

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música

Pedro Henrique Dutra Martins Rocha Elias

A canção tropicalista: um percurso crítico

Belo Horizonte

2015

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música

Pedro Henrique Dutra Martins Rocha Elias

A canção tropicalista: um percurso crítico

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

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas

Coorientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro
Fernandes

Belo Horizonte

2015

E42c Elias, Pedro Henrique Dutra Martins Rocha

A canção tropicalista: um percurso crítico. / Pedro Henrique Dutra Martins Rocha Elias. --2015.

107 f., enc.; il.

Orientador: Flavio Terrigno Barbeitas.

Área de concentração: Música e Cultura.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Tropicalismo (movimento musical) 2. Antropofagia. 3. Indústria cultural. I. Barbeitas, Flavio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981

AGRADECIMENTOS

Dedico estas páginas à memória de Nilza Marçal Dutra Martins, minha querida avó, que tanto fez para que eu chegasse até aqui.

Agradeço: aos meus familiares, e à Camilla, por justificarem em cada gesto os laços afetivos que nos aproximam; aos professores que me acompanharam durante o trabalho, por me acolherem e inspirarem com exemplos de conhecimento e grandeza humana; aos meus amigos, pelos ouvidos e corações atentos; aos secretários do Programa, pelo auxílio sempre gentil; e à CAPES, que financiou esta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho propõe o estudo da canção tropicalista como objeto de discussão e problematização da cultura no Brasil. Valendo-se da produção do poeta Oswald de Andrade, os tropicalistas reinterpretam a metáfora modernista da devoração, desencadeando uma ruptura que logrou a) colocar a produção cultural brasileira em sintonia com o cenário global e b) evidenciar a importância do trabalho estético como procedimento crítico e, também, um gesto político. Ora, o ímpeto de incorporar o sincretismo e as contradições intrínsecas à formação cultural do país levou a Tropicália ao controverso terreno da indústria cultural. Abraçando os grandes meios de comunicação como parte de seu projeto, os tropicalistas tencionam o debate sobre a possibilidade e o caráter da arte no âmbito da indústria cultural: a utopia do “biscoito fino” repartido com as massas ou a criação formatada por uma lógica de mercado? É possível vislumbrar outro caminho? Eis a tarefa que norteia o presente estudo.

Palavras-chave: Tropicália; Modernismo; antropofagia; canção; indústria cultural

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 1. A ANTROPOFAGIA COMO MÉTODO..... | 11 |
| Contexto e legado | 11 |
| “Neoantropofagismo” | 15 |
| a. Colocação do problema | 16 |
| b. Escolha do caminho | 19 |
| c. Realização do anseio de ruptura | 24 |
| d. Desconstrução das hegemonias socioculturais | 31 |
| e. Reformulação crítica do imaginário nacional..... | 37 |
| 2. O CATÁLOGO TROPICALISTA..... | 43 |
| Atores e canções | 43 |
| Exemplo 1 | 47 |
| Exemplo 2 | 47 |
| Alegria, alegria..... | 48 |
| Exemplo 3 | 50 |
| Exemplo 4 | 53 |
| Exemplo 5 | 54 |
| Exemplo 6 | 56 |
| Exemplo 7 | 56 |
| Exemplo 8 | 58 |
| Tabela 1..... | 62 |
| Exemplo 9 | 63 |
| 3. VANGUARDA, MERCADO E O LUGAR DA TROPICÁLIA..... | 72 |
| Bat macumba | 79 |
| Exemplo 1 | 80 |

| | |
|--------------------------|-----|
| Exemplo 2 | 81 |
| Parque industrial | 83 |
| Exemplo 3 | 85 |
| Exemplo 4 | 86 |
| Panis et circensis | 90 |
| Exemplo 5 | 92 |
| Baby | 96 |
| CONCLUSÃO..... | 103 |
| BIBLIOGRAFIA | 106 |
| DISCOGRAFIA | 108 |
| VIDEOGRAFIA..... | 108 |

INTRODUÇÃO

Escrever sobre a Tropicália após quase cinquenta anos da apresentação de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, em 1967, foi um exercício perigoso. Os grandes comentadores do assunto produziram no calor da hora. É o caso de Roberto Schwarz e Augusto de Campos, que, com disposições diferentes, reagiram de imediato à informação nova trazida pelo grupo baiano. Na década seguinte, Celso Favaretto publica *Tropicália, alegoria, alegria* (1979), que se torna um título de referência. Sem o aqui e agora de Schwarz e Campos, e num escopo menor que o de Favaretto, qual o rendimento possível destas páginas? A pergunta me ocorreu já com o trabalho em andamento. De alguma maneira, eu trazia a resposta comigo há algum tempo, mas era preciso perscrutá-la. Sabia que meu interesse pela Tropicália era menos uma questão de afinidade estética que de elucidação crítica, pois os problemas formalizados naquelas canções incidiam, a um tempo, sobre minhas indagações acadêmicas e minha prática musical.

Formado numa geração em que a indústria cultural já havia consolidado a autoridade sobre o universal, aprendi a viver em meio à coexistência de mundos distintos: o do entretenimento midiático, isto é, das músicas, livros e filmes que alimentam a imaginação do grande público (somos todos “grande público” em alguma medida e para algum segmento do mercado); o da educação oficial, com cânones e linearidades construídas sob o signo da brasilidade; e, enfim, o da práxis cotidiana, sem encanto nem pretensão de totalidade, fragmentário por definição. O primeiro mundo certamente colocou a guitarra em meu caminho; o segundo, a ambição de conhecer meu lugar no processo histórico e entender os sentidos possíveis do que eu queria fazer. No entanto, conciliar esses dois mundos de ideias com o terceiro, das ações, não é tarefa simples. O tempo presente do verbo sugere o caminhar sem fim que tal busca compreende, para o qual o trabalho em questão, com algum otimismo, significa um passo.

Revisitar a produção e a fortuna crítica da Tropicália foi uma oportunidade de conduzir ao terreno da música um debate há muito estabelecido, por exemplo, no âmbito da literatura e das humanidades em geral. Colocar o objeto musical no centro das cogitações exige, naturalmente, uma abordagem específica. A esse respeito, a tentativa de dar à canção um tratamento correspondente à complexidade da trama poético-musical que a define está

entre as principais motivações deste trabalho. Prestigiada em áreas diversas do conhecimento, a canção tem recebido abordagens muito aquém das possibilidades que se abrem à sua apreciação. Considerar, por exemplo, os versos de uma obra dissociados da matéria musical que os acompanha resulta em análise assaz empobrecida e, não raro, contraproducente. O caráter híbrido do gênero insta pela reflexão transdisciplinar, em que se apresentem não apenas os pormenores formais de cada código, mas a articulação entre os estratos poético e musical, condicionada às particularidades do processo histórico. Tal método de análise ainda está por vir. No escopo limitado da pesquisa, procurei contribuir com alguns apontamentos, numa espécie de ensaio-geral para um modelo possível.

Chamei a atenção para os riscos que assumi com o trabalho. Em tempos de crise das chamadas grandes narrativas, ei-me às voltas com uma enorme teia delas: Tropicália, MPB, Modernismo, antropofagia etc. O reconhecimento tardio de alteridades resultou no primado do superespecífico. No entanto, a meu ver, esse movimento não deve ser tomado em detrimento das abordagens sistêmicas, que, no final, podem ser depreendidas de qualquer análise. Fica o desafio de não apenas sustentar a opção por essas narrativas, mas de oferecer alguma contribuição para o debate focado. A esse respeito, ocorreu-me a noção de percurso, com a proposta de refazer a trilha percorrida pela crítica em busca de caminhos esquecidos ou mesmo de veredas inexploradas dos mesmos caminhos. A própria opção pela música como eixo condutor já abre uma janela outra. Em suma, prescindindo do compromisso com a novidade do objeto, a pesquisa materializada neste texto prefere focar temas conhecidos por um ângulo diferente.

No bojo da referida ideia de percurso, cada capítulo do trabalho corresponde a um caminho possível, sem que isso implique em nenhuma linearidade. O primeiro caminho/capítulo, “A antropofagia como método”, redefine o diálogo entre o conceito poético-filosófico cunhado por Oswald de Andrade durante o primeiro modernismo paulista e a reapropriação de alguns aspectos desse conceito pela Tropicália. A aproximação, que inclui a análise de fragmentos poéticos, possui dois objetivos principais: encorpar a comparação entre antropofagismo e Tropicália, cujos termos, penso, esvaziaram-se com o tempo; e decantar um método intersemiótico que podemos chamar “antropofágico”, reconhecendo-lhe os procedimentos entre a poesia pau-brasil e a canção tropicalista. Em outras palavras, no lugar do mero apontamento de convergências, procurei explicitar os termos da aproximação, fornecendo respostas a questões como: em que medida a Tropicália compreende um

antropofagismo revisitado? Que divergências entre os dois projetos podem implicar em leituras diferentes da realidade nacional?

O segundo caminho/capítulo se chama “O catálogo tropicalista”, e compreende dois momentos. Inicialmente, apresento um panorama do que entendo por Tropicália, com uma proposta de delimitação temporal do movimento e a apresentação sucinta dos atores e discos contemplados no escopo da pesquisa. Dedico a segunda parte a uma análise pormenorizada de “Alegria, alegria”, tendo como referência principal a performance de Caetano Veloso com os Beat Boys pelo festival de 1967 na TV Record. Além de constituir o momento de deflagração da Tropicália, a canção apresenta os principais aspectos do movimento de modo conceitualmente rico e adensado.

No último caminho/capítulo, proponho uma reflexão de caráter mais abrangente sobre a categoria da arte autônoma e a possibilidade de seu lugar no espaço mediado pela indústria cultural. Discuto a hipótese de a Tropicália embaralhar os conceitos da crítica frankfurtiana à indústria cultural e à música “ligeira”, exigindo entreconceitos ainda pouco explorados. Em contrapartida, aponto as contradições na fatura estética da imagem-tipo tropicalista, atribuindo-as, em parte, ao terreno deslizante em que se equilibram os polos da arte e do mercado.

1. A ANTROPOFAGIA COMO MÉTODO

Contexto e legado

No bojo do Modernismo literário dos anos 1920, Oswald de Andrade legou ao debate sobre a cultura no Brasil o conceito de antropofagia. A metáfora oswaldiana se tornou uma espécie de força motriz para a produção intelectual brasileira ao longo do século vinte. A ela remetem, direta ou indiretamente, um sem número de artistas e críticos da cultura entre nós. É sabido que o campo teórico aberto pela antropofagia põe em jogo um problema central da vida culta na periferia do capitalismo: a persistente condição colonial. Considerados a profundidade e o alcance da questão, o conceito de antropofagia transcende o escopo do primeiro Modernismo paulista, e encontra ressonância em meio à produção crítica e artística dos anos 1950 em diante, notadamente com o Concretismo, o Teatro Oficina e a Tropicália.

A Tropicália realiza a transposição da antropofagia como procedimento artístico para o Brasil pós-64. É preciso lembrar que, nesse período, irá se consolidar no país uma indústria cultural. O cotejo Modernismo-Tropicália não pode prescindir, então, de considerações sobre a inserção do projeto tropicalista em grandes veículos de comunicação. Importante também é discutir como e até que ponto a adesão da Tropicália ao tipo de entretenimento financiado por esses veículos pode determinar a fatura artística. De todo modo, a despeito da linguagem, do meio de circulação e do contexto sociopolítico, a produção da Tropicália tem sido considerada um prolongamento de certa interpretação do Brasil, originada na obra do modernista Oswald de Andrade (SCHWARZ, 1987, p. 13). Ora, se queremos entender o diálogo entre produções um tanto distantes, uma breve digressão se faz necessária. Portanto, antes de proceder ao salto de quatro décadas até a Tropicália, passemos a um esboço do Modernismo em São Paulo, e de suas conexões com as vanguardas na Europa.

Embora o conceito oswaldiano de antropofagia tenha surgido, textualmente, apenas no Manifesto antropófago (1928), a noção faz parte de uma formulação teórica mais ampla, que atravessa vários momentos da produção poética e crítica do autor. A publicação do Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) no jornal *Correio da Manhã* pode ser tomada como o marco zero dessa trajetória. No mesmo ano, é editado o livro de poemas *Pau Brasil*. Outros poemas seriam publicados, posteriormente, em volumes diversos. Já o manifesto antropófago surge com a primeira edição da *Revista de Antropofagia*, organizada por Raul Bopp, Antônio de

Alcântara Machado e o próprio Oswald de Andrade. À fase madura do poeta pertencem as teses “A crise da filosofia messiânica” (1950) e “Marcha das utopias” (1953), textos que, relendo o pensamento filosófico do ocidente, situam o antropofagismo no centro de uma utopia social.

No solo da religiosidade ameríndia, Oswald de Andrade fez emergir um projeto de reinterpretação do Brasil a partir de aspectos simbólicos da antropofagia. Esteticamente, isso significou um esforço de reeducação das sensibilidades, com atenção especial no trato dos elementos da cultura local. O antropofagismo propõe, também, uma inflexão no diálogo com a produção estrangeira, que passa de modelo a insumo. Desse modo, a tônica da atividade intelectual nos trópicos deixa de ser um esforço para acompanhar a produção estrangeira, dando lugar a um movimento de assimilação e transformação do material fornecido pela experiência local. Se, de um lado, era preciso reconhecer o caminho percorrido pela inteligência europeia, de outro, as especificidades históricas e culturais do Novo Mundo urgiam por uma voz própria, ainda que atravessada de ecos estrangeiros. Tratou-se, pois, de definir os termos desse atravessar, cujo resultado se chamou Poesia Pau-Brasil.

A opção pela imagem do ameríndio antropófago como símbolo de transformação mostra um Oswald que acena para além do Atlântico. Desde a metade do século XIX, a Europa via estremecer o etnocentrismo justificado pela racionalidade iluminista. Mediante o aparente esgotamento das formas artísticas tradicionais, as vanguardas se voltam para manifestações de culturas periféricas, no intuito de renovar os meios de produzir e pensar a arte. Ademais, o espólio do capitalismo, mais evidente desde a era industrial, colocou em xeque a validade do projeto moderno, já que o progresso técnico não vinha acompanhado dos avanços sociais esperados. Era o momento de procurar outros caminhos, e culturas ditas primitivas vieram preencher essa lacuna. O bárbaro se descola da ideia do atraso, e ganha o estatuto de alternativa. Confundem-se, assim, as noções de civilização e barbárie, e interrogações são lançadas sobre séculos de um caminho percorrido na Europa.

Montaigne discutiu, ainda no século XVI, a fragilidade dos conceitos de civilização e barbárie (2010, p. 156-157). O contato com as sociedades ameríndias mostrou ao homem europeu um outro modo de se relacionar com o mundo. Três índios tupinambás convidados a visitar o rei Carlos IX em Rouen não compreenderam como podia haver tantos miseráveis ao redor de luxuosos palácios, e por que, diante de tamanha injustiça, os famintos não se insurgiam contra os abastados. O caminho estreito para a civilização se desfazia em outros. Se

o estatuto de civilizado se sustenta tão somente de um certo referencial, o mesmo vale para a barbárie, já que bárbaro é sempre o outro. Uma simples mudança de termos serve de ilustração. Se temos a natureza como estado ideal da realidade sensível, são os modos do homem primitivo – não os do civilizado – que sugerem uma relação mais imediata com o meio natural e as formas de vida que o compõem. Os conceitos trocam de lugar segundo os critérios adotados. Qualquer posição absoluta termina na barbarização do outro, e se aproxima de uma real barbárie.

Três séculos adiante, encontramos poetas e pintores relendo Montaigne, articulados em torno de um ideário primitivista. A aproximação de culturas periféricas foi entendida por esses artistas como uma maneira de romper com paradigmas da arte tradicional, como a reprodução de uma cultura burguesa, a distinção atribuída aos cânones e a manutenção de convenções estéticas. Em resposta ao que Mario de Micheli chamou “impulso de evasão”, o olhar das vanguardas artísticas para o mundo primitivo simbolizou, de modo geral, “a rejeição de uma sociedade, de um costume, de uma moral, de uma maneira de viver” (1991, p. 39-56). Os manifestos que ganharam a Europa a partir do século XIX deram forma a esse sentimento. Depois do Comunista (1848), que procurou uma conformação social e política para o mundo, já no âmbito estético, o italiano Filippo Marinetti, com seu Manifesto Futurista (1909), clamou pela adequação da poesia aos sentidos despertados pelo progresso técnico, pela experiência das grandes cidades e pela agressividade inerente à natureza humana. No Manifesto Dada (1918), o poeta Tristan Tzara emprega a aleatoriedade do termo “dada”, que nada significa em especial, para combater a racionalização da arte com um sistema de valores e conceitos pautados na liberdade criativa e na abertura ao irracional.

Com o *Manifesto cannibale dada* (1920), o pintor Francis Picabia criticou ferozmente os hábitos burgueses que consolidaram, ao longo dos séculos, uma noção conservadora e fetichizada da arte. O texto foi recitado pelo poeta André Breton para um *Théâtre de Maison de l'Oeuvre* completamente escuro. O tom provocativo do manifesto de Picabia causou reação imediata na imprensa parisiense. Aos dadaístas, restou a alcunha pejorativa de “antropófagos”, termo não apenas incorporado pelos membros do movimento, como também ressignificado positivamente. O que importava era o gesto de destruição, fazer ruir os valores sedimentados da civilização, do capitalismo e do academicismo. E a figura do canibal cumpria bem esse propósito. Nenhum interesse, aqui, em compreender ou explorar os sentidos

subterrâneos do ritual antropofágico (NETTO, 2004, p. 28-29), como há em Montaigne, Oswald de Andrade e na Antropologia do século vinte.

É sugestivo que o canibal figure tão somente no título do manifesto de Picabia. Ele representa, frente à civilização, a afronta que o conceito “dada”, propositalmente vazio, lança sobre a arte oficial. Assim, ambos constituem símbolos de subversão: das “esperanças”, da “arte” e dos “ídolos” produzidos pela sociedade burguesa, para ficar apenas nas menções do texto (PICABIA, 1920, p. 3). No Manifesto antropófago, em contrapartida, a voz poética assume outra postura diante do homem primitivo, confundindo-se com ele ora por um impulso identitário – “Tupi, or not tupi that is the question” –, ora pela idealização de uma cultura imune aos vícios da modernidade. A esse respeito, merece destaque o emprego recorrente de verbos flexionados na terceira pessoa do plural: “soubemos”, “tivemos”, “fizemos”, “somos” etc. Outro excerto importante marca a relação de pertença da voz poética ao imaginário evocado no manifesto: “Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (ANDRADE, 2011a, p. 68). “Nós” e a Europa, eis o dispositivo poético de que Oswald lança mão para aproximar a brasilidade do mundo primitivo, abarcando na forma plural do pronome, de maneira indistinta, modernistas, ou brasileiros, e ameríndios.

O elogio ao imaginário primitivo foi recebido com entusiasmo diferente pelas vanguardas no Brasil. Empenhados na elaboração de um sentido para a brasilidade, os modernistas de São Paulo deram contornos identitários à questão. O antropófago que atacou uma concepção burguesa do mundo e da arte na Europa chega à América para participar de um banquete oficial de legitimação da pátria. Ele é exótico e protótipo a um tempo, como se no interior do paradoxo estivesse uma ideia conciliadora de nós mesmos. Não que os modernistas brasileiros ignorassem o debate das formas, mas o entendiam como etapa necessária do processo de emancipação cultural. Nesse sentido, incorporar o dado ameríndio ao espírito nacional significou reclamar para o Novo Mundo a autoridade sobre uma maneira de pensar e praticar a arte. Era a verdade revelada na América, a despeito da História.

O que foi entendido na Europa como antídoto para o cambaleante projeto moderno ganhou na América o estatuto de elemento central no trato dos impasses culturais trazidos pela condição colonial. Daí o universo ameríndio se tornar fundamento da utopia primitivista que animou os manifestos oswaldianos, e que seria desenvolvida mais detidamente pelo autor durante a maturidade, com as teses filosóficas. Esse foi o espírito que animou a ala

“antropofágica” do primeiro Modernismo paulista. Dele resultaram as obras mais importantes do movimento, como *Macunaíma*, *Abaporu* e os manifestos Pau-brasil e Antropófago. Também a crítica posterior deu corpo ao brasileirismo “bárbaro e nosso” da antropofagia. Antonio Candido chega a dizer que “as terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles” (CANDIDO, 2000, p. 111). Chamar de “nosso” o legado cultural ameríndio foi o procedimento modernista por definição, na busca de um espírito nacional cuja unidade se realiza pela transformação do elemento exótico em traço identitário.

Considerada a pauta das vanguardas europeias no início do século XX, bem como sua transposição ressignificada na América, a primeira contradição do antropofagismo surge logo na origem: vislumbrar o projeto de emancipação intelectual em resposta a um impulso externo e de natureza diversa. Vale lembrar o espanto do Oswald parisiense com a descoberta de que o Brasil existia de fato (PRADO In: ANDRADE, 2003b, p. 89). Mário de Andrade via nesse cosmopolitismo algo de preocupante. Intimado pelo amigo, que acabou se tornando desafeto, a cruzar o Atlântico e conhecer o mais avançado em arte, retrucou com seu interesse especial pelas coisas brasileiras (CAMPOS In: ANDRADE, 2003b, p. 28-29). De qualquer modo, a singularidade da trajetória oswaldiana, aliada à inquietude afeita ao espírito da época, torna sua contribuição complementar à de Mário para o legado modernista (NUNES, 1979, p. 11-12). Dessa forma, se Mário de Andrade colocou na ponta do lápis a riqueza de um Brasil desconhecido, Oswald foi a antena do Modernismo local para o mundo.

“Neoantropofagismo”

Encorpado no Modernismo, o debate sobre a presença de influxos culturais estrangeiros, e o quanto isso fere a noção de uma identidade nacional, permanece vigente no Brasil. A antropofagia propõe uma solução ao problema, e inicia uma linha de pensamento na arte brasileira, que chamaremos “antropofágica”. O método antropofágico se estendeu a diversas outras linguagens, como o cinema, a dramaturgia e a música popular. A Tropicália, como realização paradigmática de um “neoantropofagismo” musical (VELOSO In: CAMPOS, 1993, p. 207), não apenas atualiza o debate da nacionalidade, mas retoma, em contexto diverso, a interpretação oswaldiana do Brasil. É dessa interpretação, expressa musicalmente, que cuidaremos adiante. Nesse sentido, a exposição anterior estabelece uma base teórica para o estudo, além de apresentar um quadro histórico do problema.

Começemos por tentar demonstrar em que consiste, afinal, uma concepção antropofágica do Brasil. Se podemos notá-la nos poemas de Oswald de Andrade, nos ensaios de Haroldo e Augusto de Campos, nas montagens de José Celso Martinez Corrêa e nas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, é preciso decantar os aspectos que subsistem além da forma, do gênero e da linguagem. A fim de elucidar esse raciocínio, proponho quebrar o método antropofágico em cinco momentos: a) colocação do problema, b) escolha do caminho, c) realização do anseio de ruptura, d) desconstrução das hegemonias socioculturais, e) reformulação crítica do imaginário nacional. É preciso começar com a premissa de que existe um problema, ou seja, a percepção do descompasso. Trata-se de reconhecer que a condição colonial afetou a maneira como produzimos conhecimento sobre nós mesmos em relação ao mundo. A partir daí, um caminho se abre para a reinterpretação da História, da cultura e da sociedade. A nova leitura traz outras formas e conceitos, materializados na produção artística. Sobre as relíquias do atraso insidem a ironia e a paródia como agentes de desconstrução. Enfim, juntar os cacos e apresentar o disparate como alegoria do país encerra o processo de reconstrução autocrítica da cultura local.

a. Colocação do problema

Em 1968, após um disco bossanovista com Gal Costa, *Domingo* (1967), e de ruidosa participação no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, o jovem Caetano Veloso se habilitava a protagonizar o primeiro LP individual. Era a oportunidade de registrar em disco o resultado das recentes experiências tropicalistas. Para os arranjos, ele tinha à disposição um trio do movimento Música Nova¹: Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen. A produção ficou a cargo de Manoel Barenbein, e a capa foi assinada pelo artista gráfico Rogério Duarte. Ciente do passo adiante dado pelos Beatles com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), Caetano ambicionou um disco grandioso, que apresentasse uma brasilidade de interesse universal. O resultado, no entanto, trazia a angústia do descompasso:

¹ Movimento de vanguarda que significou um contraponto ao nacionalismo musical no Brasil. Ligados aos poetas do grupo Noigandres, os adeptos do Música Nova procuraram sintonizar a produção brasileira com as últimas pesquisas formais no campo da música erudita, incorporando ao serialismo experiências com as músicas eletroacústica e concreta. O Manifesto Música Nova foi publicado em 1963, recebendo as assinaturas de Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal.

Caetano não gostava de sua voz, nem de seu jeito de cantar, que ainda considerava amadorístico. Achava o som do disco excessivamente emplastrado e confuso (o fato de as gravações ainda serem feitas em um único canal prejudicava bastante o resultado final). O compositor sentia que a maioria dos arranjos ficara aquém do que imaginava, porém não sabia como levar Medaglia, Cozzella e Hohagen a realizarem o que tinha em mente. Reconhecia que o disco poderia até soar inovador para o Brasil, mas achava que, em termos internacionais, a marca do subdesenvolvimento continuava evidente na gravação (CALADO, 1997, p. 168).

O fragmento acima desperta interesse por sugerir duas formas de descompasso no balanço do disco. O primeiro diz respeito ao desenvolvimento tardio de uma indústria cultural no Brasil (ORTIZ, 1994), razão pela qual não se discute o abismo técnico entre Abbey Road e qualquer estúdio brasileiro à época. No entanto, a dificuldade em expressar aos arranjadores a sonoridade pretendida para o disco evidencia outro problema. A segunda face do descompasso é estética. Novamente, a questão que ocupou Oswald de Andrade há quarenta anos. Um desajuste entre cultura, sociedade e forma artística. É importante notar, ainda, como as duas faces do descompasso se complementam. Se por um lado a barreira técnica impõe uma sonoridade particular, o caráter “confuso” dos arranjos denota, também, uma indefinição sobre o sentido estético da brasilidade. A antropofagia apresentou um caminho, mas o debate sobre os termos dessa metáfora permanece.

Recorremos a um leque de vocábulos – descompasso, desajuste, descontinuidade, disparate etc – para expressar o impacto da transposição do capitalismo às ex-colônias europeias na América latina. Abarcando-os todos, a teoria trotskyana do desenvolvimento desigual combinado (LOWY, 1998) joga luz sob esse processo, assumindo o capitalismo como fenômeno global, diante do qual o mundo se torna um único organismo econômico e político. Desse modo, a formulação de Trotsky para o contexto russo se estende ao conjunto de formações sociais localizadas na periferia do capitalismo. Nesses países, a modernização é levada a cabo via capital estrangeiro, que atravessa a fronteira nacional sob uma forma concentrada e abstrata: o capital financeiro. Isso faz com que o capitalismo periférico se desenvolva de maneira desigual, prescindindo das etapas iniciais, que consolidariam uma base econômica. Assim, o desenvolvimento da nação periférica é marcado por ritmos desiguais, resultando na combinação de várias etapas que se articulam e amalgamam. Seu caráter se define, justamente, pela peculiaridade no arranjo dos arcaísmos em meio à modernidade de sobressalto.

Interessa-nos, de fato, o desdobramento desse processo no âmbito da produção de bens simbólicos. Oswald de Andrade procurou “acertar o relógio império da literatura nacional” (ANDRADE, 2011a, p. 65), denunciando a inadequação entre prática artística e realidade

histórico-social. Em outro momento, Caetano Veloso pretendeu recuperar uma suposta “linha evolutiva” da música popular no Brasil (VELOSO In: CAMPOS, 1993, p. 63), conciliando tradição e modernidade num projeto de releitura da brasilidade. Um queria alinhar a produção literária nacional ao que se discutia em meio às vanguardas na Europa. O outro buscou um sentido para a canção brasileira dentro da lógica global dos grandes veículos de comunicação. Em comum, o empenho em encontrar um sentido para o Brasil na modernidade que não se chocasse com a marca do atraso. O desafio também é compartilhado: entender as especificidades de como se articulam as diferentes etapas do desenvolvimento desigual no país, para, finalmente, encerrar as contradições resultantes na forma artística.

Uma conferência sobre a situação da inteligência no Brasil levou Oswald de Andrade à Universidade de Paris-Sorbonne em 1923. Intitulada “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, a comunicação ofereceu um panorama das contribuições em arte e ciências humanas para a compreensão e expressão da brasilidade. Apontou, também, os desafios eminentes do exercício intelectual no Brasil. Merece destaque especial o tratamento dado por Oswald à tese de Oliveira Viana sobre o idealismo do imaginário brasileiro, em oposição à “realidade da terra” (2011b, p. 42). Dom Quixote não abdicou do que leu ao atravessar o Atlântico, ressalta o poeta para ilustrar o desajuste entre o desenvolvimento da sociedade no Novo Mundo e o caminhar das ideias no ocidente. Era natural, continua, que as letras e artes no Brasil iniciassem pela imitação de modelos estrangeiros. Foi no salto para a maturidade, entretanto, que se mostrou o caminho aberto por Machado de Assis e Euclides da Cunha: o primeiro fez avançar a forma literária e, ao mesmo tempo, deu novo sentido à nacionalidade; o segundo colocou a ciência a serviço da ampliação do conhecimento sobre o Brasil via um mergulho na especificidade.

