz de fazer da política um lugar de ação, sem esperança.

*O desespero de Terra em Transe esta aí, neste desgarramento que traz reconhecida a distância entre o poeta e a sociedade que ele quis representar como porta-voz. Considerada a postura obsessiva desta interioridade, expressa nos versos e no próprio estilo da recapitulação, o gesto final do poeta parece mais um desdobraimento do seu longo comércio com a pulsão de morte. Não redime a comunidade, não tem a eficácia histórica na vida de Eldorado. Paulo não é herói trágico; não traz o silêncio do herói trágico. Sua forma de morrer evidencia muito bem o aspecto privado do sacrifício que sua coragem leva “até o fim”, nos termos em que ele entende tal expressão encarando de frente o fracasso que assume com farta eloquência. Em função desta coragem em “tocar nas feridas”, a expressão desmedida do luto convive, em Terra em Transe, com o impulso analítico que permeia a narração da morte de uma consciência e de um período histórico correlato. Enquanto epitáfio, o filme não descarta lances de idealização, mas seu movimento efetivo é o de desnudar tal consciência, de forma implacável. (XAVIER, 1993, p. 54)*

Continuando seu raciocínio, Xavier, que detecta muito bem o distanciamento entre o povo e a classe política, afirma que, quando os políticos de esquerda, no filme, aderem aos discursos populistas, isso ocorre pela impossibilidade de se atingir as massas pela consciência, incapaz de agir pelo viés da lucidez “*Nesta opção pragmática diante do universo simbólico do povo, ao invés de buscar a consciência de classe, reforça-se a matriz “tribal”, comunitária, familiar, do sentimento de pertinência a um coletivo.*” (XAVIER, 1993, p. 58). É por aí que vai o sentido de justificar o tropicalismo, e essa foi em grande parte a discussão do primeiro capítulo dessa dissertação, que resolve fazer uma arte que muitas vezes está desconectada da política. A arte que se presta a fazer de si um meio de política acaba se tornando desajeitada no seu artesanato.

Em termos de macroestrutura, Xavier vê o filme também em dois sentidos simultâneos. Uma estrutura linear e outra que é uma circularidade de repetições. A linear é quando os fatos são tomados em ordem cronológica e temos uma clara representação do contexto político brasileiro na década de 1960. Já a circularidade pode ser exemplificada como, por exemplo, na cena inicial da praia citada anteriormente, que representa o “mito da fundação” (XAVIER, 1993, p. 63), e no discurso de Porfírio Diaz logo após esse momento e no discurso que ele profere no fim do filme (que é o quarto movimento do esquema de Xavier para a sequência final de *Terra em Transe*). Podemos ver como, para Xavier o filme procura trazer em sua estética toda uma dimensão mítica. Escreve ele:

*(...) Como numa paisagem surrealista com sua peculiar perspectiva, o ritual da praia tem a força do trauma, inaugura uma história de violência e dominação que se estende ao presente (ou, como cena do presente, inaugura novo ciclo da mesma dominação). A figuração gerada pelo flashback nos leva ao ponto de origem (de Eldorado, ou de um novo ciclo de Eldorado); para o poeta, tal momento é tabu, parece ter dimensões sagradas como destino coletivo. (...) Particularmente, o discurso de posse reforça tal circularidade mítica, uma vez que sua proclamação parece mais uma mensagem de conquista, de fundação do país, mais voltada à ideia de uma civilização a construir do que uma civilização a preservar. Afirma-se deste modo uma corrente subterrânea que une o passado ao presente como instâncias da mesma vitória, da mesma eliminação de possíveis da história. Condenação reiterada de Eldorado: “Até quando?” pergunta o poeta na agonia. (XAVIER, 1993).*

Esperamos aqui ter demonstrado como que tanto em questões de forma como em questões de conteúdo Glauber Rocha quis ser um centro de reflexão das mais pertinentes questões brasileiras. Os tropicalistas também levarão para si essa lógica. O cinema que Glauber queria construir e fazer dele um lugar de discussão era justamente esse lugar que Caetano Veloso queria preservar para a música popular, não fazer dela apenas um meio de política, mas antes, como sempre fora desde seu surgimento, com uma enorme eficiência comunicativa e geradora de debate, um meio para as mais variadas manifestações do ser brasileiro no qual se refletem também os seus mitos e esses mesmos sejam capazes de interagir entre si sem que a verdade de um seja imposta ao outro.

### **Capítulo 3 – OSWALD DE ANDRADE E NIEZSTCHE NA ESTÉTICA TROPICALISTA/ANTOPOFÁGICA DE CAETANO VELOSO**

Esse terceiro capítulo afasta-se, aparentemente, do tema que até então vinha conduzindo a nossa linha de argumentação, qual seja, a relação direta entre o cinema, principalmente o de Glauber Rocha, e a música tropicalista de Caetano Veloso. Depois de nos debruçarmos mais a fundo no segundo capítulo no tema do cinema glauberiano, pretendemos agora colocar outras questões importantes para compreender a estética tropicalista em outras esferas que não apenas a musical.

Afastaremos-nos do objeto inicial que motivou nosso discurso – o momento em que Caetano Veloso entende as novas possibilidades para a sua música – para colocar em questão aspectos do seu tropicalismo que ultrapassam essa relação. Nos temas que pretendemos trazer aqui, a estética antropofágica de Oswald de Andrade e a filosofia de Nietzsche, procuraremos traçar uma relação de influência direta de uma filosofia e uma estética que trazem outra consciência teórica ou outro tipo de pensamento sobre o tropicalismo. Queremos buscar uma linha de pensamento que em 1967 se tornaria um movimento musical e que teve influências decisivas para o tropicalismo ser o que veio a ser. Com Oswald de Andrade, teremos uma ligação direta da época do surgimento dos artistas modernistas brasileiros, principalmente com a geração de 1922, com a tropicália. Nietzsche, por sua vez, será a chave de pensamento filosófico que relaciona o pensamento de Caetano Veloso à história da filosofia e ao pensamento ocidental. Demonstraremos neste capítulo como o pensamento do filósofo é influência tanto para Oswald de Andrade quanto para Caetano Veloso já no ano de 1967.

#### **3.1. – A raiz antropofágica**

Em uma entrevista dada a Getúlio Mac Cord no ano de 1988, um dos principais nomes desse período, o diretor de teatro José Celso Martinez, já revelava completa clareza em relação a uma noção estética marcada pela liberdade de receber e devolver todas as influências que eram comuns aos artistas, conscientes da modernidade da sua arte e que se reconheciam nas linguagens alheias, abertos não só às influências de sua própria terra, como também à influência estrangeira. Aproximando-nos mais ainda da

literatura publicada antes de 1970 pelos próprios tropicalistas, já percebemos como eram conscientes desse cenário comum. Glauber Rocha, em texto escrito em 1969 e intitulado *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*, já demonstra claramente a consciência dessa linha estética que trilhavam:

*Consideramos 1922 como início de uma revolução cultural no Brasil. Naquele ano existiu forte movimento cultural de reação à cultura acadêmica e oficial. Desse período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia ter comido toda a cultura brasileira e aquela colonial. Morreu com pouquíssimos textos publicados.*

*José Celso Martinez Corrêa, que dirige o grupo de teatro Oficina, o mais importante grupo de vanguarda teatral, descobriu o texto do O Rei da Vela, e montou o espetáculo. Foi uma verdadeira revolução: a antropofagia (ou o tropicalismo, também chamado assim) apresentada pela primeira vez ao público brasileiro provocou grande abertura cultural em todos os setores. (ROCHA in BOSUALDO, 2007, p. 276).*

Reforçando esse ciclo auto-influente formado entre Caetano Veloso, José Celso Martinez e Glauber Rocha, cito aqui o início do capítulo “Antropofagia” de *Verdade Tropical*, em que o músico baiano escreve na mesma linha de seus colegas, afirmando a relação deles com Oswald de Andrade:

*Meu encontro efetivo com esse autor se deu através da montagem de uma peça sua, inédita desde os anos 30, pelo grupo de teatro Oficina, Eu vira um espetáculo do Oficina – Os pequenos burgueses de Górkí – em 65, na época em que Bethânia estava com o Opinião em São Paulo. A montagem me encantara. O estilo do diretor José Celso Martinez Corrêa era ao mesmo tempo mais tradicional e mais sutil do que o de Boal. Lembro que, ao sair do teatro, pensei em como era problemático que eu gostasse talvez mais daquilo do que meu querido Arena conta Zumbi. O Zumbi era um passo, uma conquista, não havia dúvida, mas em Os pequenos burgueses do Oficina havia uma sensibilidade que me reportava aos espetáculos da Escola de Teatro da Bahia de Eros Martim Gonçalves e do Teatro dos Novos de José Augusto Azevedo. Uma possibilidade que o Zumbi, muito mais esquemático, não mostrava. E foi a visão de Os pequenos burgueses de Zé Celso – muito cheio de nuances, muito “europeu” – que me deu a percepção que o Zumbi de Boal era americano, broadwayesco. Fui ver O rei da vela – a peça de Oswald de Andrade que o Oficina tirava do ostracismo de trinta anos – cheio de expectativa. Mas não imaginava que iria encontrar algo que era ao mesmo tempo um desenvolvimento dessa sensibilidade e sua total negação.*

