

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DAVI AROEIRA KACOWICZ

Estrelas em constelação:

Considerações sobre o conceito de tropicália

Belo Horizonte
2017

DAVI AROEIRA KACOWICZ

Estrelas em constelação:

Considerações sobre o conceito de tropicália

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa História e Culturas Políticas.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Heloísa Maria Murgel Starling

Belo Horizonte
2017

907.2
K11e
2017

Kacowicz, Davi Aroeira

Estrelas em constelação [manuscrito] : considerações sobre o conceito de tropicália / Davi Aroeira Kacowicz. - 2017.
218 f.

Orientadora: Heloísa Maria Murgel Starling.

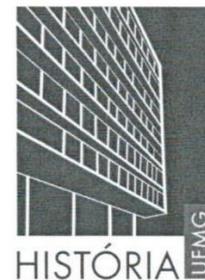
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. História – Teses . 2. Tropicalismo (Movimento musical) - Teses. 3. Cultura – Teses. I. Starling, Heloísa Maria Murgel. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



"Estrelas em constelação: Considerações sobre o conceito de tropicália"

Davi Aroeira Kacowicz

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Heloísa Maria Murgel Starling - Orientadora
UFMG

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta
UFMG

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho
PUC-Rio

Belo Horizonte, 29 de junho de 2017.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos muitos meses em que estive envolvido – de corpo, alma, mente, coração, pulmão (haja pulmão!), cabeça e mãos – no desenvolvimento desse trabalho, sempre o momento de escrita dos agradecimentos me parecia ser aquele que eu mais ansiava. Por dois motivos: o primeiro, pelo fato de que, finalmente, poderia deixar registrado para sempre minha gratidão eterna por muitas (muitas!) pessoas que, de alguma maneira, fizeram ser possível a feitura desse trabalho – me incentivando, discutindo ideias ou simplesmente emprestando seus ouvidos para monólogos malucos, emprestando livros, sugerindo textos, ou mesmo me lembrando que é importante se alimentar e cuidar da gente nesse momento tão alucinante. O segundo motivo se dá pelo fato dos agradecimentos serem a verdadeira conclusão desse manto de Penélope: essa etapa concluída é sinônimo de encerramento de um ciclo. Aos nomes, portanto.

Primeiramente (como registro de uma época), fora Temer. Agora sim, em primeiro lugar, à minha mãe, Sílvia, e meu pai, Nathan. Me criaram e fizeram ser quem eu sou (para mal ou para bem). Nunca me desencorajaram; nem mesmo quando receberam a notícia de que seu filho faria História na graduação e na pós-graduação. Busquei (e busco) me inspirar no melhor de cada um dos dois.

Aos demais familiares, pelo lado materno e paterno; mas também pelo lado que ganhei, recentemente: à minha sogra Simone e meu sogro Geraldinho, bem como a seus irmãos e pais. Também ao meu cunhado Thiago, à Natália e a pequena Alessinha. Obrigado de verdade pelo apoio!

À minha madrinha, Dodô, que me abrigou e me deu rumo quando eu mais precisava. Sempre com interesse genuíno no que eu falava, e com um amor do tamanho do mundo.

A professora Heloísa Starling, a qual eu não apenas tive o privilégio de ter como orientadora, mas também foi a maior mestra que eu poderia desejar. Serei eternamente grato por me acolher como seu aprendiz.

Aos amigos do Projeto República, que durante mais de três anos, foram mais do que colegas de trabalho: foram companheiros da vida. Minha profunda admiração por todos. Tião, Danilo, Wilkie, Pauli, Cecília, Marcela, Zé, Bruno, Lígia, Alda, Kelly,

Garzon e, mais recentemente, Paulete e Chicão: obrigado pela amizade e apoio. Sou fã de cada um de vocês.

A turma 2008/1, simplesmente a melhor da História (rá!). Acho que nunca mais haverá tanto brilhantismo congregado numa única entrada: Xandão, Thiago, Ciro, Paulo, Pedrão, Athená, Bernardo, Taci, Bertozzi, Laís, Camila, Marina, Adriano, Maria Letícia, Gydion, Leandro (Maguila), Malacco, Raíssa, Prates, Amato, (per)Igor – além dos agregados, Aléssio e Arthur.

Aos professores e funcionários do PPG-HIS. Obrigado por todas as solicitações e ensinamentos. Em especial ao Maurício (sempre me salvando) e à Professora Miriam, sempre com uma palavra doce sobre a vida acadêmica e a vida familiar.

Aos meus irmãos de banda, André, Boi, Yuri, Brunão, Lelê e Hique: desculpem os atrasos e os ensaios perdidos! Vocês são demais! Amo todos!

Aos amigos dos Sul, Linaia, Laura, Fábio, Salton e Vá: vocês também tem parte nessa história. Muita saudade, sempre.

Aos amigos de muitos cafés, cigarros (e cervejas!): Sarinha, Raíssa e Ana Júlia.

Aos amigos-mais-que-amigos (a família que eu escolhi): Luís, Gasbriel, Dedé, Luiza, Nat, Júlia, Jusca, Bicas, Zoe (e Liloca!), Carol (e Lia!), Maria, Helena, Jesus, Tatá, Tábata, Lets, Two, Gabo, Nina, Jana, Joãozinho e Pedrinho.

A Bá, minha irmã, e Thiago, meu bróder. Vocês não têm dimensão da ajuda que me deram. Beijos muitos.

Ao Jonas, meu irmão que persiste em estar longe. Mas também, nunca está.

Por fim, a Thaísa: minha amiga, companheira, meu amor, e que me deu o maior presente que eu já ganhei na vida: Benjamin.

A tudo e a todos que eu esqueci: eu agradeço.

*Ontem avistamos terra
E quando na terra vi
Coqueiros e bananeiras
Disse comigo: Brasil.*

(Gregório de Matos)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo denotar a palavra “tropicália” como um *conceito* estético específico da cultura brasileira, buscando fundamentar os elementos subscritos nesse neologismo em suas condições fundamentais. Narraremos a história desse conceito em suas primeiras etapas: desde sua invenção por Hélio Oiticica; sua apropriação na canção de Caetano Veloso; sua explosão na imprensa nacional; sua estetização no plano do sensível. Simultaneamente, o texto buscará expor os fatos e o contexto da época que levaram a imaginação cultural a perceber um fenômeno artístico em curso no país, o qual a imprensa classificou de *movimento tropicalista*. A dissertação se ocupará, em grande medida, em elucidar *o porquê* desse fenômeno ter sido assim designado: Tropicália. São entrelaçadas, portanto, duas perspectivas semânticas sobre o mesmo vocábulo: uma adjetiva e outra substantiva – respectivamente: a *tropicália-conceito* e a Tropicália como uma movimentação artístico cultural. Buscando auxiliar a leitura e a exposição das ideias aqui presentes, a dissertação elabora como metáfora a *constelação*: enquanto as obras e os artistas chamados de tropicalistas figurariam como estrelas que compõe um desenho astral, o conceito de *tropicália* seria o elo invisível – a sinergia – que congrega e dá sentido a esse *corpus* sideral chamado Tropicália. Compreende-se aqui, como marcos iniciais desse cosmos, as obras produzidas em 1967: a montagem do Teatro Oficina para o texto de Oswald Andrade, *O Rei da Vela*; o filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*; e as *Tropicálias* de Caetano Veloso e de Hélio Oiticica. Postula-se aqui como, das afinidades eletivas entre esses trabalhos, instituiu-se uma estética *tropicalista*.

Palavras-chave: Tropicália. Movimentação artística. Cultura brasileira. Brasilidade.

ABSTRACT

The following dissertation intends to signify the word “tropicália” as an esthetical concept on the Brazilian culture, aiming to substantiate elements of this neologism at its elementary conditions. We'll be narrating the history of this concept on its initial steps: Since its creation by Hélio Oiticica; Its appropriation on Caetano Veloso's song; Its explosion by the national press; Its esthetic development at an empirical level. Simultaneously, the text objectives to expose facts and contexts of its time, which led the cultural imagination to perceive an artistic phenomenon going on at the country, which the press classified as *movimento tropicalista* (Tropicalist Movement). The dissertation will occupy itself, in a bigger extent, to elucidate *why* this phenomenon had been designated as such: Tropicália. Then entwined, two semantical perspectives over the same word: As an adjective and as a noun – respectively: the tropicália-concept and Tropicália as a cultural and artistic movement. Aiming to assist its reading and exposure of the present ideas, the dissertation develops as a metaphor the *constellation*: as the artists and their works of art called *tropicalistas* would appear as stars composing an astral design, the concept of tropicália would be an invisible link – the synergy – which congregates and gives sense to this sidereal *corpus* called Tropicália. Here covered, as stepping stones of this cosmos, the following masterpieces produced in 1967: the production of Oswald Andrade's play *O Rei da Vela*, by the Teatro Oficina group; Glauber Rocha's film *Terra em Transe*; and the *Tropicália*s by Caetano Veloso and Hélio Oiticica. It is postulated here how, from the elective affinities between these works, a tropicalist aesthetic was instituted.

Key-words: Tropicália. Artistic movement. Brazilian culture. Brazility.

SUMÁRIO

Considerações primeiras	1
Capítulo 1. Tropicália-ismo	25
Primeiras impressões: a imprensa e o surto tropicalista	25
Tropicalismo, ou, <i>Yes, nós temos way of life</i>	57
“Viva a Tropicália!”, e o enterro do Tropicalismo.....	74
Capítulo 2. Estrela da manhã	84
Hélio: elemento de vanguarda	84
<i>Tropicália-Imagético</i> : imagens do imaginário	107
Heliocentrismo.	131
Capítulo 3 - Supernova: a explosão de Tropicália	139
Um monumento de bossas nossas	139
Transe em Terra Papagalli	171
Elos interestelares: sinapses e sinergia.	184
Considerações Finais	198
Referências	205

Considerações primeiras

Momento Tropicália

1968. No dia 29 de setembro, o Maracanãzinho viveu uma de suas mais memoráveis noites. Após o anúncio de que o júri escolhera *Sabiá* como a campeã do III Festival Internacional da Canção, o público não se conformou: vociferou com todas as forças contra a decisão do júri, naquela que – dizem – foi a maior vaia da história dos festivais. Ainda que se dirigisse aos jurados, o chio acertou foi em cheio o compositor Tom Jobim e as intérpretes da canção, Cynara & Cybele. O público presente, além de boa parte dos espectadores que acompanhavam o III FIC pela televisão, pareciam concordar: a canção eleita campeã deveria ter sido *Para dizer que não falei das flores* – ou simplesmente, “*Caminhando*”. A guarânia de Geraldo Vandré, com seu andamento lento, de arranjo simples, mas imperioso (apenas um violão rasqueado a acompanhar a voz do cantor) possuía em sua letra um espírito de contestação; e, naquele contexto de ditadura, expirava um ar revolucionário e inspirava os ouvintes a resistirem aos militares, conclamando à luta contra àqueles que se encontravam no poder já há quatro anos. Com todos esses ingredientes, *Caminhando* se tomou a forma da canção de protesto por excelência: um dos maiores ícones de um tempo, de uma geração.

Antes de apresentar sua canção pela última vez naquela noite, silenciando as furiosas vaias com simples gestos, Vandré pediu calma ao público que gritava inconformado com a sua derrota. Antes de embalar um coro uníssimo com mais de 20 mil vozes, pediu respeito à Chico Buarque – co-autor de *Sabiá* – e Tom Jobim; e filosofou uma frase inesquecível: “a vida não se resume em festivais”.

Dentre os muitos codinomes que a década de 1960 recebeu, talvez um dos mais pertinentes seja mesmo o de “A Era dos Festivais”. Aparentemente paradoxal, o emprego de uma expressão que designa uma temporalidade de longa duração – uma *era* – para dizer de um período menor que uma década se justifica devido ao impacto que o cancionero nacional na sociedade brasileira entre os anos de 1965 e 1969. Tratava-se de uma competição em que não apenas venciam os candidatos: ganhava, a imaginação cultural do país, horizontes a serem criadas expectativas.

Os Festivais da Canção das redes de televisão Excelsior, Record e Globo eram o epicentro de uma conturbada e vivaz disputa em torno de uma legitimação de discursos, que ora dialogavam, ora se sobrepunham uns aos outros. Reforçando o lugar da canção como um

espaço privilegiado para se falar à imaginação do público, os festivais se converteram em uma arena: um embate ao mesmo tempo político e estético, cujo cerne da querela residia, essencialmente, sobre uma ideia de nação, sobre uma identidade nacional – questão que pensadores do Brasil tentavam responder há décadas. Porém, especificamente naquele ano de 1968, um novo ingrediente, que fervilhava nos debates culturais do país, agitou ainda mais os festivais da canção: a Tropicália¹.

A 4ª edição Festival da Música Popular Brasileira – este realizado pela Rede Record, poucas semanas após o III FIC, entre meses de novembro e dezembro de 1968 –, poucas vezes recebeu o mesmo destaque que outros festivais semelhantes receberam pela historiografia. É possível que isso tenha se dado por tal edição não possuir um *momento* tão marcante quanto o de outras. O que é curioso, pois trata-se de um evento que guarda especificidades que pontuam com riqueza aquele complexo e intenso contexto, deixando entrever muito de como se encontrava o campo da cultura no Brasil naquele momento. Ali, às vésperas do AI-5, no dia 09 de dezembro, a *presença* tropicalista nos meios de comunicação, com suas tendências anárquicas, alcançava seu ápice. No ranking daquele festival estavam vários compositores e intérpretes que, meses antes, haviam gravado o álbum coletivo *Tropicália, ou panis et circencis*. Gal Costa (com *Divino Maravilhoso*) e Os Mutantes (com *2001*), obtiveram o 3º e 4º lugar, respectivamente; mas a Tropicália se consagrava de fato com Tom Zé: o grande vencedor do IV Festival da Record com a canção *São, São Paulo* – e, vale dizer, o baiano de Irará ainda abocanhara o prêmio de melhor letra, ao lado de Rita Lee, por *2001*².

Naquele momento, a loucura tropicalista parecia tomar conta dos canais de comunicação: não bastassem as bizarrices do programa semanal *Divino, Maravilhoso* – que era uma espécie de *desformatação* da postura do artista na televisão, transmitido pela TV Tupi –, as performances excêntricas tomavam de assalto o momento de maior audiência do ano na Rede Record: milhares de pessoas assistiram àquelas apresentações psicodélicas durante o Festival

¹ Como será explicitado mais adiante, na dissertação que se segue, o termo “Tropicalismo” – ou mesmo o “tropicalismo” escrito em minúsculo que, como se verá, é também distinto de seu homônimo maiúsculo – não será lido como sinônimo de “Tropicália”. Essa, aqui, designará a movimentação artística ocorrida principalmente no biênio 1967/68; enquanto que Tropicalismo, como se verá, irá dizer de um fenômeno simultâneo, mas essencialmente jornalístico.

² E a consagração poderia ter sido ainda maior. Zuza Homem de Mello, em seu indispensável livro “A Era dos Festivais” afirma que Gal Costa fora empurrada, de última hora, da segunda para a terceira colocação, pois o Júri Especial resolveu endossar o veredito do Júri Popular – era a primeira vez que haviam duas categorias de jurados –, dando o vice-campeonato (e prêmio de melhor arranjo) a Edu Lobo, com a canção *Memórias de Marta Saré* (composta em parceria com Gianfrancesco Guarnieri e executada ao lado de Marília Medaglia). Conferir: MELLO, 2003:228.

da Canção Popular – segundo um jornalista da época, “eram como se imagina acontecessem num manicômio”³ –: a síntese de tudo vinha quando, com a força subversiva do rock’n roll a cantora Gal Costa gritava, entre um verso e outro: “é preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte”.

Quatro dias depois, enquanto ainda reverberava o triunfo tropicalista naquele festival, era como se o governo dos militares desse uma resposta direta e imediata àquela loucura: No dia 13 de dezembro a ditadura decreta seu mais violento ato, o AI-5. Pouco depois, os ditos líderes da Tropicália, Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos, e na sequência, exilados.

A ameaça que os tropicalistas representavam ao regime ditatorial estava longe de ser a mesma de outros artistas “participantes”. Enquanto estes eram vistos pelos militares como típicos agitadores das massas que, com suas obras, poderiam incitar o povo a se organizar e se rebelar contra a ditadura em esquemas já conhecidos, a subversão representada pelos tropicalistas era de ordem justamente oposta: a do imprevisível. O caos que fervia nas veias da Tropicália e transmitido em rede nacional era completamente antagônico à obediência e comportamento dócil imposto pelos militares à sociedade brasileira: o experimentalismo tropicalista era demasiado violento pois infinito e incontrolável na imaginação do público. No entanto, o choque provocado pelos tropicalistas não atingia apenas os militares, ou mesmo uma direita que discordasse do regime militar, mas também a esquerda em seus setores mais tradicionais.

Isso porque a maneira alegórica com a qual os tropicalistas utilizavam símbolos, imagens, fragmentos gerais da cultura nacional destoava diametralmente da produção artística então vigente no meio cultural brasileiro. Para dizer do Brasil, grande parte da produção artística da década de 1960 procurava, ao mesmo tempo, retratar a realidade nacional num tom de denúncia – expondo desigualdades e mazelas sociais – e representar o povo – identificado pelo sertanejo, o favelado, o pescador, e principalmente, o nordestino migrante – em tom virtuoso. Já o Brasil dos tropicalistas era um *ser* fragmentado e múltiplo. A Tropicália veio explicitar a crise de um discurso que se pretendia popular, mas que, ao invés de assimilar, isolava o “povo” enquanto um ser folclórico e pitoresco.

A novidade trazida pela estética tropicalista naquele ano de 1968 causou um reboiço não apenas entre os músicos e compositores, mas em todo os setores da cultura no país.

³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/12/1968 – Caderno B, p.4

Escritores, críticos, cineastas, jornalistas, atores, músicos, artistas plásticos... poucos eram os agentes e mediadores culturais que não possuíam um posicionamento a respeito daquele fenômeno. Entre favoráveis e contrários, críticos e adeptos, o certo é que havia uma cruzada em curso no país: a Tropicália não era o novo que vinha atacar o antigo, e sim a crítica a uma suposta *pureza* cultural brasileira – enraizada em tradições, livre da presença de elementos estrangeiros, e cujo protagonismo recairia sobre arquétipos românticos⁴ do *povo* brasileiro. Os tropicalistas apontaram para o fato de que esse fetiche pretendia a cultura como um produto estático; e, em oposição, defendiam uma compreensão da cultura não como um *objeto* sedimentado, mas um *processo* perene de sedimentação – não uma rocha, mas um curso de rio.

A Tropicália teria sido então uma “tentativa de crítica da cultura através da utilização como matéria de todas as tendências e expressões dessa cultura” (NETO, 1982:296). Nisso, o kitsch, o mau-gosto, o escárnio, a sátira, a carnavalização, o pastiche, entre outros elementos menosprezados pela crítica estariam lado-a-lado de linguagens cultas, eruditas, vanguardistas e até mesmo acadêmicas. Ao trabalhar a inversão de valores como método, essa operação estética de aglutinação entre opostos era também em um gesto político. Retomava-se, assim, a antropofagia de Oswald Andrade e Tarsila do Amaral.

A relação entre os tropicalistas com os meios de comunicação e a indústria cultural, outro tópico de discórdia, era mais complexa do que comumente se postula – nem aceita sem críticas, nem rechaçada de pronto. Uma coisa, porém, era certa: os tropicalistas buscavam atingir o maior público possível – de modo que, quando não participavam de campanhas publicitárias e programas de auditório considerados pela *intelligentsia* como de baixa qualidade (como *A Discoteca do Chacrinha*), ao menos possuíam um discurso bastante diverso de outros artistas.

Essa era um dos principais embates entre os tropicalistas e seus pares: os músicos, por exemplo, foram acusados de vendidos, de fazerem a vontade da indústria fonográfica dos Estados Unidos ao desestruturarem o gosto do público nacional. Nessa leitura, Caetano Veloso e Gilberto Gil teriam se desvirtuado, se alienando seguindo a moda mundial, o “hipismo” – percebendo a contracultura ocidental em voga com o fenômeno *hippie* como fora da realidade

⁴ Aqui, o termo “romântico” não está adjetivando de forma pejorativa a construção de tal representação do povo produzida por artistas e intelectuais de esquerda. Como bem explorou Marcelo Ridenti em *Em Busca do Povo Brasileiro*, trata-se de uma expressão que, ainda que possa ser aplicada para expressar certa ingenuidade, também era uma maneira afetiva de perceber a política, numa valorização do posicionamento utópico. Conferir RIDENTI, 2010.

brasileira. Para muitos, os tropicalistas, com sua linguagem debochada e espalhafatosa, alienavam o público com suas loucuras, mais atrapalhando do que auxiliando a classe artística em alcançar esse projeto de transformação social e política.

Ao longo de todo o ano de 1968 as críticas aos tropicalistas foram se intensificando. Afinal, na visão de artistas como Geraldo Vandré, Augusto Boal e Sydney Miller, esse, digamos, “desvio de caráter” de Caetano, Gil, José Carlos Capinam, José Celso Martinez, Glauber Rocha e tantos outros que, até antes do biênio 1967/68 possuíam uma obra em sintonia com uma arte “participante”, criava um racha dentro do campo da cultura, impondo à classe artística mais um impasse para ser resolvido – como se já não bastasse derrubar uma ditadura militar e conscientizar o povo de seu papel revolucionário.

Brincadeiras à parte, o fato é que essas disputas, naturais, até determinado ponto – mas também muito estimuladas pela mídia – desatava um laço que, desde o golpe, vinha se mantendo: a atuação dos artistas brasileiros como uma classe unida – ou, como preferiu chamar Marcelo Ridenti, utilizando-se do conceito de Benedict Anderson, uma “comunidade imaginada”. Haviam, claro, disputas internas no meio artístico. Nesse sentido, é mais do que pertinente a noção de *campo*, compreendido como “um espaço de concorrência entre agentes em busca de legitimidade, prestígio e poder” (RIDENTI, 2010:101). Porém, essas disputas não fragilizavam a convicção e o sentimento compartilhado de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se (Ibidem:12).

É notório que o golpe de 1964 imediatamente instaurou um novo quadro dentro do campo artístico brasileiro – e o verso “mais do que nunca é preciso cantar!”, do espetáculo *Opinião*, parece exclamar bem essa emergência. Porém, ao passo que a derrubada dos militares se converteu em uma causa comum (e urgente!), ela não significou o encerramento da busca de um encontro entre artistas urbanos de classe média com um sujeito chamado “povo brasileiro”: essa aliança germinaria um ímpeto revolucionário dentro da sociedade brasileira. E, paradoxalmente, com a modernização dos canais de comunicação e de estruturas da indústria cultural proporcionada pelos militares, a própria contestação ao regime era um produto a ser comercializado, através de livros, peças de teatro, revistas, jornais, filmes, e claro, aquela que possuía maior apelo (e apreço) entre estudantes e outros setores da classe média urbana: a canção de protesto.

É preciso ter em vista que o mercado da cultura brasileira era ditado em grande medida por setores intelectualizados e engajados da classe média – mesmo, e principalmente, após o

golpe de 1964. Como afirmou Roberto Schwarz, em um icônico texto da época, “a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil”. Ainda segundo Schwarz “para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data e [...] não parou de crescer. Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país [...]. Em suma, nos santuários da burguesia a esquerda dá o tom”. Por fim, o autor decreta que “essa anomalia [...] é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 69. Assinala, além de uma luta, um compromisso”. (SCHWARZ, 1978).