Em outra conferência, de 1944, realizada em Belo Horizonte sob o título “O caminho percorrido”, Oswald menciona os poetas da Inconfidência Mineira para remontar a um anseio histórico da inteligência brasileira por “acertar o passo com o mundo”. Um sentimento semelhante moveu a geração de 1922, que, como os inconfidentes, procurou remediar a insatisfação pelo descompasso cruzando o Atlântico. Nesse sentido, Oswald marca uma posição categórica: “querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas” (2004, p. 164). O fragmento constitui uma crítica frontal às ideias do grupo Verde-amarelo de Cassiano

Ricardo, Plínio Salgado e Menotti del Picchia, adeptos de um nacionalismo combativo e autoexaltante.

Em ambos os momentos, Oswald de Andrade condicionou a superação dos dilemas intelectuais causados pelo descompasso a um esforço de sintonia do pensamento local com a tradição ocidental. O esforço de orientar uma produção incipiente segundo as últimas conquistas das letras e artes na Europa decorre da percepção de que era preciso aproveitar os passos empreendidos, ao longo dos séculos, do outro lado do Atlântico. Em contrapartida, o aprisionamento na experiência local poderia resultar apenas em excentricidades pontuais. Assim, o tratamento da especificidade tropical em diálogo crítico com a informação acumulada pela tradição revelaria, enfim, os contornos de uma brasilidade a um tempo regional e universal. O Modernismo não põe termo à questão. E o debate ganharia outras variáveis na década de 1960, com a consolidação de uma indústria cultural no Brasil. O mote da oposição entre antropófagos e verde-amarelos na literatura dos anos 1920 é reeditado na canção popular, com um novo componente, no tripé MPB-Jovem Guarda-Tropicália.

b. Escolha do caminho

O gesto de assumir o descompasso como dado, alçando-o a problema central, coloca a Tropicália às voltas com o dilema de resguardar a brasilidade em prol da manutenção de um espírito nacional ou ceder ao impulso universalizante do capitalismo global. A esse respeito, a posição de Caetano Veloso marca um lugar interessante no cenário brasileiro: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore” (1977, p. 23). Como o Quixote evocado por Oswald de Andrade, não negar o que já leu significa se colocar como ocidental antes de brasileiro. Em consequência, pensar o país em âmbito universal. Ao mesmo tempo, não há como negligenciar a experiência local, que é matéria do trabalho criativo. A saída pelo folclorismo verde-amarelo parecia levar tão longe quanto a simples negação da brasilidade. Era preciso ponderar ambos os impulsos, a despeito das “dificuldades técnicas”.

O debate sobre o significado das “dificuldades técnicas” nos remete às duas faces do descompasso percebido pelo artista ao se deparar com o resultado de seu LP individual de 1967. A primeira, ligada à precariedade do aparato técnico disponível para a execução e o

registro de música popular no Brasil de então, é imediata e pouco esclarecedora. A segunda, de caráter abstrato, refere-se à dificuldade de visualizar uma imagem do país num momento em que tradição e modernidade se chocavam em busca de espaço no novo projeto nacional. A técnica, nesse caso, remete ao procedimento artístico em si, não ao aparato necessário para materializá-lo. Contudo, não se trata de opor as duas formas, mas de endender como elas se articulam entre si. Se a primeira dificuldade, em sua concretude, impõe limites práticos ao trabalho artístico, os problemas da segunda, de ordem estética, não constituem barreira menor. Posto de outro modo, não basta o equipamento quando não se sabe ao certo qual a substância da formalização artística. Procurando reavivar essas contradições, a canção tropicalista problematizou um país que se abria ao cosmopolitismo, mas permanecia apegado às relíquias de uma via estreita da nacionalidade. Se a urbanização crescente trazia automóveis, roupas coloridas e o aumento da oferta de bens simbólicos, no campo artístico, a modernização encontrou o jugo de uma noção redutora da brasilidade.

No âmbito da música popular, Caetano Veloso defendeu a conciliação entre tradição e modernidade por meio da retomada de uma linha evolutiva. Ora, a noção requer um pequeno recuo teórico. Antonio Cicero (2005) considera dois sentidos para a ideia de evolução em arte. A evolução técnica consiste na complexização das estruturas e procedimentos de que dispõem os artistas a cada época. Já o segundo tipo de evolução está ligado à compreensão da natureza de uma linguagem, uma evolução como elucidação conceitual. A hipótese do autor é que a transição do samba à Bossa Nova ilustra o primeiro caso de evolução; o caminho desta à Tropicália, o segundo.

Cicero discute, ainda, a pertinência de se aplicar o conceito de evolução à música popular. O argumento do autor é que a erudita caminha em compromisso permanente com a depuração das formas, enquanto a popular se transforma via acréscimos e decréscimos contingentes, podendo resultar em ampliação ou redução de possibilidades técnicas conforme o cenário que se apresente. Um exemplo: a sofisticação harmônica de Tom Jobim aliada à economia vocal de João Gilberto ampliaram o repertório técnico do samba tradicional. Contudo, às lições tiradas de Debussy por Jobim poderiam suceder igualmente o contraponto de Palestrina ou a poliritmia africana. Do mesmo modo, nada garante que o sussuro joão-gilbertiano afaste a influência do *bel canto* que marcou a geração anterior. Ou seja, a despeito do ganho técnico, não se pressupõe um próximo passo. Tanto que, em pouco tempo,

a grandiloquência vocal retorna com a canção de protesto; e, com a Tropicália, a simplicidade harmônica.

Vimos que o modo de funcionamento da música popular não convida uma abordagem sequencial e ordenada. Como resultado, só é possível aplicar o conceito de evolução à música popular se abdicamos de uma linearidade prolongável. É nesse sentido que Antonio Cicero procura reinterpretar as palavras de Caetano Veloso. A Tropicália não se prestou a uma depuração formal da Bossa Nova. Fez, antes, o contrário. A retomada da “linha evolutiva” reside na natureza do gesto de criação, no ímpeto de incorporar o novo em diálogo com a informação trazida pela modernidade. Foi o que levou Caetano a afirmar, isento do aparente paradoxo, que a melhor maneira de se manter na trilha de João Gilberto era fazer algo contrário, antepondo-se a uma Bossa Nova que deixou de significar ruptura para adquirir ares de repetição e resguardo (1997, p. 168).

A mudança de sentido da Bossa Nova corresponde ao impacto social de dois períodos próximos, porém distintos, na história recente do país: durante a era desenvolvimentista, a chegada do capitalismo ao Brasil foi tratada com euforia, e a Bossa Nova cantou um sentimento de pertença ao mundo moderno; num segundo momento, expostas as contradições do desenvolvimento desigual combinado, a euforia bossanovista adquiriu conotação de resguardo e mesmo alienação. Dessa forma, cientes do novo sentido que revestiu o bossanovismo, e de que era preciso seguir um caminho diferente, os tropicalistas abdicaram das conquistas formais de Jobim e Gilberto para assumir a heterogeneidade como princípio estético, a fim de repensar o Brasil que se anunciava. Esse gesto não apenas ampliou o espaço e o significado da música popular na cultura local até aquele momento, como também discutiu o potencial crítico da canção ao problematizar aspectos da modernidade em âmbito global.

Se o diagnóstico de Caetano se sustenta, entendemos que algo existe para ser retomado, mesmo sabendo que uma evolução linear das formas não é possível. Cicero explica esse fenômeno pela contingência das transformações na música popular, e reinterpreta a afirmação de Veloso em termos de uma abertura para o novo. O caminho me parece correto, embora o “inteiramente contingente” mereça uma observação. Se música erudita tem a forma como um elemento central para a criação e a reflexão, a música popular se transforma, predominantemente, com base no processo histórico. Isso não significa que as transformações da música erudita não estejam circunscritas ao curso da História. Contudo, o caráter sistêmico dessa produção, justificado pela existência de uma rede historicamente articulada de

compositores, intérpretes e ouvintes, cria uma linearidade interna que a submete a um conjunto de critérios outros que não as contingências históricas. Sendo o músico popular, a princípio, um não iniciado, e seu público, difuso, é de se esperar que a força das transformações sociais insida de maneira mais imediata sobre sua produção.

A tradução de categoriais socioculturais para o nível estético constitui o maior desafio da produção de música popular – as “dificuldades técnicas”, suponho, de que falou Caetano Veloso. Já a inviabilidade de uma linha evolutiva para essa música, hipótese que endosso, corresponde, naturalmente, à impossibilidade de se determinar um caminho para o processo histórico. Temos, então, que o exercício de atrelar a música popular à história social e cultural caminha para a superação da “linha evolutiva”, rumo à noção de sincronia. Segundo esse raciocínio, o juízo da produção de música popular não se faz apenas pela evolução das formas ao longo do tempo, o que caracterizaria uma abordagem puramente diacrônica, mas pela capacidade de problematizar, no interior da forma artística, aspectos da dinâmica sociocultural. Enfim, tomadas concomitantemente, as abordagens diacrônica e sincrônica possibilitariam, penso, a retomada da linha evolutiva que Caetano intuiu. Estabelecidos os critérios para a noção de brasilidade musical, o arranjo do material em perspectiva linear e temporal permite observar a presença e o caráter da transformação entre períodos distintos.

Além da Tropicália, outros dois casos ilustram, ainda que à margem e sem a mesma envergadura, a retomada do sincronismo na música popular do Brasil pós-bossanova. Campos destaca o “curto-circuito” trazido pela Jovem Guarda com a incorporação de elementos estrangeiros e a abertura para uma mudança de comportamentos (2008, p. 59-65). O desagrado da ala séria da MPB com a mensagem do grupo significou uma lição sobre o confinamento brasileiro. Outro exemplo de hostilidade ao novo na MPB é a trajetória de Jorge Ben. Isolado em seu apreço pela guitarra e, também, por conta de uma participação no programa *Jovem Guarda*, Ben é paradoxalmente responsável por um dos maiores legados da música popular brasileira no último século: a resignificação da harmonia bossanovista pelo empréstimo de estruturas rítmicas do *rock* e do *funk* (COELHO, 2010, p. 106). De um ponto de vista conceitual, e não formal, Roberto Carlos e Jorge Ben se aproximam mais de João Gilberto, como também o faz Caetano Veloso, que a geração da MPB, autoconsiderada portadora da brasilidade musical. Decantado no efeito de estranhamento, o fundo da musicalidade local reconfigura noções sobre a música popular no Brasil, ou, como quer Cícero, elucida-a conceitualmente.

De modo geral, a formalização do descompasso, e de suas contradições inerentes, pela arte exigiu uma revisão do imaginário nacional. Se Caetano Veloso propõe a releitura da tradição local para a retomada de uma “linha evolutiva”, Oswald de Andrade havia empreendido, décadas antes, um esforço mais amplo de reinterpretação da realidade nacional e da própria tradição ocidental. O projeto oswaldiano consistiu em recontar a História a partir de outro ângulo, que tem no Novo Mundo o catalizador de uma nova compreensão do homem e da sociedade. A necessidade de esclarecer esse processo de recriação, que dá o tom do procedimento antropofágico, conduz às teses filosóficas “A crise da filosofia messiânica” e “Marcha das utopias”. Figurando entre os escritos de maturidade do autor, esses trabalhos compreendem estudos de maior fôlego, que iluminam os princípios estéticos e filosóficos da antropofagia. É preciso compreendê-los, pois, para visualizar como, e em que medida, eles se estendem ao projeto tropicalista.

“A crise da filosofia messiânica” compreende um panorama do pensamento filosófico no ocidente com enfoque na luta do homem pela reconquista do ócio. Para isso, mostra a decadência da cultura que denominou messiânica, baseada no Estado de classes e na propriedade privada. A disponibilidade para o ócio é apresentada, em contrapartida, como legado das sociedades ameríndias, detentoras de uma cultura denominada antropofágica, que tem como base a ausência de Estado e a propriedade coletiva da terra. Sob o risco da desistorização, Oswald entende a ausência de classes como denominador comum que aproxima as sociedades primitivas e o Comunismo. Assumindo o retorno à ociosidade como tendência do homem, o autor propõe, então, um tipo-síntese, o homem natural tecnizado. Depois de experimentar seu estado natural e, posteriormente, questionar a própria condição em busca da técnica, o homem retoma a integração com o espaço natural, munido, contudo, do conhecimento garantido pelo progresso técnico. O bárbaro tecnizado reconquista, assim, o direito de desfrutar do ócio, resgatando, por consequência, o espírito lúdico que canaliza os mais altos impulsos humanos:

“No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens” (ANDRADE, 2011a, p. 146).

“A marcha das utopias” condiciona o surgimento das grandes ideias sociais e políticas na Europa dos séculos XVI e XVII – trazidas por obras como *Utopia*, de Thomas Morus, e *A cidade do sol*, de Tommaso Campanella – ao conhecimento do Novo Mundo e do homem

primitivo. A hipótese do autor é de que o contato com populações ameríndias fez despertar no homem europeu a noção de que outros caminhos se apresentavam para o desenvolvimento do indivíduo e da sociedade. Era um modo de inserir a América, e o Brasil por consequência, na trajetória do conhecimento ocidental: “Saber que do outro lado da terra se tinha visto um homem sem pecado nem redenção, sem teologia e sem inferno, produziria não só os sonhos utópicos cujo desenvolvimento estamos estudando, mas um abalo geral na consciência e na cultura da Europa” (ANDRADE, 2011a, p. 245).

Esses trabalhos empreendem, não sem certa dose de engenho poético, um esforço de reinterpretação da História a partir de conceitos filosóficos. Vale lembrar que quem escreve é o poeta, não o filósofo que, a rigor, Oswald nunca foi. De qualquer modo, as teses representam um outro olhar para a História. Admite-se, assim, a possibilidade de ressignificar o influxo estrangeiro e a própria imposição do passado colonial. A estratégia do autor ao estabelecer a reconquista do ócio como objetivo existencial é dar crédito à experiência do homem primitivo. Percebemos outro retorno a Montaigne, bem como a sintonia de Oswald com as vanguardas europeias. De modo semelhante, atribui-se à lição das sociedades ameríndias os avanços de um período vital do pensamento na Europa, o Humanismo. A argumentação do poeta tende a quebrar o raciocínio herdado da oposição entre colônia e metrópole, mostrando que a América não apenas se deixa influenciar, mas também influencia o caminhar das ideias na Europa. Na fatura das teses, a inserção do Novo Mundo em uma lógica global de construção do conhecimento, bem como a consequente valorização da experiência dos trópicos. Não se prescinde, contudo, da percepção do descompasso, tampouco da necessidade de diálogo com a tradição.

c. Realização do anseio de ruptura

No contexto da Tropicália, o cenário era outro. Com a consolidação de uma indústria cultural no Brasil na década de 1960, as atenções se voltam para o mundo anglo-americano, que se torna o grande irradiador de conteúdo. No entanto, a internacionalização do entretenimento logo se chocou com o interesse pela manutenção de um imaginário nacional. De um lado, era preciso inserir a produção brasileira na lógica do consumo global de bens simbólicos, mas isso não poderia se pagar com indiferença para as questões da realidade local. Novamente, o desafio de ser brasileiro e universal a um tempo. É nesse mote que Oswald volta à cena, primeiro com o esforço crítico de Haroldo e Augusto de Campos, depois com a

montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina e, enfim, com o neoantropofagismo musical da Tropicália.

Curioso observar que, diferente do que aconteceu no teatro e na própria literatura, o diálogo de Caetano Veloso com Oswald de Andrade tem algo de visceral, porque espontâneo. O primeiro contato de Caetano com a obra do modernista foi justamente como espectador da montagem do Oficina dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Posteriormente, Augusto de Campos lhe apresentaria os manifestos e poemas compilados pelos concretos. No entanto, tudo aconteceu após a escrita da canção-manifesto “Tropicália”, que condensa a ideia geral do movimento anunciado (VELOSO, 1997, p. 241-244). Oswald de Andrade não significa apenas um aporte teórico para a Tropicália. Mais correto é falar em uma confluência de ideias, culminando em certa interpretação do Brasil, que chamei antropofágica.

O caso Tropicália traz, ainda, outro movimento de grande relevância para o estudo proposto: a transferência da visão antropofágica para a esfera da indústria cultural. Nesse processo, há uma diferença essencial em relação a outras releituras da antropofagia: o conceito sai dos círculos da alta cultura e atinge a sociedade de massas. O dado popular se desloca do tema para o procedimento e a mediação. No procedimento, a canção popular urbana se descola da tradição por não acompanhar a evolução das formas poéticas nem musicais da arte tradicional. Quanto à mediação, passa, inicialmente, despercebida pelo campo da alta cultura e vai se infiltrar no mercado, por meio da indústria cultural. Assim, as questões da cultura popular se colocam dentro de seu próprio âmbito, em oposição ao afastamento mantido pelas vanguardas.

A história da música popular urbana se confunde com o momento de consolidação da indústria cultural. Postas as condições socioeconômicas para o surgimento do operariado e da classe média nas grandes cidades, desponta uma produção com o potencial de representar fatos cotidianos, despertar emoções e mediar divertimentos sociais (NAPOLITANO, 2002, p. 11). Logo o registro e a distribuição desse conteúdo ficou a cargo de um setor empresarial específico, comprometido, naturalmente, com o alavancamento de lucros, mas também com a manutenção de condições políticas e econômicas que garantam a perpetuação de tal cenário (DUARTE, 2003, p. 8). Desde então, muitos questionamentos foram e continuam sendo realizados acerca do caráter e da qualidade da produção circulante nesse âmbito. Em consonância com o quadro da música popular no século XX, a canção tropicalista não abdicou do entretenimento ligeiro. Ao mesmo tempo, notabilizou-se pela capacidade de fazer

estremecer certa interpretação da realidade brasileira. Nesse caso, o procedimento crítico opera em simultaneidade com o gesto de fruição. Impulsos distintos, mas complementares, como acontece, aliás, nos poemas e manifestos de Oswald de Andrade.

A ambivalência crítica-fruição levanta questões importantes. Primeiro, ao aceitarmos a distinção arte-entretenimento, descreditamos a possibilidade de transcendência das formas ligeiras em relação às sérias. Cabe, no entanto, rever essa oposição diante das condições de produção no século XX. Se o caminho para a arte como a concebemos tradicionalmente se abriu mediante circunstâncias históricas, hemos de entender, afinal, a que parâmetros conduz o desenvolvimento do mercado global de bens simbólicos destinados ao amplo consumo. Segundo, se a indústria cultural se dedica, como ensinam os frankfurtianos, à manutenção de determinado estado de coisas (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 25), é no mínimo curioso que ela seja capaz de incorporar até mesmo a produção que questiona seu *modus operandi*. Ao invés de se desestabilizar, a indústria cultural transforma a oposição em mercadoria, conforme a lógica inerente ao próprio capitalismo. Resta saber como manter o compromisso com o agora – no caso, a indústria cultural e seus mecanismos de circulação – sem prescindir do esforço crítico que faz caminhar a sociedade. É esse o lugar pretendido pela canção tropicalista, que tem a antropofagia como suporte para a incorporação de todas as formas assumidas pela cultura. Dessa forma, a produção da Tropicália conseguiu se equilibrar entre as esferas da arte e do mercado. Que esse processo se tenha realizado a despeito da fatura estética, é hipótese discutível. Em busca de uma base para a análise, vale percorrer os episódios que justificam e elucidam a gênese da Tropicália.

Sábado, 21 de outubro de 1967. A marquise iluminada do Teatro Paramount, adquirido pela TV Record, e rebatizado de Teatro Record Centro, sinalizava que o momento tão esperado se aproximava. Os ingressos estavam esgotados há dias. Na imprensa, não se noticiava outra coisa, e comentaristas distribuía análises e prognósticos dos participantes. Naquela noite, a Era dos festivais – que se estendeu de 1960 a 1972 – conheceu o auge (MELLO, 2010). Os âncoras Blota Júnior e Sonia Ribeiro foram responsáveis por conduzir o evento de apresentação das canções finalistas. Dentre os jurados, os maestros Júlio Medalha e Sandino Hohagen, o poeta Ferreira Gullar e os críticos Franco Paulino e Sérgio Cabral. Compunham o júri, ainda, o comediante Chico Anísio, o escritor Roberto Freire, a jornalista Tereza Aragão, bem como representantes dos principais veículos de comunicação do país.

Logo que “Alegria, alegria” foi anunciada, uma vaia contundente recebeu o jovem Caetano Veloso, que subiu ao palco acompanhado do quarteto argentino Beat Boys. Aquela seria a mais importante aparição de sua carreira à época. O repúdio da plateia não parecia incomodá-lo. Decerto, já contava com aquilo: ele, figura pouco conhecida, iria se apresentar com um grupo de *rock* em um festival de música “brasileira”. O adjetivo pátrio alimenta no público a expectativa por intérpretes de *smoking* acompanhados ao violão, cantando a esperança por dias melhores com pinceladas de um imaginário verde-amarelo. Ao contrário, encontraram um jovem de camisa laranja e paletó xadrez, músicos estrangeiros com cabelos generosos e instrumentos elétricos. A vaia era uma questão de subir ao palco. Caetano retribuía com serenidade e um sorriso pensado.

O curto-circuito antes mesmo do primeiro acorde tem explicações extra-musicais. Em 17 de julho de 1967, a três meses do referido festival, centenas de pessoas marcharam do Largo São Francisco ao Teatro Paramount, em São Paulo, onde aconteceria a gravação do terceiro programa da série *Frente Única da Música Popular Brasileira*, produzida pela TV Record. Os manifestantes – liderados por figuras ligadas ao programa, como Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré e, em contradição com sua própria trajetória posterior, Gilberto Gil – exibiram cartazes e bandeiras com mensagens de repúdio à utilização da guitarra na música brasileira. Elegendo como alvo o instrumento estrangeiro e recente, a passeata condenou a crescente influência exercida pela música anglo-americana sobre a produção musical no Brasil, e contou com o apoio de um grande número de compositores e intérpretes de destaque. Houve, claro, quem discordasse: da sacada do Hotel Danúbio, Caetano Veloso e Nara Leão assistiam, assombrados, àquela “sinistra procissão”, que mais parecia, observou Nara, uma passeata do Partido Integralista (VELOSO, 1997, p. 161).

A alusão à extinta Ação Integralista Brasileira é sugestiva, pois, longe de implicar simplesmente uma preferência estética, a “Passeata contra a guitarra elétrica” marcou, claramente, uma posição política. Para aqueles compositores e intérpretes, o gesto de vincular seu ofício à representação e discussão de aspectos da cultura local ganhou contornos de militância. Colocar a canção a serviço da luta social tornou-se, então, uma palavra de ordem. De forma análoga, era preciso derrubar outros tipos de produção, entendidos como um desserviço à nação. O próprio *Frente Única* foi concebido com o objetivo de conter o sucesso crescente do programa *Jovem Guarda*, estrelado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa (MELLO, 2010, p. 176-178). Preservar uma identidade que se pretendia

“brasileira” era, pensavam, um meio de fortalecer a mobilização popular em torno das transformações sociais que se faziam necessárias naquele momento.

Ao eleger a guitarra como símbolo maldito, os mpbistas descortinaram uma contradição na atividade cultural da esquerda no Brasil. Embora ansiasse por transformações sociais, esse grupo procurou resguardar a arte, afastando-a da informação moderna. O progressismo político esbarrou, portanto, em uma posição estética conservadora. A isso corresponde, penso, o impacto passageiro da canção de protesto, e a inviabilidade do projeto de um nacionalismo musical estrito. Era difícil mesmo imaginar qualquer mudança profunda na estrutura social que não viesse acompanhada de um arejamento da vida cultural. Para ilustrar a fragilidade desse purismo estético, reproduzo um trecho do depoimento em que o jornalista Chico de Assis justifica seu repúdio à guitarra pela simples oposição a parte do repertório em que figura o instrumento:

"Eu participei de uma passeata contra a guitarra elétrica (...) a gente não queria a guitarra elétrica. Eu sabia bem por que eu não queria. Eu sabia que atrás do som da guitarra elétrica havia um monte de lixo de *rock* americano pronto para desembarcar no Brasil. Não era o Zappa, nem o Zeppelin, era outra coisa" (ASSIS In: CALIL; TERRA, 2013, p. 261).

A hostilidade ao elemento estrangeiro passou como gesto de preservação da cultura local. No entanto, esse resguardo da brasilidade, embora originado de um impulso legítimo, termina, sem surpresas, retardando a construção de um sentido para o caráter nacional. Cercear os caminhos que se abriam para o contato com o contemporâneo era pensar o Brasil fora da modernidade, prendendo-se a uma identidade tão idealizada quanto incongruente. Quem resistia a essa lógica carregou o estigma da ausência de compromisso com as questões nacionais. Faltou a compreensão de que o caráter nacional não reside em nenhuma lista de símbolos ou temas eleitos. Ao contrário, manifesta-se igualmente na guitarra ou no berimbau, decantados os aspectos estruturais da brasilidade. Cumpre, pois, assumir o contato externo como dado da modernidade. É pensando nesse contexto que Caetano Veloso entende a decisão de inserir uma guitarra – na verdade, um conjunto de *rock* completo – no arranjo de “Alegria, alegria” como um gesto político (1997, p. 165-168). Afinal, os matizes brilhantes do instrumento engendram mais que a opção estética: um modo diferente de interpretar o Brasil.

A apresentação de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record de 1967 foi capital não apenas por colocar Caetano Veloso e Gilberto Gil entre os finalistas (“Domingo no parque” recebeu o segundo prêmio; “Alegria, alegria”, o quarto), mas por estabelecer, naquela noite, as bases da Tropicália. Os

baianos desafiaram o hermetismo e o ideologismo da produção de seus pares, marcando um duplo contraponto no festival: ao nacionalismo, com a incorporação do cosmopolitismo de caráter musical e comportamental, e à canção engajada, com a diversificação de temáticas e procedimentos:

Pode-se dizer que “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” representam duas facetas complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação (CAMPOS, 1993, p. 152).

A análise de Campos vai ao encontro da referida tese de Antonio Cicero sobre a contribuição da Tropicália para uma elucidação conceitual da música popular no Brasil. O “sistema fechado” do fragmento acima é justamente aquele que levou à Passeata contra a guitarra e a depoimentos como o do jornalista Chico de Assis. Portanto, coube a Caetano Veloso e Gilberto Gil quebrar a polarização entre Jovem Guarda e MPB, apontando dialeticamente uma terceira via; e mostrar que a informação trazida pela modernidade não esvazia a brasilidade, senão a atualiza e enriquece. Entendemos, assim, a importância e a densidade das questões levantadas pela participação dos baianos no Festival de 1967, aqui considerada o marco inicial da Tropicália.

Notamos um grupo de artistas relacionando o passado e o presente no debate sobre a cultura no Brasil. O Concretismo fez renascer Oswald de Andrade, que logo seria encenado pelo Oficina para uma plateia de intelectuais em formação, como Caetano Veloso. Durante a maturidade, Oswald tentou se descolar da imagem de piadista subversivo. As satisfações à crítica, a incursão no romance social e as candidaturas malogradas a postos acadêmicos bastam como evidência. Ironicamente, sobreviveu ao tempo o poeta antropófago e destruidor, que acabou legitimado às avessas (SILVA, 2009, p. 106). A verve crítica de Oswald acordou um país que precisava se reinventar. Ora, a atualidade do autor sinaliza que as questões brasileiras passam a ser pensadas dentro de um sistema articulado, mostrando as primeiras feições de uma tradição. Vale lembrar que foi no choque com a cultura europeia e na recusa do nacionalismo oficial que Oswald foi radicalmente brasileiro: não o brasileiro da República Velha, mas o visionário de um sentido para o Brasil na modernidade.

O manifesto foi especialmente importante para materializar o anseio de ruptura da primeira geração do Modernismo. Netto entende o gênero como o código de uma época em

que destruir e construir eram faces complementares de um mesmo impulso (2004, p. 97-98). Isso explica a violência e o caráter sintético dos textos. Inspirado nos exemplos que encontrou na Europa, como o *Cannibale* e o Futurista, Oswald de Andrade aprimorou o gênero com qualidades que lhe enriqueceram e ampliaram o sentido. Assim, os manifestos Pau-Brasil e Antropófago podem ser tomados como teoria e produto da cultura no Brasil, pois apresentam um substrato teórico e outro poético que se complementam e potencializam mutuamente. Posto de outro modo, os elementos estéticos ilustram um diagnóstico do país que, em contrapartida, encerra os princípios da poética oswaldiana.

Embora a análise, com seu encadeamento lógico, não seja capaz de suprir a riqueza e a profundidade das imagens e recursos poéticos dos textos, alguns comentários se fazem necessários no percurso que estabelecemos da antropofagia à canção tropicalista. Em primeiro lugar, porque acredito ter início nos poemas-manifestos de Oswald a referida ambivalência entre crítica e fruição que distingue a produção da Tropicália. Segundo, pelo prolongamento, nesta, de uma interpretação antropofágica do Brasil, caminho aberto pelo modernista na década de 1920. Percorrerei, então, os aspectos principais dos manifestos com o interesse de extrair elementos que possam ser projetados às décadas seguintes, a fim de elucidar uma análise do antropofagismo pós-64.

O Manifesto da Poesia Pau Brasil significou um esforço para consolidar uma dicção poética nacional. Oswald de Andrade procurou uma maneira diferente de poetizar a recente nação, já que a realidade dos trópicos pedia uma forma correspondente. O caminho consistiu em reeducar as sensibilidades, destacando o potencial de representação dos elementos da tradição local. Era preciso, também, superar hábitos intelectuais como a erudição de gabinete e a cópia de modelos importados. O produto se chamou, em contraste, “poesia de exportação” (2011a, p. 61). Aos predicados da terra e do folclore alia-se o progresso técnico como componente essencial na equação da brasilidade. A floresta e a escola se tornam facetas complementares do mesmo projeto. Dessa forma, a relação opositiva e complementar entre o tradicional e o moderno orientou um processo de ampliação dos motivos e recriação das formas na poesia Pau Brasil.