*Zé Celso se tornou, aos meus olhos, um artista grande como Glauber. Se a função de diretor de teatro indica um status menos autoral do que a de cineasta – e, de fato, aquela noite significou pra mim mais um encontro com Oswald do que com Zé Celso –, era inegável que, possuidor, como Glauber, de uma intensa chama própria, Zé Celso tinha uma firmeza de mão no acabamento com que Glauber nem poderia sonhar. Seu desembarço artesanal lhe permitia fazer o espectador sentir o espaço de acordo com a intenção profunda que lhe inspirara esta ou aquela movimentação de corpos, vozes e luzes. O canhestro em Glauber muitas vezes intensificava a mensagem estética – Zé Celso produzia tais intensificações em acordo íntimo com seu gosto e sua capacidade de controle dos meios. A peça continha os elementos de deboche e a mirada antropológica de Terra em Transe. (VELOSO, 1997, p. 241,242)*

Para reforçarmos essa consciência teórica presente na década de 1960, cito a entrevista de José Celso Martinez concedida a Mac Gord no ano 1988, presente no livro *Tropicália – um caldeirão cultural*:

*De repente, o teatro brasileiro, que era bastante provinciano e isolado, através do O Rei da Vela passou a ser um agente catalisador de tudo: música, pintura, cinema. Logo que a peça ficou pronta, fui assistir ao filme Terra em Transe, do Glauber Rocha, e era a mesma coisa. O Tropicalismo, também. Tudo vinha junto. Oswald tem uma coisa revolucionária no teatro mundial. Antropofagicamente, ele é influenciado por muitos outros teatros. Por exemplo, pelo Kabuki, na medida em que faz ícones dos personagens. Ao mesmo tempo, tem um distanciamento à La Brecht e uma alta penetração que vem do teatro de Grotowski, mas consegue um trabalho único que ultrapassa Brecht e Maiakóvski, e não tem paralelo no mundo. Para mim, Oswald, que era totalmente desconhecido, entrou em cena através de O Rei da Vela. Eu não o conhecia. Eu tinha 33 anos e não conhecia Oswald de Andrade! Aí, quando olhei a peça, enlouqueci, porque não tinha nada a ver com os textos que eu tinha na mão. Perto de Oswald, o resto não tinha sentido. O texto d'O Rei da Vela era a própria situação que se estava e está vivendo. Ele, morto, estava mais vivo que todos os vivos! Ele estava entendendo tudo que acontece no Brasil. Tudo, tudo, tudo! E em todos os sentidos. Ele era a inspiração para tudo, como era o cenário de Hélio Eichbauer. (CELSO, in MAC CORD, 2011, p. 206)*

Se através desses depoimentos nos fica claro como esses artistas se reconheciam esteticamente uns nos outros, podemos também logo perceber como o projeto oswaldiano de arte foi significativo para todos eles.

### **3.1.2. –Tramas do pensamento de Oswald de Andrade no modernismo até Caetano Veloso**

É a partir do pensamento de Mário de Andrade e da música de Heitor Villa-Lobos, que normalmente se lê o modernismo de 1922 no meio acadêmico musical brasileiro. Mas ler o modernismo de 22 através somente desses nomes seria, no nosso entender, não traçar o vínculo teórico mais direto para se ligar a Semana de Arte Moderna de 1922 com o tropicalismo. Esse laço só se cria via Oswald de Andrade. Benedito Nunes afirma:

*Desse ponto de vista, que interessa à história literária, Oswald trouxe, para o nosso Modernismo, então em andamento, uma experiência por participação – de todo diferente da experiência de Mário de Andrade – no clima de atrito e desafio, na atmosfera de rebeldia e renovação criados conjuntamente pelos manifestos futuristas, pelos ecos da teorização cubista e pelas expressões circunstanciais do humor dada. (Nunes, 1979, p. 12)*

Relacionar teoricamente antropofagia e tropicalismo exige, portanto, um aprofundamento no pensamento de Oswald de Andrade. A dissertação tem nesse ponto o intuito de expor de maneira mais clara essa complexa estética que é a antropofagia.

Citaremos o pensamento de Mário de Andrade, uma vez que este é mais conhecido dos estudantes de música, para criarmos um contraponto com o pensamento antropofágico, de relação menos óbvia com a música.

Enxergamos dois pontos que privilegiam a circulação do pensamento de Mário de Andrade entre os músicos. O primeiro é que Mário, que era pianista, escreveu sobre música, (abaixo falaremos especialmente do seu *Ensaio sobre a música brasileira*); em Oswald, pelo contrário, não encontramos um texto que fale propriamente da música. Ainda assim suas ideias reverberaram naqueles artistas tropicalistas na segunda metade da década de 1960. O segundo ponto é que a postura de Oswald em si é anti-acadêmica - especialmente pela forma livre e pouco referente dos seus textos -, apesar de ter tentado a cadeira de professor de Filosofia na USP em 1950, cargo para o qual foi preterido. Não queremos dizer com isso que Mário de Andrade tenha sido um acadêmico no sentido tradicional do termo, mas sim que seus textos acabaram encontrando um terreno fértil nesse meio. Oswald, por sua vez, com a academia, viveu uma situação de, por um lado, ser crítico e, por outro, querer pertencer a ela. O historiador e professor da PUC Minas Ricardo Luiz de Souza (2007), lendo a biógrafa Maria Eugênia Boaventura, nos afirma que Oswald, ao longo de sua vida, foi um leitor de filosofia sempre atualizado com as novidades, mas seu prestígio parece ter se encerrado entre os intelectuais devido à ruína econômica de sua família, por ocasião da quebra da bolsa de Wall Street, em 1929. Mas os conceitos que procuramos estão na antropofagia, os valores são outros.

É interessante notar que na década de 1910, enquanto Oswald viajava para Europa, Mário se escarafunchava Brasil adentro, como nos revela no prefácio de Haroldo de Campos ao livro de poesias *Pau-Brasil*, de Oswald, em nota de pé de página: “(...) e Oswald me escrevia de lá ‘venha pra cá saber o que é arte’, ‘aqui é que está o que devemos seguir’, etc. Eu, devido minha resolução, secundava daqui: ‘só o Brasil me interessa agora’, ‘Meti a cara na mata virgem’ etc.”(ANDRADE, Mário de in ANDRADE, Oswald de, 1990, p. 13,14). Caetano chama Oswald de “a força intuitiva da semana de arte moderna” e nos diz que assistir a *O Rei da Vela* significou para ele antes um encontro com Oswald do que com José Celso. É curioso como o poeta modernista parece descoberto quase por acidente, ao menos por José Celso Martinez e Caetano Veloso. O primeiro só o conheceu ao entrar em contato com o texto de *O Rei da Vela*, levado a ele por um de seus atores, e o segundo somente conheceu Oswald quando assistiu à mesma peça de teatro montada pelo Oficina, apesar de já ter ouvido o

nome dele citado em rodas de conversas. Como define Glauber, Oswald de Andrade é um artista genial de pouquíssimos textos escritos. Talvez o principal mérito de Oswald tenha sido realmente criar o conceito de antropofagia, algo que Mário de Andrade - embora tenha escrito *Macunaíma*, provavelmente a obra desse período que mais representou a antropofagia -, não foi capaz de assumir na arte. Ou, mais especificamente, ele não conseguiu ver a música brasileira como um produto híbrido, multidimensional, algo sempre aberto às influências nacionais e estrangeiras e se ressignificando constantemente. Mário, de certa maneira, acreditava em formas já fixadas e consolidadas no próprio território, e que já haviam superado suas origens estrangeiras e se tornado brasileiras. Em seu texto crítico *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, Mário de Andrade nos revela seu conceito de arte brasileira. Fica evidenciado seu nacionalismo, no qual busca elementos genuinamente brasileiros:

*Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não caráter étnico. O padre Maurício, I Salduni, Schumaniana são todas músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica. (...) O critério da música brasileira prá atualidade deve de existir em relação a atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que só pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo: O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características culturais da raça. Onde que estão? Na música popular” (ANDRADE, Mário de, 1972, p.4)*

Os compositores brasileiros de música erudita teriam, segundo a concepção de Mário, a obrigação de trabalharem com temas nacionais populares, pois segundo ele, o nacionalismo não prejudica em nada o caráter universalista de uma obra e, igualmente, afirmar a música autêntica do nosso povo, ao compilar temas das áreas rurais, com influências africanas e portuguesas, ou de caráter indígena. É nisso que está a dimensão étnica, importantíssima:

*O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para a formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçãoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma. (ANDRADE, Mário de, 1972, p. 8 e 9)*

Notemos também que as músicas populares surgidas em contexto urbano, são desprezadas por Mário. De algumas eles diz que já estão influenciadas pelo jazz. Um

exemplo disso ele dá ao falar do choro carioca, conhecido no início do séc. XX como tango brasileiro:

*Bem mais deplorável é a expansão da melodia chorona do tango. E infelizmente não é só em tango argentino... de brasileiros que ela se manifesta. Tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a... Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam de facilidade melódica para andarem por aí tangaicamente gemendo sensualidades panemas. (ANDRADE, Mário de, 1972, p. 7)*

Algumas razões afastavam Mário das músicas populares urbanas. O processo industrial ao qual ela estará associada quando surge a indústria fonográfica e o absoluto distanciamento estilístico do que se praticava na música europeia naquele período são razões possíveis para tal desprezo.