Em verdade, esses debates vinham se aquecendo no Brasil já em meados da década de 1950. Nessa busca de sua própria identidade, o governo de Juscelino Kubitschek é um momento-chave. O *slogan* “50 anos em 5” ostentava a presunção de um projeto político inédito no país – acelerar um processo de modificações estruturais, de modo a condensar o tempo e finalmente lançar o Brasil a uma condição que lhe era prometida: a de uma civilização moderna. A palavra-mágica era “desenvolvimentismo”. O projeto de JK sustentava-se na crença de que a construção de uma nova sociedade dependia da vontade do Estado e do desejo coletivo de um povo que, enfim, teria encontrado seu lugar e destino (SCHWARCZ; STARLING, 2015:417).

A sensação de que se viviam tempos eufóricos era cativante, e contagiou outros setores da sociedade. A intelectualidade brasileira, representada por exemplo pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o Iseb, forneceu fundamentação teórica para os projetos do governo JK, além de produzir uma visão ampla sobre o fenômeno da modernização em curso no Brasil. Além disso, foi um economista, Celso Furtado, quem forneceu a palavra-chave que decodificaria a realidade brasileira: o termo *subdesenvolvimento*. Na concepção de Furtado, subdesenvolvimento era um estágio específico de formação do capitalismo próprio de sociedades historicamente atreladas à uma lógica mercantil colonialista – como era o caso do Brasil. Apesar do processo de industrialização brasileiro, essa situação de atraso em relação aos países considerados “desenvolvidos”, se matinha graças a elementos socioeconômicos: uma estrutura fundiária arcaica, uma lógica de produção agrícola de monocultura e uma exportação baseada em produtos primários, além da dependência vital do capital estrangeiro.

Por outro lado, o primeiro passo para superar essa condição estava dado: reconhecer a raiz do problema. Nesse sentido, “subdesenvolvimento” passou de termo técnico a palavra corrente; e principalmente, saindo do “economiquês” para incrementar o vocabulário dos artistas. A cultura logo se apropriou da palavra “subdesenvolvimento” – associando-a

diretamente à exploração do capital internacional, resultando em um imperialismo cultural – para fazer do termo (ou melhor, contra o que ele inferia) sua luta. Afinal, se essa era a senha para superar e reparar as profundas injustiças desigualdades, frutos de uma herança histórica de miséria, os artistas tinham o dever de semear na imaginação coletiva a possibilidade de uma profunda transformação social.

No início da década de 1960, o surgimento do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) e o Movimento de Cultura Popular (MPC) em Pernambuco, foram organizações compromissadas com a dupla função de fazer uma produção artística e didática, voltada ao operário, ao trabalhador rural, e mesmo às classes médias, sugerindo o papel de cada um no devir transformador que o Brasil deveria vivenciar. Compartilhou-se a noção das artes como mediadoras, articuladoras e delineadoras de uma identidade nacional, calcada em suas raízes culturais. (BASUALDO, 2007:12). Isso significava que os artistas tinham um papel central a cumprir na construção de uma nação democrática, socialmente justa e moderna (DUNN, 2007:59).

As linguagens da imaginação foram mesmo expressões marcantes nesse processo de interpretação do país. O surgimento do Cinema Novo, do Teatro de Arena, da Bossa Nova e dos movimentos Concreto e Neoconcreto são algumas das férteis experiências artísticas que tiveram lugar entre a década de 1950 e o pré-Golpe, nas quais o país passava a ser objeto de novas possibilidades, de futuros promissores. É nessa época que, segundo Marcelo Ridenti, “passa a se consolidar uma estrutura de sentimento em obras e na imaginação de muitos artistas e intelectuais brasileiros”, a qual o autor chamou de “brasilidade revolucionária”⁵. Para o autor:

Essa brasilidade revolucionária, como criação coletiva, viria a definir-se com mais clareza a partir do final dos anos 1950, ganhando esplendor na década seguinte, seguido de seu declínio. Ela envolveria o compartilhamento de ideias e sentimentos de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir artistas e intelectuais teriam um papel expressivo pela necessidade de conhecer o Brasil e de aproximar-se de seu povo. (RIDENTI, 2010:10)

Nesse sentido, o próprio termo “brasilidade” – que será largamente utilizado nas páginas que se seguirão – merece ser melhor explanado. Ridenti define o termo como “propriedade

⁵ Ridenti lança mão de um conceito de Raymond Williams: o de “estrutura de sentimento”, chamando a atenção para a distinção entre “sentimento” e os convencionais “visão de mundo” e ‘ideologia’, os quais se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que uma estrutura de sentimento daria conta de significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente. A estrutura de sentimento não se contraporaria a pensamento, mas procuraria dar conta do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado”. Conferir: RIDENTI, 2010.

distintiva do brasileiro e do Brasil, fruto de certo imaginário da nacionalidade próprio de um país de dimensões continentais, que não se reduz a mero nacionalismo ou patriotismo”. O autor chama a atenção ainda de que se trata de um termo que encontra seus primeiros usos já no século XIX; mas que é a partir dos anos 1930 que ele “se desenvolve no pensamento social brasileiro, nas artes, em políticas de Estado e também na vida cotidiana – de formas distintas e variadas à direita, à esquerda, conservadoras, progressistas, ideológicas ou utópicas”. Em suma, brasilidade diz de um esforço narrativo que se pretende fundador de uma verdadeira civilização tropical (Ibidem: 09).

Para o autor, a Tropicália também teria parte nessa brasilidade revolucionária. E mais: seria a expressão derradeira dessa estrutura de sentimento – e, ao mesmo tempo, aquela que anunciou seu esgotamento e sua superação (Ibidem:101). De fato, ainda não acreditassem em um progresso histórico redentor – do qual partilhavam, cada uma a seu modo, a direita e a esquerda (NAPOLITANO, 2014:107) – e impulsionados por outras inquietações, os artistas que compuseram a Tropicália estavam essencialmente comprometidos em buscar a superação de estigmas como “subdesenvolvido” e “Terceiro Mundo”, através de uma inversão de valores: vestia-se a máscara para expor uma realidade recalcada: elaborar uma imagem do Brasil que contemplasse a cultura em sua complexidade, em suas ambiguidades, paradoxos. Enquanto os artistas “participantes” que, *grosso modo*, buscavam um encontro revolucionário com o povo, a Tropicália fragmentava essa entidade “povo”, trabalhando de forma *alegórica e crítica* expressões, símbolos e signos brasileiros; hábitos, escárnios e deleites compartilhados, do extra ao ordinário – sintetizado pela expressão “reliquias do Brasil”. Menos preocupada em estereotipar as classes, os tropicalistas preocupavam-se em revelar os cinismos de uma sociedade multifacetada: burguesa, rural, capitalista e ditatorial; uma busca dos hábitos e práticas mais perversos e recalcados pelas elites, ao mesmo tempo que envolve expressões populares e tradicionais que melhor desenham o País na imaginação coletiva, tudo isso em uma operação antropofágica, sem fastio, com fome de tudo.

Uma questão essencial da Tropicália e que remete diretamente a uma construção de identidade é o (auto)exotismo do Brasil como uma questão crônica. Ao mesmo tempo que dizem “aqui é o fim do mundo”, também cantam “Pindorama, país do futuro”⁶. O olhar estrangeiro – o “outro” propriamente dito – é fator primordial das obras tropicalistas. A presença estrangeira, seja sob a forma de imperialismo cultural, seja por apreço estético, era

⁶ Versos de *Marginalia II* e *Geléia Geral*, ambas compostas por Torquato Neto e Gilberto, em 1968.

incorporada pelo gesto tropicalista. Além disso, a Tropicália retomou outro ideal de Oswald Andrade: produzir uma “cultura de exportação” – i.e., fazer da produção artístico-cultural brasileira um produto à ser consumido não apenas em âmbito nacional, mas global. Nesse sentido, a Tropicália teve como devir “situar o Brasil efetivamente em um contexto internacional; [...] a tentativa de buscar o lugar do Brasil nesse mundo, de devolver o mundo ao Brasil e o Brasil ao mundo” (BASUALDO, 2007:12).

O que nos leva, enfim, a outro elemento preponderante da Tropicália: ela não foi um movimento organizado, mas representou a confluência de vanguardas das linguagens da imaginação que irromperam, quase que simultaneamente, no Brasil. Ao contrário da estética do nacional-popular, que primava pelo conteúdo sobre a forma – o que não quer dizer de modo algum que esta fosse desprezada –, a linguagem tropicalista não atribuía valores díspares entre essas categorias abstratas. Mais do que isso: os tropicalistas guiavam-se pela independência criadora como regra, numa defesa radical do experimentalismo como força motriz – ou, fazendo uso de uma célebre frase do crítico Mário Pedrosa, eram praticantes do “exercício experimental da liberdade”. Mas é preciso fazer um adendo: o conceito de “vanguarda”, no Brasil, possui distinções importantes do seu entendimento em outros contextos – como o europeu e dos Estados Unidos.

Pensada geralmente como um conceito aplicado principalmente às artes plásticas, ao longo do século XX, o conceito de vanguarda abrangeu diversas expressões. Ora abstratas, ora racionalistas, como crítica ao progresso moderno ou operando com a tecnologia contemporânea... há, em todos os movimentos de vanguarda, uma recorrente discussão sobre a arte enquanto campo autônomo dentro da sociedade, produzindo a problematização e crítica da própria instituição arte (BÜRGER, 2012). No Brasil, as vanguardas do fim da década de 1960, que se encontraram pelo codinome de Tropicália, carregam esse aspecto; mas não somente. Quer dizer, é fato que as experimentações das vanguardas brasileiras estavam inseridas no diálogo das movimentações artísticas internacionais, pensando a arte – e aqui abarcando também o cinema, a canção, o teatro – enquanto linguagem própria, universal. Porém, esses projetos justapunham tal experimentalismo à um comprometimento político e social, de modo uma questão essencial, que irá traçar o curso das produções tropicalistas: como justificar uma vanguarda artística em um país subdesenvolvido, sem que ela seja sintomática de uma alienação completa do campo da arte em relação às questões sociais e políticas da sociedade?

O dito e o não dito

Um fato inquestionável é que, passados cinco décadas de seu ocorrido, muito já foi falado e escrito sobre a Tropicália. De uma maneira geral, é corrente a interpretação de que se trata de um evento de grandes proporções, que instaurou novos paradigmas na produção artística nacional. Foi chamada de “revolução” (CALADO, 1997; BASUALDO, 2007), “explosão” (FAVARETTO, 2007), um “susto” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990; 2004) na cultura brasileira. Às vésperas de completar meio século, ela figura como um dos mais privilegiados objetos de estudo dentro do repertório cultural de nossa história. Mas, verdade seja dita, nem sempre foi assim.

Desde 1968, ano que fulgurou com maior intensidade, até o fim da década de 1970, a Tropicália foi sendo progressivamente reconhecida como um evento importante para abrir caminhos, possibilidades criadoras dentro do meio artístico; ao mesmo tempo em que era um tanto ridicularizada dentro da intelectualidade. Até então, sua análise teórica se restringia basicamente aos espaços dos jornais – ou seja, um fenômeno ainda carente de um debate mais amplo. Há, porém, que se ressaltar: alguns desses artigos publicados na imprensa, com especial destaque para os escritos por Augusto de Campos, traduziram com precisão certa matéria conceitual irradiada pela Tropicália.

Antes de receber um reconhecimento definitivo, as críticas vieram com maior força. O ensaio do crítico literário Roberto Schwarz, *Cultura e política no Brasil – 1964-1969* – (SCHWARZ, 1978) já aqui citado, anteriormente –, talvez tenha sido a análise mais complexa produzida no contexto sobre a movimentação tropicalista. O autor não trata a Tropicália com hostilidade ou menosprezo; pelo contrário, dava-lhe grande importância no cenário cultural brasileiro do pós-64. Porém, em meio à sua densidade teórica, considera que a maneira como os tropicalistas operam a “conjunção esdruxula de arcaico e moderno” produz uma imagem que “encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la”. Ou seja, produz uma noção a-histórica, expressando uma inércia política ideologicamente incoerente em relação às intenções revolucionárias que o próprio crítico almejava (NAPOLITANO; VILLAÇA: 1998). Além disso, Schwarz vê com desconfiança as ambiguidades dos tropicalistas, afirmando ser “incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, [...] da crítica social violenta e comercialismo atirado”, cujos resultados poderiam ser tanto um conformismo, quanto, “quando ironizam seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente”.

Em síntese, apesar das críticas, Schwarz reconhece que ainda não é possível a equação tropicalista: “mais ou menos, sabemos assim a quem fala este estilo; mas não sabemos ainda o que ele diz” (SCHWARZ, 1978).

Certamente o tom do ensaio de Roberto Schwarz trata a produção tropicalista com descrença e a coloca sob suspeita. Porém, algumas das análises presentes no artigo foram fundamentais para que se redimensionasse a importância dos tropicalistas e para melhor se compreendesse seus gestos. Nesse sentido, a leitura que Schwarz faz da Tropicália enquanto produtora de uma linguagem *alegórica*, e não simbólica, irá influenciar diretamente o trabalho do filósofo Celso Favaretto, *Tropicália, alegoria, alegria* (1979)⁷ – o primeiro a dar prestígio acadêmico ao fenômeno tropicalista. De modo geral, Celso Favaretto aprofunda-se em uma análise de cunho filosófico das canções. Segundo o autor, a alegoria presente nas letras das canções seria a razão pela qual os discursos tropicalistas causavam tanta estranheza, permanecendo “incompreendidas”; afinal, “falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, é remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra”⁸.

Enquanto na década de 1980 a discussão em torno da temática tropicalista ainda era relativamente “morna”, em 1993, Caetano Veloso e Gilberto Gil reacenderam a questão com o lançamento do álbum *Tropicália 2*. Nas palavras de Veloso, tratava-se de “um disco de 25 anos, para comemorar os 26 anos da Tropicália, que foi em 1967”⁹. A expectativa em torno do novo trabalho da dupla baiana, considerados os líderes daquela agitação cultural, era grande: como se daria a comemoração desse “aniversário” nas canções? O novo álbum dialogaria com o álbum-coletivo original *Tropicália, ou panis et circencis*, de 1968? Seria uma retomada daquele projeto? Essas e outras perguntas afins tiveram uma resposta ambígua, negativa, ou resposta nenhuma. No entanto, trouxe a Tropicália novamente para o debate.

Em 1997, aproveitando a ocasião dos 30 anos do ocorrido, e aceitando a tarefa que lhe fora sugerida por editores, Caetano Veloso teve suas memórias publicadas em *Verdade Tropical*. Mais de 500 páginas dão conta de passagens de sua trajetória pessoal e artística (nesse caso, muito atreladas para se dividir), esmiuçando situações e detalhando impressões suas sobre a conjuntura na qual se deu a febre tropicalista. Aliás, os últimos anos da década de 1990

⁷ Na dissertação, o livro de Favaretto, lançado originalmente em 1979, será referido em sua 4ª edição, de 2007.

⁸ ROUANET, Sérgio Paulo. “Apresentação”, in: BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. p.37.

⁹ *Jornal do Brasil*, 07/05/93, Caderno B, p.4.

marcaram um interesse generalizado pela Tropicália. No mesmo ano que foram publicadas as memórias de Veloso, o jornalista Carlos Calado, a pedido da Editora 34, escreveu *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Nele, pormenores das composições e gravações das canções tropicalistas, encontros e desencontros, caminhos e descaminhos são narrados em uma linguagem quase que testemunhal, contemplando detalhes que poderiam ser notados como fatos essenciais no desenrolar histórico.

Outros trabalhos se somaram na construção conceitual da Tropicália durante esse período. Mas o que se nota é a hegemonia de leituras que percebem o fenômeno tropicalista como próprio do campo musical. A bem da verdade, apesar de incontáveis vezes Gilberto Gil e Caetano Veloso figurarem nas narrativas não como líderes, mas quase que os únicos membros dignos de menção, à medida que os estudos do tema foram se somando, a importância de outros nomes foi sendo enfatizada. As canções escritas, arranjadas e/ou interpretadas por Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, Gal Costa, Nara Leão, Capinam, Júlio Medaglia, Torquato Neto, Damiano Cozzella – para citar nomes inequívocos do processo – passaram a receber maior atenção da crítica como partes fundamentais do conjunto tropicalista. No entanto, ao privilegiar apenas o campo musical, a Tropicália perdia a dimensão potencial de seu espectro.

Alguns trabalhos em especial se preocuparam em redimensionar esse conjunto de astros para além do campo musical. Em 1996, Luiz Carlos Maciel, jornalista que estava *in loco* quando a Tropicália irrompeu, publicou *Geração em Transe*¹⁰, no qual entrelaça as figuras de Caetano Veloso, José Celso Martinez Corrêa e Glauber Rocha – dos quais era amigo próximo –, percebendo nos três ícones da cultura brasileira a tríade que fundamentou a ruptura tropicalista. Já Marcos Napolitano e Mariana Martins Villaça assinam, em 1998, um importante artigo, no qual discutem o surgimento da Tropicália, elencando, além dos nomes eleitos por Maciel, o artista plástico Hélio Oiticica – inventor da palavra “tropicália” – como representante das artes visuais nessa formação¹¹. Ainda que o texto se ocupe em maior medida com o campo musical, os autores assinalam a relevância de trazer para o debate artistas de outras áreas para a narrativa do fenômeno tropicalista. Deve-se destacar também, no artigo em questão, o levantamento interpretativo do movimento tropicalista produzido até então – sugerindo inclusive que se questione a própria ideia de “movimento” para tratar da Tropicália.

¹⁰ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

¹¹ NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. *Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate*. Revista brasileira de História., São Paulo, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.

Com a entrada dos anos 2000, o número de livros, teses, dissertações, monografias, artigos e coletâneas sobre a Tropicália, a estética tropicalista e as inflexões e ecos desse evento disparou. Em decorrência do crescente número de pesquisas, outros nomes da cultura passaram a gravitar definitivamente a constelação de Tropicália: Rogério Duarte, Rubens Gerchman, José Agrippino de Paula, Antônio Dias, Lygia Pape, Renato Borghi, Haroldo e Augusto de Campos, Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla, Walter Lima Jr. Constatou-se, de maneira decisiva, que a força da Tropicália estava em seu coletivo (SÜSSEKIND, 2007:39). Marcelo Ridenti, com a obra *Em Busca do Povo Brasileiro* (1ª edição, 2000), percebe a Tropicália não exclusivamente na chave da ruptura, mas como “um dos frutos diferenciados” da cultura política romântica do contexto das décadas 1950 e 1960. Essa ideia será retomada em outro livro do autor – também já aqui mencionado –, lançado dez anos mais tarde: *Brasilidade Revolucionária*.

Das obras lançadas no século XXI, algumas merecem destaque. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (2007), além de ser o catálogo de uma exposição que comemorava os 40 anos do episódio tropicalista, é também uma coletânea de artigos e documentos organizada por Carlos Basualdo – configurando-se em uma fonte primorosa em relação ao tema. Uma série de documentos (manifestos, entrevistas, depoimentos, debates, críticas e fotos) não apenas do período, mas também de momentos prévios em que se repensou a cultura brasileira. Dentre os documentos selecionados estão o *Manifesto Antropófago* (1928) de Oswald Andrade; o *Plano piloto para poesia concreta* (1958), assinado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos; e escritos da arquiteta Lina Bo Bardi, sugerindo uma teia de influências e continuidades da qual a Tropicália faria parte; ou ainda, numa visão teleológica, como se tudo aquilo culminasse no advento da Tropicália. Além dos documentos que, ao facilitar aos pesquisadores o acesso às fontes primárias, ampliaria por si só o debate em torno da temática, a coletânea organizada por Basualdo é composta de artigos que trazem novos olhares, resgatam pontos de vista e opiniões “esquecidas” que, em conjunto, apresentam uma perspectiva ao mesmo tempo mais profunda e panorâmica do que foi a Tropicália e o que ela significou. Diferentemente do livro de Carlos Calado, lançado uma década antes, a Tropicália não teria sido uma revolução na música, mas na cultura brasileira.

Dentre os artigos dessa coletânea, poderíamos destacar o de Flora Süssekind. A autora, além de contextualizar com bastante precisão o contexto em que a Tropicália surge, também questiona o termo “movimento” para dizer desse fenômeno histórico-cultural, preferindo falar em um “momento tropicalista”. Segundo Süssekind:

Essa distinção se faz importante ao observarmos formas de criação, de convergência e de intensa contaminação mútua no âmbito da produção cultural. [...] Talvez seja o caso, nesse sentido, de não pensar unicamente, então, em movimento (no que essa expressão supõe de pragmático e organizacional), mas num “estado mais amplo e profundo”, numa “arena de agitação”, num “momento tropicalista”, cuja abrangência iria bem além do campo estritamente musical [...] ou de uma limitação temporal demasiado rígida (se bem que o biênio 1967-68 concentra, de fato, algumas de suas mais intensas e significativas manifestações) (SÜSSEKIND, 2007:31).

Outro autor que também assina um escrito na compilação organizada por Basualdo, e igualmente questiona classificar a Tropicália como um “movimento”, é Christopher Dunn. Fundamentalmente, seu artigo é uma fração de seu livro *Brutalidade Jardim*, publicado dois anos mais tarde. Essa obra do pesquisador estadunidense possui uma perspectiva atual e revigorante e, dos últimos títulos lançados, pode ser considerado o título mais sucinto acerca da temática tropicalista. Dunn borda a Tropicália com precisão nos pontos, descrevendo desde a zona de influência exercida por ideais modernistas brasileiros da primeira metade do século XX, passando por uma análise descritiva e estética de marcos tropicalistas que não canções: *O Rei da Vela, Terra em Transe e Tropicália*¹² (de Hélio Oiticica), concluindo haverem permanências desse espírito criativo mesmo após a década de 1970. Mas principalmente: a obra de Dunn se concentra em apresentar como a Tropicália significa o surgimento da contracultura no Brasil, sem que seja tratada como mera versão do movimento hippie internacional. Seu trabalho tem, por fim, o mérito de sintetizar as questões tropicalistas, apresentando-as dentro de seu contexto e estabelecendo relações diacrônicas, sendo um trabalho propriamente historiográfico.

Outro trabalho recente, e de grande relevância do ponto de vista propriamente historiográfico, é o do pesquisador Frederico Coelho. Entre a bibliografia aqui levantada, as formulações de Coelho são as quais o texto aqui produzido mais busca se aproximar. O autor novamente questiona a Tropicália enquanto um “movimento”, propondo se tratar de uma *movimentação* cultural (COELHO, 2008): termo que, remetendo a uma ideia de um encontro fluido, contínuo e aberto compreende melhor aquilo que foi a Tropicália. Mas sua principal contribuição para o debate – ou talvez, aquela que mais nos interessa – é a importância de se distinguir os significantes Tropicalismo e Tropicália.

Ao apontar essa diferenciação, Frederico Coelho constata, enfim, que a memória do Tropicalismo durante anos acabou engolindo a memória da Tropicália (COELHO, 2010a:128).

¹² Sempre que *Tropicália* estiver grafada em itálico estaremos tratando de uma obra (a de Caetano, Oiticica, o álbum coletivo, etc).