Já o Manifesto antropófago apresenta a devoração como metáfora para o procedimento de filtragem do material oferecido pela tradição. A violência do ritual antropofágico encerra uma atitude de revolta contra a rede de opressões impostas, historicamente, pelo sistema colonial (NUNES In: ANDRADE, 2011a, p. 22): à sociedade sem classes, o aparelhamento

político; à ausência de pecado, a moral messiânica; ao pensamento selvagem, a racionalidade letrada; à originalidade nativa, a imitação de modelos. Desse modo, a antropofagia se torna o elemento central de uma utopia estético-filosófica em que o bom selvagem dá lugar a outro, antropófago, sujeito que ressignifica a condição de colonizado e reinterpreta seu lugar na História. No escopo da metáfora oswaldiana, esse sujeito é o poeta. Seu objeto, a poesia Pau Brasil. Ora, o ideal de uma poesia de exportação subverte a própria lógica do pacto colonial, segundo a qual cabe à colônia oferecer matéria-prima para que seja aperfeiçoada na metrópole e, então, retorne, como mercadoria, para consumo na colônia. Oswald ambicionou, ao contrário, exportar poesia, marcando, assim, o lugar do Brasil na modernidade.

d. Desconstrução das hegemonias socioculturais

Considerando a fatura dos manifestos, e a despeito das extensas análises de cunho literário, procurarei elucidar o legado do antropofagismo para a reflexão sobre a música popular no âmbito da Musicologia. O diálogo da Tropicália com Oswald de Andrade legitima a empreitada, mas, sozinho, não vai além de mostrar visíveis afinidades. Se partimos de uma generalização com a quebra do método antropofágico em cinco momentos, é preciso caminhar, agora, no sentido de explicitar como a abordagem proposta pode elucidar especificidades do objeto musical. Nesse trajeto, farei paralelos com alguns exemplares da Poesia Pau Brasil, especialmente em casos de encontro com a canção tropicalista.

O que autoriza a apropriação da poesia Pau-Brasil para explicar as agitações no âmbito da canção popular na década de 1960 é a possibilidade cristalina de transpor para o Brasil pós-64 as questões levantadas por Oswald de Andrade. A constatação tem algo de preocupante, pois, se o debate é retomado com grande fôlego, resta saber o que foi feito do país ao longo das décadas anteriores. A esse respeito, o comentário de Sábato Magaldi sobre a montagem de *O rei da vela* pelo Oficina parece esclarecedor:

Seria óbvio lembrar que *O rei da vela* ganhou nova modernidade, em 1967, ao ser encenada pelo Teatro Oficina, porque o golpe militar de 1964, fazendo regredir o país a melancólico obscurantismo, sugeria que a vida se havia paralisado – transcorreram trinta anos destituídos de História autêntica. Oswald, sem contemplação, condenava o simulacro de História que era a realidade brasileira (MAGALDI In: ANDRADE, 2003a, p. 14).

Cabe a pergunta de quanto se conseguiu avançar desde então, ou em que medida continuamos, hoje, reféns de semelhantes impasses. Verdade é que o debate sobre o sentido da brasilidade permanece vigente. Nesse sentido, um dos méritos da Tropicália foi trazer a

discussão, pela primeira vez, para o âmbito da música popular. Finalmente, sugerir os termos de outra transposição do antropofagismo, agora ao Brasil redemocratizado e em face à descentralização dos meios de produção e circulação da cultura, é assunto para a parte final do trabalho.

Combinando o interesse pela tradição musical brasileira com a incorporação de elementos da música estrangeira, a canção tropicalista exhibe um contraste estético que descortina o abismo entre a produção cultural e a realidade social no Brasil. O efeito do absurdo leva o sentido da brasilidade além das qualidades da fauna, da flora e do folclore, permitindo que a informação da modernidade seja admitida como dado nacional. Em consequência, ao lado de João Gilberto, os tropicalistas elegem como parâmetro estético e musical a produção de artistas importantes da música popular estrangeira, como os Beatles, Jimi Hendrix e Miles Davis. O processo se pagou, no entanto, com um choque ideológico que, desencadeado na música, estendeu-se com vigor à esfera política.

O gesto da Tropicália mostrou que a ampliação da sonoridade e dos procedimentos, em consonância com as transformações da música popular na Europa e na América do Norte, não implicou em falta de compromisso com as questões nacionais, tampouco em negligência com a expressão da brasilidade musical. Ao contrário, a atualização dos recursos expressivos da música popular no Brasil foi um modo de decantar os princípios da rede simbólica em que se constitui a ideia do nacional. Esse processo contribuiu para a superação de uma brasilidade de superfície, jogando luz sobre os aspectos estruturais da sensibilidade local. A propósito, a discussão da brasilidade foi tema de uma entrevista pré-Tropicália concedida por Caetano Veloso em 1966:

Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão, sem sétimas e nonas, não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou a alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo, violino, trompa, sétimas e nonas e tem samba (VELOSO In: FAVARETTO, 2007, p. 39-40).

Sem esse passo adiante, seria impossível realizar uma leitura moderna do Brasil. O exemplo do samba com contrabaixo e bateria vale tanto como ilustração prática quanto como metáfora para a situação cultural do Brasil nos anos 1960. O comentário ressalta que a instrumentação ou a harmonia não guardam as informações essenciais do samba. Assim, ampliar as possibilidades do gênero não implicaria descaracterizá-lo, pois algo subsiste à superfície do arranjo e da harmonia. No caso do samba, o aspecto estrutural é o ritmo, como acontece em outros gêneros da música popular. O *rock*, por outro lado, chamou atenção para a textura, e,

extramusicalmente, para o corpo e o comportamento como elementos da performance. Caetano Veloso estava atento a essas nuances, e as incorporou ao projeto tropicalista.

O fragmento destacado também explicita que o próprio sentido da brasilidade não reside estritamente na simbologia consagrada pela nacionalidade oficial. A atualização do pensamento sobre o Brasil exigiu a ampliação do imaginário nacional, que passou a incorporar a informação da modernidade. Estava aberto o caminho para a superação do “sistema fechado”, na análise de Augusto de Campos; para a retomada da “linha evolutiva”, na quase teoria de Caetano Veloso; ou, ainda, para a realização de uma música de exportação, empregando a metáfora oswaldiana. A afinidade desses conceitos demonstra como o problema é compartilhado pelos autores, a despeito da época, da linguagem e dos propósitos específicos de cada um – o que ratifica a pertinência e a atualidade da questão.

Mesmo balizado pela análise de Cícero, o conceito de linha evolutiva exige outra ponderação. Cumpre explicar por que a Bossa-Nova é tomada como referencial, já que os exemplos tanto de evolução formal quanto de elucidação conceitual passam invariavelmente por ela. Para Caetano, foi a inflexão trazida pelo grupo ao redor de João Gilberto que primeiro submeteu o material da tradição a um processo de depuração estética consonante com a sensibilidade moderna, em uma síntese que fez emergir o denominador comum da brasilidade. Na linguagem do Modernismo, a Bossa-Nova significou, portanto, um ponto alto do antropofagismo cultural, pois transformou a matéria bruta do samba em produto de exportação. O raciocínio pede, contudo, importante ressalva, à medida que pressupõe uma visão demasiado simplista das manifestações musicais pré-modernas no Brasil. Seria mais adequado, então, restringir o conceito à música popular urbana, embora esta música esteja, naturalmente, em constante diálogo com a pluralidade de tradições musicais espalhadas pelo país.

Vimos que a revisão estética preconizada pela Tropicália exigiu outra interpretação da realidade nacional. Naturalmente, o processo de ruptura trouxe a reboque um grupo de opositores, não dispostos a compactuar com mudanças abruptas na sociedade ou na arte. A guitarra, por exemplo, contra a qual se realizou a passeata de 1967, continua alvo de rejeição, mormente em ambientes mais conservadores. É de se imaginar a reação da velha guarda da música popular quando Caetano e Gil fizeram as primeiras experiências com o instrumento. Do mesmo modo, a troca do *smoking* festivaresco por roupas plásticas e coloridas não contou com o respaldo da maioria. Em resumo, é importante salientar que as preferências estéticas e

os padrões de comportamento apenas refletiam um conjunto maior de valores dominantes à época. Para viabilizar essas transformações, foi necessário combater as hegemonias sociais e culturais que engessavam um certo estado de coisas. No plano social, o alvo foi a família burguesa; na cultura, o ufanismo verde-amarelo.

A presença do governo autoritário e repressivo estimulou uma espécie de divisão da sociedade entre cooptantes e opositores da ditadura. Nesse sentido, a via intermediária parecia tender ao conformismo. Abster-se de uma posição era compactuar com a permanência do regime. Por essa razão, os hábitos associados à vida burguesa, incorporados pela ascendente classe média nas grandes cidades, ganharam ares de conservadorismo por comunicarem um otimismo que escondia o momento político complicado do país. O próprio governo via na classe média uma aliada, o que fica evidente em propagandas que associam a gestão dos militares à defesa da família, da moral católica e da ideologia desenvolvimentista. Essa imagem do governo foi endossada por grandes veículos de comunicação, como a recém-criada TV Globo. Embora esse cenário não se apresente da mesma forma atualmente, é importante entender o peso do contexto sociopolítico na produção cultural do período.

A crítica aos hábitos e valores da vida burguesa se manifesta na canção tropicalista tanto como motivo dos versos quanto no contraste entre o estrato poético e o estrato musical. Na verdade, os dois procedimentos se complementam, embora seja possível observar, pontualmente, a predominância de um ou de outro. No primeiro caso, em que se encaixam canções como “Eles”, “Panis et circensis” e “Mamãe coragem”, os hábitos da classe média se confundem intencionalmente com interpretações arcaicas do Brasil e chavões da língua portuguesa. Ao segundo caso pertencem canções como “Maria” e “Anunciação”, em que a solenidade do discurso religioso (a primeira, inclusive, é cantada em latim) se choca com a experimentação de texturas e procedimentos que ofuscam o limite entre o sagrado e o profano.

Se os hábitos da família burguesa inibiram e, por vezes, combateram a possibilidade de transformação da cultura no Brasil, o que restou foram visões consagradas de um ufanismo verdeamarelo. Os militares as abraçaram pela legitimação do regime, por meio de slogans como o assertivo “ame-o ou deixe-o”. Essas noções mantinham o pensamento sobre o Brasil fora do debate moderno e apegado a uma identidade formada de anacronismos. A vigilância da ditadura se apoiou em uma noção arcaica da nacionalidade para silenciar a autocrítica e o anseio por mudanças no país. Com as vozes da sociedade silenciadas politicamente, a linha de

frente da produção cultural no Brasil pós-64 procurou escandalizar o público a fim de desestabilizar o conservadorismo vigente.

A canção tropicalista recorre à ironia e ao humor crítico para desconstruir os arcaísmos de uma interpretação folclorizada do Brasil. A estratégia não consistiu em ocultar os índices do descompasso, mas, ao contrário, deflagrá-los em justaposição com o dado moderno, fazendo emergir, do absurdo, uma reflexão sobre o país. Posto de outro modo, conforme a análise de Roberto Schwarz, “o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos (...) grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil” (1978, p. 87). Esse procedimento pode ser identificado em diversas canções do catálogo tropicalista, como “Geleia geral”, “Marginália 2” e “Tropicália”. Em resumo, a mera repetição de motivos bucólicos em meio à roupagem moderna dos arranjos já abre a discussão sobre o sentido da brasilidade.

Os alvos eleitos por Oswald de Andrade não eram diferentes, embora o modernista tenha disparado em mais direções. Enquanto a crítica à nacionalidade folclorizada é evidente nos manifestos e em alguns poemas, a afronta à burguesia aparece mais claramente na década seguinte, com obras de orientação marxista, dentre elas, *O rei da vela*. Oswald estendeu sua crítica ao capitalismo e às condições que o legitimam: a propriedade privada, o direito positivo, o Estado de classes e a moral cristã. Assim, o primitivismo oswaldiano foi a negação do modelo ocidental de civilização, em favor de uma utopia estético-filosófica pautada no exemplo das sociedades ameríndias. Se a lógica colonial apresenta a colônia em constante perseguição à metrópole, a poesia pau-brasil muda o sentido dessa marcha: da civilização a um retorno consciente ao primitivo, já tecnizado. Pelo engenho poético de Oswald, o Novo Mundo é desidentificado com o atraso, e tornado ponto de chegada do homem que progride.

A poesia Pau Brasil acusou o desajuste espaço-temporal da produção intelectual no país, o que significou, de algum modo, que as forças criativas eram estranhas à realidade social. O processo de atualização estética implicou, então, em superar o folclorismo e pensar o Brasil no espaço da modernidade. A poesia de exportação, invertendo a lógica do pacto colonial, não fez mais que legitimar esse movimento. Assim, a operação da brasilidade consistiu em submeter o inventário da tradição à filtragem do progresso. Com a metáfora da antropofagia, a História oficial seria relida pelo colonizado, e o estreitamento das narrativas do Novo e do Velho Mundo, outra forma de alçar o Brasil a um âmbito global, conduziu à

desierarquização da noção de influência. Desse modo, o antropofagismo logrou traduzir em atitude estética uma reinterpretação do processo histórico.

Inverter o sinal da influência foi o procedimento crítico por excelência da poética Pau-Brasil. Desqualificadas como índices de barbárie, as instituições da modernidade – o capitalismo, os hábitos burgueses, a moral cristã, a intelectualidade letrada etc – são atingidas com um único golpe. A fatura estética apontou para a depuração da linguagem, reduzida a uma forma mínima. O emprego do registro cotidiano anula o efeito de suspensão que demarca o lugar do poético. Justifica-se, então, a máxima oswaldiana de que “a poesia existe nos fatos” (2011a, p. 59). A missão do poeta seria capturar uma cena semanticamente densa, ficando a construção do sentido a cargo do leitor. O conteúdo do poema se distribui, então, em camadas: a primeira é de aspecto prosaico, como a narração de um fato pitoresco; já a segunda contém a carga poética, que se manifesta pelo confronto de imagens, pela análise de condições históricas e pela manipulação de estruturas da própria linguagem.

Dentre os exemplares que ilustram a operação básica da poesia Pau-Brasil, destaco o poema “erro de português”, do ciclo “Poemas menores”, que compõe o volume *O santeiro do mangue e outros poemas*. Os versos se notabilizam pela limpidez e o potencial alegórico:

Quando o português chegou

Debaixo d’uma bruta chuva

Vestiu o índio

Que pena!

Fosse uma manhã de sol

O índio tinha despido

O português

(ANDRADE, 2012, p. 119).

O poema contém poucos elementos: duas personagens, o português e o índio; dois cenários, a tempestade e a manhã de sol. As personagens funcionam como representações dos mundos moderno e primitivo. Entre os cenários, a tempestade aparece como dado, impondo ao índio a adesão às roupas do português. A manhã de sol, no entanto, é apenas uma projeção, sugundo a qual seria conveniente ao português aderir à nudez do índio. Na apresentação da cena, o ressentimento pela tempestade é proporcional ao deslumbre pela possibilidade da manhã de sol. O contraste entre a tempestade e a manhã de sol ratifica a negatividade da primeira em oposição à positividade da segunda. Se a tempestade é empregada como metáfora para a

modernidade, a manhã de sol simboliza um desvio no curso da História. Vale atentar para a maneira como o poema dá novos termos à oposição clássica sol/chuva. O sol, além da positividade consagrada, também é positivo por permitir que o homem se dispa, não apenas da roupa, mas das imposições da modernidade. De modo análogo, a chuva – não por acaso uma tempestade, o que intensifica o efeito crítico – carrega não apenas a negatividade tradicional, mas também outra, por exigir que o homem se vista, não apenas de roupas, mas dos vícios e prisões da civilização. O mérito do poema, visível somente na dita segunda camada, está em ressignificar uma oposição clássica mantendo as relações de positividade e negatividade. Assim, a alegoria revisitada justifica, esteticamente, o primitivismo oswaldiano, além de ratificar o processo de desconstrução engatilhado pelo imaginário antropofágico.

Como pode ser apreendido desta exposição a partir dos exemplos poéticos e musicais, os projetos de Oswald de Andrade e da Tropicália, embora coincidam em certo diagnóstico do país e no uso de procedimentos críticos, possuem escopo e finalidade distintas. Em Oswald, a crítica às hegemonias socioculturais tem como fim uma utopia de base filosófica e inspiração marxista. Na Tropicália, por outro lado, semelhante caminho é percorrido na expectativa de inserção do Brasil na lógica global da produção de bens simbólicos, o que, naturalmente, demandou uma revisão da brasilidade oficial e do próprio conceito de cultura. Ambos os projetos, contudo, apresentam contradições significativas. A expectativa oswaldiana de que o progresso técnico conduzirá à reconquista do ócio se mostra, se não fantasiosa, incrivelmente longínqua. Da mesma forma, uma transformação da cultura que prescindia de correspondência nas esferas social e econômica, como quer a Tropicália, parece-me igualmente problemática.

e. Reformulação crítica do imaginário nacional

Na quebra do método antropofágico em cinco momentos, o último, que compreende a reformulação do caráter nacional, impõe maior dificuldade à análise. A complexidade da empreitada atribui-se, por um lado, ao fundo ambíguo da alegoria tropicalista; por outro, ao marxismo às avessas praticado por Oswald de Andrade, e retomado, em certa medida, por Caetano Veloso. Se o choque entre o arcaico e o moderno produz o efeito do absurdo, é preciso saber a que propósito pode servir a fantasmagoria resultante. Do mesmo modo, se a poesia Pau-Brasil propõe a superação dos arcaísmos nacionais e o ingresso na modernidade, resta saber os termos dessa inserção e o tamanho das concessões inevitáveis. Em última

análise, é possível que as contradições da Tropicália reflitam justamente a inconsistência dos sentidos social e político da antropofagia oswaldiana. É o que tentarei mostrar nesta porção final do capítulo.

A atividade cultural marcou um contraponto ao Estado ditatorial pós-64. Se a direita havia triunfado politicamente, preparando o terreno para o imperialismo norte-americano, foi o ideário da esquerda que orientou grande parte da produção artística no Brasil. A repressão institucionalizada pelo regime ratificou os sentidos da arte como espaço de resistência e da criação como gesto político. Assim, o engajamento foi condição de existência no campo cultural. Se o artista não se posicionasse, logo seria “posicionado” por grupos estudantis, pela crítica ou, no caso mais grave, pelos próprios militares. Chegou um momento em que se isentar significou o mesmo que consentir. O ideologismo exaltado logo trouxe um embate sobre a articulação entre forma e conteúdo na arte produzida no Brasil. Posteriormente, o problema se configurou em torno da questão nacional, e decisões estéticas foram julgadas segundo um certo índice de brasilidade.

Em meio a uma atmosfera política desanimadora, era consenso que a transformação do Brasil passava, em alguma medida, pela cultura. Os ânimos se dividiam, contudo, quanto ao modo de atuação do artista nesse cenário. A divergência se colocou, principalmente, no entendimento do significado e do papel da forma na construção da obra de arte. Para o grupo ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC)², a forma não possuía conotação política, não devendo, portanto, ser matéria de cogitação da arte engajada. Fato é que precisavam da forma, e como não se importassem, recorriam a modelos repisados, de fácil assimilação. Jogavam toda a luz sobre o conteúdo, este sim, pensavam, portador de carga política, capaz de comunicar a camadas da população cujo acesso a uma cultura de orientação crítica foi historicamente vedado. Essa produção funcionou bem como panfleto, e contribuiu para o aumento do engajamento político entre os brasileiros, especialmente no período anterior ao golpe, o que levou Schwarz à constatação de que o país andava “irreconhecivelmente inteligente” (1978, p. 81).

Houve, entretanto, quem discordasse da primazia do conteúdo sobre a forma. Desde a década de 1950, os poetas concretos insistiam na importância da inovação formal para a atualização da arte no Brasil. Desse lado do embate, a forma não apenas pode conter o político, como está na base dos processos de transformação da cultura. Conforme colocado

² Extinto após o golpe militar de 1964.

por Augusto de Campos, não pode haver arte revolucionária sem a revolução das formas. A experimentação formal colocava a produção de vanguarda em contato com a evolução universal das linguagens estéticas, e sugeria uma visão do Brasil como participante da modernidade. No entanto, a atualização se pagou com uma circulação restrita, resultando em redução da efetividade social imediata. Enfim, eram bastante claros os termos da oposição: o engajamento restrito dos cepecistas era tomado como retrocesso e falta de informação pela vanguarda, cuja inclinação formalista pareceu àqueles um sintoma de alienação e consentimento.

Naturalmente, a opção pelo conteúdo favoreceu a abordagem de temas e tipos peculiares à realidade local. A miséria e o desemprego compunham a representação de personagens comuns, como operários e sertanejos. Era uma forma imediata de denunciar os problemas sociais do país. O caminho da forma era mais sinuoso, e não trazia resultados prontos. Como a experimentação formal requer maior dinamismo de conteúdo, não havia lugar para o engajamento panfletário. Além disso, a disponibilidade para o estranhamento, como queria a vanguarda, não encontrou simpatia no grande público. Há que se considerar, ainda, a agitação política na sociedade e a orientação à esquerda no campo cultural como fatores que encorparam o clamor por uma arte estritamente politizada. A querela logo ganhou o terreno da nacionalidade, com vantagem para os cepecistas, cuja produção discutia questões da realidade local, em contraste com a vanguarda, preocupada em produzir segundo critérios estéticos universais. De todo modo, é curioso pensar uma arte libertadora que aprisiona as ambições estéticas, colocando-as a serviço de uma mensagem que é, em si mesma, alheia à própria arte.

A Tropicália ocupou uma posição ambígua no embate entre CPC e concretos. Interessados na exploração formal como meio de reconstrução da brasilidade, os baianos dedicaram atenção especial à dimensão estética do problema, não abdicando, contudo, da discussão sobre o caráter nacional. Caetano Veloso mantinha um relacionamento estreito com os concretos, pois deles se aproximava em termos artísticos. Com os cepecistas, compartilhou o interesse pela realidade brasileira, bem como o anseio por transformações de ordem social e política. Subia ao palco com guitarra e roupas coloridas, mas não podia ser alinhado à Jovem Guarda. Aquela música não parecia nacional, tampouco reproduzia modelos estrangeiros. Eis o lugar da canção tropicalista: irreconhecível como produto brasileiro, embora desajustada e confusa nos critérios da música internacional. Com algum otimismo, é possível dizer que o

mérito da Tropicália foi imbuir consciência nacional no impulso criador da vanguarda, e, de maneira análoga, propiciar esclarecimento estético ao projeto cepecista de consolidação da brasilidade.

Conforme destaquei anteriormente, a alegoria tropicalista se constrói pela justaposição do arcaico e do moderno na realidade brasileira, aspectos que refletem a coexistência de diferentes estágios do desenvolvimento capitalista. Resulta uma imagem propositalmente absurda, em cujo disparate residem as virtudes e problemas do país. Roberto Schwarz observa que o procedimento possui caráter ambíguo, alternando a crítica de fundo melancólico e uma euforia carnavalesca (1978, 88-91). De um lado, a imagem tropicalista mostra o absurdo como resultado de um projeto que fracassou, restando a ideia de que o Brasil não tem solução; de outro, transforma as incongruências em piada, apresentando o país como uma desordem que se acerta no final. O autor propõe, ainda, uma comparação com o método Paulo Freire de alfabetização para ilustrar sua crítica à inconsistência da imagem tropicalista. O método se baseia em uma concepção da linguagem como instrumento político, tornando a alfabetização de adultos no campo simultânea à consciência de classe e à inserção no sindicalismo. Vale dizer que, à medida que alia a experiência do trabalhador rural a técnicas pedagógicas avançadas, o método Paulo Freire também assume o arcaico e o moderno como dados históricos. Entretanto, argumenta Schwarz, nesse caso, a justaposição se faz necessária como solução para o problema da alfabetização, tornada viável. Na alegoria tropicalista, diferentemente, o choque entre o arcaico e o moderno conduz a um absurdo indeterminado.

Na comparação entre o método Paulo Freire e a Tropicália, é preciso considerar a inevitável diferença entre os termos. No primeiro caso, trata-se de um procedimento pedagógico, para o qual é possível determinar um fim específico. No segundo, o produto é de natureza artística, o que torna o objetivo menos palpável. Além disso, como vimos, a experimentação estética não conduz a resultados imediatos. É compreensível, pois, que a fatura da alegoria tropicalista não se apresente de forma tão cristalina quanto a solução do método Paulo Freire. Não obstante, o cotejo aponta um horizonte crítico interessante para o questionamento dos limites do procedimento tropicalista. Resta saber, então, se o elogio da modernidade, sobrepondo-se aos resquícios arcaicos, não significa conformismo com as instituições que a legitimam, como o capitalismo globalizado e a indústria cultural. É preciso identificar, também, o que existe além do riso nesse processo, em outras palavras, qual o rendimento da desconstrução operada pelo absurdo na alegoria tropicalista.

A oposição do arcaico ao moderno como via para a crítica ao imaginário nacional tem fundamento no legado de Oswald de Andrade. Ora, se a opção pela antropofagia como saída para as contradições do país permitiu o diálogo com a informação moderna, criando condições para a reinvenção da brasilidade, os tropicalistas também herdaram da metáfora oswaldiana a indeterminação da fatura estética. À parte a força simbólica, o antropófago é, no final, um brasileiro sem especificação de classe (SCHWARZ, 1987, p. 38), insurgido contra uma pobreza imaterial, muito diferente daquela que aflige os pobres de fato. O comentário de Schwarz dá a dimensão do marxismo às avessas empregado por Oswald de Andrade, que se explica pela própria trajetória do autor do primitivismo à politização. Permanece, da poesia Pau-Brasil à canção tropicalista, a sensação de incompletude perante o absurdo, como se a destruição eficaz resultasse num vazio ora triunfal, ora melancólico.

No prefácio ao romance *Serafim Ponte Grande* (1933), Oswald de Andrade faz um balanço das experiências de vanguarda na São Paulo dos anos 1920, e chama de “sarampão antropofágico” a inquietude daquela geração, um sentimento de contornos políticos mal definidos (2007, p. 57). Não demorou, entretanto, para que o abalo financeiro com a crise de 1929 o aproximasse dos escritos de Marx e Engels. Tornando militante extremo-esquerdista, Oswald abandona o primitivismo rebelde que deu o tom do primeiro Modernismo e assume a luta política como tônica de sua produção literária. Em poucos anos, contudo, o poeta se reaproxima da antropofagia, ainda munido das convicções marxistas. Observou-se, então, um processo de “filtragem antropofágica” do marxismo (NUNES, 2011a, p. 10), conformado aos termos do primitivismo oswaldiano. O resultado foi apresentado nas já referidas teses, que relêem a História articulando a lição do homem primitivo à teoria marxista, no bojo de uma utopia filosófica.

Coerente com a antropofagia, Oswald de Andrade devorou os princípios do marxismo, colocando-os a serviço de sua utopia de elaboração literária. O que Oswald reteve do marxismo foi o próprio sentimento utópico, que conduz ao anseio por transformações. A análise científica da estrutura social também lhe serviu para a desconstrução da ordem vigente. Contudo, ao poeta não agradava a ideia de um Estado ditatorial. Esse foi, inclusive, o motivo principal de sua divergência com o marxismo ortodoxo, agravada com os resultados da experiência soviética. Queria, ao contrário, uma sociedade sem Estado (NUNES, 2011a, p. 54). Acreditava na libertação do homem pela máquina. No entanto, desconsiderou o fato de o progresso técnico se concentrar em torno do capital, e, por isso, não se colocar a serviço da

sociedade, mas de grupos específicos. Acredito, portanto, que a crença no potencial libertador do progresso responde pela indeterminação na fatura estética do antropofagismo, problema que se reflete, sem surpresa, na alegoria tropicalista.

Encontramos uma visão também pouco crítica do progresso na produção da Tropicália. Contudo, no caso do grupo baiano, o problema se manifesta de forma diferente. Se o otimismo oswaldiano levanta dúvidas sobre a viabilidade do bárbaro tecnizado, a operação da Tropicália se mostra ainda mais complicada pela dificuldade de se visualizar uma síntese qualquer. Caetano herdou do modernista mais o tratamento das oposições que a capacidade de síntese, já bastante discutível no antropofagismo. Prescindindo do componente utópico/primitivista, tão caro à teorização de Oswald, a Tropicália apresenta, quando muito, uma crítica de soslaio ao projeto moderno. Não se sabe ao certo o papel do Brasil arcaico na equação do Brasil moderno, tampouco o lugar desse país ambíguo no concerto do capitalismo global. Se a figura bruxuleante do ameríndio tecnizado só adquire carga simbólica pela força da utopia, a ausência desse componente responde pelo vazio da alegoria tropicalista. Em ambos os casos, restam faturas mal-acabadas: uma pela inconsistência da síntese, outra pela hipótese improvável de realizá-la.