Podemos notar não somente a valorização do nacionalismo, mas também identificar uma arte que ele considera pura (uma arte que é original, livre de influências). E essa arte pura deva ser buscada nos confins do Brasil, como matérias prima para a criação da arte moderna brasileira. É nesse contexto que ele enxerga artistas como Villa-Lobos, por exemplo, capazes de utilizar temas originalmente brasileiros e ao mesmo tempo propor novas ideias no universo erudito e ser reconhecido internacionalmente por tal. E também, por outro lado, se nos limitássemos a simplesmente reproduzir os temas locais sem elaborá-los, seríamos “excessivamente” brasileiros e não passaríamos de músicos exóticos. O academicismo, a identificação de uma arte nacional como uma expressão livre de influência e cristalizada, é justamente o que Oswald irá contradizer em sua teoria antropofágica. A pureza na antropofagia se daria apenas no sentido do desabrochar fenomenológico quando, segundo Oswald nos coloca no seu *Manifesto Pau-Brasil*, “O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude de espírito”, puro no espírito, mas não um corpo puro livre de qualquer antepasso. E é justamente essa leitura de arte que chegará até os tropicalistas. Estes praticaram um exercício artístico que lhes possibilitava ter acesso a qualquer estilo musical uma vez que não há um filtro que privilegie apenas um estilo em detrimento dos outros.

### 3.2 – Diferenças entre Glauber marxista e Caetano nietzschiano

Antes de entrar na questão de como a antropofagia influenciou o tropicalismo e como o tropicalismo é essencialmente antropofágico, volto a me focar em Caetano Veloso e Glauber Rocha, para tratar da influência direta e inicial que o filme *Terra em Transe* provocou no compositor. Segundo aponta nossa leitura, é a partir do filme que Caetano supera o impasse político conceitual que ocorria devido à bipolarização do mundo em capitalismo/comunismo, direita/esquerda. Toda essa conjectura política estava se refletindo no panorama musical brasileiro na primeira metade da década de 1960. Segundo Caetano, ela se refletia na fissura latente que os artistas e críticos criavam, colocando de um lado as canções de protesto e de outro a música que naquele período se fazia mais popular, principalmente entre a classe média brasileira, a *Jovem Guarda*. Cito aqui Caetano Veloso para representar esse momento, quando ele descreve reuniões, das quais ele participava no ano de 1967 e que aconteciam no Teatro Jovem do Rio de Janeiro, para discutir o panorama da MPB:

*Todas as discussões, dentro ou fora do Teatro Jovem, eram permeadas pelas ideias de arte nacional-popular, cultivadas, desde antes do golpe de Estado, no Centro Popular de Cultura da UNE, e pelas exigências estéticas dos harmonicamente sofisticados filhos da bossa-nova. Bethânia, cujo não-alinhamento com a bossa nova a deixou livre para aproximar-se de um repertório variado, me dizia explicitamente que seu interesse pelos programas de Roberto Carlos – que me convidava a partilhar – se devia à “vitalidade” que exalava deles, ao contrário do que se via no ambiente defensivo da MPB respeitável. Era excitante imaginar o quão escandaloso seria revelar, no ambiente do Teatro Jovem, interesse pela Jovem Guarda. E, de fato, algum tempo depois, os participantes daquelas reuniões reagiram com maior indignação ao fato de a bossanovista Sylvia Telles ter cantado, num show estudantil em São Paulo, uma canção de Roberto Carlos, do que a via com que os estudantes paulistas puniram a ousadia da cantora. (VELOSO, 1997, p. 121,122).*

Para entender bem as intenções tropicalistas é necessário ter em mente o contexto da guerra fria do século XX, duas grandes nações impondo seus sistemas aos homens em todo o globo. Lutar por alguma dessas duas ideologias era algo que não fazia absolutamente parte do imaginário tropicalista.

O horizonte das questões humanas para Caetano, naquele período, já deveria estar muito além da ideologia política vigente na época. Ao músico baiano não interessava nem a ditadura da direita nem da esquerda nem se limitar ao engessamento desses sistemas políticos dogmáticos. Ele queria ir além nessa discussão das dimensões

humanas: “(...) *eu me sentia, em questões para mim fundamentais, muito mais longe do pequeno-burguês do que meus críticos: eles nunca discutiam questões como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma.*” (1997, p.116). Compreendendo a falência dessa disputa, a composição de uma música ao mesmo tempo regional e moderna se tornava possível, pois o desafio aí não é sustentar um ideal em detrimento de outro, mas antes visa à construção de um sujeito multifacetado. O desmanchar das fronteiras é parte da proposta. Realizar uma música que incorpore desde os modalismos das tradições nordestinas até recursos vanguardistas, retirados, por exemplo, da poesia concreta dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari, ou do cinema, sendo o francês Jean-Luc Godard a influência mais marcante no tropicalismo de Caetano Veloso, é a meta do tropicalista. Estes viriam para negar de vez uma possível estagnação da música brasileira, como necessariamente engajada ou necessariamente alienada. Luiz Tatit, no prefácio do livro *Tropicália: alegoria, alegria* (2000), ao comparar o primeiro disco da tropicália, de 1968 com o segundo, de 1993 e, neste somente participando Caetano e Gil, assim definiu o período de 1968: “*Tropicália I nasceu num país enrijecido por maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos coibindo diversas formas de criação. Em relação a essa ordem nítida e definida, o tropicalismo introduziu a fratura.*” (TATIT, in FAVARETTO, 2000). É nesse sentido, do público também poder ditar ao artista o que este deve fazer, que ele deve defender uma ideologia política, que o músico acusa o público presente em sua célebre apresentação de *É Proibido Proibir* no terceiro Festival Internacional da Canção (FIC III), ocorrido em São Paulo no ano de 1968, de ser a mesma “juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem.”

Essa visão política de Caetano reflete de certo modo a identidade brasileira que ele procurava afirmar em seu discurso. O brasileiro, o homem capaz ao mesmo tempo de ser vanguardista e tradicional, branco e negro, masculino e feminino. Uma visão de identidade nacional que tem semelhanças com o conceito de *mestiço* cunhado por Gilberto Freyre, no qual homens de culturas totalmente diversas se encontram e conseguem construir uma sociedade harmônica na qual os diferentes se reconhecem como semelhantes – a grande diferença para a antropofagia, ao nosso ver, é que os valores lá não se fundem, mas se permitem conviver no mesmo ambiente. No entanto, se tropicalismo e antropofagia apresentam um produto final distinto na força sintética, o processo de devoração da cultura ao redor é muito semelhante nos dois movimentos.

Por outro lado, se olharmos para a obra de Glauber Rocha, não atribuiremos a ela a intenção de fundar esse sujeito ao mesmo tempo moderno e tradicional, que por vezes parece se manifestar na cosmologia brasileira. Na obra de Glauber a luta de classes, conceito cunhado por Karl Marx, é latente como elemento gerador de tensão. Para ficarmos com os exemplos dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, todas as camadas sociais, os oprimidos e os opressores, se fazem presentes. No primeiro temos o trabalhador rural pobre, sertanejo, o coronel latifundiário, o líder messiânico de massas miseráveis, os sacerdotes conservadores, o pistoleiro, o cangaceiro. No segundo temos o líder político populista, outro político que é um conservador místico, o empresário corrupto, a classe rica através das figuras das *socialites*, as massas alienadas, as resistências sociais, e passando por todos eles o poeta, protagonista do filme. Ao contrário do que acontece na mitologia estética de Caetano, na qual os valores se fundem em um sujeito (apesar de esse sujeito não ser uma síntese, mas antes um mosaico de identidades que se revelam cada um a sua vez) na obra de Glauber os valores, as classes sociais, as religiosidades, também estão todos lá, mas nunca fundidos. Cada personagem guarda e conserva seu mundo e valores, e a tensão dos enredos se dá justamente no conflito gerado pela relação que os personagens são obrigados a criar, uma vez que convivem no mesmo ambiente.

Se em Glauber podemos perceber essa influência de Marx, em Caetano Veloso percebemos claramente a influência de outro filósofo alemão – Friedrich Nietzsche –, cuja presença pode ser notada na obra do músico baiano já no disco *Caetano Veloso*, de 1967, na canção *Eles*, que remete ao livro *Para além do Bem e do Mal*. Mais adiante voltaremos a esse ponto específico para mostrar como essa influência se dá.