De fato, por quase cinco décadas, Tropicália e Tropicalismo foram (e ainda têm sido) proferidas quase sempre como sinônimas. Porém, a diferença semântica, provocada pela inclusão do *ismo* na palavra, aparentemente sutil, ocasiona em significações distintas. Este “rabicho” em muito direcionou, e mesmo reduziu o sentido original de sua significação, abreviando uma compreensão de abrangência semântica, histórica e estética. Com o *ismo*, compreende-se algo delimitado; já a terminação em *ália*, traduz uma compreensão essencialmente plural.

À noção de Tropicalismo associa-se corriqueiramente Caetano Veloso e Gilberto Gil, fazendo-se desnecessária a apresentação de outros nomes. Com isso, transmite-se uma versão dos fatos de que a Tropicália (que, sob tal leitura, seria sinônima) foi um movimento *na música popular brasileira* liderado pelos baianos em questão – ou, como também muito se diz “o grupo baiano”, acrescentando-se Tom Zé, Gal Costa e José Carlos Capinam. Uma fala que diz muito sobre isso é a de Glauber Rocha, em entrevista em algum momento da década de 1970, que responde, mal-humorado: “Eu já enchi o saco desse papo de Tropicalismo, sabe? De forma que Tropicalismo para mim é Caetano e Gil”. Já, por outro lado, dizia Torquato Neto: “eu prefiro chamar Tropicália. ‘Ismo’ enquadra o negócio demais, nem era isso que a gente estava querendo” (*apud* COELHO, 2010a:132).

O que nos traz ao objeto maior de *nosso* estudo. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se exponenciou a quantidade de estudos e análises sobre o a importância do fenômeno tropicalista dentro da cultura nacional, mantém-se, *grosso modo*, um permanente e generalizado reducionismo da questão à uma querela da canção popular, regida pela dupla Caetano e Gil. Ou, ainda, mesmo trabalhos que reconhecem a importância de outros artistas no arranjo da Tropicália, não problematizam as inferências produzidas pelas duas diferentes designações, ignorando mesmo os debates pertinentes à época, em que já se questionava a utilização de Tropicália e Tropicalismo como sinônimos.

É nessa brecha que o presente trabalho busca penetrar; expandindo uma fresta para que se (des)cubra um abismo que acreditamos existir: salvo raras exceções – como os trabalhos de Frederico Coelho –, ao analisar a movimentação tropicalista, há uma displicência lacunar dos trabalhos quanto à importância dada à dialética entre as designações e suas correspondentes significâncias. Estes, em geral, almejam compreender o significado de maneira a ignorar o significante que lhe compreende.

Buscando contornar a situação, o que propomos aqui é averiguar o porquê desse fenômeno ter se expressado nos *termos* em que ele se manifestou. Quer dizer, historicizar os

fatos e ilustrar as causas que fizeram desta uma estética *tropicalista* – i.e., uma linguagem própria, específica. Apenas apontar a origem do termo, i.e., referir que o nome daquele fenômeno artístico-cultural deriva do título de uma obra específica (*Tropicália*, seja a original, de Hélio Oiticica, seja a canção de Caetano Veloso, assim batizada por suas aparentes afinidades) não basta: é preciso apresentar o processo histórico em que os fatos se deram, conjecturar possibilidades associativas, historicizar os discursos a fim de desvendar o porquê de “tropicália”, esse significante e não outro termo, expressar tal fenômeno.

Para tal, propomos investigar o começo dessa história: reconstituir o nascimento dessa constelação, “Tropicália”. Ao *considerá-la* em sua estrutura fundamental, seria possível estudar os fatores sinérgicos que aproximaram os astros que a balizam. Compreendendo suas afinidades eletivas, poderíamos tentar compreender o porquê e como elas se deram. O trabalho que se segue busca justamente por essa sinergia entre as obras que fundamentaram uma estética *tropicalista*.

Mapa astral

Constelar o céu é um gesto afeito à humanidade desde tempos imemoriais. Segundo nos diz a etnoastronomia, esse costume nasceu de necessidades práticas: incutir um mapa mental no firmamento, norteando caminhos a serem seguidos – ou evitados. Conjuntamente, da arte de criar esses desenhos astrais, surgiram ciências, mitos, filosofias... uma série de conhecimentos. Povos criavam ali suas narrativas, as quais circunscreviam nas constelações os signos e suas significações, suas cosmogonias e cosmologias, embebendo-se de seus encantos celestiais, buscando (e encontrando) soluções de seus mistérios coletivos e individuais. Além de dizerem suas origens, os arranjos dos astros sugeriam e incitavam futuros, de possíveis a fatais, para povos e sujeitos. Em resumo, pode se dizer que dos astros a humanidade muito (se) descobriu e (se) inventou.

“Constelação” tem sido largamente utilizada como metáfora para expressar ideias e pensamentos. Dentre os acadêmicos, um dos que se utilizaram dessa figura de linguagem foi o linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure, que, para descrever aquilo que chamava de “campo associativo” dentro da linguagem, utilizou a imagem da constelação “da qual um termo (ou paradigma) seria o centro para onde convergiam outros termos coordenados, cuja soma seria indefinida” (CAMPOS, 1990:25). Outro pensador que trabalhou a metáfora da

constelação de maneira notória foi Walter Benjamin. Segundo o pensador alemão, em sua definição clássica, “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984:56).

De fato, “constelação” é um conceito caro a Walter Benjamin. Mas, como bem fazem notar Georg Otte e Mirian Lúcia Volpe,

“Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* [cuja tradução literal seria *conjunto de estrelas*] para o alemão *Sternbild*, ‘imagem de estrelas’. [...] Não se trataria apenas de um conjunto (con-stelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que *a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída*. As diferentes narrativas traçadas sobre os agrupamentos de estrelas através dos tempos seriam, assim, resultado de longas observações, ou então considerações, termo este que tem como origem provável *sidera*, significando, portanto, leitura de estrelas (OTTE; VOLPE, 2000:37. Grifo nosso).

Novamente a constelação aparece para estabelecer uma imagem-ideia de *múltiplas associações*; mas associações que se justificam após um ato de observação, de crítica, que seria justamente o verbo *considerar*. Quer dizer, uma constelação enquanto expressão do pensamento é pontuada, delineada por uma série de marcos, que, distantes entre si, ganham unidade ao darem contorno à uma ideia geral, mas ainda amorfa. Nesse caso, a associação, o traçado constelar que se faz não é necessariamente entre astros que já se encontram próximos, mas dentre aqueles que podem ser aproximados em afinidades eletivas.

Ainda de acordo com a formulação benjaminiana, as constelações seriam formadas por extremos: quanto mais distante seus pontos, maior seu alcance (BENJAMIN, 1984:57). Porém, ao contrário do que afirmam Otte e Volpe que, ao comentar o pensamento de Benjamin, alegam que “o centro das constelações é vazio” (OTTE; VOLPE, 2000:37), poderíamos atribuir à essa metáfora uma qualidade própria das constelações, que se mantém até nossos dias: seu interior não é oco, mas preenchido por um composto semântico que lhe significa. Ou seja, o conjunto-imagem de estrelas guarda uma carga sígnica que lhe dá significado: sua designação. É nesse campo de força, gerado do entrelace de energias, que a constelação se faz sentida: emana seu poder enquanto significante. Porém, ainda que possa haver um “equilíbrio” entre os extremos que compõe essa constelação, isso não quer dizer que as forças atuantes dentro desse campo, sejam equivalentes: todas as estrelas componentes de uma constelação são importantes para que sua imagem se forme, mas alguns de seus astros são regentes dessa orquestração cósmica. Eles dão o sentido de seus movimentos.

“Considerar” seria o mesmo que observar os astros e dispô-los em arranjos imaginários: constelar o firmamento. Assim, apreendemos as coisas em ideias e conferimos ideias às coisas: uma dialética que se soluciona em imagens mentais, pontuadas por fatos e feitos que, entrelaçados, produzem determinadas visões de mundo. Como exposto acima, as aproximações que possibilitam esse desenho não são exclusivas da ordem espacial, das distâncias, mas de uma dimensão qualitativa: são as afinidades eletivas que permitem aproximações no tempo e espaço. Nesse sentido, ao contrário das constelações convencionais, que estão estancadas em seu conjunto de estrelas, o pensamento crítico pode remodelar essas relações entre coisas e ideias, reestruturando as constelações e, conseqüentemente, seus significados. Dessa maneira, o historiador possui a capacidade de reconstituir, ao menos em parte, as mutações de uma constelação. Seria possível em alguns casos, inclusive, descobrir sua estrutura original, revelando sua significação mais fundamental, de maneira que se possa compreender sua evolução enquanto um *desígnio*.

Constelações servem como metáfora para exprimir ideias, palavras, conceitos. Elas incitam a imaginação a pensar os fenômenos históricos narrados por essas mesmas ideias, palavras e conceitos. Os corpos celestes que formam um *corpus* astral poderiam ser representações para eventos, personagens, obras. Um movimento artístico, por exemplo, poderia ser ilustrado por meio de uma constelação: invenções e/ou artistas comporiam esse desenho estelar. Cada novo astro que, por ventura, o historiador possa *considerar* como incluso no grande conjunto, irá afetar o contorno dessa constelação e, por conseguinte, seu signo e significado. Ou seja, o significante que nomeia aquela constelação terá seu conceito cambiável à medida que a disposição dos astros (marcos significadores) se altera. Em suma, nessa estrutura constelar, o significado (conceito) estará sempre em uma relação dialética com as estrelas-extremos (obras, artistas, etc.).

Há ainda uma condição para que o significado das constelações ganhe sentido: o contraste com outras constelações. O diálogo, quer seja conflituoso ou harmônico, entre *corpus* é o que nos faz avalizar, ponderar sobre a irradiação de seu brilho, a força de sua energia, sua expressividade aos olhos e à imaginação do observador. Posto isso, é importante fazer notar o óbvio que, por vezes, ao nos tomar a vista por completo, some em si mesmo de nossa frente: assim como as constelações se manifestam em um determinado ponto no *espaço* infinito, eventos, atores e feitos passados estão inscritos em algum lugar do *tempo*. Tudo se resume a uma questão de perspectiva, escopos: perceber os fatos e(m) seu contexto. Um movimento de ir e vir, abrir e fechar, micro e macro; e assim, melhor perceber esse cosmos histórico.

A partir do que foi exposto acima, poderíamos encarar a Tropicália como uma enorme constelação no horizonte histórico-cultural brasileiro. Dela, emanaria um signo estético, evocado da sinergia de suas extremidades. Estas, por sua vez, seriam delineadas por peças, atos, obras, expressões, manifestações, atores... experiências e ideais demarcados por corpos celestes que guardam e ressoam entre si uma vibração criativa, específica, que permite esboçar uma relação de sentidos entre eles. Enquanto seu desenho – quer dizer, a imagem que temos da constelação Tropicália – é traçado por nomes como Hélio Oiticica, José Celso Martinez Corrêa e Caetano Veloso, seu significado, i.e., a força que lhe dá sentido, se encontraria na correlação entre esses corpos: da gravidade que os atrai e do campo de força que essa atração provoca. Essa gama sgnica, aquilo que significa a constelação, é também aquilo que a designa: o *conceito* de “tropicália”. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que temos a Tropicália como um evento histórico, poderíamos pensar que essa conjuntura cultural se abrigou (e foi abrigada) justamente em torno de uma ideia carregada por essa palavra-conceito, tropicália.

O leitor terá percebido que acima há duas maneiras de escrever o mesmo vocábulo: **Tropicália**, em maiúsculo, e **tropicália**, minúscula. O presente trabalho fará uso dessas diferentes grafias que, afinal, têm objetivos semânticos: as duas formas de expressar o mesmo vocábulo dizem de duas dimensões do mesmo objeto. A Tropicália em maiúsculo se referirá ao fenômeno histórico: a agitação cultural em sua expressão empírica, as experiências vividas, as obras em seu tempo. Dito de outra forma: Tropicália, nesse trabalho, expressará aquilo a memória ratificou como Tropicalismo. De tal maneira que, para não haver conflito entre significado e significante, Tropicália irá designar aquilo que se convencionou chamar de *movimento tropicalista* – a própria acepção de que se trata de um “movimento”, como já referido acima, também será aqui questionada. Enquanto isso, tropicália, escrita com todas suas letras minúsculas, fará menção à ideia contida nessa designação, ao conceito que aqui buscaremos explorar.

O foco principal dessa dissertação é procurar demonstrar como “tropicália” pode ser lida como um conceito. No entanto, para tal, antes que se tenha com clareza o que é a tropicália, é importante definir o que temos como um “conceito”, diferenciando-o das palavras comuns. Segundo nos diz Reinhart Koselleck, conceitos são “vocábulos nos quais se concentra uma multiplicidade de significados”, e continua:

O significado e o significante de uma palavra podem ser pensados separadamente. No conceito, significado e significante coincidem na mesma medida em que a multiplicidade da realidade e da experiência histórica se agrega à capacidade de plurissignificação de uma palavra, de forma que seu significado só possa ser conservado

e compreendido por meio dessa palavra. [...] Uma palavra contém possibilidades de significado, um conceito reúne em si diferentes totalidades de sentido” (KOSELLECK, 2006: 109).

A palavra “tropicália” é um neologismo, inventado por Hélio Oiticica entre 1966 e 1967 para nomear seu mais recente trabalho. No entanto, apesar de *conceituar* sua obra, “tropicália” irá adquirir a qualidade de um conceito quando deixa de dizer apenas da obra de Oiticica – ainda que mantivesse em seu âmago traços essenciais de sua significação primeira – para, ao mesmo tempo, intitular outra obra – a canção composta por Caetano Veloso – e ser tornar o significante que irá designar uma conjunção: um fenômeno que, justamente por ser inédito, ainda era não-dito.

Seria o conceito de tropicália o elo que aproxima, que significa a constelação de Tropicália, de modo que ela pôde ser compreendida como um *conjunto*. Tal como estrelas isoladas que passam a se destacar ao serem vistas como uma constelação – servindo de referência e orientando sentidos. Por corresponder a um processo histórico, trata-se de um desenho dinâmico, um permanente constelar: ao mesmo tempo em que atua como limitador das experiências possíveis e das teorias, um conceito abre determinados horizontes”; e, o mais importante: ele “não é somente o indicador dos conteúdos compreendidos por ele, é também seu fator” (KOSELLECK, 2006:109).

Tomando as considerações acima, tropicália se reveste como um conceito por ser a única forma de dizer dessa estética tropicalista em toda a sua polissemia. Afinal, “um conceito reúne em si a diversidade da experiência histórica, bem como a soma das características objetivas, teóricas e práticas, em uma única circunstância, a qual só pode ser dada como tal, e realmente experimentada, expressa por meio desse conceito” (Ibidem). A tropicália se fundamenta, por meio de expressões artísticas em que, naquele momento, estabeleceram-se “afinidades eletivas”. Expressão que, como lembra Michael Löwy, era utilizado desde a alquimia à química, até que Goethe utilizou-o em seu romance, onde procurou dizer das forças atrativas entre dois corpos, cujo resultado dessa atração seria algo novo, inesperado (LÖWY, 2011). Ou seja, as aproximações possíveis que se estabeleceram entre as *Tropicálias* de Oiticica e Caetano, bem como o *Rei da Vela* e *Terra em Transe* – para citar as referências utilizadas nesse trabalho – acabaram por explodir em uma nova estética – antropofágica, violenta, brasileiríssima, anarquista, alegórica, crítica, debochada, múltipla... tropicalista. O conceito de tropicália passou a ser um vetor constituinte e constitutivo da cultura brasileira. Por meio dessa palavra-conceito,

“tropicália” – uma “pílula conceptiva”, no dizer do poeta Waly Salomão –, pôde-se, ao mesmo tempo, apreender e fecundar um processo difuso na imaginação cultural do país.

A hipótese que norteia esse trabalho é que toda a história dessa constelação Tropicália está veiculada à história do significantes que a designa: “tropicália”. Como estrelas-guia dessa constelação, iremos trabalhar com quatro obras (todas de 1967, elencadas aqui em ordem regressiva) –: a canção *Tropicália*, de Caetano Veloso; a peça *O Rei da Vela*, encenada pelo Teatro Oficina; o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; e a “manifestação ambiental” de Hélio Oiticica, a *Tropicália* original. Buscando evidenciar suas semelhanças ocultas, invisíveis, porém sensíveis, objetiva-se remontar o arranjo essencial daquilo que tropicália significou inicialmente. Afinal, como bem expressou Celso Favaretto, “a simultaneidade do aparecimento da manifestação ambiental de Oiticica, do filme de Glauber, da encenação do Oficina e [...] *Tropicália* de Caetano Veloso, não pode ser debitada a um simples acaso, mas a um encontro de interesses, necessidades, reciprocidade e aspirações” (FAVARETTO, 2007:89). Ao longo dos capítulos, essas obras terão sua composição esmiuçada, procurando notar seu conteúdo estético, histórico e significador.

O presente trabalho percorrerá, em um trajeto nem sempre linear, o biênio 1967/68 – avançando e regredindo em alguns anos em momentos específicos da dissertação. Para formulação desse trabalho, além da bibliografia, foi feito uso de um volume expressivo de fontes primárias: material de jornais e revistas – contando com um considerável material ao que tudo indica inédito, coletado durante a pesquisa –, além de manuscritos e transcrições de diálogos – organizados em coletâneas ou levantados em acervos. Os três capítulos são recortes que, ao final, convergem em um painel propositalmente oblíquo.

O **Capítulo 1.** se ocupa, essencialmente em distinguir os termos Tropicália e Tropicalismo. Ao mesmo tempo, apresentará enquanto procura também apresentar distinções entre esses e seus homônimos em minúsculo: tropicália e tropicalismo. Reforçando o que foi dito acima – e para que, caso tenha dúvida, sempre possa aqui conferir novamente –: quando escrita em minúscula, **t**ropicália diz do conceito que estamos investigando¹³; já a **T**ropicália, em maiúsculo, diz respeito à movimentação cultural, o evento histórico que congrega toda uma constelação de obras, eventos e agentes culturais. Em paralelo, o texto irá elaborar o **T**ropicalismo (maiúsculo) como um movimento fictício, idealizado e sustentado pelas colunas

¹³ A exceção se dará quando “**t**ropicália” for utilizada como um adjetivo, de modo a comentar a maneira como a palavra aparecia nas colunas de moda dos jornais, como o leitor verá no texto.

dos jornais durante o ano de 1968; e, por fim, temos ainda o tropicalismo (minúsculo), se referindo a um termo já conhecida do léxico nacional, utilizado para definir a qualidade daquilo que é tropical — e que nas décadas logo anteriores ao contexto, havia se tornado conhecido através de Gilberto Freyre, que procurava ressignificá-lo à sua maneira.

Esse primeiro capítulo procura expor como a imprensa, pescada por uma despreziosa coluna de jornal, elegeu o Tropicalismo em uma mania nacional. Após a publicação d'*A cruzada tropicalista* – uma piada interna de Nelson Motta e de seus colegas de chope, que tinha “mais interesse em provocar sorrisos do que propriamente apontar uma nova tendência cultural do país” (CALADO,1997:178) –, é possível que, de fevereiro a dezembro daquele ano, não tenha havido um dia sequer sem que a novidade tenha sido comentada em algum veículo de imprensa. Para isso, comentários *an passant*, notas curtas e médias, colunas inteiras e longos artigos – alguns, praticamente esquecidos pela historiografia – serão fontes priorizadas. Também no capítulo inicial iremos procurar demonstrar como os próprios tropicalistas, já em 1968, elegeram o termo Tropicália, e não Tropicalismo, como expressão para se identificarem – demonstrando que essa distinção semântica está longe de ser um mero capricho morfológico.

O **Capítulo 2** centra-se naquele que formulou o significante que nos interessa, observando sua cabal importância em nossa narrativa. Decifrar Hélio Oiticica é adentrar em um labirinto: quanto mais nos aprofundamos no artista, mais nos perdemos em meio ao seu *programa in progress*. Mas como afirmou Susan Sontag, “compreender alguma coisa é mapeá-la. E saber como se perder. *A arte de se perder*” (SONTAG, 1986:87). Para nos perdermos em Hélio serão utilizados faróis dentro da crítica especializada e dos ensaios poéticos produzidos sobre sua pessoa e obra – ainda que, constantemente, a impressão que se tem é que o muito já dito sobre Hélio Oiticica parece ainda não ser o suficiente. Para interpretar sua obra de forma integral é necessário *ler* Hélio Oiticica: seus textos seminais, seus escritos experimentais, seus apontamentos críticos e outros registros de sua autoria.

Trata-se de um artista que institui uma categoria própria, e por isso mesmo é fugaz da apreensão, escapa da definição, quase que se baseia *apenas* em seus termos. Dentre as notoriedades de seu trabalho, uma delas é sua vocação neologista. Justamente por teimar pela inovação, inventa e apropria palavras como solução para sintetizar suas elaborações teóricas. Mais do que apenas títulos, muito menos meras categorizações: são como palavras-mágicas que acionam aquilo que Celso Favaretto chamou de “dispositivos delirantes”. Aliás, vale mencionar

que essa pesquisa só foi possível graças o acesso ao material documental mantido pelo Projeto Hélio Oiticica – milhares de manuscritos, fotos e um vasto material hemerotecário.

O estudo sobre Hélio Oiticica compreende um período que se inicia com sua formação artística (década de 1950) até o raiar dos anos 1970, quando se encontrava em autoexílio. Mas o período de análise mais expressivo é mesmo a década de 1960 – e em especial os anos de 1964 a 1969. Além de um mergulho na produção de Oiticica, procuramos contextualizar sua obra, estabelecendo diálogos entre H.O. outros artistas de seu tempo. Nesse capítulo, Hélio se mostra não apenas inventor do significante “tropicália”, como também o significador daquilo que seu neologismo designa. Procuramos verificar se não seria o caso de perceber Oiticica como uma *autoridade* tropicalista, no sentido em que ele – como se verá – constantemente clama a autoria do termo – sem jamais ser questionado por isso.

O **Capítulo 3.** irá tratar de um evento que, banal numa perspectiva geral, se configura como um episódio crucial na história da tropicália: o momento em que a canção de Caetano Veloso foi batizada de *Tropicália*. Uma reunião entre amigos, despreziosa em sua origem, foi o que ocasionou esse encontro estético inesperado, entre Hélio Oiticica e Caetano Veloso. Apesar de fundamental para que os fatos tenham se desenrolado da maneira como foram, a historiografia tem tratado esse episódio como um adendo da matéria, uma curiosidade. Mesmo sendo considerado a razão do porquê de Tropicália e Tropicalismo terem se manifestado dessa maneira, a relação afetiva que Barreto estabeleceu entre a canção de Veloso e a obra de Oiticica raríssimas vezes mereceu mais do que um breve comentário. Já nessa dissertação, percebemos esse átimo como o momento em que à tropicália é atribuída a condição de conceito: o primeiro traço da constelação.

Isso não quer dizer que a extensa rede de afinidades estéticas e influências recíprocas entre aqueles que posteriormente seriam chamados de tropicalistas (pela imprensa ou pela historiografia) está condicionada *de todo* à um *único* evento. Porém, o horizonte de expectativas e as formas de determinadas experiências passadas serem narradas ganharam novas possibilidades, desenhos e contornos após esse trivial almoço, numa tarde de primavera em 1967, na cidade de São Paulo. Nesse último capítulo, buscamos listar algumas possibilidades de afinidades eletivas e associações sinápticas que Luiz Carlos Barreto possa ter estabelecido entre a canção até então inominada de Veloso e a *Tropicália* de Oiticica. A importância de Barreto para a Tropicália, como se verá, é substancialmente maior do que lhe foi atribuído até hoje pela historiografia do tema.