Assumida a correspondência estética entre a canção tropicalista e a poética oswaldiana, que têm na antropofagia um denominador comum, procurei decantar as etapas do método que as aproxima, tomado como uma formalização possível do desenvolvimento desigual combinado. Antes, contudo, justifiquei a atualidade das questões, localizando a discussão no contexto das transformações da arte durante as primeiras décadas do século XX. Mostrei, também, que a transposição da ideologia de vanguarda da Europa para o Brasil gerou outros sentidos e criou embates em torno da consolidação de uma cultura nacional. Estabelecido o cenário para a comparação, procedi a um comentário panorâmico da Tropicália lado a lado com a antropofagia e a poesia Pau-Brasil. O movimento da análise, zigzagueando entre o Modernismo e a cultura pós-64, e, da mesma forma, entre a literatura e a música popular, prestou-se a tornar mais clara a aproximação sugerida. Assim, cobertos o fundo teórico e os aspectos essenciais do projeto tropicalista, será possível seguir com a análise pormenorizada das canções. Nesta primeira parte, as canções, quando mencionadas, foram abordadas de cima, em conjunto, apenas para ilustrar aspectos gerais da Tropicália. Adiante, elas se tornam o centro da análise, o que permitirá um mergulho mais profundo nas questões ora levantadas.

2. O CATÁLOGO TROPICALISTA

Atores e canções

O capítulo anterior localizou, histórica e esteticamente, o gesto tropicalista, oferecendo subsídios para uma reflexão inicial. Porém, é o estudo do catálogo que permite conhecer de forma concreta as diretrizes do movimento. Dadas as longas trajetórias dos membros do grupo baiano, algumas perguntas precisam de resposta antes que continuemos: a que conjunto de canções me refiro? Quais os atores implicados? Que critérios foram empregados no corte? Definido o escopo do capítulo, procederei a duas empreitadas: a descrição do catálogo tropicalista em caráter geral e a análise individualizada de “Alegria, alegria”, canção paradigmática do movimento. A abordagem proposta transcende o nível formal, enfocando, em mesma medida, o quadro histórico que circunscreve a produção. Procurarei evidenciar como as opções estéticas se articulam com as transformações da sociedade. Dessa forma, será possível conectar os pontos de uma rede formada não apenas por criadores, intérpretes e arranjadores, mas também empresários, jornalistas e grandes companhias, que atuaram como mediadores da produção e da circulação das canções que erigiram a Tropicália.

Delimitar o material da análise implica em inferir, de alguma forma, o início e o fim do movimento. Naturalmente, esses limites são discutíveis, podendo variar conforme os critérios adotados. Proponho um recorte a partir de dois episódios: a apresentação de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, em outubro de 1967; e o embarque de Caetano Veloso e Gilberto Gil para o exílio londrino, em julho de 1969. Portanto, cuido tão somente do período em que a Tropicália existiu como movimento corrente e articulado, sem considerar o legado que lhe sobreveio. O intervalo de quase dois anos – vinte e um meses – foi suficiente para que os tropicalistas discutissem, por meio da canção, o sentido da nacionalidade, o lugar da informação local na criação artística e, enfim, a transição de um Brasil exótico e atemporal para o país dos grandes centros urbanos, do desenvolvimento industrial e da abertura ao mercado global de bens materiais e simbólicos.

Embora Celso Favaretto (2007) entenda a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil em dezembro de 1968 como o marco final da Tropicália, alguns argumentos apontam para a expansão desse período ativo. Durante o primeiro semestre de 1969, a dupla viveu em Salvador, sob um regime de prisão domiciliar. Em julho do mesmo ano, em busca de uma

forma de retomar suas carreiras, optaram pelo exílio, cedendo à pressão do governo militar (VELOSO, 1997, p. 414). Embora impedidos de se apresentar em público, conseguiram registrar, localmente, as bases para seus próximos discos que seriam concluídos à distância e no mesmo ano, sob a direção de Manoel Barenbein. Paralelamente, demais figuras ligadas à Tropicália também produziram discos importantes no período. É o caso de Gal Costa e d'Os Mutantes. É razoável considerar, portanto, o exílio de Caetano e Gil – ao invés da prisão – como ponto final para a atuação da Tropicália enquanto movimento, o que acrescenta uma parcela relevante da dita produção ao escopo da pesquisa.

Dois critérios orientaram a escolha dos atores e do material para a análise. O recorte temporal limitou os discos e canções a serem considerados. Quanto aos personagens, estabeleci a participação na obra central do movimento, o disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), como indicação de envolvimento efetivo. O disco-manifesto possui significado especial não apenas por trazer, como conceito, os princípios da estética tropicalista, mas também por reunir os mais importantes personagens do movimento: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto e José Carlos Capinan como criadores das canções; Gal Costa e Os Mutantes (Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee) como intérpretes; e Rogério Duprat a cargo dos arranjos. Como geralmente acontece na música popular, não há papéis demarcados. Caetano Veloso e Gilberto Gil, apesar das canções, eram conhecidos à época como intérpretes de destaque, e Tom Zé também já havia gravado algumas de suas canções. Por outro lado, Os Mutantes, além da contribuição como instrumentistas, trilharam uma carreira autoral consistente. O disco-manifesto contou, ainda, com a participação de Nara Leão, que contribuiu eventualmente com o movimento. Ainda é preciso destacar as atuações de Manoel Barenbein, produtor da companhia Phillips e responsável pelos discos; e do artista gráfico Rogério Duarte, cujas capas deram sentido visual à Tropicália.

Durante o período em destaque, foram produzidos treze discos – cem canções aproximadamente – de orientação parcial ou integralmente tropicalista (CALADO, 1997). O *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, com a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi o ponto de partida para o desenvolvimento da Tropicália. Com a repercussão de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, o selo Phillips não tardou em colocar os baianos em estúdio para a gravação daqueles que seriam os primeiros discos tropicalistas, *Caetano Veloso* (1967) e *Gilberto Gil* (1968). A consolidação do grupo veio em

seguida, com o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968). Caetano e Gil ainda produziram outro disco cada, durante a referida prisão domiciliar: *Caetano Veloso* (1969) e *Gilberto Gil* (1969). Paralelamente, Gal Costa protagonizou, no mesmo ano, dois trabalhos de inspiração tropicalista, *Gal Costa* (1969) e *Gal* (1969). Tom Zé estreou com *Grande Liquidação* (1968), enquanto Os Mutantes despontariam com dois lançamentos no período: *Os Mutantes* (1968) e *Mutantes* (1969). É importante ressaltar, ainda, alguns discos que, embora surgidos no contexto da Tropicália, não compõem o cerne da análise: *Barra 69* (1972), registro da apresentação de Caetano e Gil no Teatro Castro Alves, em Salvador, antes da partida para o exílio; *A banda tropicalista do Duprat* (1968), que reúne arranjos instrumentais de temas do movimento; e *Nara Leão* (1968), em que a cantora interpreta canções tropicalistas dentro de um projeto de compilação da memória musical no Brasil, sugerindo indiretamente uma interseção de brasilidade entre o presente e o passado (VASCONCELOS, 1977, p. 91-92).

As obras fonográficas listadas compõem o centro da análise. É importante ressaltar que a produção pré-tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil não entra nesta conta, como não foram contabilizados os compactos e registros de pequena circulação. A pesquisa recorre, ainda, em caráter complementar, a materiais de outra natureza, como filmes e fotografias. Diversificar as fontes é uma exigência do próprio objeto, que não constitui um fenômeno estético isolado, mas em permanente articulação com as transformações socioculturais. Dessa forma, acontecimentos como a Passeata contra a guitarra, o Festival da canção de 1967 e as acaloradas atrações musicais que despontaram na televisão à época constituem um cenário fundamental para a compreensão das manifestações artísticas que representaram e criticaram a realidade brasileira daquele momento. Ampliar o material da análise significa, pois, olhar para além das notas, ou, como formulou John Blacking, descobrir o que elas trazem por dentro (1974, p. 19).

Caetano Veloso ambicionou grandes realizações artísticas para seu primeiro disco. Almejava uma obra “que se impusesse por si mesma, em qualquer parte do mundo” (CALADO, 1997, p. 160). Mantinha o compromisso com a brasilidade, mas outra, de âmbito universal, em sintonia com a estética *pop*. Entretanto, a equação musical proposta para o disco não se apresentou claramente. Para isso, concorreram alguns fatores: a dificuldade de compreensão do país durante um momento político incerto, com a transição para um cenário econômico global; o descompasso técnico entre os estúdios brasileiros e aqueles dos países

centrais, principalmente Estados Unidos e Inglaterra; além das próprias limitações de um jovem criador cujas ideias estavam à frente da capacidade de realizá-las. Interessou-se por música à mesma medida que lhe atraíam o cinema e as artes plásticas. Para Caetano, a opção pela carreira musical se colocou de fora para dentro:

(...) eu deixava o acaso construir meu destino e, em 65, mais constatava que a música decidia-se por impor-se a mim do que decidia-me eu próprio por ela. Eu oferecia, no entanto, uma certa resistência. Em primeiro lugar, depois da temporada em São Paulo, eu não tinha vontade de sair da Bahia. Depois havia minha (até hoje não negada) autêntica modéstia musical. Eu sou relativamente tímido e sou capaz de humildade, mas não sou modesto. Não tenho vontade de me desvalorizar (ou de me valorizar através do estratagema de subestimar-me para provocar protestos) nem tenho vergonha de reconhecer explicitamente valor ou grandeza no que eu faça ou mesmo em algumas características pessoais. Mas considero minha acuidade musical mediana, às vezes abaixo de mediana. Isso mudou com a prática, para minha surpresa. Mas não me transformou num Gil, num Edu Lobo, num Milton Nascimento, num Djavan. Reconheço, no entanto, que tenho uma imaginação inquieta e uma capacidade de captar a sintaxe da música pela inteligência que me possibilitam fazer canções relevantes (VELOSO, 1997, p. 91-92).

Procurarei desenvolver as análises à luz das indeterminações apontadas, identificando-as em canções que considero representativas do projeto tropicalista. Quando necessário, localizarei as canções no contexto dos discos, que oferece um referencial ampliado para a compreensão de momentos destacados. Essa abordagem permite ancorar as leituras num denominador comum, uma unidade de sentido que se apresenta explícita ou implicitamente.

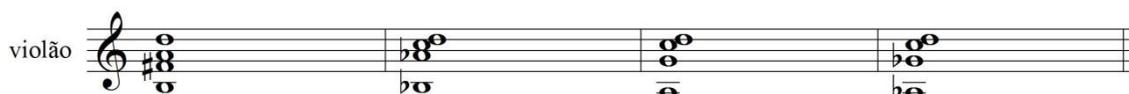
Em relação à Bossa nova, a Tropicália marca uma involução formal, que se prestou, como teorizou Antonio Cicero (2005), à elucidação conceitual da música popular no Brasil dos anos sessenta. Tomemos o exemplo da harmonia. Desde os anos cinquenta, as tentativas de modernização da música popular passavam pela busca de alternativas para o tonalismo funcional. A Bossa nova encontrou uma saída no modalismo jazzístico, ou seja, encurtou o encadeamento das vozes internas, aproveitando interseções de uma ou mais notas entre os acordes. Também realizou desvios variados da cadência perfeita (dominante-tônica), que resultaram em modulações frequentes. Quanto à Tropicália, o caminho foi bem outro, menos por convicção que pela necessidade de fazer da ruptura um conceito. Com o deslocamento da Bossa nova, durante os anos sessenta, para o terreno da nacionalidade oficial, a premissa de dialogar abertamente com a informação moderna deu lugar a um sentimento de resguardo da “verdade” sobre a nação. A guinada na recepção do movimento levou Caetano Veloso a concluir que a melhor maneira de seguir os passos de João Gilberto era, justamente, antepor-se à Bossa nova (1997, p. 168). Não era a música, mas o espírito conservador o que afastava os tropicalistas. A harmonia na Tropicália procurou, então, explorar lacunas outras do

tonalismo funcional: quebrar relações e reorganizar estruturas com mediação intencionalmente precária, à maneira de colagens.

Os acordes abaixo correspondem à introdução do “Samba de uma nota só”, canção de Tom Jobim e Netwon Mendonça, gravada por João Gilberto no disco *O amor, o sorriso e a flor* (1960):

Exemplo 1

Samba de uma nota só

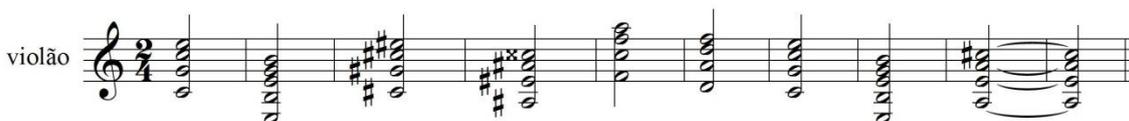


O encadeamento é paradigmático da harmonia bossanovista. O movimento encurtado entre as vozes internas é favorecido pela repetição de notas entre os acordes. A nota mais alta (Ré) se mantém nos quatro acordes: terça menor de Bm7, terça maior de Bb7(9), décima primeira de Am7(11) e décima segunda diminuta de Ab7(12b). A nota (Dó) não consta no primeiro acorde, mas aparece do segundo em diante. O movimento das tônicas é cromático e descendente, enquanto a voz que mais se desloca, percorre apenas dois semitons, repetindo-se na forma enarmônica ao final: Fá#, Láb, Sol e Solb. Notemos, pois, que tanto o encadeamento encurtado das vozes internas quanto a interseção de notas entre os acordes, traços apontados como peculiares à harmonia da Bossa nova, estão presentes no “Samba de uma nota só”. Outro aspecto ainda merece apontamento: os desvios da cadência perfeita. Embora o trecho gravite em torno do acorde Bm7, o caminho de volta ao acorde inicial não passa pela dominante (F#7). Assim, enfraquecem-se as relações tonais, restando espaço para opções harmônicas mais arrojadas.

O fragmento bossanovista se contrapõe, harmonicamente, ao trecho inicial de “Clara”, canção de Caetano Veloso que integra seu primeiro disco individual, *Caetano Veloso* (1968):

Exemplo 2

Clara



O exemplo apresenta uma harmonia quebrada em blocos afastados e centros tonais instáveis: C, Em || C# || A# || F, Dm || C || Em || A. O movimento das vozes compreende saltos maiores, e o encadeamento longínquo entre os acordes remete, se permitirmos a abstração, a um procedimento de colagem no âmbito das artes visuais. É possível identificar pelo menos dois centros tonais na sequência em destaque, com uma ruptura no terceiro compasso: C || Em (compassos um e dois), C# || F# (compassos três e quatro). A partir do quinto compasso, a harmonia retorna ao centro tonal de origem, já que tanto F e Dm quanto C e Em gravitam em torno de Lá: menor pelas relações do campo, mas maior pela presença de uma cadência picarda no final. Em oposição ao “Samba de uma nota só”, as tônicas se deslocam em intervalos grandes, chegando a atingir quatro tons e um semitom de C (primeiro compasso) a Em (segundo compasso). Do mesmo modo, as notas comuns entre os acordes, mais raras, não coordenam as transições, realizadas, em oposição, por meio do paralelismo de terças, quartas e quintas.

À parte os aspectos estruturais da linguagem musical, outro componente importante da estética tropicalista foi a abertura para a pesquisa de timbres. Contrapondo a ideia de que os instrumentos acústicos, mormente o violão, seriam mais adequados à sonoridade local, a Tropicália preconiza a utilização de instrumentos elétricos. No entanto, a articulação desses instrumentos no arranjo não se baseia tanto em convicções musicais, sendo o resultado, em grande parte, contingente, como reconhece Caetano Veloso ao comentar a elaboração do arranjo de Alegria, alegria. Trata-se de uma decisão pela heterogeneidade, quase chocando o arranjo com a composição, prescindindo da busca por uma sonoridade definida (VELOSO, 1997, p. 168-169). Na verdade, a sonoridade tropicalista entra no bojo de um projeto mais amplo de incorporação de signos da modernidade como forma de repensar o país e o caráter da cultura local. Não se deve negligenciar, também, o significado político de afronta no gesto de negação da nacionalidade oficial. Fato é que essa nacionalidade com selo verde-amarelo não combinava com guitarras, cabelos longos e roupas coloridas. A dimensão comportamental desse embate, que interfere nas decisões musicais, será enfocada adiante, pois marca um traço recorrente nas canções da Tropicália.

Alegria, alegria

“Alegria, alegria” pede uma análise mais detida pela relevância histórica e a capacidade de condensar os fundamentos estéticos e ideológicos da Tropicália. É sugestivo o

entusiasmo diferenciado com que a canção foi recebida no Brasil e no exterior: embora permaneça entre os números preferidos de Caetano Veloso entre os brasileiros, a canção é pouco lembrada pelo público estrangeiro (VELOSO, 1997, p. 495). A recepção especial de “Alegria, alegria” no Brasil pode ser compreendida pela força das contradições culturais apresentadas num momento de redefinição da brasilidade. O raciocínio faz a balança pender para o argumento da importância histórica, com que corroboram as reiteradas menções do autor ao modesto valor individual da obra, a despeito de sua relevância para a Tropicália (1997, p. 167). Em entrevista sobre o contexto dos festivais durante os anos 1960, Caetano Veloso estabelece um paralelo entre “Alegria, alegria” e “A banda”, de Chico Buarque:

(...) eu tinha vontade de ter me livrado um pouquinho mais dela [“Alegria, alegria”], como Chico se livrou de “A banda”. Todo mundo se lembra de “A banda”, mas ele nunca mais cantou. Ninguém acha mais que “A Banda” é “a” música do Chico, mas muito gente acha que “Alegria, alegria” é “a” minha canção, no Brasil. Ela teve esse papel profundo, sim, eu não tenho problema de ter escrito essas palavras meio presunçosas porque teve, é isso mesmo (VELOSO In: CALIL, TERRA, 2013, p. 147).

A comparação faz emergir outros pontos de contato entre as canções para além da tensão entre recepção e autocrítica. “Alegria, alegria” foi concebida para o ambiente de festival, e a lição do ano anterior, quando “A banda” ganhou o primeiro prêmio, serviu de parâmetro para Caetano Veloso em seu projeto de iniciar uma revolução estética. A princípio, o festival, como gênero, não seria o espaço mais adequado para ousar a despeito do público, por se tratar de um evento em que concessões artísticas podem determinar o sucesso de uma canção. O caso da Tropicália requer, no entanto, maior cuidado. Na esteira de um esforço para a modernização do imaginário nacional, a necessidade de incorporar o fenômeno *pop* fez do festival um momento mais que propício para o lançamento de “Alegria, alegria”. Tratou-se, então, de promover o encaixe da informação nova dentro de uma estrutura prontamente reconhecível. Aí entra o exemplo de “A banda”, com sua retomada bem-sucedida da marchinha tradicional. Assim, o espanto da plateia com a ruidosa introdução logo ganhou feições de simpatia, quando o incômodo sonoro-visual entregou, subitamente, uma marchinha de sabor estranhamente familiar, ou familiarmente estranho. O público experimentava, inadvertidamente e pela primeira vez, a ambiguidade da alegoria tropicalista.

O episódio do festival de 1967 talvez explique o entusiasmo particular do público brasileiro em relação a “Alegria, alegria”, reforçando a tese da importância histórica. A canção exprime o sentimento da brasilidade não apenas por representar alegoricamente as transformações da sociedade urbana no Brasil, mas também, e mais importante, por engendrar, em sua própria estrutura, as contradições inerentes à formação sociocultural do

país. O gesto desajeitado de vocalizar a desfolclorização, em busca de um espaço para ser, a um tempo, brasileiro e universal, desemboca num pêndulo de otimismo e constrangimento, à medida que o arcaico é encoberto pelo moderno para, no momento seguinte, mostrar-se inexorável e vexatório. Trata-se de um sentimento compartilhado na periferia do capitalismo, e, por analogia, difícil de se enxergar do centro, onde Caetano conquistou muitos admiradores – um público que, naturalmente, não se importa muito com Alegria, alegria.

A introdução da obra inaugural da Tropicália se destaca pela justaposição de acordes maiores perfeitos:

Exemplo 3

Alegria, alegria



Embora o trecho acima possa ser interpretado como um único bloco de acordes dispostos em relações que o compositor chamou “insólitas” (1997, p. 169), a divisão revela um princípio estrutural, isto é, que transcende o nível harmônico. Separada em dois blocos, a harmonia sugere duas relações de dominância: E | A e C# | F#. Porém, os trechos não compartilham o mesmo campo, o que explica a proposta de separação. Resta saber, então, como os blocos se articulam entre si, se pretendemos estabelecer um elo que permita interpretar a sequência em sua completude. Isoladas, as tônicas correspondem à téttrade de Fá sustenido menor: Mi (sétima menor), Lá (terça menor), Dó sustenido (quinta) e Fá sustenido (tônica). De algum modo, a relação entre as tônicas oferece um suporte inicial para a análise, justificando, em certa medida, o porquê dos referidos acordes, e não outros quaisquer dispostos nas mesmas relações. O movimento das tônicas sugere uma cadência em modo menor natural. Assumindo Fá sustenido menor como o tom de entrada, a ruptura teria início no terceiro acorde, Dó sustenido maior, cuja terça foge à configuração do campo, que prevê um acorde menor. Eis o ponto de inflexão da harmonia, já que o acorde Dó sustenido maior conduz a Fá sustenido maior, que se transforma, então, em tom de chegada, sendo mantido durante a estrofe inicial. É preciso ressaltar, contudo, que hipóteses como essa pertencem ao momento da análise, resultando mais de uma abstração do objeto que do material prontamente verificável. Desse modo, o mesmo trecho pode inspirar leituras distintas, cujos termos podem se tornar

demasiado técnicos para serem explicitados aqui. O que interessa reter do trecho em questão é o emprego da colagem como procedimento harmônico, que, como veremos, articula-se com outros elementos apresentados na canção.

A análise ora proposta de “Alegria, alegria” parte de dois princípios que considero estruturais: multidirecionamento e justaposição. A instabilidade tonal na introdução, em que o centro se desloca do provável Fá sustenido menor para Fá sustenido maior, é uma manifestação do multidirecionamento em âmbito harmônico. Esse recurso também se faz presente no estrato poético, como mostrarei adiante. Do mesmo modo, o princípio de sobreposição é recorrente e perceptível em diferentes estratos da canção. Na verdade, ambos os procedimentos estão em diálogo, pois sobrepor é uma forma de redirecionar. A qualidade de se desdobrar entre as diversas camadas da canção me autoriza a discriminar o multidirecionamento e a sobreposição como eixos analíticos para “Alegria, alegria”. Os comentários seguirão entremeados a fragmentos do texto poético e musical, que se prestam a ilustrar o raciocínio apresentado.

Prosseguindo de modo linear, passemos da introdução à primeira estrofe, alterando o foco para o estrato poético:

Caminhando contra o vento
Sem lenço, sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

A estrofe inicial apresenta o sujeito da canção. Os versos exprimem, com implicações intra e extra-musicais, ação, modo e tempo. Encontramos a voz poética flanando sem identificação num dia de primavera. O momento político do país era de temor e repressão pelo Estado autoritário, de modo que caminhar sem destino e não portar documentos já significava uma afronta considerável ao poder institucionalizado. Daí o sentido de caminhar “contra o vento”, metaforicamente, em sentido oposto ao *status quo*. A forma nominal do verbo, o gerúndio, evidencia que a ação é concomitante ao transcorrer dos versos, ou seja, o tempo do sujeito que caminha é espelhado no tempo da canção. Outros elementos sinalizam esse espelhamento, como o ritmo de marchinha e o metro regular dos versos em redondilhas maiores. Esse raciocínio também será importante para compreendermos, adiante, o encadeamento da harmonia.

Se recebemos algumas informações sobre a voz poética na primeira estrofe, com a segunda, conhecemos, de maneira indireta, o espaço da canção, a saber, a cidade moderna:

O sol se reparte em crimes

Espaçonaves, guerrilhas

Em Cardinales bonitas

Eu vou

Esses versos transportam o ouvinte para a perspectiva do sujeito, apresentando um cenário repleto de imagens em disparate: manchetes de jornal, *outdoors* e letreiros luminosos que mostram informações tão diversas quanto notícias sobre crimes, guerrilhas e naves espaciais, dividindo espaço, ainda, com fotos de personalidades formadas pela indústria cultural, como a atriz italiana Claudia Cardinale, nas seções de entretenimento. Novamente, os versos carregam, com sutileza, algo de afronta política, pois o mesmo sujeito que perambula pelas ruas sem identificação também fala com naturalidade sobre guerrilhas em meio a assuntos cotidianos. O teor político também se esconde em imagens como espaçonaves, já que eram tempos de corrida espacial, no contexto da Guerra Fria. Assim, no fundo de “espaçonaves” e “guerrilhas”, está um quadro político mundial, de caráter conflituoso e com grande reverberação nos embates locais entre ditadores e resistentes. É sugestivo que ambas as imagens partilhem o mesmo verso. Está em jogo, também, uma crítica à capacidade da indústria cultural de transformar tudo em espetáculo, colocando o crime, a guerra e o entretenimento sob um mesmo denominador.

O turbilhão de informações sonoras e visuais que se apresentam diante da voz poética, um jovem urbano que vive abertamente o fenômeno da cidade, oferecem uma experiência de embriaguez estética: há tanto o que ver que o olhar se dispersa facilmente. Eis o multidirecionamento, que notamos na harmonia da introdução, incidindo agora sobre o estrato poético. O mesmo princípio que desestabiliza o curso dos acordes também desvia o olhar da voz poética, e do ouvinte que embarca na experiência proposta pela canção, de uma imagem para outra. A propósito, esse princípio se intensifica na estrofe seguinte:

Em caras de presidentes

Em grandes beijos de amor

Em dentes, pernas, bandeiras

Bomba e Brigitte Bardot

A alternância de imagens é ainda maior na terceira estrofe. Mantém-se, porém, a estratégia de concatenar política e entretenimento. Bombas, bandeiras e caras de presidente figuram junto ao erotismo mercantilizado da indústria cultural, com seus beijos de amor, sorrisos atraentes, pernas descobertas e, para sintetizar tal cenário, uma menção à atriz francesa Brigitte Bardot. Notemos como a simples reordenação dos termos descortina o princípio de justaposição entre o sério e o ligeiro, em outras palavras, o encontro de dois mundos: um dos Estados, com sua economia e relações internacionais; outro do sujeito na contemporaneidade, imerso na avalanche de distrações e seduções ofertadas pela indústria cultural.

Se voltamos o foco para o estrato musical, encontramos mais exemplos de justaposição no trecho destacado. Durante as duas primeiras estrofes, a relação entre harmonia e melodia possui particularidades que corroboram com a análise no sentido proposto:

Exemplo 4

Alegria, alegria

The image shows a musical score for the song "Alegria, alegria". It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff is labeled "voz" (voice) and the second staff is labeled "6" (guitar). The lyrics are written below the notes, and chord symbols are placed above and below the staves. The lyrics are: "Caminhando contra o vento Sem lenço, sem documento No sol de quase dezembro Eu vou O sol se reparte em crimes Espaçonaves, guerrilhas Em Cardinales bonitas Eu vou". The chord symbols are: F# (above first staff), B C# F# (above second staff), F# B E C# (below first staff), and F# B C# F# B E C# (below second staff).

À exceção da ruptura no quinto compasso, com a presença do acorde Mi maior no campo de Fá sustenido maior, o trecho acima apresenta uma cadência I – IV – V formada pelos acordes F#, B e C#. No entanto, a melodia gravita em torno de Ré sustenido, que ocupa uma posição de repouso ao final de cada sequência de uma semicolcheia e seis colcheias, na transição entre os compassos. As notas correspondem à téttrade de Ré sustenido menor, à exceção apenas de Mi sustenido (compassos dois e sete) e Sol sustenido (compassos cinco e dez). Pela organização das tensões e dos repousos, esse fragmento poderia, perfeitamente, ser harmonizado na cadência I – IV – V do tom relativo menor: D#m7 || G#m7 || A#m7, com as sétimas menores sugeridas pela própria melodia. O resultado se mostra, inclusive, mais consonante. Com a harmonia original, a melodia apresenta um repouso na sexta, Ré sustenido, sobre o acorde do primeiro grau, Fá sustenido maior, nos compassos três e oito. Num

ambiente harmônico menor, conforme a alternativa proposta, a mesma nota se transformaria em tônica do primeiro grau no campo menor.

Tomada separadamente, a melodia das primeiras estrofes de “Alegria, alegria” sugere acompanhamento em tom menor. Contudo, o campo escolhido é o relativo maior, o que resulta em alguns disparates na relação entre os acordes e a voz principal, conforme explicitado acima. Notamos, pois, no fragmento em destaque, um descompasso entre harmonia e melodia. Posto de outro modo, eis mais um exemplo de justaposição, agora no estrato musical. Resta entender, ainda, a presença do acorde Mi maior antes de Dó sustenido maior nos compassos cinco e dez. Trata-se de um procedimento harmônico empregado em outros trechos de “Alegria, alegria”, e que merecerá descrição pormenorizada adiante. Por ora, sigamos com a análise em sentido cronológico, com o objetivo de mostrar a articulação das partes e o diálogo entre os diferentes estratos da canção.

Exemplo 5

Alegria, alegria

The image shows a musical score for the song "Alegria, alegria". It features a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, five chords are indicated: F#, B C# B F#, B C# B F#, B C# B F#, and B C# B. Below the staff, the lyrics are: "Em caras de presidentes Em grandes beijos de amor Em dentes, pernas, bandeiras Bomba e Brigitte Bardot".

Juntamente com a intensificação do multidirecionamento poético, a terceira estrofe traz uma solução para os desencontros entre a voz principal e o acompanhamento. Movimentando-se no intervalo de uma terça maior, a melodia assume, enfim, um caráter condizente com a harmonia. O desenho é, aqui, claramente centrado em Fá sustenido (tônica do primeiro grau), em contraste com a centralidade em Ré sustenido (sexta maior) sobre a harmonia semelhante das primeiras estrofes. O sentimento de desajuste, formalizado no exemplo acima pela relação entre harmonia e melodia, perpassa toda a canção, manifestando-se também no arranjo, na forma musical, na métrica e numa leitura peculiar que “Alegria, alegria” propõe do processo histórico. Tentarei percorrer cada uma das referidas camadas, ratificando que o sentido da obra reside na articulação entre elas.