Que Caetano e Glauber tenham visões políticas diferentes e ainda assim os dois sejam vistos como tropicalistas, não é um problema que se coloca propriamente, uma incoerência estética, pois não é o entendimento desses artistas a respeito de questões vistas de forma isolada que os torna tropicalistas. O que os fazem se reconhecerem é antes a percepção de que as coisas interagem de modo mais horizontal, em oposição à tradição ocidental de contar a história como a multiplicidade que se resolve no um. O artista tropicalista não abre mão da beleza, mas ele não está ali para fazer um julgamento de valor. Se o seu mundo é cercado de subdesenvolvimento, que este subdesenvolvimento também seja instrumento de sua arte. Se for urbano e industrial, lá estarão cidade e indústria. Se for primitivo e rural, lá estarão a floresta e o campo. A seguir trataremos da relação do tropicalismo com a antropofagia, não só porque através

desta se inicia uma história estética da década de 1920 que terá ramificações na década de 1960, mas porque sentimos uma necessidade de entender o personagem Oswald, sua proposta estética e como esta reverberará no tropicalismo. É a construção de uma cultura estética brasileira, e acreditamos que entender melhor como se relacionam essas diferentes linguagens é também entrar mais na essência tropicalista.

### 3.3 –Nietzsche, Oswald e Caetano – a antropofagia e outras estéticas

Toda teoria e toda formulação de conceito filosófico que nos dizem sobre uma maneira de ser, que nos remetem socialmente, através de impulsos coletivos e individuais, a um pensamento cosmológico sempre serão uma formulação proporcionada pela cultura. Sendo assim, para tomarmos conhecimento da história dessa cultura antropofágica, percorremos a história de um pensamento através de uma cultura. Por mais que uma teoria se diga fruto da razão e universalista, a razão ali demonstrada é sempre dada e fornecida pela cultura da família, da sociedade, por aquilo que a pessoa tem acesso, pelo modo como esse grupo interage entre si e a sua maneira de enxergar o outro, aquele que está fora do seu grupo social ou da sua nação. Cabe aos filósofos e pensadores sociais, aos acadêmicos das ciências humanas, organizarem esses contextos, discuti-los, apontar os conflitos e razões de ser, formalizá-los. O conteúdo, o substrato da criação, é sempre fornecido culturalmente. O canto da musa não é um contato direto com algo fora de nós. Os cantos das musas são os próprios *demons* a se manifestarem em nós, revelando brilhos da nova realidade que emerge em função do tempo que nunca para de passar. Se o filósofo Heráclito, pré-socrático, afirma que não podemos entrar duas vezes no mesmo rio, o tempo se revela na água que nunca nos deixa ser o que um dia já fomos. A filosofia e, o conceito estético, sempre vêm dizer sobre fatos já passados orientados pela realidade. A esse respeito, há uma famosa passagem do filósofo alemão Friedrich Hegel e que nos ilustra sua concepção do que é a filosofia:

*Quando a filosofia chega com a sua luz crepuscular a um mundo já a anoitecer, é quando uma manifestação de vida está prestes a findar. Não vem a filosofia para a rejuvenescer, mas apenas reconhecê-la. Quando as sombras da noite começaram a cair é que levanta vôo o pássaro de minerva. (HEGEL, 1997, p.39)*

Para tal exemplo usarei uma carta escrita em 1572 por Girolamo Mei endereçada a Vincenzo Galilei, e o conceito kantiano da *Estética Transcendental*. Na carta de Mei, ele descreve uma mudança significativa nas artes musicais, quando estas deixam de ser um veículo de um texto, de uma palavra e vão ganhando formas próprias para serem ouvidas apenas como música, como obra de beleza a se contemplar, sem nenhuma necessidade de texto, um afeto gerado pelo som. Ele fala das diferenças da música dos antigos, monofônica e acompanhada do canto, para a música praticada pelos novos

músicos da sua época, a música coeva (polifônica) instrumental. Segundo ele, o modo de fazer música dos antigos guiava os afetos gerados pela música uma vez que havia um texto que se fazia tão importante como o som. Já na música coeva, a palavra por vezes mal podia ser entendida por conta das várias consonâncias, perfeitas e imperfeitas e pelo texto polifônico, proferido por muitas vozes. Segundo o autor da carta, essa maneira de fazer música produz afetos, mas não necessariamente, aquele que se intencionou produzir pelo compositor. Cada ouvinte receberá a música de um jeito. Os seus contemporâneos têm como fim gerar o entretenimento, não estão preocupados em transmitir um conhecimento ou um valor moral.

*Quanto aos afetos admiráveis da música dos antigos no mover dos afetos, e o fato de que a música moderna não apresenta qualquer vestígio desta condição, ao se observar com os olhos sãos aquilo que se disse acima ocorrerá que disto não nos espantaremos mais. Nossa Música não tem outro fim, talvez por não possuir, como a antiga possuía, maneira de alcançá-lo; seu objetivo, unicamente, é o prazer do ouvido: da grega, conduzir, outrem, através deste prazer auditivo, à mesma afeição que guarda em si. (MEI, 2004. p. 25)*

É a passagem das épocas acontecendo. Os dias barrocos e o teocentrismo ficando para trás, a modernidade chegando com toda fé nas possibilidades da matéria. Se a estética kantiana é vista como um pensamento original, sua originalidade está no fato de Kant ser aquele que a tratou de forma mais definitiva, objetiva e profunda tal possibilidade, mas essa possibilidade estética da música já era conhecida e comentada dentro da sua cultura. Se a estética kantiana trata da possibilidade de o belo revelar-se para nós tanto através da obra de arte quanto dos fenômenos naturais, esse belo gerar prazer e se tornar um fim em si, Kant somente pôde tratar disso por que esse fenômeno já se afluía há muito tempo na cultura europeia.

Assim sendo, no nosso entender, a antropofagia não é uma teoria “inventada”, mas sim “observada”, ou seja, Oswald a identificou na cultura brasileira. Esse é o seu mérito.

Retornemos ao nosso objeto – a antropofagia. Se quisermos entender melhor Oswald, creio eu, precisaremos nos contextualizar filosoficamente com o que nos diz Nietzsche e entender a proposta estética dos movimentos vanguardistas. Tanto o filósofo quanto os artistas vanguardistas europeus são também muito influentes na construção do pensamento de Oswald. São as linhas que ligam o poeta paulista à história da estética e da filosofia.

Para falarmos de Nietzsche, trataremos da sua filosofia através de duas de suas obras: *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* e *O Crepúsculo dos*

*Ídolos*. A primeira, por Nietzsche tratar diretamente da música e a segunda por ele tratar ali de como as ideologias europeias estavam perdendo sua razão de ser e de como o Ocidente caminha em direção a um niilismo tanto espiritual quanto humano.

Mais uma mostra de como a cultura influencia a filosofia está no livro *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, que tem como principal fonte de influência direta a ópera de Richard Wagner. É no espírito da tragédia wagneriana que o filósofo vê a retomada da arte dionisíaca aos moldes do que ela foi no período pré-socrático, quando a tragédia representada ali, no teatro grego, trazia o homem para junto das forças da natureza. Logo em seguida ele vai citar Kant e Schopenhauer como responsáveis por vencerem o otimismo escancarado com o surgimento da ciência moderna o que se oculta na essência da lógica, ao perceberem que onde se buscava o conhecimento sobre as coisas só se conhecia a manifestação, e não a essência mesma da coisa, Nietzsche afirma:

*Com esse conhecimento se introduz uma cultura que me atrevo a denominar trágica: cuja característica mais importante é que, para o lugar da ciência como alvo supremo, se empurra a sabedoria, a qual, não iludida pelos sedutores desvios das ciências, volta-se com olhar fixo para a imagem conjunta do mundo, e com sentimento simpático de amor procura apreender nela o eterno sofrimento com sofrimento próprio. (Nietzsche, 1992, p.111)*

Nietzsche nos aponta assim uma cultura otimista e alienada pela forma, que o filósofo acredita superada pela nação alemã uma vez que esta refaz o trágico através da ópera de Wagner. Essa cultura otimista que ainda ultrapassa Nietzsche e chega ao Brasil e que também será combatida por Oswald. No caso de Oswald, é na decadência dessa cultura de otimismo na razão e nas causas materiais, que ele chama de cultura messiânica, que se afirmará o retorno da cultura antropofágica. Mais adiante analisaremos melhor esse conceito oswaldiano. Primeiramente, vamos compreender melhor a crítica de Nietzsche ao Ocidente. Já em sua primeira obra, *O Nascimento da Tragédia*, ele surpreende a comunidade filosófica ao trazer uma visão não tão simpática à cultura helênica pós-Sócrates. Na leitura de Nietzsche, Sócrates teria sido o responsável por se valorizar excessivamente a razão e a intelectualidade, em detrimento de uma compreensão do mundo que, além da intelecção, contaria com uma relação mais direta do homem com as forças da natureza, vivida pela sociedade grega nos seus rituais dionisíacos e nas tragédias representadas nos teatros. Até que se mata Dionísio para fazer o pensamento apolíneo triunfar. Essa valorização extrema do apolíneo é a acusação de Nietzsche a Sócrates: “*Também Eurípedes foi, em certo sentido, apenas*

*máscara: a divindade que falava pela sua boca não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates.*” (Nietzsche, 1992, p. 179). A ilusão de que desdobrando, através da razão, os entraves da realidade, se poderia chegar à essência última das coisas é o que move a dialética socrática, segundo Nietzsche. Na sociedade contemporânea ao filósofo alemão, ele reconhece essa fé no saber da causa e efeito da matéria viva no espírito científico moderno e na sociedade burguesa, um otimismo quanto à possibilidade de saber tudo, havendo uma supervalorização da mente, em detrimento do espírito.