Ao fim, esperamos liquidar algumas questões; mas, certamente, o objetivo desse trabalho é abrir novos horizontes a respeito do entendimento do que foi a Tropicália, e principalmente, do que significa (ou pode significar) o conceito de tropicália. No conjunto, procuramos aqui, em um estudo histórico – mas que encarne também os campos da semântica e da estética –, encontrar nas interpretações e aplicações desse vocábulo “tropicália” (i.e., na relação entre discurso e objeto, entre as palavras e as coisas) seus elementos constituintes, sua amplitude polissêmica e sua elasticidade temporal. Ou seja, notar e questionar quando e como a tropicália foi manifestada em palavra para comunicar uma estética específica. Revelando seu significado, espera-se que a utilização do conceito seja ampliada na medida justa.

Capítulo 1. Tropicália-ismo

O Tropicalismo é um movimento muito confuso. Talvez seja mais confuso do que um movimento.

Affonso Romano de Sant'Anna

Quem apronta essa onda toda em torno do nome Tropicalismo é a imprensa.

Gilberto Gil

Primeiras impressões: a imprensa e o surto tropicalista

Um leitor qualquer que tivesse folheado o *Última Hora* do dia 05 de fevereiro de 1968 dificilmente imaginaria que se encontrava diante de uma edição histórica do jornal. Em uma de suas páginas estava publicado um manifesto artístico. Ou algo parecido. Mas, ao mesmo tempo, é possível afirmar que alguns dos que leram na coluna “Roda Viva” o artigo *A Cruzada Tropicalista*¹⁴ foram afetados pelo texto, encontraram ali respostas para questões ainda mal-formuladas, tomando-o como um marco definitivo; e em alguns casos, uma declaração de guerra – para si ou contra si.

Escrito pelo jovem jornalista (e ocasional compositor) Nelson Motta, o debochado manifesto forneceu, mesmo que sem querer, uma chave de leitura definidora para compreensão da recente (e transgressora) produção cultural que o País vinha presenciando. Expressões artísticas do teatro, canção, artes visuais, literatura e cinema... ações individuais, isoladas, mas que agora, observadas em conjunto, se aproximavam em seus movimentos, provocando as estruturas sensíveis do público através de suas linguagens. Entre elas, reverberaram estranhas semelhanças, a ponto mesmo de se pensar que agiam harmonia. Talvez fosse essa mesmo a melhor interpretação do contexto: tratava-se de um movimento artístico, cuja bandeira manifestava o ser brasileiro em seus absurdos – uma crítica ao lugar do Brasil no mundo, mas também do lugar do mundo no Brasil. Esse movimento, que não escondia (pelo contrário, escancarava) as condições e contradições do terceiro-mundismo dessa terra tropical recebeu um nome bastante apropriado: Tropicalismo.

¹⁴ “A Cruzada Tropicalista” – *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro. 05/02/1968. Reproduzido em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, São Paulo, Cosac Naify, 2007. p.235-237.

A Cruzada Tropicalista foi resultado de uma boemia de Nelson Motta com alguns dos mais importantes cineastas em atividade naquele momento – e para que o leitor se sinta à mesa, ali estavam: Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Cacá Diegues e Gustavo Dahl. No dia seguinte àquela gandaia, as matracas de ares intelectuais, declamadas num bar da zona sul carioca, ressoaram como uma ressaca na cabeça do colunista do *Última Hora*. Com a obrigação de preencher seu espaço no jornal (e sem muito compromisso com a significância futura daquele texto) Nelson Motta tornou públicas as piadas internas, gargalhadas na véspera, descrevendo ao leitor do *Última Hora* o fruto inebriante daquela ilustrada conversa de boteco: estava lançado o “movimento tropicalista”.

Como já apontado anteriormente, apesar de citado em grande parte dos trabalhos acadêmicos da temática, na maior parte das vezes, *A Cruzada Tropicalista*, enquanto documento, não é problematizado criticamente. Por tantas vezes dado como marco inaugural do Tropicalismo, é necessário perceber sua historicidade, o contexto que cercava o autor, e notar seu arranjo textual como um produto específico de seu tempo. Detenhamo-nos, pois, no texto – e seu contexto.

No primeiro parágrafo, Nelson Motta menciona o grande sucesso do filme *Bonnie e Clyde* (1967)¹⁵, discorrendo sobre como aquela película penetrou na imaginação cultural dos espectadores. Ao redor do mundo, sua influência teria se estendido “à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos”. O estilo “Bonnie e Clyde” seria a nova sensação. Para o autor, naqueles dias de 1968 se reviviam “os anos 30 [...] com força total”. À primeira vista, dizer-se ia que essa “força dos anos 30” se refere ao fenômeno global desencadeado pelo filme em questão. Mais ainda, de sua influência nas terras tupiniquins – *Bonnie e Clyde* fez bastante sucesso também no País. Mas debaixo dessa afirmação há uma constatação velada – poder-se-ia dizer, óbvia – que, sob um olhar atento, se descobre ao longo do texto: os “anos 30” brasileiros não são os mesmos “anos 30” da Grande Depressão dos Estados Unidos, ou do entreguerras europeu.

De fato, no Brasil, a década de 1930 (representada imagetivamente em seu vestuário, sua estética, culinária, hábitos, humores, etc.) estava viva no imaginário nacional em fevereiro de 1968; mas não por conta cinebiografia *Bonnie e Clyde*. O manancial dessa *vivacidade imagética* “dos anos 30” (período onde o Brasil viveu intensas transformações políticas, sociais, econômicas e culturais, e se via entre modernismos e modernizações, construindo sua própria

¹⁵ Clássico de Hollywood, lançado em 1967. Contava a história – “baseada em fatos reais” – do jovem casal Bonnie Parker e Clyde Barrow que, durante a Grande Depressão estadunidense da década de 1930, viviam de assaltos a bancos. No Brasil o filme foi lançado com o título: *Bonnie e Clyde – uma Rajada de Balas*.

identidade enquanto povo e nação) foi uma peça escrita por Oswald Andrade. A rememoração dessa época teve sua maior irradiação com o impacto provocado pela montagem – e estrondoso sucesso – de *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina.

A despeito do espetáculo do Oficina ter agido como catalizador da imaginação daqueles que deliraram a “cruzada tropicalista”, devemos antes nos centrar no texto original e, antes ainda, em seu autor. O resgate da obra de José Oswald de Souza Andrade é de suma importância para o cenário artístico-cultural brasileiro da década de 1960. Mais do que recuperado, Oswald Andrade ressurge como uma referência fundamental para se compreender a produção cultural do Brasil, principalmente na segunda metade da década de 1960. Em artigo escrito em 1967, Luís Carlos Maciel afirmou: “se a cultura brasileira, à altura dos angustiantes meados da década dos sessenta, precisava de uma injeção de vitalidade, de um senso perdido de rebeldia, nada melhor do que a ressurreição em seu espírito da alegria feroz, do sarcasmo saudável e justo que nos inspiram o nome de Oswald[sic] de Andrade”.¹⁶ O efeito surtido pelo evocar de seu nome uniu todas as linguagens artísticas em uma nova diretriz de produção; e um renovado sentido de cultura.

Figura essencial do modernismo brasileiro, Oswald ficou relegado ao ostracismo por quase três décadas. Sua agressividade, em grande medida proferida em escritos e falas satíricas, sem dúvida colaborou para que seus livros permanecessem sem reedição, relegados a liquidações em sebos. Ao mesmo tempo, sua própria personalidade eschachada, gerando a imagem de uma figura irresponsável, fez com que Oswald colecionasse desafetos no meio literário. Seu esquecimento correu nos anos do Estado Novo e pós, sem indícios de que seu nome habitaria novamente o pensamento cultural como o de seu colega, Mário de Andrade. Oswald se tornou uma dessas figuras malditas; e até meados da década de 1960, era pouco falado pela crítica, sendo lembrado muito mais como um nome anexo à Semana de Arte Moderna de 1922.

Houveram, por outro lado, aqueles que se incumbiram da missão de sempre trazer à tona o nome de Oswald. Os poetas concretistas, com especial destaque para Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, por exemplo, tinham em Oswald uma referência positiva, por seu ímpeto criativo e postura renovadora, por sua aversão ao conservadorismo. Em 1950 os três assinaram um texto subscrito com outros intelectuais, dirigido à Oswald, que dizia: “você,

¹⁶ “A volta de Oswald de Andrade”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/10/1967 – caderno B, página 02.

sexagenário, é o mais moço dos escritores brasileiros”¹⁷. Em outro artigo, de 1956, Haroldo e Augusto de Campo escreviam:

Contra a reação sufocante, lutou quase sozinha a obra de Oswald de Andrade, que sofre, de há muito, um injusto e caviloso processo de olvido sob a pecha de "clownismo" futurista. Seus poemas ("Poesias Reunidas O. Andrade"), seus romances-invenções "Serafim Ponte Grande" e "Memórias Sentimentais de João Miramar" (de tiragens há muito esgotadas, para não falar de seus trabalhos esparsos ou inéditos), que ainda hoje, por sua inexorável ousadia, continuam a apavorar os editores, são uma raridade no desolado panorama artístico brasileiro.¹⁸

Vale dizer que os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, juntamente com Décio Pignatari, mantiveram o semblante de Oswald Andrade vivo, circulando em suas colunas nos periódicos de quando em sempre. O tom oscila entre elogioso e lamurioso – Oswald, segundo Augusto, era “a maior e mais sabotada figura do Modernismo brasileiro”¹⁹.

Lentamente os esforços da tríade concretista – em conjunto com outros agentes e mediadores culturais –, Oswald Andrade foi sendo retomado. Em uma curta entrevista, publicada em 1962, Sérgio Milliet traçou um breve paralelo entre Mário e Oswald de Andrade, detendo-se um pouco mais sobre o segundo²⁰. Diz Milliet, sobre os modernistas, que “o negócio era derrubar”, e “ninguém nisso passava o Oswald [...]. Pôr abaixo era com ele”. Finaliza o crítico afirmando que “Oswald, presente, jamais poderia liderar coisa alguma. Ele próprio se destruía. Agora, sim, pode ser um líder”. A fala, confusa, parece ter inculcado o jornalista: “O que pretende Sérgio com isso, já que, segundo ele mesmo, Oswald é por excelência destruidor? Que é preciso, neste 62, uma nova Bastilha? [...] Quis dizer que um Oswald já está fazendo falta? ”. Vale lembrar que, em 1962, a Semana de Arte Moderna completava 40 anos, gerando interesse da crítica em revisitar o tema e seus atores – e, não obstante, uma ligeira e crescente sensação de que um choque na cultura brasileira seria muito bem-vindo.

É fato que espaços como colunas de jornais e artigos publicados contribuíram para que o nome de Oswald Andrade não fosse esquecido por completo. Sua presença inspiradora era tímida, mas persistente; e, novamente os concretistas guardam esse posto: Mário da Silva Brito escrevera, em 1958: “Oswald morto. O morto que já ressuscita citado nos manifestos concretistas...”²¹. Mas há ainda outro fator essencial para que suas ideias e ideais tenham se

¹⁷ Conferir artigo “Um memorioso formigueiro mental”, escrito para o jornal *Folha de São Paulo* em 15/06/2016. Disponível online pelo endereço: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1781738-um-memorioso-formigueiro-mental.shtml> (última visita: 28/12/16, às 17:05h)

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ “A arte na era eletrônica”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01/01/1967 – 4º Caderno, p.3.

²⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10/03/1962 – 1º Caderno, p.8.

²¹ Conferir CAMPOS, Haroldo. “Uma leitura do teatro de Oswald”. IN: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 17-30.

espalhado e penetrado no pensamento cultural, artístico, estético do Brasil da década de 1960: a facilitação do acesso às obras impressas do autor. Em outubro de 1966, uma matéria publicada no 2º Caderno do *Correio da Manhã* dizia:

Oswald de Andrade parece que estava condenado a transformar-se num simples fantasma literário. [...] As suas obras, ponto obrigatório de referência no quadro do modernismo, estavam de há muito fora de alcance do leitor comum, raridades guardadas a sete chaves pelos bibliófilos. Para salvá-lo do “recesso” haveria de surgir uma editora – a Difusão Europeia do Livro – que se dispôs a promover a publicação de todo o seu legado literário, dentro de um plano sistemático e com sentido de revisão crítica. Está claro que o empreendimento, visando a memória do escritor paulista, serve à cultura brasileira²².

A editora Difusão Europeia do Livro foi responsável pelas reedições e publicações de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1964), *Poesias Reunidas* (coletânea, 1966) e, finalmente, *O Rei da Vela* (1967). Suprimia-se assim o “black-out editorial” – fazendo uso de uma expressão de Haroldo de Campos – do qual Oswald fora vítima. Não apenas *um* apagão se esclarecia: além do reexame de sua obra em poesia e prosa, o público passaria a conhecer um Oswald Andrade dramaturgo – e seria justamente a partir de *O Rei da Vela*.

Escrita em 1937 e censurada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas no mesmo ano, a peça ganhou vida nos palcos pela primeira vez somente quarenta anos depois, com o Teatro Oficina. Segundo Sábato Magaldi, “são numerosas as razões para se atribuir a *O Rei da Vela* o papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil”²³. Magaldi, a partir de fala de Procópio Ferreira, lembra ainda que a razão pela qual não coube à Oswald, e sim à Nelson Rodrigues a inauguração do teatro moderno no Brasil, com *Vestido de Noiva* (1943), é pelo fato de que, em 1937, não se podia dizer nem mesmo a palavra “amante” nos palcos. De acordo com o crítico, em *O Rei da Vela*

ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele [Oswald] propõe uma visão desmistificadora do País; a paródia substitui a ficção construtiva, e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores; renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância estética da descompostura.

O texto é escrito no melhor estilo oswaldiano – o da espinafração. A peça é repleta de sugestões sexuais em alusões fálicas: além da própria vela, um claro exemplo é quando uma

²² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29/10/1966 – 2º Caderno, p.2. Novamente a presença de um dos irmãos Campos – dessa vez, Haroldo – emerge no que diz respeito à restauração da obra de Oswald. Na sequência da matéria, lê-se: “o texto foi submetido a cuidadosa colação, por parte de Haroldo de Campos, que ainda escreveu, além de uma nota de apresentação e anotações de pé de página, longo estudo introdutivo – análise penetrante e sob ângulos originais da poética oswaldiana, na qual é ressaltada sobretudo a sua radicalidade, bem assim as suas condições de permanência e atualidade.”

²³ Conferir MAGALDI, Sábato. “O país desmascarado”. IN: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 1990, p. 7-16.

das personagens, uma senhora já, com seu sorvete, se delicia “tomando Banana Real” (ANDRADE, 1973:89). As brincadeiras com o sexo e tudo a ele relacionado é uma das maneiras pelas quais Oswald esculacha recalques pudicos da burguesia e esculhamba a família tradicional brasileira. Segundo Tristão de Athayde – o qual Oswald “homenageou” em *O Rei da Vela*, ao incluí-lo na trama através da personagem Cristiano de Bensaúde –, a peça é “caricatural como tudo que escreveu. Castigando os costumes de uma sociedade burguesa dominada pela fome do Dinheiro e do Prazer, com sua pena de satirista implacável”²⁴.

O enredo, cru, poderia ser sintetizado em torno de um casamento arranjado, entre um milionário arrivista, o usurário Abelardo I, e uma latifundiária Heloísa de Lesbos, “a flor mais decente dessa velha árvore bandeirante; uma das famílias fundamentais do Império” (ANDRADE, 1973:68) – família essa que se encontrava praticamente falida pela desvalorização do café com a crise de 1929, agravada pela Revolução de 1930 e pelo Levante de 1932. O patriarca da família de Heloísa, Coronel Belarmino, é uma figura nostálgica. Latifundiário decadente, é um tipão baronesco, a cabeça de uma elite que Oswald chacota. Ele arranja o casamento de sua filha com Abelardo, cujo lucro advém das desgraças alheias: além agiotagem, investe na produção de velas. Detém então o monopólio desse produto, emergencial em casos de corte de luz (seja por falta de pagamento, ou mesmo falência da companhia de fornecimento, consequências da crise econômica) e fundamental para *velar* os mortos – em sua própria definição, Abelardo diz: “num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional!” (ANDRADE, 1973:83)

Todos os membros da família de Heloísa, que seriam representantes das digníssimas elites tradicionais, são caracterizados por traços considerados degenerados. Apenas para exemplificar, a partir dos nomes dos personagens: além de Heloísa de Lesbos temos Totó Frutado-Conde, Joana (mais conhecida como João dos Divãs) e Dona Poloquinha (um trocadilho com “polaquinha”, sinônimo para prostituta²⁵. Há também Perdigoto, um dos irmãos de Heloísa, que é tanto fascista quanto um bêbado viciado em jogatina – como se ambos declínios morais se igualassem.

Completam o elenco – afora uma série de personagens secundários – o sócio de Abelardo I, Abelardo II que, ao final, trama para tomar os negócios e ocupar o lugar de seu patrão e *alter-ego*: “somos uma barricada de Abelardos! Um cai, outro o substitui, enquanto

²⁴ “O deus Perdido” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/07/67 – 1º Caderno, p.6.

²⁵ É sabido que Oswald não conservava qualquer apreço pela homossexualidade, considerando-a uma perversão condenável – para dizer o mínimo.

houver imperialismo e diferença de classes...” (ANDRADE, 1973:117). Abelardo II é o pequeno-burguês; é aquele que aspira subir ao posto de quem lhe ordena para ser aquele que emite os mandos. Abelardo II, no fim, causa a ruína e morte de seu antecessor, tomando-lhe os negócios – o que envolve também o casamento com Heloísa. Por fim, Oswald, dá suas notas de “cristão-novo do marxismo” – fazendo uso da expressão de Sábato Magaldi – ao incluir no elenco um banqueiro dos Estados Unidos, Mister Jones (ou, o Americano), numa clara alusão à presença do capital internacional num contexto terceiro-mundista. A presença de Mister Jones denota a hipocrisia das aspirações burguesas dos personagens: no Brasil, mesmo aqueles que estão no topo da hierarquia social têm de se ajoelhar perante o estrangeiro endinheirado – detendo, não obstante, o direito sobre a virgindade de Heloísa, a *primae noctis* senhorial, chamada na peça de “pernada”.

É em torno desses dois eixos que gira a sátira oswaldiana: a dependência do capital internacional – como uma espécie de neocolonialismo – e a aliança entre uma aristocracia decadente e uma burguesia ascendente – num lance de manutenção das elites. O casamento, nesse sentido, aponta um acordo entre classes. O matrimônio é arranjado sob uma orientação de aparente apoio mútuo, mas cujos interesses são, afinal, classistas: a família latifundiária que quer se manter distinta enquanto, em paralelo, aproveita a oportunidade o burguês para adquirir para si tal título e ascender na hierarquia social. Desde o I Ato sabemos que o casal protagonista, Abelardo e Heloísa, nada tem de romântico – como o nome de seus personagens, uma alusão à história de amor do século XII entre personagens com os respectivos nomes, poderia sugerir. Como diz Heloísa: “nosso casamento é um negócio” (ANDRADE, 1973:77).

A peça se divide em três atos. O primeiro e o último se passam no escritório da firma “Abelardo & Abelardo”, mas em situações completamente distintas: enquanto no primeiro temos a apresentação do vigor e avareza Abelardo I, que trata seus clientes como animais dentro de jaulas, domando-os com chicote, no último, o cenário composto de macas e cadeira de rodas alude ao declínio do personagem e para sua morte – ou, como, diz o protagonista, “um suicídio autêntico! Abelardo matou Abelardo” (ANDRADE, 1973:114). O segundo ato funciona como um *intermezzo*: um momento de lazer de Abelardo I e a família da noiva (além do Americano) em uma ilha da Baía da Guanabara, com “morenas seminuas” e “pássaros [que] assoviam exoticamente nas árvores brutais” (ANDRADE, 1973:87) – reforçando o caráter exótico e pitoresco que esse ato representa: uma gozação com o ufanismo que tem o Brasil como paraíso tropical.

O texto é construído a fim de expor como as elites e grupos em ascensão procuram preservar e alcançar seus (mesquinhos) objetivos – e como estão todos atados, em subserviência, ao imperialismo/colonialismo estrangeiro. De como o Brasil, na década de 1930, onde tanto se falava em avanços, progressos e modernizações, ainda era um país “feudal”, “medieval”, “semicolonial”: “A casa antiga, colonial, um mundo que resiste!” (ANDRADE, 1973:116). A perseverança de uma condição como que inerente ao Brasil de “atraso” – termo altamente questionável, mas corrente na intelectualidade nacional – e que, alguns anos após *O Rei da Vela* ter sido escrito, irá ganhar o lugar-comum através do termo “subdesenvolvido”. Tudo isso tratado com um humor ácido. Nesse sentido, Sábato Magaldi sintetizou: “se já não incidisse em lugar-comum mencionar, a propósito de tudo, a carnavalização, seria evidente dizer que Oswald carnavaliza, em *O Rei da Vela*, o Brasil colonizado”²⁶.

É notável que Oswald desenha um retrato grotesco do Brasil. “Grotesco”, como nota Haroldo de Campos, é uma estrutura, e que a essência desta pode ser descrita com a seguinte fórmula: “o grotesco é o mundo tornado estranho”²⁷. Esse estranhamento, que, por definição, irá causar um distanciamento entre o texto e o público, é o que permitirá, através da ironia, do deboche, e principalmente, do escárnio, desnudar os abismos sociais que separam e estratificam a sociedade brasileira. É com o jogo de máscaras que se revelam as faces escondidas desse *ser* Brasil. Entre a década de 1930, – contexto em que *O Rei da Vela* foi concebido – e a década de 1960 – momento em que foi descoberto (é até difícil falar em redescobrimto) –, a sociedade brasileira mudara de forma substancial; porém, o texto de Oswald se mantinha bizarramente atualíssimo.

Coincidentemente, meses antes d’*O Rei da Vela* ganhar nova edição, em 1967, o Teatro Oficina realizava um laboratório de atuação com Luiz Carlos Maciel, batizado de “Interpretação Social”. Desse curso o elenco não apenas participou, mas extraiu a quintessência que regeria sua teatralidade, sua concepção cênica dali por diante: uma profunda pesquisa no *gesto social*. Trata-se de um método de atuação que denotava o *gestus* como uma expressão total de (arqué)tipos sociais – como banqueiros, pais de família, operários, anônimos banais em situações comuns – buscando manifestar trejeitos e minúcias de tipos brasileiros. Segundo Maciel conta, em suas memórias,

na oportunidade, propaguei um termo de Brecht: *Gestus*. Nossa proposta se inspirava nele — e essa era a técnica adequada. O ator tinha que buscar o *Gestus* do personagem

²⁶ MAGALDI, Sábato. “O país desmascarado”, *op.cit.*

²⁷ CAMPOS, Haroldo. “Uma leitura do teatro de Oswald”. IN: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 1990, p. 17-30.