A estrofe seguinte representa um ponto de inflexão em “Alegria, alegria”, tanto pelo estrato poético quanto pelo estrato musical. Atentemo-nos, primeiro, aos versos:

O sol nas bancas de revista

Me enche de alegria e preguiça

Quem lê tanta notícia?

Eu vou

Até esse momento, a canção colocou em cena um sujeito imerso na experiência da cidade moderna. Os versos sugerem movimento, e o ouvinte pode conhecer a perspectiva da personagem que canta as visões que se põem diante de si. De modo geral, as três primeiras estrofes apresentam caráter descritivo. O trecho acima, em contrapartida, exprime a subjetividade da voz poética. Já conhecemos o protagonista, suas ações e o espaço em que elas ocorrem, agora somos levados a saber como o sujeito da canção se sente ante as experiências narradas. Suspende-se o tempo externo, ligado aos fatos; emerge o tempo interno, espaço da subjetividade. Nesse sentido, deparar-se com um exemplar do jornal clandestino de resistência à ditadura “O sol”, que circulou de 1967 a 1968, é razão de entusiasmo à primeira vista, mas também de angústia pelos próprios impasses da esquerda revolucionária. A resposta a supostos excessos de conteúdo está contida no terceiro verso, com a pergunta sobre quem seria capaz de absorver tudo aquilo. Enfim, a consciência de que ninguém seria capaz de lidar com tamanho volume de informação já marca uma postura crítica do sujeito diante dos mecanismos ideológicos em seu entorno. Porém, não há tempo para pensar demais. O próximo relance conduz a sons, imagens e sensações diferentes. A voz poética segue adiante. A propósito, é nesse quesito que o estrato musical pode iluminar os versos, na mesma medida em que é também iluminado por eles, numa relação interdependente e indissociável.

Exemplo 6

Alegria, alegria

Chords: D#m7, G#7, D#m7, G#7, D#m7

voz

O sol nas bancas de revista Me enche de alegria e preguiça Quem lê tanta notícia

6

Eu vou Por entre fotos e nomes Os olhos cheios de cores O peito cheio de amores

10

vãos Eu vou Por que não? Por que não? Por que não? Por que não?

16

Chords: C#7, E, B, E, F#, B, E, A, C#, F#, B, F#, B, F#

Se o ritmo da marchinha e o metro regular em redondilhas maiores exprimem o caminhar do sujeito na canção, o momento de reflexão que se estabelece na quarta estrofe se caracteriza pela suspensão da constância rítmica, com os acordes soltos numa atmosfera mais fluida, bem como pela irregularidade métrica dos versos. Do mesmo modo, a harmonia modula de Fá sustenido maior para Ré sustenido menor, tonalidade que já vinha sendo antecipada na melodia desde as primeiras estrofes pela colocação dos repousos no sexto grau. Além disso, o acompanhamento traz outro elemento novo, uma melodia em contraponto com a voz principal, meramente pincelando notas da tétrede de D#m7, conduzidas em grau conjunto até Si sustenido, terça maior de G#7, próximo acorde da passagem:

Exemplo 7

Alegria, alegria

Chords: D#m7, G#7

órgão

O movimento descendente da melodia soma-se à fluidez das notas do arpejo do primeiro acorde e à transição em grau conjunto para a terça maior do segundo para denotar o próprio movimento subjetivo da voz poética, que parte da observação ao redor para submergir (“descender”) em si mesma. Em suma, o espaço exterior e o espaço interior na canção são

marcados por uma série de traços poéticos e musicais, como o caráter constante ou espaçado do ritmo, o metro regular ou irregular, a tonalidade maior ou menor e o sentido do contorno melódico. Nesse caso, enquanto a marchinha, o metro regular, a tonalidade maior e a melodia em pingue-pongue (que alterna movimentos ascendentes e descendentes) das três primeiras estrofes criam uma atmosfera de extroversão, a rítmica suspensa, o metro irregular, a tonalidade menor e a melodia exclusivamente descendente marcam um momento de introspecção da voz poética. Assim, o contraste dos versos, com a mudança do caráter descritivo para o reflexivo, expressa-se com maior radicalidade se consideramos a interação entre os estratos poético e musical. O princípio de multidirecionamento se expressa, pois, poética e musicalmente no trecho destacado. A cada conjunto de imagens, a harmonia se desloca numa espécie de espelhamento da perspectiva do sujeito na canção. Existe algo de cinematográfico nesse recurso, que remete, de alguma forma, a uma sequência de sucessivos cortes de câmera. A correspondência musical desse efeito é, justamente, a perda de referência tonal, que, pelo encadeamento dos pontos de tensão, nega ao ouvinte um lugar de conforto enquanto necessário.

O novo ambiente harmônico não dura muito. O verso “Quem lê tanta notícia?” revela não apenas a percepção do excesso de informação trazido pela indústria cultural como a angústia do sujeito com a visão prolongada da banca de revistas, seguido do anseio de mirar outras imagens. Nesse sentido, a voz poética marca um lugar curioso na canção ao se afastar e se aproximar da modernidade alternadamente, ora empreendendo uma leitura crítica do progresso, ora deixando-se absorver por ele: “Eu vou”. A mudança de perspectiva, outro modo de chamar o multidirecionamento, manifesta-se, harmonicamente, numa dupla modulação: de Ré sustenido menor para Fá sustenido maior, chegando, enfim, a Si maior. A passagem é muito rápida, como os relances com que o olhar seletivo decide onde repousar dentre as ofertas ao redor. Portanto, à medida que o verso “Eu vou” anuncia um caminho diferente no estrato poético, marcado pelo encadeamento telegráfico das imagens, as rupturas harmônicas apontam outras direções no curso da canção. Afinal, os dois procedimentos não são colocados em simultaneidade ao acaso, mas por convergirem como manifestações do princípio de multidirecionamento. A primeira modulação começa em C#7. Fica sugerido um caminho pelos graus VI (D#m7) e V (C#7) até o retorno ao primeiro grau, F#, tonalidade do início da canção. No entanto, numa transição repentina, realizada por um procedimento de instabilidade tonal, a harmonia muda de direção ainda outra vez, chegando a Si maior.

Novamente, o elemento estranho é o acorde de Mi maior, o mesmo empregado sob as primeiras ocorrências do verso “Eu vou”, nas estrofes iniciais.

Nos procedimentos que chamei de colagem e instabilidade tonal, o efeito desejado é a perda de referência harmônica. Com a colagem, obtém-se o resultado por meio de uma combinação um tanto aleatória; com a instabilidade tonal, de modo minimamente coordenado. Se a colagem implica em implodir o sistema tonal para empregar suas estruturas em combinações aleatórias, como no excerto de “Clara” (Exemplo 2), a instabilização de centros tonais aponta caminhos dentro do próprio sistema para fragilizá-lo. O que vale reter da harmonia tropicalista é o sentido da ruptura, que, diferente do que acontece na Bossa Nova, realiza-se pelo caminho conceitual, mesmo às custas de um recuo formal. Assemelha-se, reitero, com o antropofagismo na simplificação de estruturas da linguagem, neste caso a linguagem musical, com finalidade estética. Nesse sentido, a distinção de Cicero entre uma evolução das formas e outra dos conceitos se impõe com clareza, interessando-nos especialmente para o estudo da Tropicália.

Os empregos do acorde de Mi maior dentro da cadência I – IV – V das primeiras estrofes e, adiante, na transição de Fá sustenido maior para Si maior apresentam lógica harmônica distinta. O primeiro indício dessa diferença aparece na melodia que acompanha o verso “Eu vou”. Pela distância no texto, é pertinente replicar o exemplo, em forma reduzida:

Exemplo 8

Alegria, alegria

The image shows two musical staves in G major. The first staff has a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains two whole notes: B4 (labeled 'B') and C#5 (labeled 'E C#'). The second staff has the same key signature and time signature, and contains two whole notes: E4 (labeled 'E') and B4 (labeled 'B').

No primeiro caso, o acorde de Mi maior se põe entre os graus IV e V. Com duração de apenas um tempo, o elemento estranho ao campo não compromete o sentido da cadência, sendo mantido o caminho até a dominante, com resolução na tônica. Visto de outro modo, o

acorde pode ser entendido como um substituto de um hipotético segundo grau, no caso de uma cadência II – V – I, ao invés de ? – V – I, como a canção apresenta. O raciocínio se justifica pela semelhança entre as tríades de Mi maior e Sol sustenido menor, em que coincidem duas notas: Sol sustenido (terça maior no primeiro caso, tônica no segundo) e Si (quinta justa no primeiro caso, terça menor no segundo). Assim, a colagem do acorde estranho ao campo entre os graus IV e V da cadência em Fá sustenido maior se explica pela afinidade com um hipotético segundo grau, além, claro, do sentido ascendente da melodia, em direção à nota Sol sustenido, o que convida o acorde referido, cuja tônica forma, com a nota cantada, uma relação de terça maior.

O segundo caso é um pouco diferente, já que o acorde de Mi maior, embora destoe do ambiente harmônico, marca a chegada a um novo campo, integrando-se plenamente a ele. A melodia sinaliza, novamente, o movimento da harmonia. Se pensamos no tom de saída, Fá sustenido maior, temos um par de tensão e repouso que se desloca, descendentemente, da segunda maior à tônica. No entanto, a inserção do acorde de Mi maior antes de Si maior estabelece uma relação IV – I, com o centro tonal se transferindo para Si maior. Assim, o referido par de tensão e repouso passa a descrever um deslocamento entre a sexta maior e a quinta justa da nova tonalidade. Posto de outro modo, o movimento harmônico preserva o caráter de tensão e repouso das notas em questão ao mesmo tempo em que o ressignifica com as novas relações impostas pela modulação. Portanto, embora se trate de uma transição um tanto repentina, é possível traçar um caminho para o movimento dentro do próprio sistema, que aparece fragilizado pela instabilidade dos centros tonais.

A cadência I – IV – V reaparece no tom de chegada, Si maior. A marchinha também retorna, à medida que os versos voltam a descrever as imagens que se apresentam ao sujeito da canção durante o encenado episódio de *flânerie*:

Por entre fotos e nomes

Os olhos cheios de cores

O peito cheio de amores vãos

O primeiro verso segue o modelo de estrofes anteriores, reiterando a diversidade e a rapidez da informação trazida pela modernidade nos centros urbanos. Os demais, no entanto, denotam uma hibridação entre o caráter descritivo e o caráter reflexivo. O enfoque do primeiro verso é espacial, informando-nos das imagens e dos textos ao redor da voz poética. Já no segundo verso, são os olhos que se enchem de cores, (não as cores que se apresentam aos olhos). A

mudança de perspectiva marca uma aproximação sutil do sujeito, que se confirma no terceiro verso. Os amores não existem de fora para dentro, pois se originam no interior de quem sente. As imagens ao redor tornam-se gatilhos para os sentimentos que despertam na voz poética. Ao mesmo tempo, o metro regular da caminhada em redondilhas maiores é rompido precisamente neste ponto, marcando, com um verso eneassílabo (de nove sílabas poéticas), a mudança para o caráter reflexivo, voltado para o sujeito da canção. No entanto, cabe ressaltar que se trata de “amores”, entre aspas, isto é, tão fugazes quanto o relance que os originou. Novamente, a voz poética sinaliza um distanciamento crítico em relação à rede de seduções oferecidas pela indústria cultural, embora opte pela experiência estética de sucumbir a elas. A carga lírica chega ao ápice com o dístico do estribilho, que confirma o recorrente verso “Eu vou” pelo acréscimo, e a repetição, de uma sugestiva pergunta:

Eu vou

Por que não?

A interrogação colocada pelo sujeito no momento de maior efusividade da canção ratifica o gesto de adesão à modernidade (CAMPOS, 1993, p. 152), sugerindo outro modo de interpretar a realidade local. Os versos podem ser lidos como a voz de um brasileiro qualquer, perdido na imensidão da cidade, ou mesmo como alegoria do Brasil que adere ao círculo do capitalismo global a partir dos anos cinquenta, com maior intensidade na década de sessenta. Nesse sentido, a pergunta faz um contraponto ao nacionalismo da esquerda socialista, marcado pela resistência de caráter combativo à cosmopolitização do país nos âmbitos político, econômico e cultural. Naturalmente, a euforia modernizante sugerida na canção merece ressalvas (algumas feitas na própria obra, como vimos), como também exigem cuidado o resguardo da brasilidade e o repúdio aos empréstimos estrangeiros. Curioso é haver porquê o bastante para responder à pergunta da canção. Abordamos, com Roberto Schwarz, alguns deles, explicitando os descaminhos da alegoria tropicalista, bem como as contradições do desenvolvimentismo à brasileira, realizado a despeito dos problemas estruturais de ordem social. A propósito, essa pergunta nos acompanhará ao longo do trabalho, com outras respostas emergindo das próprias canções enfocadas.

Resta explicar como a harmonia sai de Si maior para retornar a Fá sustenido maior no refrão. O caminho é o da colagem, embora o procedimento apareça, agora, radicalizado em relação aos exemplos anteriores. Considero-o radical pelo tamanho do fragmento estranho ao campo. Enquanto a ruptura com o centro tonal nas primeiras estrofes se manifesta apenas pelo

acorde de Mi maior, a transição da estrofe em Si maior para o refrão em Fá sustenido maior se opera por meio de dois acordes alheios ao campo harmônico. O primeiro, Lá maior, não pertence ao tom de saída (Si Maior) nem ao tom de chegada (Fá sustenido Maior); o segundo, Dó sustenido maior, embora não pertença ao tom de saída, exerce a função de dominante do tom de chegada. O único elo entre os acordes é a nota da melodia, Dó sustenido, que ocupa todas as posições da tríade maior durante a passagem: terça maior (sobre Lá maior), tônica (sobre Dó sustenido maior) e quinta justa (sobre Fá sustenido maior). Essa é a transição mais brusca de “Alegria, alegria”, um exemplo paradigmático do multidirecionamento em acepção harmônica.

A essa altura, encerra-se a exposição inicial de “Alegria, alegria”. As demais seções se constituem de repetições ou pequenas variações do material musical apresentado até aqui. No estrato poético, ainda restam estrofes inéditas, que serão abordadas em seguida. O momento é oportuno, no entanto, para apresentarmos a estrutura da canção. A introdução e sua reexposição levemente alterada, que também merecerá alguns comentários posteriormente, ocupam as duas pontas da canção. As estrofes se caracterizam como descritivas ou reflexivas, em tonalidades maiores ou menores, conduzidas em ritmo de marchinha ou com rítmica suspensa, trazendo afinidade ou descompasso na articulação harmônico-melódica. Os refrões são praticamente iguais nos dois momentos em que aparecem, diferenciados apenas na extensão, pelo número de repetições do verso final. Desconsideradas por ora as duas pontas, de que cuidaremos mais tarde, “Alegria, alegria” apresenta as seguintes partes, discriminadas em alguns aspectos relevantes:

Tabela 1**“Alegria, alegria”: descrição das partes**

| Parte | Tom | Duração | Caráter | Métrica (versos) | Ritmo do acompanhamento | Relação harmônico-melódica |
|--------------|-----------------------------|---|----------------|-------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|
| A | Fá sustenido maior | Duas estrofes e dez compassos | Descritivo | Regular (redondilhas maiores) | Marchinha | Divergente |
| B | Fá sustenido maior | Uma estrofe e quatro compassos | Descritivo | Regular (redondilhas maiores) | Marchinha | Convergente |
| C | Ré sustenido menor melódico | Uma estrofe e seis compassos | Reflexivo | Irregular | Suspenso | Convergente |
| A' | Si maior | Uma estrofe e cinco compassos | Híbrido | Híbrido | Marchinha | Divergente |
| Refrão | Fá sustenido maior | Uma estrofe (com três repetições do último verso) e cinco compassos | Reflexivo | Regular | Marchinha | Convergente |

Durante o curso da canção, as partes se dispõem conforme o esquema abaixo:

- Introdução
- Parte A
- Parte B
- Parte C
- Parte A'
- Refrão
- Parte A (versos diferentes)
- Parte B (versos diferentes)
- Parte C (versos diferentes)
- Parte A' (versos diferentes)
- Refrão (dobrado)
- Introdução'

Antes de prosseguirmos com as estrofes da segunda parte, cumpre explicar a reexposição da introdução, a que correspondem os últimos compassos de “Alegria, alegria”. A sequência é semelhante à apresentada na abertura:

Exemplo 9

Alegria, alegria



Com as tensões aparentemente superadas pelo ambiente harmônico consonante do refrão, a plateia parecia satisfeita com o resultado dos encontros e desencontros ocorridos no palco. Porém, “Alegria, alegria” ainda iria derrubar o ouvinte outra vez. Um ataque da bateria chama os agora conhecidos acordes perfeitos maiores da introdução. Na transcrição acima, optei por uma armadura de clave em Fá sustenido menor, que remonta ao procedimento da introdução. A diferença, aqui, está no último acorde. Enquanto a introdução termina em Fá sustenido maior, centro tonal das primeiras estrofes, o acorde que encerra a reexposição é Ré sustenido maior. De modo geral, a canção não deixa de surpreender o ouvinte até o final.

A variação acentua a perda de referência harmônica: o último acorde não manifesta uma relação tonal, como no movimento V – I (C# || F#) da introdução. Ao contrário, a

colagem é empregada de maneira mais radical, com o acréscimo de um acorde alheio tanto ao campo de Fá sustenido menor como ao de Fá sustenido maior, considerada a ambiguidade harmônica da passagem. Se os dois primeiros acordes se situam dentro do hipotético campo de Fá sustenido menor (que não chega a se configurar plenamente), o terceiro, Dó sustenido maior, sinaliza uma mudança de direção. Na sequência da abertura, o tom de chegada é Fá sustenido maior, com Dó sustenido maior dominante do próximo centro tonal. Na reexposição, entretanto, a ruptura acontece de maneira mais brusca, impedindo o enquadramento dos acordes numa lógica tonal. Com base nesse raciocínio, considero a passagem em questão um exemplo de colagem, não de instabilização tonal. Tratando-se de repetição, é razoável imaginar que o ouvinte mantenha certa expectativa por uma resolução semelhante, após acompanhar o encadeamento dos acordes na introdução. Se um desfecho em Ré sustenido menor já quebraria tal expectativa, o que dizer do final em Ré sustenido maior?

Ela pensa em casamento

E eu nunca mais fui à escola

Sem lenço, sem documento

Eu vou

Retomada a parte A, a voz poética já não fala somente de si ou da caminhada que acompanhamos desde os primeiros versos. Uma nova personagem aparece, identificada pelo pronome pessoal feminino. A princípio, “ela” possui um elo afetivo com o sujeito da canção, com quem deseja se casar. No entanto, a voz poética parece ter abandonado os estudos precocemente. Vê-se, provavelmente, na impossibilidade de sustentar financeiramente um casamento. Em geral, o início da segunda parte de “Alegria, alegria” mostra um outro olhar para a voz poética: quem anda ociosamente sem documentos de identificação e não tendo sequer completado os estudos básicos é nada menos que um *outsider* na dinâmica do capitalismo. Eis uma das tensões colocadas em cena com “Alegria, alegria”, a experiência de uma modernidade a reboque, que se observa a certa distância, sem se inserir plenamente. Não por acaso, esse é justamente o caráter da modernidade brasileira, que adotou, parcialmente, um envoltório de progresso a despeito das precariedades da estrutura. Notamos, pois, um sujeito que pode representar não apenas um brasileiro qualquer, perdido num grande centro urbano, como também, em sentido alegórico, o próprio Brasil recém-chegado ao cenário econômico global sem saber exatamente a que veio.

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Merece destaque a repetição, em posição diferente, do verso que traz a personagem feminina. Novamente, “ela” se faz notar tão somente pelo desejo de se casar com o sujeito da canção. A insistência em tal verso talvez reflita uma pressão pelo alinhamento com o padrão de comportamento fomentado pelo discurso oficial no Brasil. De fato, o indivíduo que caminha ocioso pela cidade sem documentação, e, possivelmente, sem dinheiro, está na contramão da sociedade que se depreende do projeto desenvolvimentista alimentado durante a ditadura miliar. Tomada sob a ótica da “subversão” em seu posicionamento “assistêmico”, e desqualificada quanto à capacidade de participação na dinâmica do mercado, a voz poética personifica a dissonância em relação ao *status quo* político-econômico. Em meio à frustração de não corresponder às expectativas criadas na vida social e material, o sujeito encontra consolo no consumo ligeiro. É sugestivo, ainda, o paralelismo estabelecido entre tomar uma coca-cola e escutar uma canção. Gilberto de Vasconcellos, relendo Walnice Nogueira Galvão, lembra que o trecho evidencia “a função catártica, festiva e apaziguadora que adquiriria a música de protesto no clima da hipostase populista da cultura (1977, p. 47).

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

Enquanto a reiteração no primeiro verso ratifica certa onipresença da indústria cultural no cotidiano das grandes cidades, os outros três aludem aos sentidos da luta política no país. Se o tema recebeu tratamento meramente indireto até aqui, a aproximação de imagens como livros e fuzis sinaliza uma abordagem frontal da questão. Notemos que as fotos e os nomes atrativos da indústria cultural preterem o acesso aos livros e ao fuzil que poderiam trazer a transformação política. Sem a educação crítica e o engajamento na luta armada, não haveria caminhos para a revolução. Resta, portanto, uma imagem idealizada dos arcaísmos brasileiros (o “coração do Brasil”), em meio aos quais se instalaria o paradoxo da fartura (“sem fome”) na precariedade (“sem telefone”). Vasconcellos, que dedicou algumas linhas à mesma estrofe, entende o trecho como uma crítica ao reformismo pré-golpe entre intelectuais brasileiros,

mais preocupados, segundo o autor, com os impasses do capitalismo que com uma via possível de superação (1977, p. 48).

Ela nem sabe até pensei

Em cantar na televisão

O sol é tão bonito

Eu vou

À maneira do que acontece no primeiro ciclo da canção, a chegada à parte C marca a interrupção da marchinha em favor de uma rítmica mais fluida. O conteúdo dos versos, no entanto, é um pouco diferente. A personagem feminina aparece pela terceira vez. Novamente, sua presença está ligada à expectativa pelo casamento, isto é, pelas condições materiais de realizá-lo. O sujeito, imerso em cogitações, como é peculiar à referida seção, confia ao ouvinte a intenção de procurar um lugar no atrativo mercado da indústria cultural. Ao mesmo tempo, no entanto, não consegue conter o entusiasmo com a publicação clandestina de oposição à ditadura “O sol”, que aparece, sorrateiramente, pela segunda vez na canção. A sobreposição do leve e do político reaparece com maior força nas últimas estrofes, em que a voz poética parece dividida entre os encantos da modernidade e a necessidade de tomar a via revolucionária. Essa tensão se manifesta no próprio plano das ações, em que o caminhar distraído adquire conotação a um tempo engajada, pela força de “subversão” em nível comportamental, e conformista, pela ênfase exacerbada na sedução exercida pela indústria cultural.

Sem lenço sem documento

Nada no bolso ou nas mãos

Eu quero seguir vivendo amor

Iniciando também com a recapitulação de um verso anterior, a estrofe final marca o retorno do dado político ao segundo plano. Isso não significa, porém, que o tema deixa de ser abordado. Se os dois primeiros versos ressaltam a liberdade da voz poética ao caminhar, o último parece preparar o tom para a efusividade do refrão. A essa altura, os mecanismos de manipulação da indústria cultural ou a necessidade de resistir à repressão política ficam suspensos pelo desejo de submergir na experiência da modernidade. O caráter abstrato da construção “viver amor” talvez exprima a pouca palpabilidade do sentido político atribuído a esse gesto. Sabemos que o sujeito da canção personifica o conflito em torno de caminhos para a brasilidade a partir de leituras distintas da realidade nacional. Mais que isso, a voz poética

em “Alegria, alegria” opera uma simultaneidade um tanto atípica entre crítica e alienação, ou seja, faz-nos crer numa possibilidade de adesão e resistência a um só tempo.

Realizado o estudo estrutural e cronológico da canção, restam ainda outros caminhos que podem iluminar a análise proposta. Um deles recai sobre a performance de “Alegria, alegria” no *III Festival de Música Popular Brasileira*, que se diferencia, inclusive, da versão gravada posteriormente para o primeiro álbum individual de Caetano. Na versão do festival, o andamento é mais rápido, e a bateria, talvez por questões técnicas, mais evidente. No festival, portanto, “Alegria, alegria” assumiu realmente um caráter de canção *rock*, o que certamente contribui para os contrastes despertados ao longo de sua execução. Os significados, musical e extramusical, da opção pelos *Beat Boys* para o acompanhamento já foram discutidos no primeiro capítulo. Vale retomar, contudo, o papel do quarteto argentino para a realização do ímpeto de modernidade que a canção exprime. Nesse sentido, o sotaque estrangeiro escutado durante o refrão, quando o coro entoa repetidamente o verso “Por que não?”, adquire um sabor peculiar. Mostrei há pouco que tal verso pode ser lido como convite a uma interpretação moderna do Brasil, em que se impõem o cosmopolitismo citadino e a participação na dinâmica do capitalismo global. Desse modo, a força do arranjo se articula com o estrato poético para intensificar o sentido da canção.

Notamos que a trama interssemiótica de “Alegria, alegria” se estende, em mesma medida, dos elementos estruturais – poesia e música – aos performáticos – interpretação e arranjo. Merece destaque, ainda, o disparate entre o emprego da marchinha, gênero identificado com certa noção de brasilidade oficial, e a opção por uma sonoridade à moda do iê-iê-iê. A descontinuidade resultante cumpre função estrutural na obra, propiciando o encontro, desajeitado por definição, entre as várias faces da vida cultural no país. Foi o primeiro de muitos esforços da Tropicália para encontrar os lugares do arcaico e do moderno na equação da nacionalidade. Resta saber o que diz a fatura estética, ou o que podemos depreender do resultado dessa outra sobreposição, agora no âmbito da sonoridade. Embora tratemos de instrumentos e timbres, continuamos no âmbito da linguagem, pois, como assinala Augusto de Campos, a Tropicália manipula os elementos do arranjo no interior de um projeto estético, ampliando a compreensão do fenômeno sonoro (1993, p. 154). Quando executada com elegância joãoilbertiana ao violão por Caetano, “Alegria, alegria” pouco guarda da canção que marcou o festival de 1967. À parte a estrutura poético-musical, trata-se de coisa absolutamente distinta. As contradições perdem força, atenuando, também, o

desconforto que lhe garante a especificidade. O exemplo nos lembra que a música transcende o substancial, portando informações que não se pode grafar nas linhas e espaços do pentagrama. Assim, reduzir a análise à frieza do aspecto formal significa abdicar de uma compreensão da música como fenômeno, refletindo e refratando o processo histórico.

Tendo em vista os limites de certa sonoridade reconhecida, de algum modo, como “brasileira”, o caráter de ruptura do arranjo de “Alegria, alegria” merece destaque. Sob esse aspecto, o sentido da instrumentação moderna na Tropicália é diferente em relação à proposta da Jovem Guarda. Embora ambas as produções incorporem guitarras, baixos elétricos, bateria e teclados, os arranjos das canções de Caetano e Gil submetem esses elementos a uma filtragem crítica, enquanto a roupagem da Jovem Guarda configura uma apropriação direta do material estrangeiro. Posto de outro modo, os tropicalistas importam os timbres, mas reinventam o uso dos instrumentos de acordo com o contexto diverso das canções. Já os representantes do iê-iê-iê à brasileira procuraram, ao contrário, transplantar modelos pré-definidos à realidade local. Coube aos Beat Boys, portanto, encontrar um caminho para os matices da guitarra em meio à rítmica peculiar da marchinha, que, aliás, aparece também transfigurada pelo acompanhamento de bateria completa.

O tratamento proposto pela Tropicália de pares antitéticos como arcaico/moderno ou local/universal não se expressa tão objetivamente como em uma fórmula matemática para a combinação dos timbres. Quanto à sonoridade, portanto, as reflexões de Caetano Veloso e Gilberto Gil apontaram para a impossibilidade de algum tipo de síntese. A única via possível para a sonoridade tropicalista foi mesmo a heterogeneidade. No entanto, a fatura desse procedimento é tão imprecisa quanto o termo sugere, ou seja, a miscelânea resultante não implica, necessariamente, num resultado satisfatório. Nesse sentido, chama atenção a presença tímida da guitarra em “Alegria, alegria”, conforme executada no festival de 1967. O instrumento que levou centenas às ruas em passeata pela defesa da “autêntica música brasileira” certamente impactou diante da plateia, mas não sem concessões também significativas. Na introdução, a guitarra toca apenas as tônicas dos acordes, que são executados pelo órgão. Durante os versos em ritmo de marchinha, o acompanhamento da guitarra praticamente imita a dicção de um violão. De modo geral, a tentativa de enxertar a guitarra num contexto muito diverso, embora originada de uma ambição estética interessante, resultou na perda do sotaque próprio do instrumento. Salvo a nítida diferença timbrística, o

novo instrumento permanece subutilizado tanto na maior extensão quanto na variação rítmica possibilitada pelo uso da palheta.