Como podemos ler no prefácio de *Vida e obra* da coleção *Os pensadores*, que reúne textos incompletos de Nietzsche, o Nietzsche maduro teria algumas diferenças em relação ao jovem. O filósofo alemão romperia com Wagner por vários motivos. Crítico do nacionalismo e do antissemitismo, esses eram valores que segundo Nietzsche escravizavam o pensamento. Ele não aceitava as teorias que colocavam o Estado como resultado de uma convenção ou de um contrato. O Estado é antes resultado de violência, dominação e usurpação.

Em *O Crepúsculo dos Ídolos ou Filosofia a Golpes de Martelo*, temos o mesmo Nietzsche crítico, mas dessa vez num estilo textual bem mais marcante, no qual ele, através de aforismos ou breves reflexões, expõe, como que “a golpes de martelo”, revestidos de ironia, sarcasmo e por vezes até mesmo humor, toda sua crítica à filosofia ocidental desde Sócrates. Em *O Nascimento da Tragédia* já temos nítida a crítica cara ao Ocidente e a sua história de busca pela verdade. Essa crítica se estenderá, ao longo da obra do filósofo alemão, também ao cristianismo, ao monoteísmo e às ideologias que colocam o homem sobre um pedestal na sua relação com o mundo natural.

*(...) Eu percebi Sócrates e Platão como sintomas de declínio, como instrumentos da desilusão grega, como pseudogregos, como antigregos ("Nascimento da Tragédia" 1872). Aquele consensus sapientium – compreendi cada vez mais – em nada prova que eles tivessem razão: prova isto sim, que eles próprios, os mais sábios dos homens, me alguma coisa coincidem fisiologicamente – ter de situar-se – negativamente perante a vida. Juízos, juízos de valor acerca da vida, contra ou a favor, nunca podem ser verdadeiros, afinal: eles têm valor apenas como sintoma, são considerados apenas enquanto sintomas. Em si, tais juízos são bobagens. É preciso estender o máximo as mãos e fazer a tentativa de aprender essa espantosa finesse [finura], a de que o valor da vida não poder ser estimado. (NIETZSCHE, 2006, p. 18).*

Mas se em *O Nascimento da Tragédia* Nietzsche faz uma crítica veemente à dialética socrática, em *O Crepúsculo dos Ídolos* a crítica dele é muito mais abrangente e ataca não só o pensamento de Sócrates e Platão, mas também toda a história da filosofia, especialmente as doutrinas da verdade. Podemos exemplificar com aforismos

como “*Desconfio de todos os sistemáticos e me afasto de seus caminhos. A vontade de sistema é uma falta de retidão.*” (2006, p. 13) ou “*Fala o desiludido. Eu procurei por grandes homens, mas sempre encontrei apenas os macacos de seu ideal.*” (2006, p. 16). Da desilusão do filósofo com a história da filosofia, voltam-se as atenções para a natureza, numa aproximação com o próprio mundo natural, com o corpo “*Progresso no meu sentido - Também falo de "retorno à natureza", embora não seja realmente um voltar, mas um ascender – à elevada, livre, até mesmo terrível natureza e naturalidade, uma tal que joga, pode jogar com grandes tarefas (...)*” (2006, p. 97). Nietzsche nos diz que a liberdade do homem está em ele realizar a sua natureza, para além de um bem estar científico-racional, de um instinto de “felicidade”. A verdadeira liberdade estaria em realizar a sua natureza individual e saber se dar ao sacrifício e abrir mão das coisas triviais.

O pensamento de Nietzsche é fonte direta para as ideias antropofágicas de Oswald e do tropicalismo de Caetano. Os dois artistas bebem dessa mesma fonte. Na história da filosofia, é comum vermos filósofos construir suas utopias. Platão, considerado o pai da filosofia, tem a sua, *A República*, na qual ele descreve como seria o seu mundo ideal. A utopia de Nietzsche, de certa forma, seria a sociedade de homens livres, de super homens, para utilizarmos um dos seus conceitos. No texto do qual trataremos agora, *A Crise da Filosofia Messiânica*, Oswald de Andrade irá apresentar sua utopia, o retorno da cultura matriarcal sem tabus. Vamos esclarecer. No *Manifesto Antropofágico* e no *Manifesto Pau-Brasil* (1924), devido aos seus aforismos, suas contradições como método e seu conceito aflorando de maneira instintiva, e na sua tese para concurso da cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da Universidade de São Paulo, em 1950, *A Crise Da Filosofia Messiânica* nos dá a oportunidade bem clara de entender a sua lógica. De onde ele parte e aonde ele quer chegar, nos daremos conta de que será o poeta fazendo filosofia. Qual a sua concepção filosófica de cultura?

Pois bem, ele nos descreve aí a história do homem em três fases: na primeira, temos o homem natural; na segunda, o homem civilizado; e na terceira, o homem natural tecnicizado. O homem natural é o homem pré-helênico, de estrutura matriarcal, primitivo. Em seu estágio natural, matriarcal, a sociedade se sustenta nesse tripé: os direitos do filho, proveniente do laço materno; o uso coletivo da terra; e a não existência de classes uma vez que não se pratica a dominação de um homem sobre o outro. E outro ponto que Oswald enfatiza é a valorização do ócio no matriarcado, em que, graças a

esse tempo livre dedicado à contemplação, surgiram as ciências antigas tanto no Egito quanto na Grécia. Nesse estágio observa-se o ritual da antropofagia. A revolução patriarcal se dá no momento em que o homem deixa de devorar seu inimigo e passa a torná-lo seu escravo. Com isso surgem a divisão do trabalho e a hierarquia social – “(...) *E a história do homem passou a ser, como diz Marx, a história da luta de classes.*” (Andrade, 1990, p. 104)

O segundo estágio indica o abandono do estado natural para se fundar o homem tecnicizado. Nesse estágio vê-se o domínio do homem pelo homem, a formação das classes, o surgimento da relação senhor/escravo e o patriarcado baseado na herança advinda do pai.

*Uma classe se sobrepôs a todas as outras. Foi a classe sacerdotal. A um mundo dependente de um Ser Supremo, distribuidor de recompensas e punições. Sem a ideia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do messianismo para a história do patriarcado. (Andrade, Oswald de, 1990, p. 104).*

É daí que, segundo Oswald, surge o Deus monoteísta, que, para o poeta paulista, tem como fim justificar espiritualmente a acumulação de bens. É notório, com isso a aproximação teórica com Nietzsche, para quem o homem pós-helênico abandonou uma relação de beleza e destruição que possuía com a natureza, para correr em busca de um mundo ideal, utópico, na qual, segundo o qual, se seguíssemos os caminhos da razão e dominássemos todas as técnicas referentes à manipulação da matéria, alcançaríamos a tão prometida felicidade. Assim se funda a cultura messiânica.

O terceiro estágio da humanidade, para Oswald, seria o do homem natural tecnicizado, no qual este, liberto do trabalho graças à tecnologia, poderia superar a relação senhor/escravo que se perpetua em nossa sociedade e novamente se dedicar ao ócio. Nesse estágio, não só as lutas de classes não existiriam como também não haveria mais a relação senhor/escravo. A terra seria novamente comunitária, e a sociedade novamente matriarcal. Seríamos novamente antropofágicos e estaríamos livres do messianismo que marca o processo civilizatório. Seria o tempo de transformar todos os tabus em totens, através da derrubada de todos os ídolos que acabam gerando as classes. É a partir da compreensão redentora do homem para com a natureza que se funda a antropofagia – a volta ao patriarcado sem abrir mão da técnica. Celso Favaretto, em seu livro *Tropicália: alegoria, alegria*, faz uma descrição desse momento que enfatiza bem a dimensão utópica da antropofagia:

*A concepção antropofágica de Oswald de Andrade encaminhou-se, do Manifesto Pau-Brasil Antropófago e as teses filosóficas que o desenvolveram, para uma utopia social de base*