[...] *Gestus* não era simplesmente ‘gesto’ que se faz com os braços. *Gestus* era qualquer elemento de exteriorização física (cacoetes, posturas, maneiras de falar etc.) que o ator pode usar para projetar o personagem — sem que necessariamente se limite a um gesto realista. Além disso, o *Gestus* brechtiano é social, isto é, a exteriorização física é um signo da condição social do personagem. Ele tem uma dimensão crítica — e de crítica da sociedade, mais do que do indivíduo (MACIEL, 1996:164-66)

Desse laboratório veio a vontade de encenar um texto que dissesse isso, ou seja, que fosse nacional e com extremo vigor e intensidade em sua análise e crítica da sociedade brasileira. Ao saber dessa busca da trupe do Oficina, Luís Carlos Maciel sugeriu ao grupo que encenasse *O Rei da Vela*.²⁸ O grupo, ao tomar contato com o texto, teve certeza imediata de que seria a escolha certa, dado o momento do Brasil — e também do próprio grupo, em sua trajetória particular. *O Rei da Vela*, além de inserir Oswald Andrade de maneira definitiva na cena pública brasileira, foi também o meio pelo qual o Oficina se reergueu, após um incêndio — muito possivelmente de origem criminoso e, presumivelmente, ateador por facções de extrema-direita — que destruiu o teatro por completo, em 1966.

Segundo Rosângela Patriota, *O Rei da Vela*

transformou o cenário teatral, pelo menos no eixo Rio-São Paulo, na medida em que construiu um outro olhar para o processo histórico e cultural no Brasil. Esta afirmação torna-se pertinente ao recordar que nesses palcos houve predominância de montagens que tiveram o tema da resistência democrática como eixo de suas narrativas. O governo militar era o alvo preferencial de críticas e de denúncias, fosse em peças com temas historicamente consagrados (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, entre outras), fosse em espetáculos que resgataram a comédia e o próprio teatro de revista (*Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*), fosse em espetáculos musicais (*Opinião*) ou naqueles que tiveram a denúncia ao arbítrio como tema central (um espetáculo ilustrativo é *Liberdade, liberdade*). (PATRIOTA, 2003).

Inserido nesse contexto *O Rei da Vela* irá se distinguir em larga medida pelo fato de estar diante de um espetáculo extremamente inquietante — e portanto, contestatório — sem que fosse, porém, convocada a resistência aberta aos militares, e muito menos soluções para a conjuntura política, apresentadas. Ainda segundo Patriota:

A força do texto, por meio de diálogos irônicos e personagens estruturados socialmente, apresentava uma interpretação altamente crítica e sem condescendência da burguesia brasileira e de suas relações com o capital estrangeiro, em uma abordagem totalmente distinta da dramaturgia produzida na década de 1960, que optou por representar a realidade por intermédio de narrativas que privilegiaram o drama. (Ibidem).

²⁸ Vale citar que Maciel, já em 1965, pretendia levar *O Rei da Vela* para os palcos. Em uma nota na seção de teatro do *Jornal do Brasil* de 24-02-1965, está escrito que ele, Luís Carlos Maciel, seria o diretor da montagem de *O Rei da Vela*, que o estreante grupo teatral Tempo Brasileiro pretendia apresentar em março daquele ano. Se a peça chegou mesmo a ser montada, não foi possível verificar. Cabe notar que Maciel foi uma das vozes desse coro que buscava ressoar em maior tom a obra de Oswald Andrade.

Com direção de José Celso, cenografia de Hélio Eichbauer e marcante atuação de Renato Borghi no papel de Abelardo I²⁹, o “espetáculo-manifesto” se configurou como um dos marcos mais importantes e revolucionário do teatro brasileiro. A violência de sua montagem expandia o vigor espantosamente contemporâneo do texto, escancarando com crueza as crueldades de uma sociedade regulada por valores burgueses – um quadro de dominação classista em moto-contínuo, garantido pelo “exército de Abelardos”. Mestras desse jogo perverso e donas de presunçosas finezas, as elites são pintadas com traços grosseiros, como tarados sexuais, palhaços sádicos, sob máscaras que desmascaram mesquinhas e hipocrisias sociais. Não por coincidência, Abelardo, o burguês protótipo concebido por Oswald, é um usuário impiedoso que, sedento pela distinção social, se alimenta das tragédias alheias. Deixa seus clientes na jaula, parece querer provar virilidade a todas personagens femininas, mas ajoelha-se para os donos do capital estrangeiro mas termina empalado por seu *alter ego* com uma vela. Quando Abelardo I dizia sua fala “Sou um personagem do meu tempo!” não se sabia se o tempo ao qual o personagem se referia era 1937 ou 1967.

A montagem do grupo Oficina manifestou-se sob o feitiço de um espetáculo-manifesto, radical em sua proposta. Zé Celso idealizou *O Rei da Vela* em total oposição ao teatro “burguês” (identificando o Teatro Brasileiro de Comédia – o TBC, que privilegiava encenações nos moldes da *Broadway* – como principal veiculador de tal modelo), mas também contra o paradigma do “teatro de protesto” – encarnados principalmente sob o Grupo Opinião e o Teatro de Arena. Como definiu Dunn, citando o próprio teatrólogo:

Zé Celso argumentava que o teatro brasileiro e seu público haviam se tornado cegos por certas “mistificações” em relação à eficácia de teatro de protesto: “O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria. [...] O teatro não pode ser instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom-meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia” (DUNN, 2009:100).

Nas palavras do ator e protagonista da peça, Renato Borghi, o Oficina queria com aquele espetáculo, “através do teatro dialético da crueldade, mostrando com humor, sadismo e deboche [...] criar um espelho, revelando, desnudando, colocando em cheque todo o insólito, o grotesco e o absurdo do cotidiano brasileiro”³⁰. Na base do “esculhambo mais existo” oswaldiano, o

²⁹ Vencedores dos prêmios de melhor diretor, melhor cenógrafo e melhor ator do ano de 1967, conferidos pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.

³⁰ Entrevista de Renato Borghi ao crítico Martin Gonçalves (1967), *apud*: STALL, 1998:167

Oficina, em seu manifesto, aclamava: “viva o mau gosto da imagem”³¹. Um comentário crítico, feito à época, dá um pouco o tom do espetáculo: “José Celso, com imagens vivas, levava esse espírito até seus limites: circo, revista da Praça Tiradentes, programa do Chacrinha, chanchada da Atlântida. Tratava-se de uma tentativa de captar criticamente o gosto das grandes massas brasileiras e, com ele, o verdadeiro espírito da cultura criada no trópico”³².

Como era de se esperar, o Teatro Oficina foi além do texto original de Oswald. Mas numa leitura anárquica, hipersexualizada, elevando ao máximo uma das indicações do autor para sua montagem – a de que as personagens “se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial”. O espetáculo usava e abusava de uma cafonice coloridíssima: n’*O Rei da Vela* do Teatro Oficina, reina o mau-gosto. O público era provocado pela narrativa virulenta explodida em cena. Não obstante a violência do texto, das atuações e da composição cênica do espetáculo, o Oficina explorou uma verve brechtiana *avant la lettre* de Oswald, quando uma das personagens desce do palco e invade o público no meio da cena, zombando da (e/ou, com a) plateia, tirando-a de sua passividade tradicional³³.

Os três atos da peça que o Teatro Oficina chamou de “Vida, paixão e morte de um burguês brasileiro” foram montados cada um em estilos distintos – para, assim, “para exprimir o surrealismo brasileiro!”, como dizia a chamada do espetáculo nos jornais. Novamente, podemos recorrer ao crítico Sábato Magaldi e sua análise dos segmentos da peça:

O primeiro ato parodiava o circo, e não é à toa que o escritório de usura, segundo a rubrica, tem uma porta enorme de ferro, que deixa ver no interior as grades de uma jaula, e Abelardo II veste botas e uma roupa de domador de feras. A paródia do segundo ato referia-se ao teatro de revista, e por isso o *tropicalismo* da ilha estava envolto por um telão pintado do Rio de Janeiro, verdadeiro cartão-postal a caçoar do mau gosto. Nesse clima parodístico, existiria algo melhor do que a ópera para emoldurar a morte de Abelardo I, no terceiro ato?³⁴

Do I Ato, o atributo circense se prolonga por toda a narrativa através da pesada maquiagem de palhaço, utilizada por todos os personagens, além de movimentos cômicos. A paródia com o teatro de revista no II Ato também é notável com a presença de um personagem

³¹ Manifesto do Teatro Oficina para *O Rei da Vela* (04/09/1967). Reproduzido em: STALL, op. cit.:85-92.

³² *Revista Realidade*, ano III, nº 33, dez. 1968, p. 179.

³³ Oswald utiliza em *O Rei da Vela* recursos comunicativos muitos semelhantes ao que se convencionou chamar de “quebra da 4ª parede”, promovido por Bertold Brecht, buscando um antiilusionismo através da metalinguagem e da referência direta ao espectador. Isso é notável em falas como “esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais”, ou “Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro”; ou ainda quando Abelardo I grita para que o maquinista “desça o pano”, ou quando oferece ao Ponto um revólver. Segundo notam os comentadores, é improvável que Oswald tenha tido contato com o clássico brechtiano *Ópera dos três vinténs* (1928), sugerindo que esse efeito tenha advindo de suas leituras do teatro futurista italiano. Convefir MAGALDI, op. cit., e CAMPOS, 1990.

³⁴ MAGALDI, Sábato. “O país desmascarado”, op.cit. Grifo nosso.

trajando uma fantasia carnavalesca de um índio como o dos “biscoitos Aymoré”. O III Ato, operístico, José Celso tirou do mais recente filme de Glauber Rocha – à quem, em reverência, a peça fora dedicada. *Terra em Transe*, uma ópera fílmica, ao retratar com crueza, deboche, poesia e violência a falência do populismo e a impotência das esquerdas perante um (ou melhor, o) golpe de Estado³⁵, provocou um choque de realidade no diretor e no elenco do Oficina. A utilização da ópera em *O Rei da Vela* acaba por enfatizar ainda a faceta cômica da derrocada de Abelardo I, ao mesmo tempo que dá tons épicos à saga brasileira encenada.

Por fim, é de suma importância o aparato imagético da peça. A começar pelo pano de boca do espetáculo, que estampava em grandes letras a última fala de outra peça de Oswald, *A Morta* – mas que vestia como uma luva para aquele espetáculo —: “Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvae nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!”. Também os figurinos, os objetos em cena, mas principalmente os grandiosos cenários, pintados num tropicalismo expressionista, explorando diversas facetas do *kitsch* nacional. Nesse sentido, é incontestável a importância de Hélio Eichbauer para o impacto provocado pelo *Rei da Vela* no público. O abuso das cores, principalmente as “nacionais”, fazia troça com o ufanismo verde-amarelista, tanto dos fascistas dos anos 1930, como o oficioso da ditadura militar da década de 1960. José Celso adicionou ao II Ato uma “Frente Única Sexual” – aproveitando o nome da coligação almejada, mas nunca concretizada efetivamente, entre Juscelino Kubitschek, Carlos Lacerda e João Goulart como oposição aos militares —: enquanto revelava os laços eróticos da burguesia satirizava a mistura de relações libidinosas, econômicas e políticas brasileiras (LIMA, 2001). Coroando a chacota ufanista, no alto do cenário do II Ato, versos de Olavo Bilac, extraídos do poema *A Pátria*, aparecem subvertidos pelo contexto: “Criança, jamais verás um país como este”.

Verdade que o texto original já fazia troça sobre um traço nacional: a tropicalidade. Além da descrição inicial e no desenrolar de todo o II Ato, também era sensível essa espinhação em certos diálogos (“Eu te conheço e identifico, homem recalcado do Brasil, produto do clima, da economia escrava e da moral desumana, que faz milhões de onanistas desesperados e de pederastas... Com este sol e estas mulheres!...”). Mas o impacto visual da cenografia de Eichbauer asseverava uma estética inovadora pela maneira crítica pela qual

³⁵ *Terra em Transe* será analisado com maior esmero no Capítulo 3.

abordava essa brasilidade de origem oitocentista, mas que permanecia viva no imaginário coletivo – tanto no âmbito da autorreflexão como no famigerado estereótipo estrangeiro.

A arte cenográfica de *O Rei da Vela* projetava, então, uma *visão* sobre o Brasil. Caçoando de um tradicional repertório imagético através de jogo de máscaras e alegorias, o espectador se defrontava com a imagem de um país tropical, de fauna e flora exóticas e cujo clima e condições naturais influiriam na cultura local, gerando tipos sociais bizarros, uma economia agroexportadora e uma política frágil. A inclusão da canção *Yes, nós temos bananas* na peça traduz muito bem essa dimensão crítica sobre a dita condição terceiro-mundista do Brasil. A marchinha, assinada por João de Barro e Alberto Ribeiro e gravada pela primeira vez em 1938, era um dos trunfos do *Rei da Vela* interpretado pelo Teatro Oficina. Principalmente após a montagem da peça – ainda que ela já o era três décadas antes –, a canção carnavalesca se tornou uma alegoria do famigerado subdesenvolvimento; da dependência do capital estrangeiro; da soberania da cultura popular; de uma reflexão sobre o estereótipo nacional; de uma fonte de identidades; dentre outras inflexões possíveis.

A inspiração de José Celso para utilizar a machinha carnavalesca na peça, bem como toda estética agressiva, debochada e tropical d'*O Rei da Vela*, entre outras motivações, veio de um susto. José Celso, ao ver a capa da revista norte-americana *Time*, da edição do dia 21/04/1967, foi tomado por uma urgência, e despertou no diretor do Teatro Oficina a necessidade de radicalizar seu discurso para falar dos muitos Brasis que habitavam o imaginário coletivo. A imagem da capa da revista, como de costume, trazia o rosto de uma personalidade notável – mas o que está ao fundo do retrato interessa para nós tanto quanto o destaque em primeiro plano. Estampando a capa de uma das revistas mais importantes do mundo, estava recém-empossado Presidente do Brasil, Arthur da Costa e Silva, em frente de uma silhueta do Palácio da Alvorada e de uma vegetação verde num fundo amarelo. Como *lead* da reportagem, a pergunta: “will Latin America become a success?”.

A revista lançava a dúvida de maneira capciosa. Isso porque crescia a credibilidade do maior país sul-americano dentro do mercado internacional, tanto pelos índices econômicos do país, que mostravam números positivos – ainda que esses números não refletissem uma melhora real na situação financeira da maior parte da população –, quanto pelo fato de, numa jovem república como o Brasil, ter um militar no poder era algo que os norte-americanos ser visto como fator positivo. Também pudera: o próprio governo dos Estados Unidos que, no contexto de Guerra Fria, se inseriu nos assuntos internos do Brasil a fim de afastar qualquer possibilidade

de um governo de viés comunista tomar posse no país forneceu apoio logístico e financeiro ao golpe de 1964.

A ditadura se assentava cada vez mais no poder; mas, ao julgar pela imagem da capa, era difícil dizer se tratar de um governo de militares: no lugar do quepe, insígnias e do verde-oliva, um Costa e Silva trajando um civil terno-e-gravata preto – e com uma feição ao mesmo tempo séria, mas com os olhos apertados, como que prestes a sorrir. O rosto do novo presidente militar, eleito indiretamente pelo Congresso Nacional, naquela edição da *Time* era emblemático: transmitia estabilidade e convicção aos setores que apoiaram (e financiaram) o golpe de 1964 e sua institucionalização – em especial grandes empresários nacionais e, claro, o capital internacional –, ao mesmo tempo que causava angústia e apreensão aos opositores do regime.

Antes de se tornar o segundo general a ocupar a presidência do Brasil, Costa e Silva havia sido Ministro do Exército de seu antecessor, Castelo Branco, mas encabeçava setores descontentes com seu governo. Subiu ao poder representando a ala “linha dura” dos militares – o que, de maneira alguma, significa que o governo anterior ao seu tivesse um caráter brando em seu autoritarismo: afinal, foram quatro Atos Institucionais em pouco mais de dois anos, estruturando uma máquina estatal de controle e repressão. Na capa da revista que chocou José Celso, o poder concentrado nas mãos do novo presidente militar parecia ganhava relevo por meio dos traços logo em segundo plano: as colunas da morada oficial da presidência, o Palácio da Alvorada.

O primeiro edifício concluído que fazia jus a monumentalidade de Brasília, o Palácio da Alvorada, com sua arquitetura única, é um dos símbolos maiores do próprio projeto representado pela jovem capital do Brasil. A construção de Brasília, concluída em 41 meses e inaugurada em 1961, era tida como expressão máxima de uma modernização, vivida durante os “anos JK”, a qual o Brasil parecia estar fadado – e, ainda que tardia, dizia-se finalmente ter chegado. Era a síntese de um projeto desenvolvimentista nunca experimentado, tocado como que para impressionar não apenas o Brasil: como afirmou Benjamin Moser, “num país que ansiava por grandeza, uma nova capital encantaria o mundo” (MOSER, 2016:20).

Para seu ideólogo, Juscelino Kubitschek, o signo do *moderno* inscrito em Brasília, trazia uma acepção clara: “um rompimento completo com o passado, uma possibilidade de recriar o destino do país”. Porém, naquela capa da revista *Time*, o símbolo-mor dessa espécie de “progresso redentor” estava desenhado em uma colagem na qual gritavam antigas identidades nacionais – i.e., o passado se fazendo presente. A principal delas: a tropicalidade,

representada pelas folhas de coqueiros na imagem, como signo maior dessa terra. Não era apenas uma questão de representar o Brasil pelo clichê das cores de sua bandeira: o verde envolto pelo fundo amarelo tem as formas de uma folhagem da família das *arecaceae*.

Nesse Brasil com “z”, o tropicalismo, visto aqui como sinônimo de um exotismo com o qual o Brasil fora representado ao longo de séculos, contrastava harmoniosamente o moderníssimo de Brasília. E à frente dessa imagem-Brasil, o rosto da ditadura militar naquele momento. Nessa colagem, além de de signos do autoritarismo, do ultra-moderno e do pitoresco, emanava a famigerada condição de subdesenvolvido: mácula que, afinal, era para a qual a pergunta do *lead* apontava. Essa composição abalou José Celso, que passou a dirigir sua montagem de *O Rei da Vela* de forma radicalmente diversa da que vinha imaginando.

O sobressalto de José Celso surtiu efeito, e o sucesso da peça era constatado pelos jornais desde sua estreia, em setembro de 1967, na capital paulista. A última edição do *Jornal do Brasil* daquele ano reproduziu algumas reações da plateia. Ainda que significativa parte dos que assistiram à peça tenham execrado a montagem³⁶, notam-se alguns comentários sagazes na reportagem: “é a grande ópera do subdesenvolvimento”; “imagens passadas que refletem o Brasil atual”; “excelente crítica dos bons costumes, através dos maus costumes”; “o transe brasileiro. E o Glauber tinha razão”.

As notícias correram, aumentando a expectativa para a temporada carioca, que viria acontecer nos primeiros dias de 1968. O espetáculo fez jus a sua fama, arrebatando público e crítica no Rio de Janeiro durante as semanas que esteve em cartaz. O teatrólogo Yan Michalski teceu elogiosos comentários ao *Rei da Vela* do Teatro Oficina: “o resultado é uma formidável e fascinante explosão de vitalidade e ímpeto criador”; um espetáculo que “procura e consegue, durante cada um de seus minutos, com uma inventividade, uma soltura e uma agressividade sem par, investir contra todas as fórmulas éticas e estéticas”³⁷.

O Rei da Vela, ao mesmo tempo em que demarcou o Oficina na história do teatro brasileiro, fez ressurgir em definitivo o nome de Oswald Andrade para o pensamento cultural brasileiro. Em artigo de 1967, Luís Carlos Maciel afirmou:

com o espetáculo do Teatro Oficina, o duro trabalho de redescoberta de Oswald[sic] de Andrade parece ter sido afinal completado. A barreira de silêncio que durante anos conseguiu manter no esquecimento esse espírito de exceção foi finalmente rompida. Tenho certeza de que, daqui por diante, a cultura brasileira cairá cada vez mais sob o signo da *antropofagia*, no seu sentido mais profundo³⁸.

³⁶ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/12/1967, Caderno B, p.01. Nessa edição, a fim de demonstrar a cisão de opiniões formada dentro do público, o jornal reproduziu comentários como: “gozado pra burro”; “um tiro certo”; “de que adianta?”; até “faccioso”; “espinafração, e daquelas!”; e “nunca vi tanta asneira em um só programa”.

³⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/01/1968 – Caderno B, p.2.

³⁸ “A volta de Oswald de Andrade”, *op.cit.*

Durante a temporada carioca de *O Rei da Vela*, o jornalista Ruy Castro publicou em sua seção do diário *Correio da Manhã* um texto chamado *A Antropofagia Cultural*³⁹. À longa citação que segue, vale o destaque para o juízo que o jornalista dá aos que ele chamou de “mitos reacionários”

Oswald de Andrade, poeta/romancista/canibal, está passando 40 anos mais tarde por aquilo que o vulgo cultural chama de processo de revisão. Sua peça **O Rei da Vela**, escrita há 30 anos, foi desenterrada, brigou com a Censura, foi montada em SP, e agora no Rio. Diante da peça o público entrou em pânico, quando o motivo do pânico deveria ser o fato dela ter ficado secreta todo esse tempo.[...] Oswald mais vivo do que nunca, uma vitamina cultural mais atuante e mais atual que os mortos-vivos de ontem e de hoje. E, se sua obra não foi digerida em sua época, isso se deve a uma característica do subdesenvolvimento em si, que repele qualquer transformação, sob o pretexto de ver ameaçadas certas “tradições”. Mas, se uma sociedade é sustentada por “tradições” que têm de ser mantidas pela força, é sinal de que ela está podre. E camuflar essa putrefação, mistificando-a, é formar com a reação: **Meu Brasil brasileiro, Minha terra tem palmeiras, Opinião**, de Zé Kéti, **o tropicalismo**, de Gilberto Freyre, o mito da preguiça do índio, a ilusão de que não há racismo no Brasil, etc. etc.[...] Por isso é bom que Oswald tenha entrado agora em circulação. É sinal de que, apesar das fossas e dos fósseis, a Cultura está se mancando. Afinal, Oswald não mudou: **O Rei da Vela** já está no papel há 35 anos [...]. **Manifesto Antropofágico**[sic], 1928: como sempre acontece com Oswald de Andrade, qualquer semelhança com o Brasil de 1968 ou o mundo do ano 2000 será mera coincidência.

Ruy Castro ocupa todo o restante de seu espaço no jornal reproduzindo na íntegra o *Manifesto Antropófago*, assinado por Oswald Andrade no final da década de 1920, ajudando a alastrar sua presença entre os leitores daquela edição do *Correio da Manhã*. Vários outros ensaios, artigos e editoriais, formaram um amplo debate em torno da figura do modernista por tempos esquecido, redimensionando seu impacto sobre a produção cultural do País.

A Cruzada Tropicalista – voltemos a ela, afinal – é declarada sob esse impacto. Nelson Motta compareceu a estreia carioca do *Rei da Vela* no teatro João Caetano e, tamanha sua admiração pela peça, voltou à casa quase todas as noites seguintes da temporada. Em seu livro de memórias, revelou: “Eu não gostava de teatro, achava chato, limitado, antigo[...]. Naquela noite descobri um novo mundo, uma maneira exuberante de interpretar e criticar o Brasil. [...] Depois de *O Rei da Vela* para mim era impossível ouvir a música brasileira da mesma maneira” (MOTTA, 2001:168-9).

³⁹ “A Antropofagia Cultural” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 21/01/1968 – 4º Caderno, p.4.

Para o jornalista e seus amigos do Cinema Novo, *O Rei da Vela* do Teatro Oficina, com todo seu repertório cênico remetendo aos anos 1930 – mas operado com os olhos da década de 1960 – exerceu uma influência que, à maneira da mania em torno do filme *Bonnie and Clyde*, se converteria num certo interesse generalizado por elementos característicos da época. Mas, diferentemente da película hollywoodiana, a peça montada pelo Oficina reverberaria a década de 1930 de maneira ácida, dialogando com o presente ao ressignificar uma coletânea de símbolos pertencente a um passado próximo, mas vivo, evidenciando criticamente suas reminiscências silenciosas. A maneira diacrônica com que a sociedade brasileira fora apresentadas para o público, em 1967/68, fez o texto de Oswald soar atualíssimo – e a década de 1930, (res)suscitada como nunca na imaginação cultural brasileira.