Salta os ouvidos o caráter ambíguo de um gesto que coloca a ruptura e a conciliação em estranha simultaneidade. O lançamento do disco *Are you experienced* em 1967 pelo trio *The Jimi Hendrix Experience* representou um salto qualitativo no desenvolvimento da guitarra. As possibilidades expressivas do instrumento ganhavam um novo patamar, aliadas ao lirismo moderno das composições e ao canto despojado que se tornou assinatura do músico norte-americano. Comparada à abordagem de Hendrix, o emprego da guitarra em “Alegria, alegria” ainda engatinhava. De imediato, o descompasso faz-se evidente. O fato não é difícil de entender se consideramos que a guitarra, como instrumento moderno, desenvolveu-se prontamente onde a estrutura econômica e social assim permitiram. Em outras palavras, o pioneirismo de países centrais, como Estados Unidos e Inglaterra, quanto ao aperfeiçoamento técnico e expressivo da guitarra, e dos demais instrumentos elétricos, é historicamente condicionado. No caso de “Alegria, alegria”, as indeterminações podem se explicar, também, pela falta de traquejo do compositor com a informação trazida pelo *rock*, já que esses termos aparecem mais amadurecidos na parceria de Gilberto Gil com Os Mutantes.

Sabemos da posição ambígua, contraditória e até problemática do sujeito em “Alegria, alegria”. No entanto, aumentar o coro do nacionalismo oficial a partir de termos como “alienação” e “conformismo”, além de não contribuir para o debate, sinaliza um equívoco no momento da análise. Considerado o fato de as dicotomias em torno da oposição entre MPB e Tropicália terem sido alimentadas, ao longo das décadas, tanto pela crítica musical quanto pelos próprios empresários da indústria cultural, parece claro que a abordagem do tema precisa se colocar acima desse terreno nebuloso. Não obstante, alguns depoimentos nos dão a ideia exata de como se articulavam os diversos mediadores na chamada “Era dos festivais”. Paulinho Machado de Carvalho, diretor da TV Record, e figura de participação ativa na movimentação musical do período, falou abertamente sobre o que entendia dos festivais da canção organizados por sua emissora:

“(…) dentro da minha cabeça, eu sempre achei que os festivais pudessem ser organizados como os espetáculos de luta livre. Você vai perguntar: ‘Como espetáculo de música livre?’. É claro, tem que ter o mocinho, o bandido, o pai da moça, tem que ter tudo. A filosofia, na minha cabeça, era mais ou menos assim: organizar um espetáculo e selecionar os intérpretes dentro disso. Chico Buarque era o bonitinho, outro era não sei o quê. A gente achou que poderia organizar um espetáculo para que ele despertasse maior interesse do público” (CARVALHO In: CALIL; TERRA, 2013, p. 55).

Na outra ponta, os artistas, por um lado parcialmente conscientes do papel que cumpriam no “espetáculo”, mas também comprometidos com as ideias que traziam e, em última instância, com a consolidação de suas carreiras no incipiente mercado musical. Sobre o palco, no entanto, os termos em disputa eram outros, manifestando-se no encontro de opções estéticas em que transparecem propostas de interpretação do Brasil. Edu Lobo comenta o contraponto trazido pela Tropicália e a consequente mudança no lugar da MPB pelo contraste estabelecido durante o último quarto da década de sessenta:

“(...) eu vi que eles estavam tentando outra coisa, mas acho que toda a história da Tropicália gira muito em torno da atitude no palco, do tipo de roupa, de ficar uma coisa mais jovem, mais moderna. E eu era dos mocinhos caretas. Eu me lembro de que nós cantávamos de *smoking*. Eu concordo que é realmente uma bobagem colocar um *smoking* para cantar, mas ficou uma coisa mais ou menos assim: eles ficaram mais jovens do que a gente. Isso é verdade. Entre aspas, não é?” (LOBO In: CALIL; TERRA, 2013, p. 204).

A ironia no relato do compositor dá a medida de suas restrições à Tropicália, carregadas, aliás, ao longo das décadas, já que mais de quarenta anos distanciam o festival e o filme que compreende a entrevista em questão (realizada em caráter exclusivo). Chama a atenção, no entanto, o fato de Edu Lobo desconhecer o projeto tropicalista, atribuindo-lhe importância secundária como movimento musical. O desconhecimento do compositor se explica, possivelmente, pelo desinteresse na produção do grupo baiano. No entanto, fica evidente a lacuna colocada entre as diferentes leituras do país na música popular, sob a impressão de que seus atores, incapazes de dialogar em meio à divergência, falavam línguas distintas dentro do mesmo código. Há uma razão extramusical para essa distância, o ressentimento dos mpbistas por terem sido empurrados para um lugar ingrato com a eclosão da Tropicália.

Edu Lobo não estava sozinho ao se sentir “velho” diante da iconoclastia tropicalista. Chico Buarque também discorreu sobre o episódio, e o relato mostra convergências:

Eu fiquei um pouco sozinho nessa história. Fui um pouco escolhido para ser o representante de uma música, uma atitude conservadora, uma postura conservadora, um cara velho. Eu era isso. E era um pouco jovem contra velho. E ninguém quer ser chamado de velho. Ainda mais com 23 anos. (...) Isso começou naquele festival de 1967, não é? Acho que foi de lá que veio a história das guitarras elétricas, das roupas, aquelas fantasias que explodem no Tropicalismo. O uniforme do cantor de festival era o *smoking*. No festival de 1967, ninguém avisou que não era assim. Então, é claro, eu fiquei com cara de... cara de *smoking*. Ao lado de Caetano e de Gil e todos eles com aqueles cabelos... Isso reforçou muita coisa. Porque a imagem tinha a ver, também. Não era só a música (BUARQUE In: CALIL; Terra, 2013, p. 100-102).

Se Edu Lobo enxergou na Tropicália um movimento em que predominou o extramusical, Chico Buarque foi mais arguto ao sugerir que as roupas e os cabelos faziam parte de um projeto que, é claro, passou pelo musical, sem se fechar em seus limites. Não incorreu, portanto, no equívoco de secundarizar as experiências de Caetano e Gil, mas reconheceu a

multiplicidade de propostas em jogo naquele momento. De algum modo, a ideologização dos diferentes gêneros de canção popular no final dos anos sessenta, em decorrência da crescente repressão política, contribuiu para o acirramento das oposições no campo artístico, mesmo quando os próprios artistas não compactuavam com essa ideia, o que significa a maioria dos casos. Criar esse ambiente de disputa, o “espetáculo de luta livre”, como quis Paulinho Machado de Carvalho, ficou a cargo da própria indústria cultural, que se alimenta de manchetes em mesma medida que da música propriamente dita.

Iniciei esta análise apresentando dois princípios que se manifestam estruturalmente em “Alegria, alegria”: multidirecionamento e justaposição. Os exemplos confirmam, como espero ter explicitado, ora a alternância, ora a simultaneidade desses princípios, manifestados em procedimentos diversos e entre sistemas semióticos. Enfim, concluo que as ocorrências de ambos os princípios nos estratos musical e poético operam sob um denominador comum: o tratamento do descompasso. Vimos que tal noção se expressa de diferentes maneiras, tanto pelo multidirecionamento, que formaliza o encanto-desatino com a modernidade recém-chegada; quanto pela justaposição, que descortina as contradições do capitalismo periférico pela exposição de imagens e ideias em disparate. Os momentos e as linguagens se espelham mutuamente, permitindo a abordagem do descompasso em vários matizes: histórico, pela oposição centro-periferia; harmônico-melódico, com a divergência entre os sentidos vertical e horizontal das tensões e resoluções; sonoro-timbrístico, pela presença de uma guitarra ainda presa ao sotaque particular do violão; poético, pelo confinamento de imagens em estilo telegráfico à regularidade da marchinha e da redondilha maior; e, enfim, um matiz estético, que se manifesta na opção pela roupagem moderna/estrangeira para uma canção em que predominam aspectos de um gênero tradicional/brasileiro.

3. VANGUARDA, MERCADO E O LUGAR DA TROPICÁLIA

A noção de percurso, como queremos, pressupõe a articulação dos caminhos que o constituem. Para um percurso crítico, os caminhos correspondem a perspectivas de análise, que, coordenadas bilateralmente, favorecem a compreensão do objeto em foco. Nesse sentido, a antropofagia é um dos caminhos para a abordagem da canção tropicalista, ao qual foi dedicado o primeiro capítulo. Este toma outra direção, procurando relacionar a produção da Tropicália com o espaço de mediação aberto pela indústria cultural. Um projeto como o do movimento baiano, que combina ambições estéticas, próprias ao campo artístico, à adesão irresoluta a uma lógica de mercantilização da cultura, merece, no mínimo, alguma ponderação. Ora, o rendimento crítico em caminhos bem distintos apenas ratifica a ambivalência do projeto, e também justifica, em certa medida, a decisão de percorrê-los. Se é possível um programa artístico aliar o ímpeto de vanguarda às exigências do mercado, ou, com favor ainda maior, fazer da adesão ao entretenimento ligeiro um gesto crítico, é o que considerarei adiante.

A discussão parte de dois eixos: o campo artístico, espaço histórica e socialmente delimitado, possuidor de uma dinâmica própria; e o mercado de bens simbólicos, propulsionado pelo surgimento dos grandes meios de comunicação, na esteira da expansão do capitalismo em escala global. O campo artístico se distingue de outras esferas de produção justamente pela pretensão de se descolar das leis do mercado e funcionar segundo parâmetros exclusivos ao seu interior. Desse modo, conforme analisou Pierre Bourdieu, o prestígio de um artista ou o valor de uma obra estariam pautados em critérios outros que não a capacidade de atender à dinâmica entre oferta e demanda. Ora, a autonomização do campo artístico se explica, em parte, pela ampliação, via letramento, de um público em potencial para os produtos culturais, tornando possível a existência da arte para além da patronagem da Igreja e da aristocracia:

(...) todas estas “invenções” do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irreduzível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da “criação” livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo (BOURDIEU, 2005, p. 104).

Não obstante, tratar a arte e o mercado como esferas absolutamente dissociadas pressupõe a crença num espaço de radicalização da liberdade criativa, em oposição a outro, em que os

objetos simbólicos existam tão somente para atender necessidades econômicas. É possível, penso, que o debate transcenda tais categorias, sem prejuízo crítico ante à banalização da arte-mercadoria ou à idealização da arte burguesa.

Entender os termos da separação entre arte e mercado, para depreender afinal a dinâmica entre esses dois polos na canção tropicalista, exige que passemos por outra discussão, de maior amplitude e densidade histórica: a hipótese de autonomia da arte. Sendo a oposição arte-mercado decorrente da oposição central arte-realidade, resta saber em que medida, e sob que condições, é possível conceber a arte desligada da sociedade. Peter Bürger (2012, p. 91-92) historiciza a discussão, e identifica dois momentos no discurso sobre a autonomia da arte. Em primeiro lugar, o surgimento de uma sensibilidade descomprometida com fins imediatos se faz possível em meio a um grupo cuja posição social dispensa o esforço cotidiano pela sobrevivência. Isso faz da autonomia da arte uma categoria da sociedade burguesa, e constitui, portanto, o momento de verdade do discurso. No entanto, transformar essa autonomia em descolamento total entre arte e sociedade é o que caracteriza, para Bürger, o momento de deformação do discurso, como se o afastamento entre arte e realidade se devesse a uma suposta “essência” da arte, em detrimento do processo histórico que o condicionou. Nesse sentido, justificar a autonomia da arte pela natureza do objeto resulta do equívoco de naturalizar uma categoria que se restringe à sociedade burguesa, sacrificando a dimensão histórica do problema.

Coube à vanguarda do século vinte a crítica à cisão entre arte e realidade imediata. Não se tratou, contudo, de revestir as obras de conteúdo social objetivo, mas de repensar o funcionamento da arte dentro da sociedade (BÜRGER, 2012, p. 96). Nesse sentido, pensando novamente no contexto brasileiro, a Tropicália conseguiu um passo à frente ao fazer da forma um espaço de problematização, tornando-a componente indispensável à apreensão das canções. Compreendendo tanto o estrato poético quanto o musical, a canção tropicalista se apropria de recursos tão diversos como a variação métrica, a aliteração, a dissonância e a instabilidade tonal para a construção de sentido. Assim, o juízo sobre essa produção não pode se limitar aos versos estampados no encarte do disco. Foi preciso entender a canção como uma linguagem particular, produto da complexidade de interações poético-musicais que a definem. Desse modo, o grupo baiano captou um dos motes dos programas de vanguarda que se espalharam ao longo do século vinte, segundo o qual a estética, em seu próprio domínio, pode se prestar à problematização da realidade.

À parte o aspecto formal, também compunham o programa da vanguarda a dessacralização dos meios de produção e circulação da arte, em consonância com a crítica ao seu afastamento da realidade imediata. No entanto, reaproximar arte e sociedade não significou a ratificação da práxis burguesa, mas, antes, a ambição de reorganizar a realidade *a partir* da arte. Ora, a objeção do autor ao anseio de superação da autonomia se explica pela descrença na possibilidade de tal realização no âmbito da sociedade burguesa. Como exemplo máximo dessa impossibilidade, a indústria cultural teria cumprido o projeto da vanguarda “com sinais invertidos”, já que a “falsa superação” da distância entre arte e sociedade propiciada pelo entretenimento massificado não adquiriu sentido de emancipação, mas, ao contrário, de sujeição ao consumo e perpetuação do estado de coisas correspondente. Se a indústria cultural realiza uma forma mercantilizada de superação da autonomia, fica a impressão de um anseio ligeiramente fora do lugar. Mirando a autonomia de outro ângulo, talvez encontremos um subterfúgio criativo no capitalismo tardio, ou, como colocou Bürger, “a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis” (2012, p. 97-104).

O caminho que nos propomos a percorrer exige rever tanto a noção de autonomia, que mostramos se tratar de uma categoria historicamente condicionada, quanto a suposta necessidade de superá-la, o que pode mesmo ser impossível, se concordamos com os argumentos apresentados, ao menos no âmbito da sociedade burguesa. Desse modo, revirar categorias estanques é o primeiro passo para uma avaliação ponderada da produção tropicalista, notadamente ambígua e multifacetada. Embora se submeta à lógica do mercado, a Tropicália o faz, ou pretende, como um procedimento de fins estéticos. Portanto, se a inserção na indústria cultural aproxima os baianos do fenômeno da “falsa superação” que menciona Bürger, parece razoável afirmar que a finalidade do gesto carrega algo da ambição de reorganizar a práxis vital segundo um novo entendimento da arte. Nesse sentido, a Tropicália herdou das vanguardas históricas o anseio de superação da autonomia da arte, mas empreende seus esforços fora do campo artístico, no âmbito da indústria cultural, para cujo funcionamento será preciso atentar à medida que avançamos.

Chama a atenção a designação intrinsecamente crítica “indústria cultural”, conforme formulada por Adorno e Horkheimer no capítulo que lhe dedicam da *Dialética do esclarecimento* (1944). O termo destaca a transformação da cultura, de caráter espontâneo e consequente, em campo de exploração econômica, com aspecto opostamente calculado e

finalista. Resulta desse processo a transposição da arte para a esfera do consumo, fazendo parecer obsoleta sua pretensa autonomia frente ao ritmo fabril de produção dos novos objetos culturais. A produção massificada conduz, sem surpresa, à padronização do gosto, separando o público em categorias de consumo. A essa altura, não há espaço para a subjetividade, pois o indivíduo existe apenas na pertença a um grupo determinado (DUARTE, 2007, p. 9-69). Os autores fazem da passagem do telefone ao rádio uma metáfora para o processo de dissolução da subjetividade operado pela indústria cultural. Se a individualidade subsiste na possibilidade de interlocução ao telefone, o rádio a dispensa por completo, pois pressupõe, no lugar do indivíduo, o ouvinte, que recebe passivamente o conteúdo prescrito enquanto desaparece em meio à massa (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 6).

Com a cultura em mãos de um setor do mercado, o que resultou na referida transformação de seu caráter espontâneo em calculado, a lógica de produção das “mercadorias culturais”, para empregar o termo de que se valem os autores, marca absoluto contraponto em relação ao paradigma da obra de arte autônoma. No novo cenário, suspende-se a distância entre arte e realidade, embora não em prol da superação pretendida pela vanguarda, que se realizaria a partir de uma reconfiguração da práxis vital pela arte. Posto de outro modo, a intenção era diluir a fronteira entre o real e o estético, ou ainda, estetizar a realidade. No fim, a sociedade burguesa se sujeitaria aos paradigmas da arte de vanguarda, que não precisaria se descolar de uma realidade que ela própria moldou. Bürger captou a ingenuidade do intento, razão de sua defesa da autonomia (como condicionamento histórico, não como categoria ideológica). Na indústria cultural, o caminho é praticamente oposto: na falta de um horizonte de superação para o capitalismo, a arte autônoma abdica do espaço conquistado historicamente e, derrotada, faz da práxis burguesa seu princípio estruturador. A consciência desse mecanismo leva Bürger a constatar que a mercadoria cultural realiza uma falsa superação da autonomia, com o sinal trocado. Enfim, enquanto sobra idealismo no programa da vanguarda, esse sentimento se esvai por completo na produção da indústria cultural, e dá lugar ao conformismo, que faz girar o próprio negócio.

Se entendemos a indústria cultural como negócio, enxergamos, na própria produção, a justificativa e a propaganda que se destinam à manutenção do estado de coisas que lhe garanta o lucro esperado. À maneira de qualquer setor do mercado, a indústria cultural tem como objetivo primeiro a viabilidade e a expansão de seus empreendimentos. Esse cenário se torna ainda mais intrincado se consideramos, com Adorno e Horkheimer, que se trata de um setor

cujos funcionamento depende da articulação com outros ramos industriais, como o eletroeletrônico, o siderúrgico e o petroquímico (2002, p. 7). Obviamente, os interesses desses setores devem ser contemplados, ou pelo menos não contrariados, na produção. Assim, o espaço comprometido da cultura mercantilizada contrasta com a liberdade de criação exigida pela arte autônoma, que, embora se distancie da práxis cotidiana (ou talvez por isso mesmo), torna-se refúgio do pensamento crítico ante o conformismo. Se esse afastamento for mesmo condição de um juízo razoável sobre a sociedade, o intento nunca esteve tão distante, em tempos de adesão da arte à imediatez do consumo.

Com base na argumentação trazida, em que o tom categórico se paga com a lucidez das análises, pode ficar a impressão de um terreno preparado para desqualificar o projeto tropicalista. É verdade que o exercício crítico pede rigor no enfoque dos problemas, para cujo fim vale a reflexão teórica iniciada. Ora, se buscamos uma alternativa ao campo previamente demarcado pela oposição entre autonomia e mercantilização, o simples apontamento de inconsistências se mostra tão insuficiente quanto os comentários elogiosos que estampam o encarte dos discos. Não se trata, portanto, de mostrar o quão brilhante ou falhado foi o projeto tropicalista, mas de evidenciar como ele responde a acontecimentos de uma etapa crucial do processo de modernização no Brasil – o ingresso na dinâmica do capitalismo global, articulado, como sabemos, com a desmobilização política condicionada pela ascensão de um regime autoritário. Cabe, enfim, verificar em que medida as canções em foco engendram, em conjunto, uma interpretação particular do Brasil, e quais as feições do país nelas representado.

A singularidade do projeto tropicalista dá margem para que consideremos a possibilidade de intenções críticas e estéticas se espremerem em meio às predominantes exigências do mercado. O caráter excepcional de tal hipótese não é eletivo, mas se impõe pela condição histórica. Para isso, concorrem fatores tão diversos quanto o caráter peculiar e tardio da formação de uma indústria cultural no Brasil e a continuidade do esforço, agora imbricado nesse setor, pela atribuição de um sentido para a brasilidade. O descompasso econômico não acarretou apenas em atraso na formação de uma indústria cultural no Brasil, já que o ritmo distinto do capitalismo periférico responde, também, por certos traços específicos no decorrer desse processo. Vale destacar, dentre outros, a forte participação do Estado e a fronteira apenas tênue entre o campo artístico e a esfera de produção cultural massificada. O trânsito entre o popular e o erudito é um dos motes para a aproximação do projeto tropicalista. Outro viés que se apresenta é relacionar a precariedade do primeiro momento da indústria cultural

no país ao surgimento de brechas – a “fresta” que, suponho, animou o ensaio de Gilberto Vasconcelos (1977) – que permitem a atividade crítica e criativa. Eis que o lugar tropicalista ganha forma justamente nesse terreno de conhecidas tensões, no encaixe das quais pretendemos verificar o que se apresenta como problema propriamente dito, intrínseco ao projeto, e, em oposição, que problemas podem ser levantados pela Tropicália, e, por extensão, pela produção intelectual e artística surgida na periferia, para a Estética e a crítica materialista que provêm do centro. Roberto Schwarz, num comentário sobre o ensaísmo de Antonio Candido, sugere um caminho que, embora pensado para o âmbito da crítica literária, parece-me adequado à abordagem da canção tropicalista:

(...) ao assumir resolutamente o valor de uma experiência cultural de periferia, ou não abrir mão dela, Antonio Candido chegava a um resultado de peso, que de periférico não tem nada: a universalidade das categorias dos países que nos servem de modelo não convence e a sua aplicação direta aos nossos é um equívoco. Não tenho dúvida de que o ensaísmo periférico de qualidade sugere a existência de certa linearidade indevida nas construções dialéticas de Adorno e do próprio Marx – uma homogeneização que faz supor que a periferia vá ou possa repetir os passos do centro (SCHWARZ, 2012, p. 49).

José Miguel Wisnik (1979, p. 7-13) ataca a questão pelo prisma da diferença cultural. Se a produção de música erudita na Alemanha de Adorno foi suficiente para formar um sistema articulado de compositores, ouvintes e demais mediadores, a prática musical brasileira, por outro lado, nunca aderiu completamente ao modelo de escuta contemplativa, ou desinteressada, que lhe corresponde. Destacou-se, sim, pelo uso musical interessado: no cotidiano, em festividades e rituais religiosos. Desse modo, enquanto a música alemã se desenvolveu mormente do lado erudito, a brasileira se inclinou, em mesma medida, para a vertente popular. É notório, e diferenciado, o número de brasileiros que emprestam suas capacidades criativas à música popular, especialmente em relação a outros países, como a Alemanha, em que esse campo é relegado quase inteiramente à lógica industrial. Wisnik sustenta, portanto, que a força da música popular no Brasil a torna mais resistente ao esquema de dominação econômica da indústria cultural. Isso permite que, junto aos objetos massificados, persista outro tipo de produção, cujos critérios, embora passem pelos da indústria cultural (afinal, a esfera é a mesma), não se limitam a eles, guardando o espaço da criação individualizada e aberta à subjetividade.

Embora o caminho seja sugestivo, o ensaio de Wisnik exige cuidado, pois prescinde de base empírica, o que deixa o argumento mais abstrato que o desejável. Parece viável a hipótese dos diferentes cenários da produção musical no Brasil e na Alemanha. Podemos intuí-la tanto na riqueza do cancionário popular brasileiro quanto no papel de expoentes

alemães para a evolução da música erudita como a conhecemos. No entanto, ainda que os picos de cada tradição musical sejam prontamente reconhecidos, fica difícil mensurar o tamanho das lacunas correspondentes – o que faltaria à música erudita no Brasil ou à variedade popular na Alemanha? O levantamento de dados que sustentem o argumento talvez seja tarefa para uma pesquisa de caráter sociológico. Ainda que seja possível apurar informações que iluminem a discussão sobre o potencial da música popular como fenômeno no Brasil, não vejo razão, em âmbito acadêmico, para o cotejo com o mesmo quadro em outro país sem o suporte de dados que autorizem tal aproximação.

Renato Ortiz observa, com Patrice Flichy, que a chegada da indústria fonográfica em países periféricos, particularmente nos latino-americanos, ocorreu de modo distinto em relação à cinematográfica ou à televisiva. Enquanto esses setores, inicialmente, apenas importavam conteúdo estrangeiro, a indústria do disco produziu seu conteúdo localmente desde os primeiros anos (1994, p. 194-195). A estratégia se explica pelo predomínio de cantores locais no mercado musical, sendo mais viável recrutá-los em filiais estabelecidas nos países-destino que disputar por espaço com artistas estrangeiros. Num país como o Brasil, a indústria cultural deixou intacta a dinâmica da produção de discos, dedicando-se apenas à comercialização do resultado. Assim, quando observamos o incipiente mercado de música popular no Brasil entre os anos cinquenta e sessenta, é notória a consolidação de um sistema articulado, como aquele a que se refere Wisnik, entre músicos, obras e público. Esse cenário não apenas justifica a opção da indústria fonográfica pelo catálogo local como também ratifica parte da hipótese do supracitado ensaio quanto à especificidade da prática musical no Brasil, cujos esforços se concentraram fortemente na variedade popular.

À luz do caminho aberto pelo ensaísmo periférico, e considerando o quadro da música popular no Brasil, em especial a partir da Bossa Nova, parece clara a necessidade de reler a produção crítica dos países centrais, não em objeção, mas no sentido de fornecer um suplemento para o trato de questões ligadas ao ritmo e às feições de uma forma distinta de desenvolvimento, com implicações profundas na dinâmica cultural. Conforme colocado anteriormente, um dos traços particulares do caso brasileiro se manifesta num certo imbricamento entre o campo artístico e a esfera do mercado. Esse cenário se explica pela dificuldade da arte em constituir um campo propriamente autônomo no Brasil. Dessa forma, na impossibilidade de “definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos (...) e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios

próprios de funcionamento” (BOURDIEU, 2007, p. 106), o campo artístico se submete parcialmente à lógica da indústria cultural. Daí o fato de compositores como Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri atuarem como arranjadores, regentes e mesmo instrumentistas em rádios, gravadoras e estúdios cinematográficos (PEREIRA, 2012, p. 159); ou ainda o grande número de escritores dedicados à atividade jornalística, que, como apontou Olavo Bilac, não sem alguma ironia, foi, por muito tempo, o principal veículo para o escritor que quisesse atingir o modesto público leitor do país (BILAC *apud* ORTIZ, 1994, p. 28).

A fragilidade do campo artístico no Brasil terminou por reaproximar a arte da esfera cotidiana, agora sob a tutela da indústria cultural. Se a economia interna do campo não se sustenta, interpõe-se a lógica externa do mercado. Talvez seja um fenômeno peculiar à periferia, onde as instituições encarregadas de zelar pela cultura oficial não possuem a força histórica para resistir à expansão do mercado de bens simbólicos. É mérito da Tropicália ter atentado para esse quadro, com canções que, ajustando demandas próprias a ambas as esferas, levaram ao grande público, em embalagem palatável, questões que pareciam exclusividade da arte séria. A desconstrução de valores como a nacionalidade oficial, o bom gosto e a moral burguesa são exemplos da nova matéria trazida à canção pelo grupo baiano. O trânsito intelectual dos tropicalistas se faz notar, também, no elo de Caetano Veloso com os irmãos Campos, e na alternância, por exemplo, com participações em espetáculos popularescos, como o programa do Chacrinha (para interpretar, eventualmente, canções afeitas aos avançados procedimentos da poesia concreta). De modo geral, a adesão de uma parte do campo artístico à indústria cultural no Brasil sugere tanto um maior alcance aos artistas que decidam se posicionar na interface com o mercado quanto a ameaça, justificada, de empobrecimento criativo e neutralização do teor crítico em favor de um objetivo imediato – a saber, o lucro.

Bat macumba

A experimental e quase *jam-session* “Bat macumba”, do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, simboliza de maneira especial o encontro entre as aspirações da vanguarda e o caráter ligeiro exigido pela indústria cultural. Adotando abertamente os procedimentos da poesia concreta, como o emprego de linguagem sintética, a opção por uma sintaxe não discursiva e a exploração dos aspectos sonoro e visual das palavras (FAVARETTO, 2007, p. 51), a faixa não deixa de apresentar uma atmosfera festiva, resultado

do encontro carnavalizado de oposições tradição-modernidade: a macumba, generalização que designa práticas religiosas de origem afrobrasileira; o personagem de quadrinhos Batman, que simboliza a presença do influxo estrangeiro e, de modo mais amplo, a universalização da indústria cultural a partir da produção de centros irradiadores, em especial os Estados Unidos.

As referidas oposições também se manifestam no nível musical. O arranjo traz uma percussão alusiva a ritmos brasileiros, que se funde, em seguida, às batidas concisas da bateria de *rock*. Já a melodia de caráter improvisativo, executada em contraponto ao coro principal ao longo de toda a faixa, engendra essa oposição com maior profundidade, pois apresenta frases com sotaque guitarrístico executadas pela viola de dez cordas. Se a guitarra é o símbolo máximo da dita invasão da música popular estrangeira no Brasil, tendo se tornado, inclusive, uma bandeira ideológica da Tropicália, a viola representa, ao contrário, o ideal de preservação da identidade local frente ao imperialismo cultural norte-americano. Assim, a viola que remete à linguagem da guitarra – até porque executada pelo guitarrista Sérgio Dias, d’Os Mutantes – transforma-se em provocação contra o discurso da nacionalidade oficial, bem como a ratificação, no âmbito estético, do sincretismo cultural preconizado pela Tropicália.

As próprias deficiências da interpretação de Sérgio Dias acabam adquirindo força estética, em consonância com o propósito mencionado. Se o instrumento fica subutilizado no potencial harmônico e, principalmente, na vocação percussiva, pela ausência do rasgueado, tanto melhor para promover o estranhamento arquitetado para o arranjo. Uma frase como a seguinte, algo inusitada na cor regional da viola, soaria bem natural se tocada na guitarra:

Exemplo 1

Bat macumba

[1:00 – 1:15]

viola

5

Chama a atenção a execução das notas ligadas, tanto os pares ascendentes quanto os descendentes. Em contexto ascendente, como no início do terceiro compasso, a primeira nota

(Lá) é tocada com a palheta e a nota seguinte (Si) é tocada em *legato*, num movimento chamado *hammer on*. Em sentido descendente, como acontece reiteradamente do quarto compasso até o terceiro tempo do quinto, a primeira nota (Sol) é tocada com a palheta e a nota seguinte (Fá#) em *legato*, num movimento chamado *pull off*. De modo geral, a sequência de *hammer-ons* e *pull-offs* na frase destacada, embora possa ocorrer em outros instrumentos de corda, tornou-se um traço da guitarra *rock*, mormente pelo trabalho de expoentes do gênero como Jimi Hendrix, que Gil apreciava especialmente à época da Tropicália (VELOSO, 1997, p. 269-270).