*antropológico-metafísica. Elabora uma perspectiva cultural mitopoética, que desemboca numa utopia de renovação global da vida individual e coletiva. Esta teorização engendrou uma “metafísica bárbara”, a partir de uma generalização indevida da antropofagia ritual. Invertendo parodisticamente a filosofia de Graça Aranha – para quem era necessário, através da emoção estética, transcender o terror primitivo que prendia a imaginação brasileira aos mitos, para realizar a integração no cosmos –, a antropofagia assumia o terror primitivo. A transformação permanente do tabu em totem, seu princípio básico, só seria possível quando houvesse um vínculo orgânico entre o homem e a terra. Esse vínculo seria estabelecido pelo instinto antropofágico, origem de um “sentimento órfico”, de fundo libidinal e alcance religioso. Manifestando-se como tabu supremo e interdito transcendental, o instinto antropofágico transforma-se em seguida em ritual que incorpora, num ato de vingança e força, a alteridade inacessível dos deuses, gerando uma imagem local deles. A técnica seria, exatamente, a revivência dessa possibilidade antropofágica, acelerando a libertação moral e política, criando um novo estado de natureza, diferente daquele homem primitivo, que devolveria o homem à infância da espécie.” (FAVARETTO, 2000, p. 59)*

A partir daqui temos o contexto filosófico para a antropofagia e o tropicalismo. Se na filosofia temos Nietzsche para romper com uma tradição, nas artes teremos os movimentos de vanguarda europeus, do início do século XX, que surgiram para também propor novos parâmetros artísticos. Quem faz uma análise interessante da relação da antropofagia com as vanguardas europeias é o filósofo Benedito Nunes em *Oswald Canibal*. Ele faz o seguinte comentário:

*A imagem antropofágica que estava no ar, pertencia ao mesmo conjunto, ao mesmo sistema de idéias, ao mesmo repertório comum, que resultou na primitividade descoberta e valorizada, e a que se integravam, igualmente, na ordem dos conceitos, a mentalidade mágica de Levy-Bruhl e o inconsciente freudiano. É muito significativo que então a vanguarda literária, em boa parte sob a influência de Nietzsche, pensador que marcou a formação intelectual de Oswald de Andrade, e para quem a consciência do homem sem ressentimento equivalia à capacidade fisiológica de bem digerir - se tivesse apossado do canibal, dele fazendo um símbolo, no mesmo momento em que a psicanálise começaria a desnudar, no homem normal, civilizado, comportamentos neuróticos, que podem gravitar em torno da mesma ideologia da interdição, presentes nos atos de antropofagia ritual. (NUNES, 1979, p. 18)*

A teoria antropofágica, por mais debochada que ela pareça ser, é um conceito cunhado a partir da observação do povo e da cultura brasileira em seu diálogo com a influência estrangeira, e é nesse sentido que os movimentos vanguardistas europeus têm uma importância grande para se entender a antropofagia, especialmente em sua forma. Cada um com sua especificidade veio propor uma nova dimensão à arte – entre eles, o dadaísmo expôs o niilismo, o futurismo se uniu à industrialização, o surrealismo trouxe a dimensão onírica. Em suas viagens à Europa, que realizava desde a década de 1910, Oswald pôde observar toda a contestação ideológica que vinha ocorrendo naquele continente. O rompimento com uma tradição mais que milenar que se dava a partir da máxima socrática de que o belo é bom e o bom é belo. Esses movimentos não só

rompiam com a lógica da perfeição racional em favor da técnica como também apontavam para aspectos mais primitivos do ser e da expressão artística, cada vez mais rara na cultura europeia. O inconsciente, revelado por Freud como uma dimensão humana tão presente no homem como a consciência, começava a aflorar nas artes. Não só na ruptura com a tradição europeia que Oswald se inspirou para lançar a antropofagia, como também a própria forma de manifesto foi copiada desses movimentos vanguardistas. Tanto os futuristas quanto os dadaístas lançaram os seus manifestos nos primeiros anos do século XX. São textos de forte personalidade, repletos de conclusões contraditórias ou, como no dadaísmo, carregados de *non sense*. Eis aqui um pequenos trechos:

#### MANIFESTO DO SENHOR ANTIPYRINA

*Dadá é a nossa intensidade: ergue as baionetas sem consequência a cabeça samatral do bebé alemão; Dadá é a vida sem pantufas e paralelas, que é por e contra a unidade e decididamente contra o futuro; sabemos de ciência certa que o nosso cérebro vai transformar-se em almofada confortável, que o nosso antidogmatismo é tão exclusivo como o funcionário, que não somos livres e gritamos liberdade; estrita necessidade sem disciplina e moral e cuspimos na humanidade.*

*Dadá permanece no quadro europeu das fraquezas, mas assim como assim é merda para enfeitarmos o jardim zoológico da arte com todas as bandeiras consulares.*

*Somos directores de circo e assobiamos por entre os ventos das feiras anuais, no meio dos claustros, dos bordéis, dos teatros, das realidades, dos sentimentos, dos restaurantes, ohí, hoho, bang, bang.*

(...)

*Depois vieram os grandes embaixadores do sentimento*

*que gritaram historicamente em coro*

*psicologia psicologia hihi*

*ciência ciência ciência*

*vive la France*

*não somos ingênuos*

*somos sucessivos*

*somos exclusivos*

*não somos simples*

*e sabemos muito bem discutir a inteligência*

*Mas nós, Dadá, não somos da mesma opinião pois a arte não é séria, garanto-vos, e se ao exhibir o crime dizemos doutamente ventilador, é para vos sermos agradáveis, caros auditores, amo-vos tanto, amo-vos tanto, garanto-vos e adoro-vos<sup>17</sup>*

O Manifesto Futurista é ainda mais aforismático que o manifesto Dadá. Eis um trecho:

#### MANIFESTO FUTURISTA

<sup>17</sup> Manifesto Dadá de Tristan TZARA publicado em 1916 em Zurique, Suíça. Retirado do sítio eletrônico <http://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/dada.htm> na data de 06/02/2014.

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
  2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
  3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.
  4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com o seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.
  5. Nós queremos glorificar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.
  6. É preciso que o poeta prodigalize com ardor, esforço e liberdade, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
- (...)<sup>18</sup>

A semelhança formal do *Manifesto Antropofágico* com os outros manifestos supracitados é nítida:

#### MANIFESTO ANTROPOFÁGICO

*Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.*

*Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.  
Tupi, or not tupi that is the question.*

*Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.*

*Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.*

*Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa.  
O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.*

*Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.*

*Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.*

*Uma consciência participante, uma rítmica religiosa. (...)* (ANDRADE, 1990, p. 47)

Mas se os europeus, que por dois milênios viveram a experiência socrática, nas palavras de Nietzsche, ou messiânica, nas de Oswald, tinham uma necessidade de

---

<sup>18</sup> *Manifesto futurista*, de Filippo MARINETTI, publicado no *Le Figaro*, na França, em 1909. Retirado do sítio eletrônico <http://memoriavirtual.net/2005/02/21/futurismo-manifesto-futurista-2/> na data de 06/02/2014.

buscar os conceitos primitivos de arte em outras culturas – americanas, africanas ou asiáticas -, a compreensão de Oswald foi que essa outra cultura tanto buscada naquele início do século XX pelo europeu já existia desde sempre em sua terra. A cultura dos índios, matriarcal e coletivista já se manifestava em nossas terras. O poeta paulista, na sua utopia filosófica, desejava o matriarcado de Pindorama e dessa vez com todos os ganhos da modernidade.

Por seu texto enigmático, e talvez exatamente por causa dele, Oswald de Andrade foi absolutamente incompreendido em vida. Já mencionamos anteriormente aqui o isolamento intelectual que o poeta antropofágico sofreu após a quebra da bolsa de Wall Street em 1929. Quase 40 anos de profundo silêncio se passaram até que sua obra ressurgisse no cenário artístico brasileiro, primeiro através dos poetas concretistas Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e posteriormente com os tropicalistas.

Por fim, como havia anunciado no início desse capítulo, demonstraremos a influência de Nietzsche na canção *Eles*, de Caetano Veloso. Eis a letra:

*ELES*

Em volta da mesa  
 Longe do quintal  
 A vida começa  
 No ponto final  
 Eles têm certeza  
 Do bem e do mal  
 Falam com franqueza do bem e do mal  
 Creem na existência do bem e do mal  
 O porão da América  
 O bem e o mal  
 Só dizem o que dizem  
 O bem e o mal  
 Alegres ou tristes  
 São todos felizes durante o Natal  
 O bem e o mal  
 Têm medo da maçã  
 A sombra do arvoredor  
 O dia de amanhã  
 Eis que eles sabem o dia de amanhã  
 Eles sempre falam num dia de amanhã  
 Eles têm cuidado com o dia de amanhã  
 Eles cantam os hinos no dia de amanhã  
 Eles tomam bonde no dia de amanhã  
 Eles amam os filhos no dia de amanhã  
 Tomam táxi no dia de amanhã  
 É que eles têm medo do dia de amanhã  
 Eles aconselham o dia de amanhã  
 Eles desde já querem ter guardado  
 Todo o seu passado no dia de amanhã  
 Não preferem São Paulo, nem o Rio de Janeiro  
 Apenas têm medo de morrer sem dinheiro  
 Eles choram sábados pelo ano inteiro  
 E há só um galo em cada galinheiro