Tendo em vista essa referência, é possível perceber na atmosfera d’*A Cruzada Tropicalista* a presença do universo apresentado pelo Teatro Oficina – mas vale dizer, em uma narrativa bem menos indigesta do que aquela apresentada pela companhia paulista. A extroversão e exagero presentes no pseudo-manifesto ilustram uma situação espalhafatosa muito próxima àquela apresentada no *Rei da Vela* dirigido por José Celso. E ainda que lhe falte a corrosão e agudez de Oswald Andrade, Nelson Motta usa do deboche – principal recurso retórico d’*O Rei da Vela* – como artifício para marcar uma posição de afronte ao conservadorismo de uma expressiva parcela da *intelligentsia* nacional. O artigo é uma ode ao mau gosto – ultra-exposto pelo Oficina em sua peça –: inverte valores para escrachar uma pretensa fineza estética; cutuca os entendimentos tradicionalistas acerca da pureza e das *raízes culturais* do País; prolongando a crítica também aos americanófilos, anglófilos, francófilos, que leriam com constrangimento muitas das imagens sacramentadas por essa “cruzada tropicalista”.

Para “definir” o movimento idealizado, o autor subdivide seu texto em cinco pontos-chave: a **Festa**, a **Moda**, a **Vida**, a **Arte** e a **Filosofia**. Cada tópico espelharia uma dimensão do Tropicalismo, mas que atuam simultaneamente e de forma convergente: um caleidoscópio de imagens que giram em um ritmo alucinante, sobrepondo fragmentos comuns; elementos cafonas; hábitos e atos de “mau-gosto”; uma estética *kitsch* grosseiramente delicada, a compor a ilustração absurda. A festa é por onde tudo começa. O traje: ternos de linho branco e sapatos de couro (de répteis), cores intensas e luminosas nas gravatas, lapelas e anáguas exageradas, litros de laquê e brilhantina para os cabelos; o menu: pão com mortadela e xarope Bromil (servido em pequenos cálices).

Ao invés de jantares e coquetéis, piqueniques, “onde estarão sempre presentes laranjas, banana, fritadas de vagem e garrafas de guaraná com leite dentro, rolhas de papel de pão”. A

trilha sonora: samba-canção – a glorificação do cavaquinho (ante as “antiquadas guitarras elétricas”) –; e zomba: “enquanto existir Tom Jobim e Vinícius, o Tropicalismo estará furado” – erguendo, como melhores indicados ao posto de ídolos da juventude, o casal de cantores Gilda de Abreu e Vicente Celestino. Tido como um exemplo oposto do “bom gosto”, o eterno “Ébrio” foi inclusive escolhido por Motta para ilustrar o manifesto, com um retrato em destaque na cabeça do texto, seguindo sua própria recomendação aos jovens, que também deveriam transformar aquele tabu em totem. Enquanto os Beatles tinham seus gurus indianos, no Tropicalismo, era um pai de santo, Joãozinho da Goméia, o guia espiritual não do fab-four, mas do MPB-4 e de Chico Buarque.

O colunista insinua ainda que o Tropicalismo já estava vivo no cotidiano brasileiro, em adornos e enfeites banais – tais como pinguins de louça sobre as geladeiras e saias baianas de plástico envolvendo os liquidificadores – e no cerne da cultura popular: “São Jorge é o nosso santo e carnaval a nossa festa”. Bordões comuns seriam o *logus* tropicalista: “diga-me com quem andas e te direi quem és”; “os melhores perfumes estão nos menores frascos”; “o cachorrinho tem telefone?”; “filha minha jamais faria isso”; “desquitada e vagabunda para mim é tudo a mesma coisa”; “no meu tempo não havia disso”. “Essas e muitas frases do gênero, além de provérbios da língua portuguesa, formarão a linha mestra da filosofia de vida tropicalista”, afirma o autor. O deboche escrito é concluído em tom de exaltação: “Por um mundo tropical! Pelo sol! Pela ginga do brasileiro! Viva o trópico! Viva o trópico! Viva o trópico!”.

Não caberia aqui analisar todas as pérolas fantasiosas, rendidas no papo entre o jovem jornalista e os cinemanovistas, e publicadas numa coluna de jornal. As aqui extraídas já encenam uma espécie de banquete grotesco, surreal. Mesmo tendo em vista o caráter desprezioso do artigo há algo impregnado em seu conteúdo. Por se basear na excitação provocada pelo *Rei da Vela*, em sua falsa exaltação, as ideias organizadas n’*A Cruzada Tropicalista* continham um princípio antropofágico, embrenhado nas sentenças, ao admitir reconhecer e assimilar, criticamente, as brasilidades mais nefastas, os folclores mais reacionários, e pincelar, com grossa sutileza, ranços que, no sutil do cotidiano, passam desapercibidos; ou pior, naturalizados.

O artigo de Nelson Motta deu margem à um projeto que, ao assumir “completamente tudo que a vida nos trópicos pode dar, sem preconceito de ordem estética [...], apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido”⁴⁰, buscava – seguindo a

⁴⁰ “A Cruzada Tropicalista”, *op.cit.*

linha de ação que Renato Borghi sintetizara para *O Rei da Vela*, – “os absurdo do cotidiano brasileiro”; uma utopia que conteria a aceitação e ascensão do subdesenvolvimento como mote (ROCHA, 1969). Um *estado criativo* socialmente compartilhado, politicamente relevante, culturalmente edificante em sua devoração. Um delírio consciente. Ou, nos dizeres de Glauber Rocha, “o surrealismo para os povos latino americanos” (Ibidem). Foi isso que aquele grupo de intelectuais, embriagados, imaginaram. Tal constatação foi lida como esclarecedora dos fatos daqueles dias.

A *Cruzada Tropicalista* não apenas reforçou a presença da década de 1930 (e o vigor do pensamento oswaldiano) no imaginário de seus leitores: desencadeou um novo significado ao próprio conceito de “tropicalismo” – termo deveras significativo na história brasileira –, apresentando-o em uma roupagem propositalmente espalhafatosa, irônica. Ao fazer uso deste significante, o artigo criou uma reapropriação semântica, estruturada em uma teia em que pendiam uma produção artística brasileira difusa, mas que se agrupavam em uma *sinergia*. Isso sob um termo cuja significação anterior fora calcada a fazer do conceito uma ferramenta teórica na construção de uma identidade nacional que atravessasse a história do Brasil.

Entre as décadas de 1930 e 1960, o intelectual pernambucano Gilberto Freyre afirmou o tropicalismo como teoria-síntese para descrever – em tons elogiosos – a formação das culturas e sociedades das regiões tropicais que passaram pelo processo de colonização lusitana, a partir do século XV ⁴¹. Buscando dissolver o caráter pejorativo concernente ao vocábulo “tropicalismo”, o escritor – que, para além de professor, sociólogo ou antropólogo, era a alcunha pela qual o pernambucano gostava de ser lembrado⁴² – dedicou parte expressiva de seu trabalho em busca de uma nova definição do termo contra o “velho conceito de tropicalismo”, entendido então como “negação de quanto fosse primor ou excelência de civilização, inclusive de arte, vinda dos trópicos”. Nesse entendimento, arcaico, “o que fosse tropical seria necessariamente bárbaro, desordenado [...] o extremo oposto da civilização europeia mais requintada”.

Para Freyre, o novo conceito de tropicalismo caminharia na direção de uma exaltação dos trópicos, no sentido de que ali (aqui) também haveriam requintes, artes, e outros indícios de civilização. Assim como o Tropicalismo, i.e., o falso/desejoso/constatado movimento

⁴¹ Em seu artigo *Em torno de um novo conceito de tropicalismo* (FREYRE, 1953:170-186), Gilberto Freyre não restringe o uso do termo ao Brasil, mas afirma o conceito moderno de tropicalismo como aplicável às terras de clima tropical cujo o histórico guarda um domínio português (como ilhas e regiões do continente africano, além de Goa, na Índia). Mas é notável que seu tropicalismo proposto pelo pernambucano diz mais sobre o Brasil do que das outras terras cujo histórico guarda um domínio lusitano.

⁴² FREYRE, *op.cit.* p.175.

publicado na imprensa, tinha “possibilidades de se transformar em escala mundial”, o tropicalismo de Gilberto Freyre seria uma nova fonte de conhecimento intelectual e de modelos de sociedade para o Velho Mundo:

Antropologia, Sociologia, Literatura, Pintura, Escultura, Medicina, Agronomia modernas europeias vem procurando, nos últimos decênios, fixar e interpretar nas gentes, nos usos, nas coisas e nas paisagens tropicais valores humanos e de cultura, não mais como curiosidades etnográficas ou exotismos pitorescos, porém como expressões de desconhecida, ignorada ou desprezada área de sensibilidade e de cultura humanas, das quais o europeu e o moderno tem o que aprender, o que assimilar, o que absorver.[...] De que do trópico pode a civilização europeia, hoje em crise, assimilar valores de cultura e de raça que a revigorem para, em novas combinações de formas tanto formas de homens como de convivência humana e através de novos portadores dessas combinações, continuar a ser civilização hibridamente vigorosa, viva e criadora; e não curiosidade de museu (FREYRE, 1953:179-183).

O colonizador europeu tratou a *diferença* dos povos nativos como *falta* (de religião, de sociedade, de política, de cultura)⁴³. Paralelamente, o exotismo pitoresco, presente nas narrativas que construíram uma imagem mental desta terra nos séculos XVI ao XIX – em suas ilustrações compostas por motivos exclusiva e abusivamente tropicais –, foi o contraste entre a Europa e suas colônias tropicais posto em *excesso*. Desde os primórdios do processo de colonização – os tempos da *terra Brasilis* –, a narrativa visual que compôs o Brasil tinha como principais temáticas suas condições tropicais e sua gente nativa – índios representados hora como almas puras, hora como demônios canibais; alegorias que iam do Éden ao Inferno. O exotismo exagerado que os relatos de viagem descreviam, e as imagens que os paisagistas estampavam – como os holandeses Eckout e Franz Post – atravessaram os tempos de colônia, permanecendo presente nas artes do século XIX como expressão do romantismo nacional – o que, de certa forma, acabou por criar uma espécie de “auto-exotismo”⁴⁴ dentro da produção artística de tendência nacionalista.

Artistas e escritores brasileiros acreditaram estar representando “o que haveria no País de original, em contraste com o Velho Mundo, especialmente quando em questão estava a natureza tropical, rica fonte de imagens capazes de simbolizar a singularidade brasileira” (MURARI, 1999:47). Porém, ao recorrer “às lentes do exotismo”, o romantismo brasileiro, buscando construir uma identidade para a nação recém-nascida, teria caído numa “contradição em seus termos”, à medida que combinava “o olhar voltado para aquilo que é estrangeiro e a percepção de si mesmo” (Ibidem).

⁴³ Conferir: SCHWARCZ & STARLING, 2015.

⁴⁴ Conferir: VENTURA, Roberto. *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

Os estudos culturalistas de Gilberto Freyre tratariam este exotismo de maneira a dar-lhe uma identidade própria, um nome que o distinguísse e desse sentido. Propõe reconhecer as características extraordinárias dos trópicos – suas sociedades e condições naturais – não como exóticas, mas como partes singulares dentro da história humana. O tropicalismo teorizado por Freyre seria, aparentemente, uma espécie de nivelamento das diferenças, entre as culturas produzidas nos trópicos – regiões historicamente postuladas como periféricas na geopolítica global – e às do “Primeiro Mundo”. O objetivo final de Gilberto Freyre era consagrar o tropicalismo como uma escola, um campo de saber entre os pesquisadores e intelectuais – principalmente os lusófonos. Na década de 1950, Freyre chegou a oferecer cursos de extensão sobre lusotropicalologia⁴⁵: “ciência’ criada para estudar o fenômeno civilizatório da colonização portuguesa” e que revelaria “o segredo que tornara possível aquele paraíso tropical; a mestiçagem, fator de vitalidade, beleza e impulso criador [...]; um idealismo utópico, que faz do recessivo o projeto duradouro” (PESAVENTO, 2000:06).

Alvo de muitas críticas, as ideias de Gilberto Freyre pregavam uma concórdia generalizada nas relações humanas durante o processo colonizador, romantizando uma situação que, em realidade, é permeada por embates constantes. Uma especulação idealizada – nos dizeres de Ruy Castro, um “mito conservador”. Além disso, apesar de defender a singularidade das sociedades tropicais, Freyre condiciona o tropicalismo como expressão derivada do *lusotropicalismo* – “o tropical fraternalmente inseparável do luso” (FREYRE:1953:181)⁴⁶. Para o pernambucano, o lusotropicalismo teria nascido entre nós desde os primeiros contatos entre a esquadra de Pedro Álvares Cabral e aquela terra que mais tarde seria chamada de Brasil – o que quer dizer que este arranjo teórico tem por precedência o olhar português para os valores tropicais:

O [caso] de Pero Vaz de Caminha, autor da carta em que vem descrito, com exemplar lusotropicalismo, o primeiro contato dos portugueses com a terra chamada hoje Brasil: carta que fala das primeiras ameríndias dotes e nuas, vistas e admiradas, amadas e fecundadas pelos lusos. Vem elas aí retratadas como rivais das mulheres mais elegantes da Rua Nova de Lisboa : exaltadas e não humilhadas. Luso-tropicalismo do mais puro e do mais amoroso. (FREYRE, op.cit.:180)

[...] Tropicalismo. Luso-tropicalismo. Velha antecipação portuguesa da ideia que hoje se aviva entre nórdicos, homens de estudo e homens de ação, quer na Europa, quer nos Estados

⁴⁵ *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 09/08/1953. p.12.

⁴⁶ Para Gilberto Freyre, tropicalismo e lusotropicalismo se confundem na medida em que o autor trata a presença portuguesa nos trópicos com demasiada veneração. Os dois são frutos distintos de uma mesma teoria; mas a impressão passada em seu artigo *Em torno de um novo conceito de tropicalismo* é a de que o primeiro se submete ao segundo – como é próprio deste intelectual pernambucano, que vê os fatos do ponto de vista da Casa Grande. Vale notar que, apoiada na teoria de Gilberto Freyre – e ela própria, apoiadora desses estudos –, a ditadura salazarista ganhou novos argumentos para dar continuidade ao seu domínio ultramarino.

Unidos, de que o trópico é espaço fisicamente adequado ao desenvolvimento de civilizações predominantemente europeias em suas formas ou equivalentes das europeias, em sua capacidade de desenvolvimento técnico e intelectual (Ibidem:183).

Transparece, no pensamento de Gilberto Freyre, que o tropicalismo seria possível graças ao luso-tropicalismo. Nesse ordenamento, Freyre enaltece as culturas das regiões tropicais *colonizadas* pelos portugueses; algo como um “fruto doce” da comunhão entre colonizadores (portugueses), a terra explorada (suas condições climáticas, ambientais, geográficas) e os povos submetidos a esse processo (fossem os índios nativos ou os africanos desterrados compulsoriamente) que produziriam ali uma nova cultura mestiça. A condição subalterna, implícita nessa afirmação, expõe a admiração de Freyre aos esforços colonizadores dos lusitanos: a grandeza do tropicalismo se daria por aquelas terras terem feito parte – ou ainda fazerem enquanto tecia suas considerações, como era o caso de Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe – de um projeto imperialista de Portugal. Serem ao mesmo tempo tropicais e (mais!) luso-tropicais.

O que se nota após esse giro histórico-semântico em torno do conceito de “tropicalismo”, é que este significante, muito antes de servir de nome para o movimento idealizado pelo colunista do *Última Hora* e seus eminentes colegas de chope, já frequentava há tempos o vocabulário nacional. Mesmo que por vias indiretas, a teoria formulada por Gilberto Freyre (*grosso modo*, uma ponderação deliberadamente valorosa das coisas provenientes dos trópicos) reverberou naquela coluna de jornal, responsável por fazer do tropicalismo/Tropicalismo uma mania. Um estrondo, que nem o jornalista carioca poderia prever; e num tom que com certeza não agradou o escritor pernambucano: afinal, as imagens expressas no manifesto tropicalista de 1968 eram bastante subversivas – quiçá, antagônicas – em relação aos ideais (luso-)tropicalistas de Gilberto Freyre.

É verdade que, não por acaso, ambos (T)tropicalismos, significavam uma defesa das sociedades e culturas tropicais (mais incisivamente, claro, em defesa da sociedade e cultura brasileiras, compreendidas em sua totalidade). Entretanto, como vimos, a presença de uma toada oswaldiana no artigo de Nelson Motta fazia um jogo de espelhos que refletiam uma realidade tida como constrangedora e, por isso mesmo, reprimida pela *intelligentsia* nacional: cafonices, mau-gostos e outros pudores, evidenciados, conjurados, invertidos, relativizados, em busca de sua superação. Através desse processo antropofágico, *assimilando* de fato *tudo* que a cultura brasileira produz, seria possível um novo estágio crítico – aquilo que Ruy Castro

chamou de “indigestão da sabedoria”⁴⁷. O tropicalismo de Gilberto Freyre parecia mais preocupado em ser aceito por seus (proclamados) padrinhos, os lusitanos; já o Tropicalismo de notas oswaldiana, pensado por Nelson Motta e os cinemanovistas, estilizava tal passividade harmoniosa com debochada violência.

Há ainda um ponto de extrema importância ainda não considerado em nossa análise. É o fato de que a situação onírica fabricada no artigo *A Cruzada Tropicalista* possuía um substrato real, que ia muito além dos ícones listados – maçanetas de geladeira em formato peixe, Chico Buarque, Arigó, tecnologia fotográfica Ektachrome, etc. –: ela constatava uma mudança no cenário artístico brasileiro, provocada por determinadas obras e propostas, manifestadas entre 1967 e início de 1968. O nome “Tropicalismo” derivava não exatamente – ou não somente – do conceito de Gilberto Freyre, mas de um neologismo, cunhado por Hélio Oiticica, e também utilizado como título de uma canção de Caetano Veloso – naquele momento, o astro da música popular brasileira em maior ascensão –, que montava um inventário de brasilidades, chamada *Tropicália*.

O texto de Nelson Motta foi um *insight* oportuno. Ainda que não fosse sua intenção, foi percebido como uma certidão de nascimento que dava nome e forma a um corpo que se sentia, mas não se via com clareza. Até então dispersa, essa produção passou a ser percebidas em conjunto, por meio da descoberta de uma leitura que as atraía esteticamente, provocando no panorama, um novo horizonte de expectativas. Impactos estrondosos, mas de efeito vagaroso: um encontro de potências Das seguidas explosões de obras em diferentes campos, supernovas em sinergia, um cosmos estético propalava. *O Rei da Vela, Terra em Transe, as Tropicálias* de Hélio Oiticica e Caetano Veloso são estrelas-guias, eixos que orientavam uma gama conceitual que ia sendo estudada. Subitamente notou-se um fenômeno disseminado e compartilhado por outros nomes da arte e da cultura nacional. Sob a forma de uma nova terminologia, imagina-se uma nova constelação em expansão, emanando um novo uma nova qualidade, sob o véu de uma nova designação.

É importante lançar de pronto uma ressalva: a perspectiva de que se tratava de um cosmos tropicalista não foi imediata, mas um processo gradual, múltiplo e coletivo – mas desabrochado, irradiado após a *Cruzada tropicalista*. O manifesto fictício foi lido como um atestado: uma invenção entendida como descoberta. Tornou-se claro para muitos que havia de fato um afloramento de uma novidade no campo artístico brasileiro. Esse fenômeno foi chamado de *estética tropicalista*. Uma estética experimental, de um nacionalismo crítico,

⁴⁷ “A Antropofagia Cultural” *op.cit.*

imaginando um Brasil como ele era visto por dentro e por fora. Essa convergência de obras, ideias, nomes, feitos, fatos e atos foi chamada de Tropicália (em maiúsculo)⁴⁸. Um dos fenômenos históricos mais relevantes da cultura brasileira do século XX – para muitos, o mais importante desde o Modernismo da Semana de 1922. Mas, antes de ser levada tão à sério – a despeito de seu deboche –, as fantasias tropicalistas foram tendência para a grande festa de fevereiro.

Após a publicação do texto de Nelson Motta, “tropicália” e “tropicalismo” – a associação entre os dois termos foi imediata – se tornaram palavras da moda, apesar (ou talvez, por isso mesmo) de seus significados enquanto adjetivos não serem idênticos. O mais interessante é que foram os vocábulos percebidos, de fato, como uma moda e um modismo, respectivamente. Menos de uma semana após *A Cruzada Tropicalista* ter sido publicada, já se lia em um jornal: “Caetano Veloso, seguindo a linha *tropicália* (hippy[sic] traduzido para o Brasil), lança a moda do terno branco com sapato de duas cores para o verão. Verão carnavalesco”⁴⁹. Essa pode ter sido a primeira, mas estava longe de ser a última das comparações (e muitas vezes, equiparações) entre o *estilo* tropicália e a *tipificação* hippie – apesar da moda “lançada” por Caetano dizer de outro contraventor: o malandro carioca, insígnia imagética da década de 1930.

No dia 11 de fevereiro, ou seja, menos de uma semana após a publicação d’*A cruzada tropicalista*, lia-se nos jornais o informe de que, no Clube Sítio-Libanês do Rio de Janeiro, “os três dias de carnaval serão na base do tropicalismo”⁵⁰. Pode-se afirmar que rápida propagação desse “novo estilo” se deveu, em grande medida, pelo fato d’*A Cruzada Tropicalista* ter sido publicada nos primeiros dias de fevereiro – ou seja, em tempos de carnaval⁵¹. Algo condizente com o teor de seu texto, que carnavaliza a cultura e os hábitos nacionais. Sob esse clima propício, a atmosfera jocosa, alegórica, debochada e colorida do texto foi assimilada por muitos

⁴⁸ Como se buscará explicar, o Tropicalismo, entendido como um discurso que *idealizava* um movimento artístico cultural, teve como consequência direta o agenciamento de um encontro que, inicialmente existente no plano da imaginação, se efetivou em um largo grupo criador. Esse conjunto de peças, materializado *efetivamente* após ser especulado pela imprensa, chamaremos de Tropicália.

⁴⁹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/02/1968 – Caderno B. p.3.

⁵⁰ *Diário de Notícias*, 11/02/1968 – 4ª Seção. p.3.