O sincretismo musical também pode ser observado no ambiente harmônico criado próximo ao final de “Bat macumba”. Quando o acompanhamento é interrompido, restando apenas o coro (2:13), o silêncio é quebrado por uma cadência típica do *blues* norte-americano. A harmonia no tom de Ré mixolídio – D7 || G – que se repete exaustivamente ao longo da faixa sofre uma pequena alteração: o acorde Sol Maior também recebe a sétima menor. Em seguida, surge um terceiro acorde, A7, compondo a cadência de blues D7 || G7 || A7. A melodia na supracitada viola “à guitarra” também reforça o efeito da mudança de ambiente harmônico, fazendo soar um Fá natural sobre o acorde G7, o que ressalta a presença da sétima menor:

Exemplo 2

Bat macumba

[2:16 – 2:23]

The musical notation is for a viola part in 4/4 time, one sharp (F#). It shows a blues cadence. The first measure has a G7 chord and a melody of G4, A4, B4, C5. The second measure has a G7 chord with a natural F note (F7) and a melody of F4, E4, D4, C4. The third measure has an A7 chord and a melody of A4, G4, F4, E4. The notation includes a triplet of eighth notes (F4, E4, D4) and a fermata over a quarter note (C4).

É sugestivo que “Bat macumba” seja a única faixa do disco tropicalista a não apresentar estrutura de canção – posto que, embora haja canções feitas apenas de estrofes, é difícil imaginar o contrário sem grandes implicações formais: peças constituídas de um refrão contínuo, sem a alternância de estrofes. Nesse caso, a repetição convida ao improviso, configurando uma atmosfera experimental, como acontece na faixa em questão. Dito isso, “Bat macumba” é o momento de maior predomínio do estrato poético no disco, já que a necessidade de empregar os procedimentos concretistas determina a recusa da canção por uma forma mais aberta. Assim, a estrutura cíclica e o início repentino, como se algo já viesse

acontecendo quando a faixa se inicia, sugerem que os versos cantados por Gilberto Gil possam crescer e decrescer *ad aeternum*, rompendo, nos limites de uma arte temporal como a música, com a linearidade que os concretistas procuraram abolir no texto impresso ou projetado.

A heterogeneidade de “Bat macumba” se manifesta sob ângulos diversos e complementares. No nível semântico, símbolos de campos distintos são lançados em sequência, gerando, conforme mencionado acima, uma atmosfera *nonsense* entre Batmans e macumbas – levada ao estrato musical na forma de violas à guitarra e percussões. No entanto, a particularidade de “Bat macumba” reside na inspiração concretista. A partir dela, os tropicalistas atentaram para a dimensão morfológica do estrato poético, articulada, agora, com o dado semântico. A mera enunciação de entidades díspares, ou fracamente relacionadas, já faz emergir a heterogeneidade tão cara à Tropicália. Todavia, o procedimento renderia pouco se empregado de forma unilateral, ou seja, sem o respaldo de outras camadas de interpretação. Na faixa em questão, os elementos pré-modernos não se colocam em simples confronto com a informação trazida pela indústria cultural. Eles se entrelaçam, passando a integrar uma mesma realidade, em que coexistem, como sabemos, diferentes estágios de desenvolvimento do capitalismo. O nível morfológico garante a correspondência estética do raciocínio, pois sugere a origem comum de “Batma(n)” e “macumba” no neologismo composto que intitula a obra. Para tal efeito, contribuem também o caráter gradual das inflexões, favorecendo o reconhecimento do percurso entre os termos; e, em menor medida, a visualidade resultante (menos relevante por se mostrar apenas na transcrição da matéria cantada, transcendendo a experiência de escuta propriamente dita).

Se comparamos a referida interpretação de “Bat macumba” com a leitura que dela fizeram Os Mutantes em seu disco de estreia, percebemos opções estéticas diferentes, que permitem, de certa forma, entender e diferenciar a Tropicália, o movimento, e o respectivo período da vida cultural no Brasil. O grupo que se reuniu ao redor de Caetano Veloso e Gilberto Gil, imbuiu-se do ímpeto de rever o conhecimento produzido sobre o Brasil à luz do presente urbano, capitalista e globalizado. Pelo efeito crítico, a viola adere ao sotaque da guitarra, e, do mesmo modo, a macumba ganha roupagem *pop*. A experimentação se sobrepõe, inclusive, ao resultado exclusivamente musical, pois a estética tropicalista nem sempre entrega, em termos absolutos, o que promete pela ambição e elaboração artística. Em contrapartida, Os Mutantes não miravam a desconstrução da brasilidade ou o enfoque de

contradições do capitalismo periférico, nem era de se esperar que o fizessem três jovens de dezoito a vinte e um anos, enquanto Caetano e Gil já contavam vinte e seis à época do disco tropicalista.

Com Os Mutantes, “Bat macumba” se tornou um experimento baseado em signos do *rock* e inspirado na psicodelia que animou a geração anglo-americana dos anos sessenta. A “falsa” viola deu lugar à guitarra propriamente dita, e os efeitos abstratos se espalham ao longo de toda a faixa. A eletrificação das sonoridades corresponde, em certa medida, a um anseio pela abertura do país à informação moderna. É fácil entender esse sentimento num grupo de jovens paulistanos de classe média, desejosos por fazer simplesmente como seus pares do hemisfério norte, sem pensar no tamanho das diferenças materiais e imateriais ao redor do Brasil, ou do Brasil em relação ao mundo. Ora, a universalidade intrínseca d’Os Mutantes foi entendida prontamente por Caetano Veloso como o elemento que faltava na equação da heterogeneidade conceitual praticada pela Tropicália. É possível dizer até que a sensibilidade urbana e o primor técnico do trio entram em pitoresco e calculado contraste, por exemplo, com o excêntrico, e nordestino, Tom Zé. Entrevem-se o raciocínio das seguintes linhas de Caetano, em breve descrição de Sérgio, Arnaldo e Rita:

Sabiam tudo sobre o rock renovado pelos ingleses nos anos 60, tinham a cara da vanguarda pop da década. Diferentemente dos roqueiros dos anos 50, eles eram refinados, tinham um estilo de comportamento cheio de nuances e delicadeza. Sérgio, com apenas dezesseis anos, exibia uma técnica guitarrística de primeira linha, em nível internacional. Rita e Arnaldo eram namorados desde a infância e tudo em volta deles tinha um sabor a um tempo anárquico e recatado. Ela era extremamente bonita e sua porção americana muito evidente (era filha de um imigrante americano com uma descendente de italianos) lhe davam um ar em que se misturavam liberdade e puritanismo. Os três eram tipicamente paulistas – o que, no Brasil, significa uma mescla de operosidade e ingenuidade – e talvez nós, baianos, lhe parecêssemos involuntariamente maliciosos (...) (1997, p. 172).

Parque industrial

Sem surpresa, outra face do progresso aparece na contribuição autoral de Tom Zé ao disco-manifesto da Tropicália: “Parque industrial”. Desde o título, a canção constrói uma sátira do processo de modernização do Brasil a partir da segunda metade do século vinte. Recorrer a uma expressão composta, e já cristalizada na linguagem corrente, tem o sentido de preparar o terreno para um exercício antropofágico: a desconstrução do entusiasmo brasileiro com a modernização das grandes cidades, que, em meio a outros desdobramentos, resultou na quase onipresença da indústria cultural na vida cotidiana de quem as habita. O tom de ironia descola o termo “parque” da construção original, fazendo com que a austeridade do

aglomerado de indústrias, símbolo do progresso que havia chegado ao país, ceda à atmosfera jocosa do parque, num convite à brincadeira e ao riso. Vale notar, portanto, que o título da canção já sugere uma disposição antropofágica, a saber, de desconstrução por meio do riso.

A construção poética de “Parque industrial” se apoia no supracitado procedimento, tropicalista por excelência, de chocar o Brasil tradicional, e suas idealizações, com o país transformado pela modernização, igualmente fantasioso, embora o caminho seja outro. A luz que incide sobre o contraste resultante gera um efeito tão crítico quanto ambíguo. Não se trata, simplesmente, de uma representação crítica do progresso, que aparece antes como dado. É menos ainda um elogio nacionalista à modernização local. Na primeira estrofe, que se repete idêntica após o refrão, o Brasil pré-moderno é apresentado de forma caricatural. A sátira também se direciona ao próprio ufanismo cultural, com seu entusiasmo particular pelos traços arcaicos da sociedade brasileira:

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

Lugar-comum na poesia brasileira, a imagem do céu de anil compõe uma representação idílica e consagrada da realidade local – pertence, como querem os tropicalistas, ao inventário de “reliquias” do Brasil. Na canção, é preciso retocar o céu que aparece na poesia oficial, pois a era industrial exige um país diferente. A modernização será celebrada com festa, embora a decoração, feita de bandeirolas, ornamento típico de festas populares, seja pouco afeita às luzes e cores do progresso. Diante do cenário desfigurado, a modernidade adquire caráter messiânico, pois há quem se disponha a recebê-la com orações, já que dela espera-se nada menos que uma forma de redenção identitária. Nesse sentido, “Parque industrial” se relaciona à hipótese de Renato Ortiz sobre o papel da indústria cultural na consolidação da brasilidade, a despeito das contradições no processo de expansão do capitalismo à periferia (ORTIZ, 1994, p. 37). Ainda no âmbito da primeira estrofe, o emprego de verbos no modo imperativo – “retocai” e “despertai” – sugere a falta de voz política das classes baixas durante o processo de modernização do país. Sem participação, restou à maioria celebrar a novidade sem entender, comprando, assim, o discurso oficial do país que progride. Talvez, a longevidade do

regime autoritário no Brasil seja o melhor exemplo de que avanço e retrocesso não se distinguem com a clareza necessária desde então.

A estrutura harmônica da primeira estrofe de “Parque industrial” se apoia num procedimento que consta de grande parte da produção tropicalista: a colagem, com vistas à instabilidade tonal. A partir do tom de Ré menor, a harmonia se destaca pela alternância de acordes a cada dois tempos:

Exemplo 3

Parque industrial

[0:09 – 0:33]

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves. The first staff contains the first six measures of the melody, with lyrics: "Retocai o céu de anil", "Bandeirolas no cordão", and "Grande festa em toda a nação". Above the notes are chord symbols: Dm, B♭, Dm, Am, Em, G, and A. The second staff continues the melody from measure 5, with lyrics: "Despertai com orações", "O avanço industrial", and "Vem trazer nossa redenção". Above the notes are chord symbols: Dm, B♭, Dm, Am, Em, G, and A. The third staff is empty, starting at measure 10.

O rompimento com o campo harmônico inicia no terceiro compasso, quando soa o acorde Mi menor, seguido de Sol maior e Lá maior. No entanto, o encadeamento de acordes externos ao campo apresenta uma coerência própria. Se consideramos o fragmento Em || G || A pensando em Ré maior como centro tonal, encontramos um movimento entre os graus II, IV e V. O emprego da instabilidade tonal se mostra na articulação de dois blocos distintos e na alternância rápida entre acordes durante os cinco primeiros compassos de melodia cantada. O caráter de convocação da referida estrofe – lembremos os verbos no imperativo – sugere que os elementos destacados também servem, em nível harmônico, ao propósito de chamar a atenção do interlocutor/ouvinte para o fato novo que a canção anuncia. Assim, os estratos musical e poético se complementam mutuamente, com a intensificação dos imperativos pelos rompantes da estrutura harmônica.

Tem garotas-propaganda
Aeromoças e ternura no cartaz
Basta olhar na parede minha alegria
Num instante se refaz

No novo cenário, não cabem bandeiras, nem orações debaixo de um “céu de anil”. Com a suspensão da expectativa pela chegada do progresso em si, os acordes se distribuem em pequenos blocos tonais, e não se alternam com a mesma frequência. O ritmo também se simplifica com toques de caixa regulares. O encanto fabricado das vedetes nos cartazes é apresentado com ironia. A voz poética, no entanto, não se incomoda, e parece se divertir com a consciência da massificação. É possível dizer que a ternura e a alegria dos versos acima compartilham o mesmo ar pueril. A cena é representativa da atitude tropicalista ante o progresso: a ternura de papel no rosto da beldade não incomoda o interlocutor, tropicalista, que se “alegra” num sentido igualmente postiço. Nesse sentido, é assaz irônica a modulação de Ré menor para o relativo maior, Fá, quando da alegria repentina da voz poética ao fitar um cartaz de propaganda. Enfim, no jogo da modernidade capitalista, quem conhece as regras se imuniza, e deixa um sorriso no canto da boca. Esse sujeito, curiosamente, é o ouvinte ideal capaz de decodificar a ironia intersemiótica da canção tropicalista. Em nível sistêmico, entretanto, o absurdo levantado pelo confronto das imagens em questão termina sem solução alguma. Tudo parece tão somente um olhar de cima para as contradições que gritam ao sujeito tropicalista, que, a despeito da argúcia de enxergá-las, parece pouco disposto a apontar um caminho outro. Limita-se a comentar e zombar à distância, com seus pares.

Os exemplos selecionados – “Bat macumba” pelo emprego de procedimentos ligados à poesia concreta e “Parque industrial” pela sátira do progresso, e da própria indústria cultural – ilustram a complexidade, no Brasil, da música popular como fenômeno. É sabido, porque amplamente discutido, que esse dado escapa ao modelo frankfurtiano de crítica da cultura. José Miguel Wisnik falou em “má vontade” ao comentar a relação de Adorno com a música popular. Em “O minuto e o milênio”, a falta de entusiasmo do filósofo com o jazz e a canção radiofônica é justificada pela formação estritamente erudita (1979, p. 12). É nesse ponto, entretanto, em que a abordagem culturalista deixa escapar o objeto, que penso ser necessário um cuidado maior. Reconhecer que a teoria de Adorno e Horkheimer não é capaz de contemplar todas as nuances de um movimento como a Tropicália, o que já sabemos correto, não implica em descrédito ao legado crítico dos frankfurtianos. Schwarz interpreta essa postura como um problema da intelectualidade brasileira: desmorrar ideias e teorias antigas

na avidez pela novidade, como se o novo, pura e simplesmente, pudesse solucionar os impasses que ainda se colocam à reflexão do presente. Procede-se dessa forma a despeito das necessidades críticas do momento, e, ainda mais importante, sem a compreensão de que o conhecimento se constrói de maneira paulatina, de nada adiantando destruir a casa e voltar a erguê-la em seguida – quando muito, apenas mudando os problemas de lugar (SCHWARZ, 1987, p. 30).

Com Adorno e Horkheimer, atentamos para a transposição da arte para a esfera do mercado, em oposição ao espaço de liberdade que os artistas reclamaram para si em momentos anteriores. Consideramos, também, as consequências da produção cultural massificada, como a padronização estética, a eliminação do novo enquanto risco desnecessário, o desaparecimento da dimensão subjetiva do receptor, o comprometimento político e econômico da produção com a manutenção do *status quo* etc. Por outro lado, um olhar para o catálogo da Tropicália, como este a que procedemos, mais que apenas o gesto de refutar uma teoria, como querem os que insistem em limitar o problema, oportuniza um passo à frente na compreensão das formas assumidas pela arte a partir de seu imbricamento no curso do progresso técnico, com o advento da indústria cultural. A empreitada exige, portanto, revisitar a teoria crítica de Adorno e Horkheimer na perspectiva do capitalismo periférico, do qual a Tropicália constitui, artisticamente, uma manifestação representativa. Os caminhos abertos pela canção tropicalista podem levar, enfim, a uma abordagem da arte e da cultura que transcenda as categorias estanques de que tratamos no início do capítulo. Em mesma medida, a lucidez da crítica frankfurtiana à indústria cultural pode iluminar, em grande parte, os problemas supracitados da alegoria tropicalista.

Roberto Schwarz dedica um ensaio de seu último livro, *Martinha versus Lucrecia* (2012), à análise da autobiografia de Caetano Veloso, *Verdade tropical* (1997), que também pode ser lida como recorte de reminiscências tropicalistas, ou mesmo crônica da movimentação artística no Brasil em torno de 1964. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo” mira exclusivamente o texto de Caetano, cuja qualidade literária é destacada por Schwarz, como um romance de ideias. Fica desconsiderada, assim, a análise da produção musical correspondente aos episódios narrados, e que, naturalmente, é o mote de toda a reflexão trazida no livro. O autor justifica a lacuna por não possuir formação musical e desconhecer as canções do biografado. Adiante, exponho o argumento de Schwarz, articulando-o, enfim, com a discussão da matéria musical, de modo a preencher a lacuna do

ensaio e verificar em que medida a crítica do autor à trajetória de Caetano se reflete, também, no catálogo tropicalista.

Apresentado como “herói reflexivo e armado intelectualmente”, o narrador se dedica à reflexão estética e social a partir de um lugar inusitado, a música popular de amplo consumo chancelada pela indústria cultural. Schwarz distingue duas acepções para o termo “popular”, que pode ser entendido num cenário de analfabetismo e exclusão social, em que ambições intelectuais ligadas à alta cultura esbarram numa quase impossibilidade de classe; ou, ainda, no âmbito da cultura de massas, em que a possibilidade do encontro entre o *showbiz* e o debate intelectual aumenta de quase impossível para apenas improvável. No Brasil, entretanto, ambos os sentidos coexistem na dinâmica social, com crescimento exponencial do segundo, hegemônico, ainda que as condições do primeiro não estejam propriamente superadas. À parte o paradoxo ético, exclusão e mercantilização caminham indiferentes, restando o embaraço da superposição. Schwarz lembra, enfim, que nenhuma esfera artística se encontra tão imersa nesse cenário como a música popular, cujo estudo compreende um olhar estratégico para a realidade brasileira.

Merece destaque a postura do jovem Caetano em meio à tensão criada pela presença crescente de influxos estrangeiros, inevitável com a abertura ao capitalismo global, num ambiente cultural fortemente marcado pelo nacionalismo verde-amarelo. As posições defendidas ainda em Santo Amaro valem pela reflexão que suscitam e, também, por delinearem um aspecto essencial do lugar marcado pela Tropicália nos anos seguintes. O empréstimo de modelos estrangeiros, mormente norte-americanos pelo momento político e econômico do país, não lhe parecia um mal endêmico. Assim, Caetano se colocava, de imediato, na contramão do exclusivismo localista sustentado por nacionalistas conservadores. Para ele, diferentemente, a procedência da matéria importava menos que o caráter da apropriação, determinado a partir da relação estabelecida com a dinâmica social interna. O raciocínio separa, em princípio, a produção que encerra um gesto de rebeldia daquela que, ao contrário, sugere conformismo perante certa realidade social. A obra de arte não se legitima, necessariamente, pelo emprego de elementos locais ou a oposição a influxos estrangeiros. Reconhece-se, na verdade, pelo impulso de rebeldia, no sentido de descortinar as contradições da estrutura social vigente. Seu contrário é a obra que alimenta a conformidade com o *status quo*. Schwarz destaca, portanto, que Caetano superou muito cedo a estéril tensão entre o nacional e o estrangeiro na produção cultural brasileira, transcendendo, com o mesmo gesto,

outra querela que tomou a esfera artística local na década de sessenta: a oposição, que agora sabemos indevida, entre experimentação e engajamento.

Panis et circensis

A canção “Panis et circensis”, que dá nome ao disco-manifesto de 1968, exemplifica bem o tratamento dado pelos tropicalistas a temas que eram caros a mpbistas e demais opositores da música estrangeira no Brasil. Veremos que a crítica orientada à esquerda permanece na Tropicália, como queriam artistas e estudantes engajados. O embate existe, contudo, em relação ao método empregado, já que com os tropicalistas o gesto crítico ganhou o âmbito da forma, ao passo que os adeptos da canção nacionalista preferiram o conteúdo, pela capacidade imediata de apresentar problemas sociais e políticos de maneira palatável. O recurso a formas consagradas se relaciona, também, ao tom profético da canção de protesto, num anseio quase messiânico pela transformação social. Em outros casos, o nacionalismo musical resultou, puramente, de uma posição estética conservadora, em que a preferência por instrumentos acústicos e uma representação idealizada da fauna e da flora locais conteve o entusiasmo com os encantos da modernização: os instrumentos elétricos, as roupas coloridas e, de modo geral, toda a nova sensibilidade despertada com a modernidade era enxotada no espaço do não-nacional.

A voz poética em “Panis et circensis” não é capaz de corrigir a desigualdade ou as disparidades políticas do Brasil. No entanto, lança um olhar sobre a dinâmica social partindo de uma experiência individual. Os versos narram uma série de acontecimentos no limiar do absurdo que ocorrem paralelamente a um jantar em família, do qual a voz poética não participa:

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

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

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar

Mas as pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

A oscilação onírico/real se articula com a alternância dos espaços. O surreal e a experimentação estão ligados a ambientes externos: uma canção iluminada de sol, um quintal com tigres e leões soltos, um crime passionai cometido em avenida de grande circulação, uma árvore de sonhos plantada no jardim. Enquanto isso, dentro da casa, onde a família se reúne para jantar, as ações são descritas apenas com dois verbos: “nascer” e “morrer”. As personagens também se dividem espacialmente, pois a voz poética ocupa somente os espaços externos, apartada, portanto, da família que permanece na sala de jantar. É curioso observar que enquanto a voz poética se apresenta como sujeito na canção, as personagens sentadas à mesa se desindividualizam, desaparecendo na cena do jantar. A alegoria da canção representa a impotência e a desinformação de setores das classes média e alta no Brasil frente ao período de obscuridade política que sucedeu o golpe militar. Nesse sentido, a absurdidade das cenas externas adquire carga semântica especial, pois intensifica a indiferença (e a ignorância) da família burguesa mediana diante de uma realidade que pede maior ponderação. Enfim, o que os versos encerram – poeticamente, ou seja, como resultado de um projeto estético – é uma crítica ao caráter apaziguador do conservadorismo, apoiado em bandeiras instrumentalizadas

pelo governo para a perpetuação do *status quo*: o ideário nacionalista, a hostilização acrítica do pensamento político de esquerda e o resguardo moral fomentado pelo catolicismo.

A harmonia da canção é bastante simples, sem modulações ou fragmentos de instabilidade tonal. Os quatro acordes se movimentam no campo harmônico de Sol maior: G || D || Am || C, o que resulta, estruturalmente, numa cadência I-V-II-IV. O padrão se repete à exaustão. Mesmo o trecho conclusivo, à altura dos verbos “nascer” e “morrer”, forma-se por mera redistribuição dos mesmos acordes, que se movimentam, então, do quinto grau ao primeiro: D || C || Am || D || G (V-IV-II-V-I). Deslocada do contexto, a harmonia de “Panis et circensis” soa simplória, ou mesmo banal. No entanto, articulada com o estrato poético, a progressão adquire sentido extra-musical, potencializando o efeito de ironia que os versos trazem. Os acontecimentos surreais que se seguem a cada estrofe adquirem maior senso de absurdidade quando cantados com absoluta naturalidade sobre uma harmonia que remete a uma cantiga infantil. Do mesmo modo, a melodia também entra na trama de que participam os versos e a harmonia, como pode ser observado no exemplo a seguir:

Exemplo 5

Panis et circensis [0:46 – 1:01]

The musical score is presented in two systems. The first system is for the vocal line (voz) in G major, 4/4 time. The melody consists of two phrases: an ascending phrase (G4, A4, B4, C5) and a descending phrase (C5, B4, A4, G4). The lyrics are: "Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal para matar o meu amor e matei". Above the vocal line, the chords G, D, Am, C, G, D, Am, C, G, D are indicated. The second system is for the piano accompaniment, starting at measure 6. The bass line consists of a descending eighth-note pattern (G4, F4, E4, D4) followed by a quarter note (C4). The lyrics are: "às sete horas na avenida central". Above the piano line, the chords Am, C, G, D are indicated.

A melodia é construída a partir de uma estrutura de pergunta e resposta. A primeira frase é ascendente, a segunda, descendente em sua maior parte. A pergunta possui apenas quatro notas espaçadas (semínimas), a segunda, sete notas de menor duração (colcheias). O movimento simétrico e constante entre as frases, que se distinguem pelo contraste rítmico e melódico, também contribui para a configuração da atmosfera ingênua e desprezenciosa. Assim, o efeito do absurdo nos versos ganha um ar ainda mais pitoresco, e sugere, ao longe, o tom de zombaria que se esconde na segunda camada.

O arranjo contrapontístico contribui para a criação da atmosfera onírica em que os episódios inusitados acontecem. A voz principal tem sempre a companhia de uma melodia paralela, que inicia apenas em notas graves, mas logo atinge o registro agudo com a entrada do trompete. São notas curtas em torno da tríade dos acordes que compõem o acompanhamento descrito acima, como que pincelando nuances sonoras a encorpar o tecido sonoro, afastando-o do registro cotidiano. Pois é justamente do corriqueiro que se quer afastar, de modo a acentuar o contraste com a banalidade do jantar em família aludido na canção. O jantar nos conduz ao excerto final de “Panis et circenses”, em que é possível escutar o ruidoso atravessar de talheres, copos e travessas enquanto a família se serve à mesa. Entre dizeres tão comuns quanto “me passe a salada” ou “só mais um pouquinho”, soa ao fundo uma gravação do Danúbio Azul de Johann Strauss II, valsa composta no século XIX. A esse respeito, vale lembrar que o momento exatamente anterior à cena em questão é acompanhado por uma base de guitarra, baixo e bateria, em andamento acelerado e com timbragem característica do rock. Nesse trecho, os versos se referem, repetidamente, com pequenas variações, às “pessoas na sala de jantar”. Por meio do contraste, a convencionalidade da cena é novamente destacada, agora pela via estética. No final, o jantar em família pode ser entendido, assim sugere a canção, como uma entre outras distrações burguesas – o “pão” e o “circo” – fazendo com que determinados estratos da sociedade se abstenham de uma reflexão crítica sobre a realidade política do país.

“Panis et circenses” exemplifica com precisão o projeto tropicalista de instrumentalizar o dado estrangeiro, colocando-o a serviço de uma reflexão sobre a realidade nacional. Nesse ponto, a Tropicália guarda uma distinção importante em relação à Jovem Guarda. Embora fossem ambos repudiados pelos setores mais conservadores da MPB, a Tropicália partilhou com seus antagonistas um anseio pela releitura da realidade nacional, embora por um caminho diferente. Em contrapartida, a Jovem Guarda, que Caetano tanto defendeu, não mostrou a verve crítica que marcou essa fase da música popular no Brasil, aderindo de maneira irrestrita à esfera do consumo ligeiro. Se as canções de um Roberto Carlos apontaram um horizonte de transformação para a sociedade da época – essa é a hipótese tropicalista –, o fizeram de maneira indireta e superficial, pois limitada ao âmbito dos

comportamentos. Entre a Tropicália e a MPB³, no entanto, é possível apontar convergências que os efervescentes anos sessenta não deixaram entrever.

A opção dos tropicalistas pelo mercado e pela lógica do consumo ligeiro, trazendo os motes do debate cultural para um contexto absolutamente novo, já caracteriza um gesto de ruptura em relação a outras correntes artísticas da época. A canção popular foi particularmente eficaz a esse respeito, pela capacidade de acompanhar o crescimento da indústria cultural e, ao mesmo tempo, demarcar um espaço de constante inovação estética. No caso da Tropicália, destaca-se, em nível musical, a contribuição de signatários do movimento Música Nova; poeticamente, o diálogo com o Concretismo, bem como a retomada do conceito oswaldiano de antropofagia. Assim, além de desvencilhar o fazer artístico da dicotomia entre o nacional e o estrangeiro, a Tropicália também logrou romper com a fronteira entre o afastamento tradicional da arte burguesa e o imediatismo da indústria cultural. No fundo, confunde-se o limite entre fruição e entretenimento, com implicações significativas no âmbito da recepção.

Na canção tropicalista, reflexão e divertimento se sobrepõem. Os versos são construídos a partir de imagens e mecanismos ligeiros que propiciam, numa primeira camada, a pronta assimilação. O estrato musical também apresenta, em princípio, elementos habituais: harmonia tonal, síncopes e consonância melódica. No nível profundo, contudo, os trocadilhos e imagens disparatadas ganham substância crítica quando tomados em conjunto, formando uma alegoria. De maneira análoga, as sequências tonais são entremeadas por transições repentinas e de precária articulação harmônica. Formam-se, então, pequenos blocos que exprimem transformações no encadeamento de imagens, deslocamento no tempo/espaço ou mesmo variações na atmosfera geral das canções. A dissonância harmônico-melódica também é empregada em alguns casos, não raro em diálogo com a informação no estrato poético. Enfim, ainda que as diferentes leituras se ofereçam simultaneamente, a recepção da canção tropicalista compreende dois momentos distintos: um imediato, de caráter ligeiro e disperso; outro ponderado, a partir de audições mais detidas, com fins à reflexão estética e social.