E mais vale aquele que acorda cedo  
 E farinha pouca, meu pirão primeiro  
 E na mesma boca senti o mesmo beijo  
 E não há amor como o primeiro amor  
 Como o primeiro amor  
 Que é puro e verdadeiro  
 E não há segredo  
 E a vida é assim mesmo  
 E pior a emenda do que o soneto  
 Está sempre à esquerda a porta do banheiro  
 E certa gente se conhece no cheiro  
 Em volta da mesa  
 Longe da maçã  
 Durante o Natal  
 Eles guardam dinheiro  
 O bem e o mal<sup>19</sup>

De Nietzsche, obras como *Genealogia da moral*, *Para além do bem e do mal* e *Assim falou Zaratustra* vêm para criticar outro ídolo ocidental, o Cristo. Assim como Sócrates fora o inimigo de Dionísio para o jovem Nietzsche, para o filósofo em sua maturidade o novo inimigo será o crucificado. Em sua crítica ao cristianismo, ele acusa este de colocar a felicidade na morte (ou na vida após a morte) e de fazer da vida um lugar de resignação em relação ao sofrimento e à miséria. O homem então se torna um pessimista, pois aceita o que lhe é imposto sem nenhuma perspectiva de transformação. É a cultura do escravo. Nietzsche espera recuperar o valor da vida, da liberdade. O homem tem a possibilidade, através de suas potências e paixões, de criar cultura, que nesses termos é sempre viva, está sempre a se transformar. É a compreensão de que há sempre um devir e de que o ser se manifesta de maneira múltipla. O eterno retorno que Schopenhauer<sup>20</sup> expõe de maneira pessimista, de a vida ser uma constante repetição de um cotidiano que não contempla a beleza. Por sua vez, Nietzsche compreende a vida como alternância da destruição e criação. Essa concepção levará Nietzsche a enxergar o homem como aquele que pode contemplar a maravilha da criação e é capaz de, fazendo da vida uma permanente luta, e entendendo que é necessário encarar os perigos da destruição, realizar aquilo que ele chama de vontade de potência. O super homem nietzschiano, ou além-do-homem, é aquele que encara a vida fazendo dela um encontro

---

<sup>19</sup> Letras retiradas do sítio eletrônico [www.caetanoveloso.com.br](http://www.caetanoveloso.com.br), acessado na data de 07/09/2014.

<sup>20</sup> Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), filósofo alemão, uma das maiores influências para o pensamento nietzschiano.

permanente com um desconhecido que está sempre por vir e um permanente realizar-se a partir daí, do novo.

A canção *Eles*, feita em parceria com Gilberto Gil, será justamente uma crítica a esse outro lado da existências que é a vida daqueles que têm medo de encarar o desconhecido, com seus eventuais terrores e alegrias. Aqueles que fazem do eterno retorno um retorno do passado, e não do novo. Esses escolheram de saída o que é bom e o que é mal, acolhem o que mantém o seu estilo de vida. Caetano Veloso escreve: “*É que eles têm medo do dia de amanhã/ Eles aconselham o dia de amanhã/ Eles desde já querem ter guardado/ Todo o seu passado no dia de amanhã*”. É uma crítica, bem como já fizera Friedrich Nietzsche, àqueles que têm medo do novo, àqueles que aceitam a vida como uma monótona sucessão de experiências já vividas. Os que vivem dentro do bem e do mal, classificando as coisas nessa lógica maniqueísta.

### 3.4 – Antropofagia e tropicalismo

Escreveremos agora sobre algumas semelhanças e diferenças entre a antropofagia de Oswald e o tropicalismo compreendido entre os anos de 1966 e 1968.

Há um momento originário nessa estética que passa da antropofagia ao tropicalismo: a descoberta do Brasil. Porém esse momento de descoberta não se limita ao instante da chegada dos portugueses ao Brasil em 1500, quando ocorreu o encontro do índio com o europeu. Esse momento também inclui a chegada dos africanos, para se encontrarem com as outras duas raças. A descoberta do Brasil, antes de ser uma data temporal definida no passado, significa o encontro das três raças nesse território. Se tivesse acontecido em outro território, esse encontro significaria conseqüentemente outra coisa. O Brasil, na gênese antropofágica, começa de fato nesse encontro, e ele acontece nos conflitos e na constante troca de experiências que propicia. O antropofágico será justamente aquele mastigar e cuspir todas essas coisas de volta, entendendo que o que está aí é para ser devorado.

Nas obras dos nossos artistas em questão (antropofágicos ou tropicalistas), o momento da descoberta é sempre enfatizado. Em Oswald, por exemplo, temos seu livro de poesias *Pau-Brasil*, de 1924, anterior aos manifestos. O capítulo primeiro do livro se chama *História do Brasil*, e o primeiro poema desse capítulo, o poema inaugural, tem justamente o nome de *A Descoberta*. Vamos transcrevê-lo:

#### *A DESCOBERTA*

*Seguimos nosso caminho por este mar de longo  
Até a oitava da Páscoa  
Topamos aves  
E houvemos vista de terra*

Em Glauber, no filme *Terra em Transe*, temos no minuto 10 a cena da chegada à praia do personagem Porfírio Diaz tendo a mão uma enorme bandeira preta, acompanhado de um navegador português e um padre. Tudo é muito caricato. Lá se encontram com um índio e, sob uma grande cruz celebram a primeira missa.

Em Caetano Veloso, na canção *Tropicália*, que é praticamente uma canção-manifesto da sua concepção acerca do tropicalismo, temos logo na introdução, quando soam apenas apitos, chocalhos e outros instrumentos de percussão, a seguinte fala:

*Quando Pero Vaz Caminha  
 Descobriu que as terras brasileiras  
 Eram férteis e verdejantes,  
 Escreveu uma carta ao rei:  
 Tudo que nela se planta,  
 Tudo cresce e floresce.  
 E o Gaos da época gravou (...)*

A marca do território é uma constante nessas obras. Em *Terra em Transe*, a grande Pindorama ali representada é exuberante em sua mata, que, sempre que aparece em cena, traz junto o batuque dos tambores. O cenário não nega a tropicalidade. Na obra de Caetano, também há vários elementos territoriais envolvidos. Sempre tendo a canção *Tropicália* como referência, citamos alguns desses elementos: o coqueiro, o chapadão, o planalto central, a verde mata, o luar do sertão, entre outros. Em Oswald, temos o pau-brasil como uma das imagens mais características de sua obra. É sempre possível associar uma bananeira ou um coqueiro a algum desses artistas. Sol, mar, lua, coqueiro, bananeira, frutas, areia, chão, terra, tudo isso marca as artes antropofágicas. O território é um fator inalienável.

A paisagem também é conceitual. A religiosidade sincrética se manifesta. Há tanto a presença de elementos católicos quanto africanos e até mesmo indígenas. Os conceitos urbanos mais modernos são evidenciados, ao lado dos nossos laços sociais e de crenças que para muitos soariam como primitivas. A paisagem é ampla, física e abstrata, real e conceitual. Há a incorporação do subdesenvolvimento, inegável no nosso país. O subdesenvolvimento, que na canção de protesto, como forma de demonstração de consciência, era tema central, e na canção “alienante” da turma da *Jovem Guarda* passava longe, pois ela tratava sempre de temas de amor ou do poder do consumo, nas artes antropofágicas é posto lado a lado com a natureza, aos recursos civilizatórios e ao meio urbano.

A política não é posta de lado. Nessas obras se manifestam os comunistas e os políticos de esquerda, que esperam ou uma reforma profunda da sociedade, ou uma revolução, os políticos de direita ligados a grupos estrangeiros ávidos por uma ditadura militar, a população pobre que tenta se expressar em gritos desesperados que já saem sufocados. Caetano Veloso é muito claro quando afirma que toda a questão tropicalista

se configurou para ele ao assistir *Terra em Transe*. Embora Caetano venha a dizer depois que “o tropicalismo é um neo-anthropofagismo” (VELOSO, *apud* FAVARETTO, 2000, p. 55), a tropicália não foi uma continuação consciente da antropofagia de Oswald. O músico compôs *Tropicália* antes de entrar em contato com a obra do poeta paulista “*Você sabe, eu compus Tropicália uma semana antes de ver O Rei da Vela, a primeira coisa que conheci de Oswald*” (VELOSO, *apud* FAVARETTO, 2000, p. 51). Uma vez que não temos então uma continuidade consciente no elaborar estético, teremos evidentemente semelhanças e diferenças. O pesquisador Favaretto, em *Tropicália: alegoria, alegria*, nos fornece aspectos comuns e diferenças entre essas duas estéticas. Ele escreve:

*O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses do que a sua dimensão etnográfica e a tendência de conciliar as culturas em conflito. Constrói um painel em que o único universo sincrético se apresenta sob a forma de um presente contraditório, grotescamente monumentalizado, como uma hipérbole distanciada de qualquer origem. Provoca, assim, o nascimento de uma visão estranhada das manifestações culturais, que desrealiza as versões correntes dos fatos, exigindo a renovação da sensibilidade e das formas de compreensão, A “escala” tropicalista, fruto da “contemporânea expressão do mundo”, faz explodir o universo monolítico erigido em “realidade brasileira” pelas interpretações nacionalistas do fenômeno do encontro cultural (FAVARETTO, 1995, p. 57).*

No tropicalismo não há uma dimensão utópica como houvera na antropofagia. Assim como Marx escreveu que o comunismo seria uma consequência natural da sociedade capitalista, Oswald acreditava que o matriarcado tecnicizado seria uma consequência natural do caminhar humano, especialmente no Brasil. Não há, no tropicalismo, diferentemente da antropofagia, uma projeção de destino.