⁵¹ É importante fazer aqui um adendo: uma das explicações do furor tropicalista em fevereiro é a posição social ocupada por Nelson Motta. Não apenas possuía um espaço de fala em um importante jornal – sua coluna no *Última Hora*, por ser uma espécie de porta-voz de temas mais próximos à juventude, tinha um relevante destaque na imprensa –, mas também fazia parte de uma ampla rede de sociabilidade. Amigo de artistas e intelectuais (e claro, muitos colegas de jornalismo) frequentava meios boêmios e profissionais em que ideias eram discutidas e propagadas. Sua proximidade com figuras ilustres da Zona Sul carioca sem dúvida ajudou a impulsionar o tropicalismo que ele e outros articularam durante uma farra no Bar Alpino – basta citar o irreverente bloco carnavalesco “Banda de Ipanema” (atualmente, um dos mais tradicionais do Rio de Janeiro), que sob a batuta do humorista Jaguar, assumiu convictamente o tropicalismo como mote daquele carnaval de 1968.

como fantasia para brincar a folia que se aproximava. O Tropicalismo foi apontado pelos jornais como a grande inspiração temática daquele carnaval. A colunista e crítica de moda de um dos principais jornais do Brasil, Gilda Chataignier, colocou a tropicália – em suas palavras, “um estilo audacioso[...], uma espécie de autêntico mau gosto misturado com a graça das garotas” – entre suas dicas para desfilar nas ruas:

Homens de branco, gravatas largas, berrantes, e lencinho três pontas. Charuto na boca. Mulheres de saias rodadas, colares e pulseiras, sandálias e grandes decotes. Tudo um exagero. Divertido, por sinal. Caso você queira aderir ao bloco, ou ao estilo, aí vai uma sugestão, *supertropicalizada*: saia em algodão de bolas, cinto de cetim com flores imensas aplicadas, sandálias amarradas nas pernas, blusa decotada e franzida, bijuterias até não poder mais. O cabelo é preso em maria-chiquinha e a maquiagem é bastante exagerada. Não se esqueça do colorido: quanto menos combinar, melhor⁵².

Outra amostra de utilização modista da tropicália se nota na reportagem de cobertura da posse do novo Secretário de Turismo do Rio de Janeiro, que diz: “**Levi assume em estilo tropicália**: [...] O Sr. Levi Neves [...] convidou centenas de pessoas para a cerimônia, inclusive escolas de samba, e não resistindo a seus impulsos *tropicalistas*, também sambou”⁵³. É importante notar aqui, as sutis evoluções das conjugações: além de “(super)tropicalizado/a”, já corrente na língua coloquial, começa a se popularizar a definição “tropicalista”, não mais para dizer dos profissionais da saúde especialistas em doenças tropicais – como diziam os dicionários –, mas para expressar algo relativo ao (T)tropicalismo e à (T)tropicália.

A *Cruzada Tropicalista*, com suas sugestivas imagens “do mais puro mau gosto” inspirou muitos carnavalescos. Mas não por acaso. Toda concepção do texto confirmava o carnaval como a festa tropicalista por excelência – e, ao menos no Rio de Janeiro, o de 1968 teve entre suas novidades recorrentes ternos brancos, lapelas enormes, o chapéu de palha, a cafonice e vários outros gracejos insinuados por Nelson Motta como a moda essencial do Tropicalismo.

Ao mesmo tempo que febre carnavalesca de 1968 despertou um interesse crítico em alguns jornalistas mais curiosos assanhou outros, que demonstraram suas suspeitas e menosprezos imediatos sobre a novidade. Se era uma moda, uma mania, ou um movimento... nenhum deles sabia dizer ainda – apesar de vários procurarem definir (precipitadamente) aquele fenômeno surgido dentro da imprensa nacional. Muitos viram ser preciso apontar os

⁵² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16/02/1968 – Caderno B. p. 4.

⁵³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/03/1968 – Primeira página.

responsáveis por aquele alvoroço; outros, com suas opiniões, punham mais água (e ingredientes) na panela.

Ainda no fevereiro daquele “ano que não terminou”, as primeiras colocações contrárias (e favoráveis) ao fuzuê tropicalista foram publicadas nos jornais – em seu maior número, cariocas. Além de Nelson Motta – que a partir de então será corriqueiramente tratado como “o teórico do movimento” –, Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa foram prontamente identificados como líderes do Tropicalismo. O colunista do *Jornal do Brasil*, José Carlos Oliveira assim tratou a novidade: “O Tropicalismo é um movimento (mais um) que pretende reencontrar as raízes por assim dizer suburbanas da nossa nacionalidade. Tem por sacerdote Caetano Veloso e por teórico Nelsinho Mota[sic], o *vago-simpático*⁵⁴”.

O eterno Stanislaw Ponte Preta, Sérgio Porto, também associava o comportamento de Caetano Veloso ao movimento hippie. E, nas palavras debochadas do jornalista, os hippies eram aqueles “com margaridas pintadas nas bochechas”⁵⁵ – ironizando, numa só tacada, tanto o movimento hippie, quanto Caetano Veloso. Como antônimo do Tropicalismo, Sérgio Porto elenca três “intocáveis” da música popular brasileira: “Cartola, Néelson Cavaquinho e Pixinguinha [...] esses jamais se deixarão corromper pelo Tropicalismo e outras bossas”. Cícero Sandroni, então colunista do *Correio da Manhã*, não via a coisa como passageira; mas sim, um projeto de longo prazo: “Muita gente pensa que o movimento é o fim. Mas não é não. É apenas o começo”⁵⁶.

Um ensaio em particular, publicado na alvorada tropicalista, e que não pode ser esquecido, foi escrito pelo poeta piauiense, Torquato Neto – aquele que mais tarde seria conhecido também como “o Anjo Torto da Tropicália”. Colaborador do suplemento cultural do *Jornal dos Sports*, Torquato redigiu o texto *Tropicalismo Para Principiantes*⁵⁷, seguindo os mesmos passos de Nelson Motta. Este breviário tropicalista acrescenta novos alcances àquelas ideias em formação: aviva o fato fictício de que “um grupo um grupo de intelectuais reunidos no Rio – cineastas, jornalistas, compositores, poetas e artistas plásticos” teriam decidido lançar o Tropicalismo por estarem, esses agentes culturais, “à procura de um movimento pop autenticamente brasileiro”⁵⁸. Torquato diagnostica como participantes (e influências) do suposto movimento

⁵⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/02/1968 – Caderno B. p.3.

⁵⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 e 19/02/1968 – Caderno B. p.1.

⁵⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16/02/1968 – 1º Caderno, p.7.

⁵⁷ “Tropicalismo para Principiantes” (1968). In: NETO, 1982:309.

⁵⁸ Id. Ibid. Grifo nosso.

Caetano Veloso, Rogério Duarte, Gilberto Gil, Nara Leão, Glauber Rocha, Carlos Diégues, Gustavo Dhal, Antônio Dias, Chico Buarque, Valter Lima Jr. e José Carlos Capinam. Muitas adesões estão sendo esperadas de São Paulo e é possível que Rogério Duprat, Júlio Medaglia e muita gente mais (os irmãos Haroldo e Augusto, Renato Borghi etc.) tenham suas inscrições efetuadas imediatamente. O papa do Tropicalismo – e não poderia faltar um – pode ser José Celso Martinez Corrêa. Um deus do movimento: Nelson Rodrigues. Uma musa: Vicente Celestino. Outra musa: Gilda de Abreu.[...] Revistas de Gomes Leal, shows de Carlos Machado e filmes de Mazzaropi serão assuntos discutidíssimos. [...] Um ídolo: Wanderley Cardoso. Uma cantora: Marlene. Um programa de TV: Um Instante Maestro. Uma canção: “Coração Materno”. Um gênio: Chacrinha. E daí para a frente. Aliás, os líderes do Tropicalismo anunciam o movimento como super-pra-frente: - É brasileiro, mas é muito pop. (NETO, 1982:309)

Torquato Neto nobilita à essa extensa lista o título de tropicalistas – estando também, o próprio autor, implicitamente incluso nessa relação. Era a formação da Tropicália em curso.

Muitos dos referidos de fato se identificarão de imediato com este projeto – enquanto que outros, no mínimo, não se pode dizer o mesmo. Além de Caetano e Gil, Torquato Neto aponta outros cultuados nomes da moderna música popular brasileira: José Carlos Capinam, (letrista de *Ponteio*, grande vencedora do III Festival da Record, na voz de Edu Lobo e Marília Medaglia), Nara Leão (artista antenada, havia incluído a canção *Tropicália* em seu novo repertório) e Chico Buarque (que se aventurara recentemente a escrever o roteiro da peça *Roda Viva*, cuja direção assinava o “papa do tropicalismo”, Zé Celso); os três figuram lado-a-lado ao “bom rapaz” da Jovem Guarda, Wanderley Cardoso, e à uma das “Rainhas do Rádio”, Marlene. Uma salada de muitas cores, sabores, texturas.

Assim como declamado por Nelson Motta, Vicente Celestino e Gilda de Abreu reaparecem como ídolos tropicalistas (aqui, “musas”, no sentido estrito). E, olhando retrospectivamente, não deixa de saltar os olhos a escolha de *Coração Materno* como canção tropicalista: justamente ela seria gravada, meses depois, no álbum conceitual *Tropicália ou Panis et Circenses*. Também estão presentes nomes da vanguarda artística nacional de diversas áreas: diretores do Cinema Novo (alguns deles, como já mencionado anteriormente, os primeiros fabricantes desse delírio discursado); os maestros integrantes do Grupo Música Nova, Rogério Duprat e Júlio Medaglia – responsáveis pelos (arrojados) arranjos das composições de Gilberto Gil e Caetano Veloso –; e os poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos – que já teciam, desde o ano anterior, comentários (favoráveis) a respeito das transformações estéticas vivenciadas no Brasil – e principalmente, há tempos preocupados em trazer o nome e as ideias de Oswald Andrade de volta para o centro dos debates culturais do Brasil.

No ensaio de Torquato, há ainda permissão para compartilharem o mesmo espaço tropicalista, os canônicos pintores Pedro Américo e Oswaldo Teixeira⁵⁹, e os contemporâneos Antônio Dias (um dos mais influentes representantes da arte *pop* no Brasil) e Rogério Duarte (responsável pelo icônico cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e que mais tarde se converteria em um dos principais articuladores da estética tropicalista). Acresce ainda, como integrantes do Tropicalismo, o escrachado teatro de revista empresariado por Gomes Leal e pelo “Rei da Noite”, Carlos Machado; o cinema “jeca” de Mazzaropi (que não apenas atuava, mas dirigia, produzia, distribuía seus filmes); além dos mestres da comunicação, Flávio Cavalcanti (com seu programa *Um Instante Maestro*) e Abelardo Barbosa, o Chacrinha. Menção honrosa para o ator Renato Borghi e para o teatrólogo Nelson Rodrigues (que seria, já há tempos, um dos cultores do “surrealismo brasileiro”⁶⁰)

Após delinear aqueles que imaginava que seriam os tropicalistas, Torquato Neto conclui que tudo aquilo era, “no fundo, uma brincadeira total”:

A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), os ídolos continuarão os mesmos – Beatles, Marilyn, Che, Sinatra. E o verdadeiro, grande Tropicalismo estará demonstrado. Isso, o que se pretende e o que se pergunta: como adorar Godard e Pierrot Le Fou e não aceitar “Superbacana”? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? O Tropicalismo pode responder: porque somos um país assim mesmo. Porque detestamos o Tropicalismo e nos envergonhamos dele, do nosso subdesenvolvimento, de nossa mais autêntica e imperdoável cafonice. Com seriedade (Ibidem).

Torquato pode ter perdido a aposta quanto a dimensão potencial desse “modismo” – ainda que, se tratando de sua ironia, seja difícil afirmar ao certo se não era uma provocação por sua continuidade. Entretanto, nota-se neste ensaio é que sua sondagem, procurando o que realmente estaria por baixo das imagens mais superficiais supostamente pregadas pelos tropicalistas (ou seja: a farda do terno branco; a veneração de tabus do mau-gosto; etc.). O processo antropofágico praticado – prescrito nos ideais tropicalistas –, devoraria todos esses elementos culturais, dos mais venerados aos mais recalcados, negando antagonismos, absorvendo-os em um entendimento de que a cultura brasileira é uma totalidade da qual fazem parte *também* os traços mais vexatórios – um fato que haveria de ser lidado criticamente, e não suprimido pela invisibilidade.

⁵⁹ Apesar de não se ler o nome dos pintores no excerto recortado, constam neste artigo de Torquato. Vale citar que Oswaldo Teixeira foi elencado originalmente na extensa mixórdia d’*A Cruzada Tropicalista*.

⁶⁰ Relação feita por José Celso no manifesto do Teatro Oficina, escrito para o *Rei da Vela*. O documento foi reproduzido em STAAL, 1998:85-92)

O Tropicalismo delineado por Torquato Neto, em grande medida, se aparentava com o de Nelson Motta. Ambos fazem uma colagem cubista com artistas de tempos distintos, num “bestialógico, absolutamente caótico que misturava passadismo e cafonice para gozar os nacionalistas, os tradicionalistas e ironizava o mau-gosto nacional e o bom gosto intelectual” (MOTTA, *op.cit.*:169). Mas o ensaio de Torquato, ao dar “nome aos bois”, se configurou como um ato de *mediação* para que um grupo de artistas e agentes culturais se congregasse de forma definitiva. Ao sugerir aquele arranjo específico, o autor transformava um exercício imaginário em um núcleo criador em formação.

Em poucos dias, a notícia sobre o surgimento de um suposto movimento já ecoava para além do estado do Rio de Janeiro; e em São Paulo, o jornalista Adones de Oliveira foi um dos primeiros a dar as novas:

O Tropicalismo é a onda. Nelson Motta foi quem lançou o movimento, baseado em Caetano Veloso. É bem agora ser tropical. E o que é ser tropical? Tropical é o terno de linho S-120 que Veloso passara a usar. Tropical é sentir dor de dente e comprar guaiacol. Aquele anúncio que havia nos bondes. [...] O movimento “queremista” é tropical [...]. Ainda não houve definição precisa do que seja tropicalismo. Só se sabe que é alguma coisa situada em 1930 – a revolução de 30 é muito tropical – e a década de 50. O tropical é assim como uma peculiaridade brasileira, alguma coisa que só pode acontecer entre nós. E abrange todos os setores [...] Em suma, Tropicalismo é muito complexo e só com a prática pode-se ser um tropicalista.⁶¹

Nota-se nessas leituras do Tropicalismo uma influência dos aforismos promulgados no manifesto de Nelson Motta: a lembrança dos “anos 30”. Uma percepção distintiva das banalidades cotidianas (tomadas como coisas próprias, caras à identidade nacional). Tropicalismo seria a definição para a cultura política nacional – personificada no texto pela figura de Getúlio Vargas, tanto o do golpe de 1930, como o do movimento queremista, de 1945.

Reverberando a coluna de Adones de Oliveira, Hugo Dupin, do jornal *Diário de Notícias*, pensa o Tropicalismo como sendo mesmo um retorno aos anos 1930. Escreve que, ao ser perguntado “o que é o Tropicalismo?”, respondeu:

confesso que até agora não sei mesmo, o que é? Alguns tentam explicar e afirmar que o Tropicalismo é ser “para frente”, “avançado”, “ter uma visão de mundo atual”[...]. Que visão atual de mundo é esta que prega a volta do L-120, linho branquinho, terno impecável modelo 1920, calça de boca larga [...] pregam a volta do “queremismo” porque isso é ser bacana. [...] Voltaremos a mascar fumo de rolo, as mulheres deverão usar anquinha e espartilhos, babadinhos e muita rendinha por baixo. [...] Nunca vi gente mais gaiata, mais engraçada. O certo mesmo é que vão acabar gritando na praça deserta, formando pequenos blocos sem

⁶¹ *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13/02/1968 – 2º Caderno. p.3.

direito a mais nada do que somente gritar, gritar aos ventos seu *tropicalismo indígena*, imagem própria do subdesenvolvimento. Leu em revista estrangeira, achou bacaninha; tá copiando. Oh, que gente engraçada esta.⁶²

Apesar de não saber do que se tratava, como admitiu em sua fala, Hugo Dupin não se esquivou em afirmar o Tropicalismo como uma *volta* ao passado – aparentemente um regresso sem nenhuma justificativa, promovido por quantos poucos. Para o colunista, o Tropicalismo era *saudosista*. Curioso notar que, se na visão desse jornalista o tropicalismo indígena é a “imagem própria do subdesenvolvimento”, outros afirmarão a antropofagia oswaldiana – cuja inspiração vem justamente dos rituais ancestrais, indígenas – como elemento básico do projeto tropicalista.

Ainda nesses primeiros momentos de concepção do Tropicalismo, Ruy Castro redigiu um instigante artigo que buscava explicar a índole do mesmo. Um texto que, mesmo no calor do momento, de fato captava aspectos que posteriormente foram afirmados como tropicalistas, mas que a historiografia jamais deu grande importância. Se no mês anterior, o colunista do *Correio da Manhã* apontara o caráter reacionário dos *ethos* nacionais convertidos em mitos tropicais (como a letra de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso e a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias), em seu ensaio *Meu Brasil brasileiro*, Ruy Castro amplia a conceituação do signo tropicalista. O artigo é estruturado em uma esquemática que muito se parece com o Tropicalismo irradiado por Nelson Motta – apesar de menos fantasioso, mais seco.

Trazendo novamente Oswald Andrade para introduzir suas colocações, Ruy Castro elenca certas “máximas nacionais” para glosar desse ufanismo conservador, problematizar o projeto político-econômico industrial-desenvolvimentista em curso. Além disso, o autor satiriza a autoestima nacional, ao assumir os disparates imaginados por turistas estrangeiros e mesclá-los com folclorizações sócio-culturais, promovendo um (falso) exotismo, ao mesmo tempo místico e mítico. O texto tem seu ápice com sua crítica à altivez construída e propagada – do dos tempos de Império aos da República – para exaltar este povo-nação tropical. O Ruy Castro cita passagens de Olavo Bilac e do conde de Afonso Celso – que em 1900 escreveu o livro “Por que me ufano do meu País”⁶³ –, destaca conquistas recentes do Brasil em competições internacionais e ironiza símbolos nacionais e ditos populares em uma espécie de adagiário crítico. Vale a pena a longa citação:

⁶² *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18/08/1968 – 4ª Seção, p.3. Grifo nosso.

⁶³ Para um breve comentário sobre a obra do conde de Afonso Celso, conferir o artigo “500 anos de ilusão”, de José Murilo de Carvalho, disponível on-line através do endereço http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc_6_6.htm (último acesso em 19/11/2015).

Há 40 anos, Oswald de Andrade lançou seu *Manifesto Antropofágico*[sic]. Apesar de genial, o manifesto não colou. Ninguém virou canibal. E com razão: o Brasil é mesmo osso duro de roer. Precisamos apelar agora para outra bossa: o Tropicalismo. Muita gente já aderiu ao terno de linho branco, sapato de duas cores, chapéu de palhinha. Vamos ver se despertamos a consciência nacional, que dorme em berço esplêndido, promovendo o que o nosso país tem de mais rico. E subdesenvolvido é a vovozinha.

RIQUEZAS NATURAIS: [...] Nossas riquezas básicas são o azul de nosso céu, o verde de nossas matas e o amarelo de nossas bananas. [...] Nossa terra tem palmeiras onde canta o sabiá. Se na Amazônia só tivesse cobras e papagaios, os americanos não estariam de olho nela. Não há, ó xente, oh não, luar como este do sertão. Nosso cafezinho é bom até a última gota.[...]

INDÚSTRIA NACIONAL: E isso, Coca-Cola, Kolynos, Gessy Lever, Anderson Clayton, Gillette, Texaco [...] General Motors, Willys Overland, Toddy do Brasil, Pirelli, Helena Rubinstein, hot dog, milk shake, O Globo [...] Volkswagen, Mercedes Benz, Wemag[sic] do Brasil[...].

ATRAÇÕES TURÍSTICAS: Samba, mulher e futebol. Jacarés na Avenida Atlântica, índios na Avenida Rio Branco. Cobras, macacos, araras, papagaios, cipós, areia movediça.[...] O carnaval carioca e seu exotismo tropical. Macumba, candomblé, país de santo. A muié rendêra, o saci-pererê, o bumba-meu-boi. Coqueiros, bananeiras, o jeca-tatu. [...] Todo o misticismo necessário a um país tropical que se preze. [...] Deus, inclusive, é brasileiro.

PORQUE ME UFANO DE SER BRASILEIRO: Criança, jamais verás um país como este. No Brasil não há racismo: aqui os negros reconhecem o seu lugar. Nosso clima causticante é ideal para a prática do futebol. Vencemos duas Copas do Mundo e tivemos uma Miss Universo. O petróleo é nosso. O sertanejo é, antes de tudo, um homem forte. Ó pátria amada, idolatrada, salve, salve. Nove entre dez estrelas do Cinema Novo usam Lever. O brasileiro é avesso por natureza ao derramamento de sangue[...]. Nossas Forças Armadas estão perfeitamente coesas. Reina a ordem em todo país.⁶⁴

O texto de Ruy Castro se explode em variados sentidos. Mais do que procurar por líderes e intentos do suposto movimento em curso, o artigo faz uma colagem (tropicalista): uma coleção de imagens, aforismos e símbolos, reconhecíveis como caracterizantes de um perfil nacional, distorcendo cinicamente as acepções socialmente compartilhadas dos mesmos – ou talvez, melhor seria, desvelando os cinismos implícitos nessas exaltações. Opera uma dicotomia instigante, sobrepondo imagens pitorescas e empreendimentos industriais modernos; a tensão entre os projetos artísticos comprometidos com ideais políticos de esquerda e o capitalismo presente na indústria cultural – representada no texto pela provocativa inserção dos cinemanovistas como ícones de *marketing* num slogan tradicional de uma marca de sabonetes, fazendo graça ao dizer do Cinema Novo nos termos de Hollywood –; e principalmente, dualiza condições naturais (climáticas, biológicas, etc.) e naturalizações inventadas, que codificam uma certa identidade nacional dissimulada. E se *A Cruzada Tropicalista* pode ser definida como “uma paródia do ufanismo conservador” (NAPOLITANO&VILLAÇA, 1998), *Meu Brasil brasileiro*, levou esses termos para mais além.

⁶⁴ “Meu Brasil brasileiro” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15/02/1968 – Segundo Caderno, p.1

Nelson Motta e seus colegas do cinema primeiro atestaram a existência de um fenômeno estético invisível, mas em curso no Brasil. Mas foram Ruy Castro e Torquato Neto que dão início ao que poderíamos chamar de uma série de *experimentações teóricas* dos preceitos tropicalistas, percebendo-os como um conjunto complexo – dialético, amplo; mas ainda vago. Em paralelo, o neologismo “tropicália”, nesses primeiros momentos, era notado na imprensa hora como sinônimo de tropicalismo, hora como um codinome para a nova moda, associada diretamente ao movimento criado.

As primeiras indicações da existência do Tropicalismo nos jornais acabaram, elas mesmas, por animar um movimento que nasceu da imaginação de alguns. Enquanto isso, “tropicália” parecia conotar a tendência *fashion* do momento. Porém, é importante notar que a difusão de ambos significantes – tropicália e tropicalismo – não foi casual, ou um golpe de sorte. Como se verá mais à frente, a palavra/obra concebido por Oiticica guardava uma potencialidade conceitual que em nada convergia com o status modista a ele atribuído; e essa será uma das principais pautas nas discussões tropicalistas que se seguirão.

Tomado como exordial, o artigo *A Cruzada Tropicalista* desvendou a percepção de uma vertente artístico-cultural em voga (ainda que dispersa) nos últimos meses. As ideias discutidas pelo jovem colunista do *Correio da Manhã* e os renomados cineastas foram extremamente pontuais não apenas por perceber e apontar a convergência estética de nomes como Caetano Veloso e José Celso – e o próprio Glauber Rocha, ele mesmo um dos “idealizadores” dessa cruzada tropicalista –, mas pelo acerto na designação dada ao fenômeno, denominando a tendência como *tropicalista*. Tal constatação fecundou na imaginação coletiva por duas vias: atestava uma nova acepção do conceito de “tropicalismo” – historicamente divergente daquele preconizado, principalmente por Gilberto Freyre, durante as décadas de 1930 e 1950 –, abrindo (e abanando!) um leque exagerado de elementos imagéticos tipicamente nacionais – bem como nossas tipificações mais recalcadas. Ao mesmo tempo, a adjetivação desse Tropicalismo se nutria da força impregnada no consubstanciado vocábulo “tropicália” – título de trabalhos de Hélio Oiticica e Caetano Veloso.