Embora não se trate de uma canção, a obra “Acrilírico”, presente no segundo disco autointitulado de Caetano Veloso (1969), e escrita em parceria com Rogério Duprat e Rogério Duarte, sintetiza de maneira eficaz o produto do diálogo que a Tropicália manteve com as

³ Refiro-me ao sentido inicial da MPB durante os anos sessenta, ligado a um grupo de artistas que pretendiam dar continuidade à Bossa nova no interior de um projeto de consolidação da brasilidade. A partir dos anos setenta, a MPB adquiriu outra conotação, mais abrangente.

vanguardas artísticas no Brasil, notadamente, como sabemos, com o Concretismo e o grupo Música Nova. O próprio manifesto “Música Nova: compromisso total com o mundo contemporâneo”, além de citar o Concretismo, foi publicado, em junho de 1963, na revista *Invenção*, organizada pelo grupo Noigandres. Isso evidencia o trânsito entre movimentos artísticos originados de linguagens diversas: poesia, música erudita e, com a Tropicália, também a música popular. “Acrilórico” apresenta a estrutura de um poema musicado. Se o estrato poético tem como horizonte o projeto dos concretos, o estrato musical foi concebido por Rogério Duprat com base nos princípios do manifesto do Música Nova: “impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fono-mecânicos e eletro-acústicos em geral” (MENDES, 1994, p. 73).

Quando incorpora, com o olhar lançado a partir da periferia, os motes do capitalismo central, a Tropicália encerra um gesto ambíguo. Em nível conceitual, mantém-se na trilha da Bossa nova, ao impulsionar a música popular no sentido da modernidade. No entanto, passados os primeiros anos de entusiasmo com o programa desenvolvimentista executado por Jucelino Kubitschek, quando vieram a repressão e o fechamento político com a ditadura, aderir à escalada moderno-capitalista ganhou outros sentidos. Prolongados os problemas sociais, o país se abria a uma lógica econômica que não parecia oferecer soluções para saná-los; ao contrário, prometia multiplicá-los. É preciso atentar, também, para uma brecha no próprio estatuto de universalidade, pelo qual se ergueram as bandeiras da Tropicália. Sabemos que a noção se mostrou ao mundo globalizado por uma janela um tanto interessada: a indústria cultural, isto é, um braço do capitalismo em expansão de mercados, empenhado em revestir com “universalidade” a hegemonia cultural dos países centrais.

É nesse contexto que deve ser entendida a restrição de fundo nacionalista à música estrangeira no Brasil. Desse modo, evitamos um debate alimentado por dicotomias de pouco rendimento, como inovação *versus* retrocesso. Como se fosse possível que um dos lados – neste caso, o dos mpbistas – assumisse a pecha do “retrocesso”, e entregasse ao outro – o dos tropicalistas – os louros da “inovação”. Absurda o bastante, a proposição descortina um dos “mitos historiográficos” alimentados pela reflexão sobre a música popular do período enfocado (NAPOLITANO, 2002, p. 66). De fato, um dos caminhos para se compreender o argumento da MPB é jogar luz sobre as contradições do projeto tropicalista. Não se trata, portanto, de encontrar a “verdade” entre os discursos, mas de identificar leituras distintas do país e suas implicações ao longo do processo histórico.

Roberto Schwarz percebe uma inconsistência de fundo na imagem-tipo tropicalista, relacionando-a ao próprio temperamento de Caetano Veloso: “muito à vontade no atrito, mas avesso ao antagonismo propriamente dito”. Eis a linha mestra da estética tropicalista: apresentar, sem constrangimento, o disparate, demasiado constrangedor, entre o brilho do capitalismo avançado e os borrões do subdesenvolvimento. O humor se transforma em saída para o constrangimento, possibilitando, numa camada de superfície, a ousadia da superposição. A colisão do arcaico com o moderno evidencia, com força particular, o absurdo da realidade brasileira, contribuição que permanece como grande mérito da alegoria tropicalista. Contudo, o humor empregado como verniz sobre o descompasso, a despeito do rendimento artístico, neutralizou o contradiscurso político exigido pela esquerda nos anos que sucederam o golpe. Nesse sentido, a canção tropicalista formalizou, direta e indiretamente, o sentimento de que as contradições da formação social brasileira poderiam encontrar uma solução sem traumas, caminhando, por ilógico que pareça, paralelas e em harmonia com o desenvolvimento econômico alinhado ao processo de internacionalização do capital (SCHWARZ, 2012, p. 65).

Baby

A ambiguidade do tratamento dado pela Tropicália à informação moderna merece uma reflexão pormenorizada. Para isso, tomarei a canção “Baby”, de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa em *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968). A complexidade do exemplo e o conseqüente interesse na canção justificam-se pela ausência do humor típico tropicalista, ou, ao menos, pela escolha de um caminho diferente para obtê-lo. Considerando outros números, como “Panis et circensis” ou “Parque industrial”, para ficar nos exemplos mencionados anteriormente, notamos o humor que resulta das superposições já num primeiro plano: no disparate das imagens, na heterogeneidade dos arranjos, na ironia dos versos e no emprego paródico de elementos consagrados – em nível poético, palavras e metáforas em desuso; musicalmente, cadências tonais e simetria melódica. Ri-se, portanto, das imagens absurdas cantadas com melodia de *lullaby*, subindo e descendo em perfeita simetria enquanto a família burguesa se prepara para o jantar em “Panis et circensis”. Ri-se, ainda, do céu de anil, metáfora repisada para o provincianismo ligado à crença num progresso redentor, da adesão dissimulada da voz poética à ideologia desenvolvimentista e da brasilidade oficial ridicularizada no excerto desfigurado do hino nacional em “Parque industrial”.

Muitos dos elementos enumerados acima não se observam em “Baby”. Os versos não contrapõem o arcaico e o moderno, procedimento recorrente na alegoria tropicalista. Mostram, sem contraponto, o Brasil da cidade grande, do consumo como forma de subjetivação e da experiência do mundo globalizado, que tem o inglês como idioma comum e a indústria cultural como irradiadora de conteúdo criativo. Desse modo, ao invés de se chocarem, as imagens se complementam, formando uma representação harmoniosa do país que se abria com a modernização e a entrada do capital estrangeiro. A ironia é outro elemento que não recebe, aqui, o tratamento de outros momentos da Tropicália. Que tal efeito inexistia na referida canção, não seria correto afirmar. Mais prudente, no entanto, é reconhecer a possibilidade de obtê-lo com outras nuances e por outros caminhos. No âmbito formal, a simplicidade harmônica sugere antes o caráter singelo e individualizado da reflexão proposta nos versos que qualquer uso paródico com finalidade no humor. Portanto, ainda que algumas leituras não apontem para esse caminho, se “Baby” encerra algum tipo de crítica ao projeto moderno-capitalista, a força motriz desse procedimento não está no humor, o que a coloca num lugar diferente do disco-manifesto, bem como do próprio catálogo tropicalista.

Há um incidente curioso sobre “Baby”, narrado por Caetano Veloso em *Verdade tropical*. Satisfeitos com o resultado da canção que acabavam de gravar, o grupo baiano deixou o estúdio rumo a um restaurante nas proximidades. Lá, encontraram Geraldo Vandré, que os inquiriu sobre o motivo de tamanha excitação. Gal Costa ainda cantava *a capella* os versos de “Baby” quando Vandré interrompeu-a furioso. Falou em ultraje à cultura nacional e seguiu criticando duramente até se afastar (VELOSO, 1997, p. 280). No contexto das memórias de Caetano, trata-se apenas de um episódio pitoresco. Para a reflexão que proponho, no entanto, será preciso olhar o fato por outros ângulos. Discutimos à exaustão os pormenores desse embate. Resta distinguir nele um momento estético e outro político, momentos que se articulam, sim, mas que também possuem ressonância própria. Vandré representava a esquerda radical, revolucionária e anti-capitalista. Logo cedo, a Tropicália entrou em colisão com esse grupo. No entanto, Caetano generaliza esse sentimento, relacionando-o a toda a esquerda de modo perigosamente amplo. Para Schwarz (2012, p. 90), a dita colisão se explica menos por razões intelectuais que pelas reservas da esquerda ao capitalismo e seu processo de mercantilização, abraçado pela Tropicália.

Longe de se alinhar ao conformismo, a Tropicália canalizou seu impulso transformador para o momento “estético”, para eles, intercambiável com o “político”. Essa

atitude se manifestou na opção por figurinos extravagantes, na apropriação do corpo como linguagem, no diálogo com a contracultura e na incorporação de motivos do *pop* internacional. Talvez, o momento mais forte da resistência tropicalista foi o programa *Divino Maravilhoso*, com transmissão da TV Tupi. Idealizada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, a atração chegou a apresentar o palco atrás de grades, artistas dentro de jaulas e mesmo celebrar um “enterro” da Tropicália. Schwarz destaca a curiosa, e provocativa, afinidade do *Divino Maravilhoso* com a canção de protesto no sentido do gesto revolucionário. A constatação permite avançar um pouco no entendimento da supracitada querela estético-política que fundamenta a indisposição entre Vandr e e os tropicalistas. Se pensamos num impulso radicalizador comum, a diferença se volta para a articulação dos momentos “estético” e “político”. Na Tropicália, as atenções se voltam para o momento estético, que está superposto ao político, ou seja, a estética é a via de transformação política. A canção de protesto, diferentemente, canaliza a energia para o momento político, que se serve do momento estético para alcançar o grande público (as “massas”), entendido como agente principal de uma revolução possível (SCHWARZ, 2012, p. 100).

A ênfase no momento político responde pela imobilidade estética de parte da produção da MPB nacionalista. As restrições quanto à sonoridade e ao tema fizeram com que esse tipo de canção incorresse no paradoxo de afastar o grande público, além de perder a sincronia com as outras possibilidades abertas pela canção em âmbito global. Assim, a mensagem libertadora perdia força diante do invólucro conservador. Por outro lado, a canção tropicalista, em que o momento estético significa o próprio espaço político, colocou a produção brasileira em diálogo com as transformações ditadas pela modernidade capitalista. A universalidade do gesto foi produtiva ao expandir a sensibilidade local e arejar o ambiente cultural no Brasil dos anos sessenta. Contudo, essa euforia modernizante se pagou com a adesão a um modelo de desenvolvimento incompatível com a realidade social na periferia, marcada por desigualdade e direitos precários. De modo geral, o prejuízo estético trazido pelo nacionalismo messiânico da canção engajada tem sido apontado pela crítica desde Augusto de Campos: “os que querem a música ‘participante’, em formas conservadoras, folclóricas, deveriam se lembrar do que disse o maior dos poetas participantes do nosso tempo, Vladimir Maiakovsky: ‘não pode haver arte revolucionária sem forma revolucionária’” (2008, p. 263). As contradições ideológicas da Tropicália também foram identificadas em tempo, como em “Cultura e política”, de Roberto Schwarz. Passados mais de quarenta anos, no referido ensaio de

Martinha versus Lucrecia, o autor reitera a crítica de seus primeiros escritos sobre o grupo baiano, agora com enfoque na trajetória artística e intelectual de Caetano Veloso:

“Ambígua ao extremo, a nova posição se queria à esquerda da esquerda, simpatizando discretamente com a luta armada de Guevara e Mariguella, sem prejuízo de defender a ‘liberdade econômica’ e a ‘saúde do mercado’. Cultuando divindades antagônicas, Caetano interessava e chocava – outra maneira de interessar – as diversas religiões de seu público, tornando-se uma referência controversa mas obrigatória para todos” (SCHWARZ, 2012, p. 80).

A esse respeito, “Baby” significa um momento particularmente problemático: por um lado, a exacerbação do impulso modernizante; por outro, a possibilidade de inversão desse discurso em sutil ironia. Descolada do contexto do álbum, a canção parece um mero produto do “entreguismo” e da “alienação” à Jovem Guarda (as aspas sinalizam o caráter datado dos termos, com os quais não pretendo me comprometer aqui). Provavelmente, foi assim que Vandrê a entendeu. No entanto, uma leitura atenta ao lugar de “Baby” dentro do projeto tropicalista pode apontar um caminho mais promissor. Isso não significa que os problemas ora levantados deixem de existir. Ao contrário, eles são recolocados e ganham nitidez numa abordagem que permita reformular as perguntas. Cabe até pensar em “Baby” como metacanção, articulando tema e sonoridade num contradiscurso estético. O “você” trazido pela voz poética poderia ser, então, o próprio Vandrê. Eis outra explicação para o desentendimento narrado. Não que os versos guardem qualquer relação extramusical com o autor de “Disparada”, mas considerando, simplesmente, o interlocutor ideal sugerido por tal leitura: o grupo que reduziu o potencial crítico da canção popular a uma forma de nacionalismo participante.

Outra leitura possível relaciona o interlocutor, alegoricamente, à própria sociedade brasileira. Existe algo de caricatural na voz imperativa dos versos iniciados em “você precisa”. A extrema consonância das cordas no arranjo também cria um ambiente propício a outra forma de ironia, que subjaz à superfície da canção. Soma-se, ainda, o timbre agudo e cristalino da voz de Gal Costa a compor esse cenário, transformado, pois, em exercício de sedução, como o canto das sereias que se aproximam da embarcação de Ulisses no retorno a Ítaca. Atendo-nos a essa imagem para iluminar o contexto da canção, podemos dizer que, enquanto os adeptos da esquerda radical tapam os ouvidos, o sujeito tropicalista é tomado por ambição semelhante à do herói, deixando-se embriagar pelo canto da modernidade capitalista. Resta saber qual a força dos nós que prendem esse sujeito ao compromisso com a inconformidade imanente ao gesto criativo, em especial diante de um Brasil desmobilizado politicamente. A opção de abdicar do (en)canto, ou nele submergir, conduz ao espaço da

subjetividade e da ideologia. Enfim, interessa-nos reter o caráter ambíguo da trama intersemiótica em “Baby”, bem como a sutil ironia possível que emerge do não-dito.

O anseio por transformações, quer da sociedade, quer da maneira de representá-la artisticamente, reflete-se no emprego do modo imperativo, pela construção “você precisa”. Os versos encerram outra noção de brasilidade, ligada à experiência dos centros urbanos em ascensão no país. A partilha da brasilidade moderna se traduz pela capacidade de adesão à sociedade de consumo: é preciso apreciar sorvetes, comer margarina, frequentar piscinas e acompanhar as novidades da indústria cultural, como Roberto Carlos e Chico Buarque (citado indiretamente pela canção “Carolina”). Também é preciso familiaridade com a língua inglesa, idioma predominante no conteúdo estrangeiro que ganhou o cotidiano dos brasileiros. Portanto, na sociedade cantada em “Baby”, a formação do sujeito está condicionada ao consumo, tornado mediador até mesmo das relações entre pessoas. Um dos versos traz a expressão (você precisa) “andar com a gente”, convidando o interlocutor a fazer parte de um grupo de amigos. No entanto, o convite é colocado em paralelo com as demais exigências da sociedade urbana, sugerindo que, para se integrar ao grupo, o interlocutor precisa partilhar dos hábitos de seus membros. Daí o consumo balizar as próprias relações interpessoais. Assim, necessidades de primeira ordem, como lazer, convivência, alimentação e mobilidade incidem no mesmo fomento a um processo crescente de mercantilização. Numa outra leitura, a voz poética parece não se incomodar com esse fenômeno. Ao contrário, revela entusiasmo com a nova etapa da vida nacional.

A estrutura harmônica de “Baby” traz particularidades que correspondem à articulação do tema no estrato poético. A opção por cadências tonais resulta numa estrutura harmônica fluida e consonante. Não encontramos modulações ou qualquer efeito de instabilidade tonal gerado, por exemplo, via procedimentos de colagem. Conforme apontado, a harmonia de “Panis et circensis” também apresenta sequências tonais de resolução previsível. No entanto, a função das cadências para a construção geral do sentido é muito distinta em cada caso. Em “Panis et circensis”, a simplicidade da cadência principal se presta a criar, ao lado de imagens poéticas absurdas, uma atmosfera surreal, em contraste com a banalidade da cena na sala de jantar. Podemos falar, então, num uso paródico da harmonia. Em “Baby”, diferentemente, a cadência plagal D || G, tocada com suavidade ao violão, ratifica o otimismo (ironia?) da voz poética que enumera serenamente os símbolos da modernidade recém-chegada ao país. No refrão, a cadência autêntica D || Bm || Em || A7 se repete até surgir, no fim, uma segunda voz

cantada em contraponto por Caetano, entoando o refrão de “Diana”, sucesso do canadense Paul Anka que repercutiu no Brasil com a adaptação na voz de Carlos Gonzaga. Devido à semelhança harmônica (G || Em || C || D7), o trecho de “Diana” se adequa bem ao refrão de “Baby”. Salvo pela subdominante, relativa em “Baby”, as canções partilham a mesma estrutura harmônica: I – VI – II (IV) – V. Não bastassem os novos elementos incorporados à canção brasileira, o encontro com a produção estrangeira prova, em termos estéticos, que a música popular no Brasil não precisa se distanciar da sensibilidade moderna, como queriam os defensores da canção nacional-participante.

O arranjo de Rogério Duprat também sinaliza a consonância entre os estratos poético e musical em “Baby”. Duprat opta por uma sonoridade densa, com forte presença de cordas, cujos timbres aveludados se fundem aos acordes do violão. As melodias que se desenvolvem entre os acordes não fogem muito das tríades da tônica (D) e da subdominante (G), que formam a cadência dos versos. No refrão, surge um dado novo, que exige outros caminhos para a interpretação, pois as cordas iniciam pequenos rompantes quando a palavra “Baby” é enunciada. Dissonâncias também aparecem nos versos subsequentes: “Eu sei que é assim” e “Há quanto tempo”. É possível que o primeiro expresse a compreensão da voz poética com o sujeito que, estando do lado de fora, procura se adaptar aos poucos ao Brasil urbano e mercantilizado. Nesse sentido, o segundo verso endossa a leitura do primeiro, pois evidencia que a voz poética não vê seu interlocutor há muito tempo. Esse interlocutor pode ser o sujeito que recusa o projeto moderno-capitalista ou simplesmente alguém que não possui as credenciais para fazer parte dele, em outras palavras, alguém socialmente marginalizado. Se admitimos essa leitura, entendemos que os rompantes discretos e a dissonância empregada nos refrões exprimem um atrito cultural entre iniciados e não-iniciados no programa da brasilidade moderna.

Nota-se que tanto a primeira leitura, em que “Baby” aparece como metacanção, com destaque para a ironia subjacente, quanto a segunda, um canto à entrada do Brasil no circuito do capitalismo global, apresentam uma interpretação da realidade brasileira alinhada à ideia do progresso como caminho para a nacionalidade. Permanece o caráter ambíguo de tal contribuição, mormente quando se considera a música popular urbana articulada com o processo histórico no Brasil. Olhando-a de um ângulo favorável, tendemos a concordar que a canção tropicalista arejou o debate cultural durante os acalorados anos sessenta, neutralizando oposições estéreis como nacional/estrangeiro e bom gosto/mau gosto. Posto de outra forma,

ao marcar um contraponto à música popular autodenominada “séria” sem se confundir exatamente com o aspecto ligeiro da Jovem Guarda, a Tropicália embaralhou as categorias de análise da música popular no pós-golpe, elevando a discussão sobre a arte como via de afirmação e problematização da nacionalidade. Os tropicalistas também abriram frentes para um salto qualitativo da canção enquanto gênero crítico, vide o tratamento sofisticado da modernidade periférica, o diálogo profícuo com a vanguarda em linguagens tão diversas quanto música, literatura, teatro e artes plásticas; além da aposta no potencial crítico da forma artística.

Observada com algum distanciamento, para o qual bastam os quase cinquenta anos transcorridos desde então, o catálogo da Tropicália sintetiza a derrocada do pensamento de esquerda no Brasil após a derrota em 1964. As representações entusiasmadas com a transposição da modernidade capitalista à periferia revelam, no fundo, a dificuldade de reconhecer um horizonte de superação para o capitalismo vencedor. Diante de tal sentimento, dois caminhos se abriram para a intelectualidade brasileira: as utopias sociais, calcadas numa idealização do Estado; ou a conciliação com o *status quo*, por afinidade ou convicção de não haver melhor alternativa. Os tropicalistas, por temperamento e posicionamento artístico, trilharam o segundo caminho. Caetano Veloso foi precoce na percepção dos problemas da saída pela esquerda socialista. A ideia de inverter o sinal da opressão não o atraiu, visto que se preocupou antes com a ausência de liberdade que com a origem da castração. O mesmo Caetano não mostrou, entretanto, a mesma argúcia no tratamento das contradições da transposição do capitalismo à periferia, embora as conhecesse bem. Trazê-las à superfície numa atmosfera de deboche se mostrou artisticamente instigante como método para apresentar o problema, mas não o bastante para tratá-lo com lucidez. Enfim, entendendo o legado tropicalista como um diagnóstico sagaz da realidade nacional em um período de transformações estruturais no país, o que não é pouco. No entanto, faltou fôlego, ou disposição, para o tratamento das contradições apontadas. Tomada à luz do processo histórico, a fatura estética da alegoria tropicalista se traduz num riso aberto de euforia que termina amarelo de constrangimento – ao que Schwarz comenta, justificando, de certa maneira, meus esforços no presente estudo: “nem sempre as formas dizem o que os artistas pensam” (2012, p. 101).

CONCLUSÃO

Encerrar a reflexão sem um comentário breve sobre o sentido e o legado da Tropicália no tempo presente deixaria uma lacuna com a qual não estou disposto a arcar. De saída, é preciso entender a Tropicália como um fenômeno particular e determinado pela especificidade de seu momento histórico, que não se confunde, portanto, com a trajetória artística posterior de seus protagonistas. As primeiras composições, somadas à participação em festivais e outros programas de televisão, tornaram Caetano Veloso e Gilberto Gil conhecidos do grande público. No âmbito musical, entretanto, houve desconfiança quanto ao projeto que defendiam, já que os músicos mais prestigiados à época, como Chico Buarque e Edu Lobo, não mostraram entusiasmo com a cosmopolitização estética e comportamental proposta pelos tropicalistas. Desse modo, até meados dos anos sessenta, os tropicalistas estiveram à margem do campo artístico, se tomamos o conceito conforme pensado por Pierre Bourdieu. Hoje, ao contrário, fazem parte de um grupo privilegiado de artistas bem reputados nacional e internacionalmente. Em suma, tornaram-se sinônimo de bom gosto, num sentido complicado do termo, como aconteceu com a Bossa nova. A captação recente de quantias generosas por meio da lei Rouanet, a despeito da viabilidade econômica dos projetos, dão a medida da centralidade dos nomes de Caetano Veloso e Gilberto Gil no *establishment* musical brasileiro, questão que, essa sim, abster-me-ei de estender, por conduzir-nos a outro debate, cujos termos desconheço.

Penso que é possível falar num sentido para a Tropicália apenas em retrospectiva. Em primeiro lugar porque, à parte a lucidez de alguns comentaristas que processaram, no calor da hora, a ruptura estética e conceitual deflagrada pelo movimento, o público geral precisou de mais tempo para assimilar aquelas transformações (ainda assim, falamos, sem surpresa, numa parcela pequena desse público), segundo as quais ele próprio estava implicado como agente de um novo processo de construção de sentido. Posto de outro modo, não apenas os princípios estruturais da canção, mas os próprios critérios de apreciação são submetidos à filtragem tropicalista. Afinal, para legitimar outro conceito de canção, era preciso formar interlocutores correspondentes. Em segundo lugar, a despeito do importante legado, não é correto falar em Tropicália como fenômeno corrente desde meados de 1969, quando Caetano e Gil partem para o exílio londrino como meio de se libertarem da prisão domiciliar em Salvador. Discute-se, sim, um fenômeno que começou e terminou num momento pontual da História, deixando

uma leitura particular da realidade nacional. A atmosfera política, a conjuntura econômica e as tensões artísticas e culturais que serviram de mote para que os tropicalistas marcassem uma posição peculiar naquele momento são, hoje, muito distintas. Nesse sentido, um disco como *Tropicália 2*, lançado por Caetano e Gil em 1993, significa mais uma remissão longínqua, com alguma intenção estética (e clara finalidade comercial), que propriamente uma retomada do movimento.

O principal legado da Tropicália foi ter proposto um outro patamar para a música popular no Brasil, equiparando-a a gêneros como a literatura e a pintura, reconhecidos quanto ao potencial de representação crítica. Esse cenário está consolidado hoje, a ponto de uma pesquisa como esta exigir maior cautela devido à ampla bibliografia produzida sobre o tema nas últimas décadas. Com o respaldo do público e da crítica, a Tropicália acrescentou algumas páginas à narrativa oficial da música popular brasileira. Talvez esse tenha sido o significado de “retomar a linha evolutiva”, como queriam, a partir do exemplo da Bossa nova. No âmbito do projeto tropicalista, a parceria entre Caetano e Gil foi marcada por papéis distintos: este contribuiu com a inventividade musical e a destreza ao violão; aquele, com a leitura precoce e sofisticada da realidade nacional, somada ao arrojamento de um projeto estético que apontava caminhos até então inexplorados. Essa dinâmica é ratificada por ambos, e pode ser notada com clareza em seus primeiros discos – elaborados conceitualmente em Caetano, a despeito do conteúdo musical ainda confuso; bem-acabados musicalmente com Gil, apesar do fundo conceitual às vezes opaco.

A canção tropicalista também oportunizou a reflexão sobre o diálogo entre o estético e o político na arte. Espinhoso e controverso, o assunto era ainda mais complicado durante a ditadura. Com o privilégio de atacá-lo em retrospectiva, penso que alguns fatores contribuíram para um embaralhamento dos termos entre o engajamento e o experimentalismo em arte. As circunstâncias do Brasil pós-64 exigiam que artistas e intelectuais ressaltassem a luta política em seu ofício. A demanda é compreensível, mas acarreta em alguns equívocos. O primeiro é atribuir ao artista o papel superestimado de emancipador, em detrimento do receptor, que permanece passivo na interlocução com o objeto artístico. Com a tarefa de educar o público, compositores e intérpretes da música popular “séria” apostam na sobriedade, no refinamento e na autoridade (haja vista o *smoking*) como momentos do caminho irreduzível para uma nacionalidade reformulada, a delinear o país que não é, mas deveria ser. A Tropicália marca um contraponto ao debate, ampliando o sentido da brasilidade

com o diálogo externo; renovando as possibilidades da canção com o emprego de recursos como a paródia, a ironia e o próprio corpo como linguagem; e, enfim, colocando o ouvinte na condição de agente do processo de construção do sentido.

Se a História ensina que um fenômeno como a Tropicália é impensável no cenário brasileiro atual, fica a pergunta não pela ascensão de um neotropicalismo, mas sobre a possibilidade de uma fenda equivalente no país “redemocratizado”, conciliado com o influxo estrangeiro e integrado por uma indústria cultural mais estruturada. Minha impressão é que frestas continuarão a existir, considerada a pluralidade de formas assumidas pela cultura em cada época. No entanto, o caminho para a ruptura me parece outro. É pouco provável que o entretenimento massificado ceda espaço a propostas alternativas, de retorno financeiro duvidoso. Não obstante, a dinâmica da cena musical no tempo presente passa pelo espaço da internet, um novo mediador entre artistas e público, bem como pelo acesso ampliado ao aparato relacionado à prática musical (de instrumentos e microfones a equipamentos sofisticados de gravação). Mesmo sabendo que, em alguma medida, a hegemonia dos grandes veículos da mídia convencional se traduz no espaço digital, reconheço alternativas em potencial nos caminhos abertos pela internet, havendo artistas comprometidos em encontrá-las. É possível, ainda, que esse fenômeno, se confirmado, acarrete uma inversão de papéis no mercado de objetos simbólicos, com a indústria cultural procurando abarcar artistas já bem-sucedidos fora de seu âmbito. Não quero sugerir que se abra guerra à mercantilização da cultura, mas que artistas e produtores negociem, dentro do novo espaço, os termos dessa inserção na esfera do consumo, com vistas a maximizar o espaço da criação. Atentos à redistribuição das fendas do capitalismo com o advento da informação digital, os artistas podem estar diante da oportunidade, historicamente rara, de cravar a inconformidade num espaço ora difuso antes que antigas forças se organizem novamente.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max; ALMEIDA, Jorge de (org). *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003a.
- _____. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003b.
- _____. *Ponta de lança*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- _____. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011a.
- _____. *Estética e política*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2011b.
- _____. *O santeiro do mangue e outros poemas*. 2. ed. São Paulo, Globo: 2012.
- BLACKING, John. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos In: *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 99-181.
- BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CALIL, Ricardo (org.); TERRA, Renato (org.). *Uma noite em 67: entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais*. São Paulo: Planeta, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa: e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CICERO, Antonio. O tropicalismo e a MPB In: *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 54-72.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FAVARETO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

- LÖWY, Michael. A teoria do desenvolvimento desigual e combinado. *Revista Outubro*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 73-80, 1998.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- MENDES, Gilberto. *Uma odisseia musical*. São Paulo: Editora Giordano, 1994.
- MONTAIGNE, Michel de. Sobre os canibais In: SCREECH, M. A. (org.). *Os ensaios: uma seleção*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 139-157.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.
- NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 157-184, 2012.
- PICABIA, Francis. Manifeste Cannibale Dada. *Dadaphone*, Paris. v. 7, 1920.
- SALOMÃO, Waly (org.); VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- _____. *Que horas são? : ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: AUTRAN, Margarida; BAHIANA, Ana Maria. WISNIK, José Miguel. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979, p. 7-24.

DISCOGRAFIA

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1967.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1969.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. ZÉ, Tom. *Tropicalia ou panis et circensis*. São Paulo: Philips, 1968.

VIDEOGRAFIA

CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. *Uma noite em 67*. [filme-vídeo]. Produção de Beth Accioly, direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Brasil, VideoFilmes e Record Entretenimento, 2010. 1 disco DVD, 85 min.