O filósofo Herbert Marcuse escreve nesse sentido:

*Iniciando por uma verdade óbvia, direi que hoje qualquer forma de vida sobre a terra, qualquer transformação do ambiente técnico e natural, é uma possibilidade real, que tem seu lugar próprio no mundo histórico. Podemos fazer do mundo um inferno, ou melhor, como vocês sabem, caminhamos para isso. Mas podemos fazer também o oposto. Este fim da utopia, ou seja, a recusa das ideias e das teorias que ainda se servem de utopias para indicar determinada possibilidade histórico-social, podemos hoje concebê-lo, em termos bastante precisos, também como fim da história; isto é, no sentido (e é este precisamente o tema sobre o qual os convido a discutir) de que as novas possibilidades de uma sociedade humana e de seu ambiente não podem mais ser imaginadas como prolongamento das velhas, nem tampouco serem pensadas no mesmo contínuo histórico (com o qual, ao contrário, pressupõe uma ruptura. Surge agora no primeiro plano aquela diferença qualitativa entre as sociedades livres de amanhã e as*

*sociedades ainda livres de hoje, a qual (depois de Marx) leva-nos a conceber todo o desenvolvimento histórico ocorrido até o presente como uma simples pré-história da humanidade.* (MARCUSE, 1969, p. 13, 14)

As semelhanças passam mais pela exposição dos grandes paradigmas sociais e pela visão de um Brasil monumental construído a partir do caos. Há constante apresentação dos elementos da natureza e aquisição de ferramentas vanguardistas da realidade. Enquanto Oswald, como já dissemos, se apropriou de recursos criados pelos movimentos vanguardistas europeus, Caetano, por sua vez, se apropriou, por exemplo, da dinâmica cinematográfica de Godard, de Andy Warhol, dos conceitos de *pop art*, da linguagem musical beatleniana com seus empréstimos modais, entre outros.

## CONCLUSÃO:

Na nossa pesquisa sobre esse tema, fica evidenciado, não só para Caetano Veloso, mas também para diversos outros artistas, das mais diferentes áreas, daquele período, que havia uma estética, uma ideia de arte e, talvez aqui o ponto central, um conceito de arte que de alguma forma ultrapassava as suas próprias linguagens e os identificava em um caminho que aponta numa mesma direção. E ainda que nos propondo a entender o tropicalismo partindo de Caetano Veloso, não pudemos deixar de incluir nessa pesquisa pensamentos e conceitos e em muitos momentos artistas e pensadores que trabalham nesse mesmo limiar estético de Caetano Veloso e foram tão influentes para o Caetano tropicalista como ele mesmo foi a esses outros artistas. Esse entendimento e o que significa o movimento tropicalista para Caetano Veloso, por vezes remete e influências diretas propostas por seus colegas, por outras remete a aspectos muitos particulares da sua formação intelectual. Buscar entender essa essência tropicalista partindo de um encontro da música de Caetano Veloso com outras artes, inicialmente o cinema de Glauber Rocha, e depois caindo na literatura de Oswald de Andrade e na filosofia de Friedrich Nietzsche, foi o que nos propusemos nesta pesquisa. Não há, por fim, nenhuma proposição resumida do que foi o tropicalismo no final da década de 1960; porém, do percurso proposto para esta pesquisa, revelam-se diversas características, e aquele que percorrê-lo, perceberá aí uma arte extremamente rica de valores e reflexões, como exigem os grandes movimentos estéticos, mas há sim a intenção de se entender o que é a estética tropicalista. Na nossa visão, um entendimento estético passa necessariamente por, não só um conhecimento das influências artísticas que a precederam, mas também por fatos históricos que se refletem no objeto e suas implicações e razões de caráter político, demonstrando alinhamento ou não com um determinado pensamento ou comportamento social vigente.

Primeiramente contextualizamos o tropicalismo historicamente, apontamos várias características que lhe são pertinentes, discutimos o teor político do movimento. Em seguida abordamos questões relativas ao filme *Terra em Transe* e que viriam a influenciar o tropicalismo como um todo. No segundo capítulo fizemos uma análise mais focada no cinema de Glauber Rocha até 1967. Por fim, entramos mais especificamente na questão estética que é apontada por todos os artistas tropicalistas

como o ponto central - a antropofagia de Oswald de Andrade – e aproveitamos para mostrar aspectos da filosofia de Nietzsche que é uma influência tanto para Oswald de Andrade quanto para Caetano Veloso.

A possibilidade de se falar do tropicalismo e da música em um diálogo permanente com outras linguagens é o que nos moveu nesta pesquisa. É como o viajante que sai do seu país para conhecer e se defrontar com outra língua, outro lugar, outra tradição. Quando ele retorna pra sua própria cultura, ele se torna capaz de enxergá-la de maneira mais crítica e será capaz de identificar mais claramente aspectos que a fazem do jeito que ela é. Ele ganhou novos elementos para analisar e criticar.

## **REFERÊNCIAS:**

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Villa Rica; Brasília: INL, 1972
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 15ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005 (v.1)
- CAMARA, Fábio Adour. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. Belo Horizonte, MG: 2008.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª Ed. São Paulo: Ed. Ateliê Cultural, 2000.
- GONZAGA, C. Ribeiro. *Por deus, pela pátria e pelo coco da Bahia*. 2012
- GUÉRIOS, Paulo Renato - Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- LIMA, Cecília Nazaré de. *Alberto Cavalcanti e César Guerra-Peixe. Contribuições sonoras para o cinema brasileiro*.
- HEGEL, G.W.F. *Princípios da filosofia do direito*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MAC CORD, Getúlio. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed Ferreira, 2011.
- MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1997
- MARINETTI, Filippo. *Manifesto Futurista*. Disponível em <http://memoriavirtual.net/2005/02/21/futurismo-manifesto-futurista-2/>, disponível na data de 06/02/2014.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997.
- MEI, Girolano. *A carta, 1572*. Trad. Ibaney Chasin. In: CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 11-35.

- MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.
- NIETZSCHE, F. W. *O crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_ *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Os pensadores - Obras incompletas*; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antônio Cândido. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- NEVES, Santuza Cambraia, *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1979.
- RIDENTE, Marcelo. *Ensaio geral da socialização da cultura: o epílogo tropicalista*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 200, p. 377-401.
- ROCHA, Glauber. *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* In: BASUALDO, C (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 276-279.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- \_\_\_\_\_ *Cortina de fumaça* Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Ilustríssima, 22 de abril 2012. Entrevista concedida a Flávio Moura. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml> e acessada no dia 28/06/2014
- SOUZA, Luiz Ricardo de. *Ruptura e incorporação: a utopia antropofágica de Oswald de Andrade*. Belo Horizonte: Revista Scripta, v.11, n 20, p. 113-126.
- SUSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil do fim dos anos 60*. In: BASUALDO, C. (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-56.
- ROCHA, Glauber. *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* In: BASUALDO, C (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 276-279.
- \_\_\_\_\_ *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- TINHORÃO, J. Ramos. *A história social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed 34, 1998.

- TZARA, Tristan. *Manifesto Dada*. Disponível em <http://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/dada.htm>, acessado em 06/02/2014.
- VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Caetano Veloso e os elegantes uspianos*. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Ilustríssima, 15 de abril 2012. Entrevista concedida a Paulo Werneck. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>, acessado em 28/06/2014.
- VIANNA, Hermano. *Roberto Schwarz e Caetano Veloso*. Segundo Caderno do Globo, 11 de maio 2012. Disponível em <http://hermanovianna.wordpress.com/2012/05/12/roberto-schwarz-e-caetano-veloso/> e acessado em 28/06/2014.
- \_\_\_\_\_, Hermano. *Roberto Schwarz e Caetano Veloso- parte 2*. Segundo Caderno do Globo. Segundo Caderno do Globo, 11 de maio 2012. Disponível em <http://hermanovianna.wordpress.com/2012/05/19/roberto-schwarz-e-caetano-veloso-parte-2/>. Acessado em 28/06/2014
- XAXIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, Tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993.

#### **FILMES:**

- GODARD, Jean-Luc. *O acochado*, 1960.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Rio de Janeiro, 1964
- ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*, Rio de Janeiro, 1967
- VELOSO, Caetano. *O cinema falado*, 1986
- MACHADO, Marcelo, *Tropicália*, 2012

#### **DISCOS:**

- *Canção de amor de mais*. Elizeth Cardoso, 1958.
- *Chega de Saudade*. João Gilberto, 1959
- *Caetano Veloso*; Caetano Veloso, 1968
- *Tropicália ou Panis ET Circencis*; Cetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé, 1968