Em sua formação, os líderes e mentores do Tropicalismo foram muito mais proclamados que assumidos. À exceção de Nelson Motta – que, *após* a repercussão de suas palavras, se fez e foi feito arauto daquelas ideias – os nomes indicados como membros do Tropicalismo tiveram que se posicionar no debate que se desenhava. A inspiração para a concepção deste *movimento imaginado* era a recente experiência estética a qual o público estava sensivelmente – algo entre

o choque e o transe, mas jamais indiferente – absorto. Em outras palavras, o Tropicalismo era uma resposta *ideal* para se *narrar* aquela situação: um *discurso materializante*.

Da estreita relação entre imaginar e definir, e do fino traço entre descobrir e inventar, uma realidade foi gradualmente sendo composta. Resultado de um fenômeno jornalístico produzido principalmente por colunistas – e, em grande medida *em resposta* a eles –, uma fusão de unidades construtoras (BRAGA, 2007:153), – ou, nos dizeres de Hélio Oiticica, “comunidades germinativas”⁶⁵ – foram gestadas. Do Tropicalismo nasceu a Tropicália. Mas, para isso, um intenso debate iria se formar nos meses seguintes ao frevo de fevereiro.

As discussões ganharam outros tons a partir de março, quando a novidade carnavalesca passou a ser compreendida definitivamente como algo maior. Baseado no que foi exposto acima, seria possível então afirmar que o Tropicalismo surge de um fenômeno jornalístico. E se nesse mês de fevereiro, os significantes *tropicália* e Tropicalismo emergiram no léxico nacional como indissociáveis, novas definições irão por operar os significados específicos de cada um desses termos.

Tropicalismo, ou, *Yes, nós temos way of life*

O verão ia dando lugar ao outono; mas contrariando muitos prognósticos, o afã tropicalista continuava quente, irradiando um clima de carnaval duradouro. As primeiras aparições do Tropicalismo se deram majoritariamente em colunas culturais e opinativas de relativa expressividade em um debate, em certa medida, circunscrito nesses espaços – indo de pequenas notas e menções a textos de meia-página. Mas a partir de março, choveram leituras e interpretações de fôlego, nos periódicos de norte a sul do Brasil, sobre os novos vocábulos (*tropicália/Tropicalismo*), que expressavam uma articulação artístico-cultural em ebulição no País. Os significados de Tropicalismo e *tropicália* se fizeram através do debate, constelando novas conotações (sociais, políticas, estéticas e históricas) aos significantes – que, aos poucos, se deixavam ver diferentes.

O dito movimento aparecia cada vez mais noticiado, indagado, afirmado e aferido, em destaque, nas páginas dos impressos mais importantes do País. Ensaio palpiteiros, reportagens amparadas em pesquisa, entrevistas com “especialistas”, extensos artigos, cartas de leitores, críticas cegas e/ou certeiras... As narrativas sobre a *tropicália* e o Tropicalismo não eram mais

⁶⁵ Conferir: Hélio Oiticica “O sentido de vanguarda do grupo baiano”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro – 24/11/1968, Quarto Caderno, p.04. Reproduzido em BASUALDO(org.), 2007:245-254

produzidas apenas por colunistas: artistas, intelectuais, escritores e outros agentes culturais também deram seus pareceres sobre o aludido fenômeno. As buscas pelo sentido do suposto movimento, bem como as proclamações de seus prováveis líderes, se tornaram constantes nas formulações que fizeram do Tropicalismo a narrativa que propiciou a formação da Tropicália enquanto convergência de vanguardas na passagem do verão para o outono de 1968.

Antes de dar prosseguimento, porém, cabem aqui algumas considerações sobre a abordagem das fontes que vêm sendo utilizadas para este estudo – ou seja, até aqui, a imprensa periódica, privilegiando grandes jornais diários, jornais locais e revistas nacionais. Renée Barata Zicman afirma que

Em geral, os trabalhos que se utilizam da Imprensa como fonte auxiliar da pesquisa histórica tomam-na como fonte precisa, fazendo a informação valer por si mesma. O grande distanciamento tomado em direção ao texto jornalístico, sob pretexto de aí perceber a mensagem implícita de maneira objetiva, faz com que se esqueça da própria natureza do texto [...] elaborado no contato imediato da realidade em movimento. Com raríssimas exceções, para os historiadores o jornal é antes de tudo uma fonte onde se ‘recupera’ o fato histórico – uma ponte ou trampolim em direção à realidade – não havendo interesse por sua crítica interna. (ZICMAN, 1985:90)

A citação acima foi extraída de um artigo bastante significativo – principalmente à época –, escrito a suprir uma carência metodológica e orientar aqueles que se utilizam de jornais como fonte histórica. Somado à essa orientação, Heloísa de Faria Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto afirmam que os diversos materiais da imprensa “não existem para que os historiadores e cientistas sociais façam pesquisa” (CRUZ&PEIXOTO, 2007:258). As autoras fazem lembrar que

Transformar um jornal ou revista em fonte histórica é uma operação de escolha e seleção feita pelo historiador e que supõe seu tratamento teórico e metodológico. Trata-se de entender a Imprensa como linguagem constitutiva do social, que detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal, desvendando, a cada momento, as relações imprensa/sociedade, e os movimentos de constituição e instituição do social que esta relação propõe.

Lynn Hunt lembra que a crítica ao documento como o pressuposto mais básico do ofício do historiador (HUNT, 2001:18). Também é importante ter em mente, como afirmou a historiadora inglesa, que “os documentos que descrevem ações simbólicas do passado não são textos inocentes e transparentes; foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias”, cabendo ao historiador o dever de “criar suas próprias estratégias para lê-los” (Ibidem).

Proponho então uma breve consideração sobre o *meio* pelo qual os documentos aqui apreciados foram veiculados – ou seja, a imprensa escrita nacional dos anos 1960. Após a década de 1950 – em um processo em curso desde os anos 1930⁶⁶ –, os jornais brasileiros passaram por um significativo processo de mudança, onde destacaram-se os periódicos cariocas pela modernização de seu *layout* e conteúdo. Segundo Luísa Lamarão, a imprensa escrita, “influenciada pela indústria cultural e pelo poder dos meios de comunicação [...] impôs novos padrões à crítica musical, sendo o escritor substituído pelo ‘cronista’, pelo jornalista não-especialista” (LAMARÃO, 2011:11). A autora, citando o crítico musical do *Estado de São Paulo*, Jotabê Medeiros, afirma que “houve uma confusão de papéis nessa época. O crítico de música também produzia festivais, produzia artistas, às vezes tinha uma banda e não raro escrevia sobre o que fazia” (Ibidem).

Apesar de perder o posto de capital para Brasília, em 1960, o Rio de Janeiro permaneceu como procedência dos jornais mais influentes do País. Enquanto muitos veículos de imprensa carregavam em seu nome o Estado de origem – *Estado de Minas, Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Correio Brasiliense, Diário de Pernambuco*, etc –, os jornais impressos no Rio de Janeiro tinham por títulos uma simbólica proposta de maior abrangência nacional – *Jornal do Brasil, O Globo, Correio da Manhã e Última Hora*. Por outro lado, ainda que alguns destes jornais tivessem suas tiragens locais, as edições nacionais, impressas no Rio de Janeiro, ainda que fossem preenchidas largamente as notícias de suas sucursais, comunicavam uma presença carioca em outros centros do Brasil. Dessa forma, o movimento tropicalista, imaginado em Ipanema, coração da zona sul carioca, era redigido e impresso em páginas lidas por todo o País.

Vale perceber também que as seções onde o Tropicalismo foi majoritariamente manifestado em seus princípios eram colunas formadoras (ou, no mínimo, doadoras) de opinião. Ou seja, foi gestado em um espaço onde os autores buscavam captar as novidades mais frescas do cotidiano e transcreve-las de forma rápida – mas penetrante na consciência coletiva. Outra característica relevante dessas lacunas preenchidas é que, excetuando os leitores diários de um jornal em exclusivo – i.e., leitores que já possuem preferências e antipatias entre os colaboradores do periódico –, estas crônicas abarcavam todos os públicos frequentes dos suplementos culturais dos diários: elas se encontram nas páginas de generalidades, pequenos informes, e reflexões do cotidiano. Nascido e nutrido em uma seção jornalística de menor compromisso com o teor verídico, com uma qualidade propriamente *informativa* e do texto, o Tropicalismo ganhou fôlego nos debates. Em várias páginas dos periódicos lia-se algo como “o

⁶⁶ Conferir: ZICMAN, *op.cit.*

Tropicalismo está acontecendo de verdade”⁶⁷. Dito de outra maneira, as colunas pelas quais o Tropicalismo ganhou volume não pertenciam às seções como cinema, literatura, teatro, artes plásticas, etc. E, paralelamente, quando não era utilizada como sinônima do Tropicalismo, a palavra tropicália ia se popularizando nas seções de moda; e essas páginas sim, pode-se afirmar que se restringem a praticamente um único grupo, (porém, evidentemente numeroso): o feminino.

Há ainda um público leitor infalível destas seções impressas: os próprios colunistas. Estes cronistas, aproveitando-se do vigor (produzido por eles mesmo) em torno do Tropicalismo, seguiam pincelando o movimento. Caetano Veloso e Gilberto Gil, que, desde o Festival de Música da Record de 1967, se tornaram figuras carimbadas da imprensa nacional, foram cada vez mais louvados, escrachados e responsabilizados como líderes do movimento tropicalista, de modo que passaram a ter de responder por quaisquer degenerações ou atos proclamados em nome do Tropicalismo, e da chamada “linha tropicália”. E o que torna a história mais aguda é o fato de que naquele momento, Caetano era, ao lado de Roberto Carlos e Chico Buarque, um dos maiores ídolos *pop* da atualidade. Sendo assim, para muitos descritores do Tropicalismo, qualquer ação de Caetano e Gil alterava a cinética do movimento.

Um dos aspectos que se tornou alvo de críticas contra o Tropicalismo era a aparência pública dos compositores baianos, principalmente a maneira como se apresentavam nos programas de televisão – dito de forma mais direta, a estranheza causada de suas vestimentas. Hugo Dupin, do *Diário de Notícias* usou sua coluna de domingo para depreciar Gilberto Gil, após sua performance na entrega do prêmio “Gato de Ouro”, na TV Globo: “Muito feia a apresentação de Gilberto Gil [...] cantou de camisola, chegando a ser vaiado por uma parte do público. Com o valor que possui [...] não necessita do recurso fácil para chamar atenção [...] e não precisa se comportar como um palhaço”⁶⁸. Dupin fecha a nota emitindo ao músico um “alerta”: “Para frente Gil, mas cuidado com essa onda do tropicalismo, que já está cansando”.

Poucos dias antes, um colega de jornal Dupin, Mendonça Neto, ao comentar a aparição de Caetano Veloso em um programa de TV, ironizou o comportamento do compositor baiano. Mais precisamente, suas longas mantas, trajadas na frente das câmeras, afirmando o jornalista que, se o compositor de *Superbacana* queria era se vestir como tropicalista, “ficaria muito melhor com um ‘shorts’ e uma sandália do que vestindo o que veste, tornando-se alvo da piada, da gozação e do escárnio público”⁶⁹. O jornalista ainda atesta uma irresponsabilidade a Caetano

⁶⁷ *O Cruzeiro* – 20/04/1968, p.56.

⁶⁸ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro – 10/03/1968, 4ª Seção, p.03.

⁶⁹ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro – 06/03/1968, 2ª Seção, p.04.

Veloso, que “ao invés de simplesmente ‘achar tudo muito bacana [...] devia compreender que a sua liderança entre os jovens deve ser exercida positivamente, não como o faz, apenas na base da alucinação individual”. Quer dizer, para Dupin, ser tropicalista era “sandália e shorts”, e não aquela loucura.

Porém, naquela mesma semana, o próprio Caetano, em entrevista à revista *Intervalo*⁷⁰, havia dito que estava “procurando a loucura” em sua produção – algo que certamente se aplicava ao seu parceiro, Gilberto Gil. Quer dizer, ser tropicalista não significava se vestir “à moda dos trópicos”, mas inovar, inventar, alucinar em suas vestes e gestos. Em outras palavras, os compositores baianos estavam buscando provocar a sensibilidade estética do público, assimilando as roupas e o corpo aos códigos da sua canção (FAVARETTO, 2007:35). Mas muitos dentre os cronistas do cotidiano leram e escreveram essa atitude como uma propaganda espalhafatosa e apelativa, a promover um movimento, cuja liderança os próprios jornalistas elegeram.

Muitas falas anunciaram o Tropicalismo como um movimento artístico-cultural. Mas, paralelamente, alguns jornalistas abraçaram o entendimento de que, sob o véu daquele alvoroço estava, na verdade, um uma chave de leitura do que era essencialmente brasileiro: perceber nos traços corriqueiros, nos estereótipos e nas mesmices, entre brasilidades e brasileirices, aquilo que *verdadeiramente* caracteriza o Brasil. Adeptos de tal concepção viram aí uma defesa das expressões nacionais frente a estrangeirismos – como por exemplo, o mais em voga, naquele momento, a moda do “psicodelismo”. José Maurício, colunista da tiragem belo-horizontina do jornal *Última Hora* assim narrou sua versão dos fatos:

E foi dado o grito de morte ao psicodelismo no Brasil. Vem agora a linha ‘Tropicália’ criada por Caetano Veloso e que, por capricho, já pegou. ‘O tropical’ [...] consiste em usar terno branco, sapato de duas cores, fumar cigarro de palha – mexer o gelo do uísque com o dedo – deitar na poltrona do cinema e meter o pé na poltrona da frente – explicar por que me ufano do meu País – saber exatamente quais leis pegaram e quais não – falar mal de São Paulo. Palitar os dentes no meio da rua – dormir em rede, ou ao menos ter uma – ter romance com a empregada [...]. Reunir família e amigos sentados em cadeiras no passeio em frente de casa – gostar de arroz feijão e banana [...] não falar palavrão em frente a senhoras – ceder lugar no ônibus apenas para mulheres grávidas, etc., que caracteriza o modo de vida do brasileiro do interior ou da capital, nos idos 1930.⁷¹

Hábitos familiares, trivialidades sociais, minúcias do dia-a-dia... Em grande medida, o Tropicalismo, na perspectiva desse jornalista (aqui chamado de “linha Tropicália”), também

⁷⁰ *Revista Intervalo*, março/1968. nº270, p.14-15.

⁷¹ *Última Hora*, Belo Horizonte – 07/03/1968, p.05.

começou a ser percebidos como um “modo brasileiro de ser afetivo, de gostar de si mesmo”, sem a necessidade de “ser compositor ou artista para aderir”. A “linha Tropicália” não era apenas um movimento, mas expunha como o tropicalismo (em minúsculo) seria, na verdade “o brazilian way of life”⁷². Uma forma de apreender costumes; um comportamento geral do brasileiro médio, em uma única expressão.

Segundo José Carlos Oliveira, colaborador do *Jornal do Brasil*, tropicalista era “comer galinha ao molho pardo aos domingos, e depois goiabada cascão com queijo minas”; se manifestaria na imagem de “dois namorados que se enlaçam na pracinha, diante da máquina fotográfica do lambe-lambe” [...] num “espelho de bolsa com a bandeira do flamengo”; expresso em “anedotas de papagaio; pintura ingênua; esquerda festiva; coqueiros; bananeiras; chapéu de palha”. Carmen Miranda seria “a deusa do Tropicalismo”, e as cores, “o verde e amarelo, com extensão para o branco e o azul”⁷³. Vale ressaltar que José Carlos Oliveira foi um dos comentadores mais empenhados em afirmar e traduzir (ao menos em seus próprios termos) o Tropicalismo para o público. Além de cunhar o termo como sinônimo do “brazilian way of life”, o jornalista chegou ao ponto de ocupar, por três dias seguidos, seu espaço diário no *Jornal do Brasil* com o intento de defender a existência do Tropicalismo para chacoalhar a cultura nacional:

Parece que a cidade se incendiou com a discussão em torno do Tropicalismo. [...] Em toda parte todo mundo se manifesta com simpatia, raiva ou sarcasmo. E eis de que modo, mais cedo do que se esperava, essa tímida intuição atingiu o seu primeiro objetivo, que era empurrar para longe de nós a moda importada. Os jornalistas e os publicitários já não podem negar a existência do tropicalismo. [...] Manchete, Cruzeiro e Fatos e Fotos podem deixar de mandar dinheiro para fora se passarem a *comprar outro produto* [...] interessante e que tem a vantagem de ser fabricado no Brasil. Chama-se Tropicalismo. Tem roupas, tem maneira de se pentear, tem letra e música, [...] tem capitais – São Paulo e Rio – e pode não apenas mistificar a multidão brasileira como aturdir durante alguns meses a juventude em todo o Ocidente. Logo estamos falando a linguagem do nosso tempo. [...] Estamos oferecendo uma fonte de divisas ao nosso querido Brasil. [...] Estamos igualmente oferecendo uma oportunidade preciosa aos que escrevem os nossos jornais e as nossas revistas, e também aqueles que imprimem essas publicações. [...] Abaixo Rolling Stones, Beatles, marijuana! Viva o Tropicalismo!⁷⁴

O colunista dedicou sua definição do Tropicalismo descrito aos “hipócritas”, que estariam negando uma expressão específica de seu próprio tempo. No dia seguinte, José Carlos

⁷² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – 05/03/1968. Caderno B, p.03

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – 14/03/1968, Caderno B, p.03. Grifo meu.

faz aquilo que ele chamou de “mergulho na superfície”⁷⁵, procurando demonstrar como a sociedade brasileira passou “todo esse tempo engolindo pedaços de pão mastigados por outrem”. Seria o Tropicalismo, enquanto “idéia (ou uma intuição) muito especial”, o ímpeto para o “espírito brasileiro” descobrir-se “à margem da história, Édipo em exílio voluntário, além de órfão”. No dia seguinte, José Carlos Oliveira finalizou a exposição de suas ideias sobre o Tropicalismo, salientando que ele seria apenas “a nova canção do exílio”, pois era ali que estavam as palmeiras e o sabiá. Ao cabo, o Tropicalismo seria, essencialmente, “o amor ao que é popular, e unicamente popular”⁷⁶.

Percebe-se nessa e em outras falas o Tropicalismo como uma *manifestação de ato de defesa contra influências culturais externas* – ou, em termos mais crus, dominações e hegemonias culturais estrangeiras. Em um lugar entre efeito e causa desse fenômeno, estava uma busca de uma imagem própria, uma síntese de Brasil: o reflexo e reflexão crítica dessa ideia de país.

Se por um lado alguns jornalistas caracterizaram o Tropicalismo não como um movimento de alguns poucos artistas, mas como uma renovação ampla e paradigmática do “espírito brasileiro” por assim dizer, por outro, José Carlos parece queimar etapas do processo dialético de inversão de valores e superação de estigmas históricos. Um processo crítico intrínseco às propostas tropicalistas, no qual fulgura o signo da antropofagia. Afinal, esse rol tropicalista, i.e., essa coleção de coisas dos trópicos, *deveria* ser vista de um ponto de vista radicalmente crítico, subversivo até, como um *museu crítico do trópico*⁷⁷. Além disso, no excerto acima, por exemplo, o jornalista parece negligenciar que, sendo a antropofagia oswaldiana uma das principais marcas das práticas tropicalistas, o mais correto seria não empurrar para longe os Beatles ou os Rolling Stones, mas assimilá-los, rastreando sua presença espalhada no imaginário cultural do País, metabolizando tais “estrangeirismos” estéticos e culturais em uma produção autenticamente nacional. A assimilação de estilos e influências – de origem nacional e internacional – seria aquilo que Luiz Tatit chamou de “o gesto tropicalista” (TATIT, 2004).

Os documentos demonstram que alguns colunistas, na ânsia de desmembrar o tropicalismo, não pouparam os leitores de suas sugestões interpretativas – nas quais, muitas vezes, mais pareciam fragmentos em algazarra. Um elenco de pormenores, condutas e modos

⁷⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – 15/03/1968, Caderno B, p.03.

⁷⁶ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – 16/03/1968, Caderno B, p.03.

⁷⁷ Expressão de Haroldo de Campos. Conferir “Heliotapes com Haroldo de Campos”, 27/05/1971. AHO 0396/71.

que, alegavam os cronistas, seriam representações de brasilidades⁷⁸. Dessa vez, não apenas um quadro surreal, onde o mau gosto e o exagero dão a tônica da situação, mas um emaranhado de pequenos retratos cotidianos, realidades reconhecíveis, captando detalhes que destacariam o que é *ser brasileiro*, ilustrando imagens sociais que conjugariam a cultura nacional em seu ínfimo. Nessa concepção, o tropicalismo passaria a condensar uma série de abstrações. Quer dizer, seria ao mesmo tempo um rótulo e uma marca nacional: uma maneira abrangente e calorosa de identificar o Brasil.

Façamos uma breve ressalta, para que não haja confusão. O Tropicalismo que os jornalistas produziram, em próprio seu meio, fez ser retomado o antigo conceito de tropicalismo, o mesmo que Gilberto Freyre pretendeu dar nova roupagem. O tropicalismo seria então, nesse sentido, um conceito que atravessa os séculos XIX e XX, variando em sua acepção, mas não àquilo que ele infere: uma maneira de imaginar as culturas tropicais, num jogo de espelhos entre cultura e natureza – hora dito de maneira pejorativa, hora como a dar vivas à esse modo de pensar e sentir em coletivo das sociedades tropicais.

Percebendo estes depoimentos em conjunto, nota-se uma influência cumulativa entre as falas. Desde *A Cruzada Tropicalista* de Nelson Motta, passando pelos textos de Ruy Castro e Torquato Neto, colunistas iam requeitando enunciados uns dos outros. Um jornalista da *Tribuna da Imprensa* denunciou um caso: “Cícero Sandroni, fazendo uma mistura de Marcos de Vasconcellos e José Carlos de Oliveira copia tranquilamente o que os dois escreveram sobre o Tropicalismo e não dá a menor explicação aos seus leitores”; e continua: “tropicalismo também é isso: copiar coisas dos outros, ou então afirmar ‘conforme revelamos antecipadamente’ quando acontecem previsões feitas por outros”⁷⁹. Esse tratamento com luvas de pelica, dirigido ao colunista do *Correio da Manhã*, Cícero Sandroni, se deveu ao conteúdo de sua coluna “Quatro Cantos” do dia 06 de março, onde de fato o autor plagia textos dos colegas citados. Marcos de Vasconcellos, colaborador da *Tribuna da Imprensa* (e um dos copiados), havia utilizado quase uma página inteira para falar do Tropicalismo, dando inclusive um viés politizado à agitação cultural – em suas palavras, “uma onda de choque” contra a “chatice”:

Já chegado, apeado, dito, o Tropicalismo inicia seu jogo de sedução, a aproximação comunicativa com as massas. Ordem e progresso e muita brasilidade [...] toda cafonice sublime e auriverde proposta já no supimpa manifesto do Né [Nelson Motta]. Viva a folia,

⁷⁸ Isso ao ponto de apropriar-se, em alguns momentos, de generalidades que em nada o Brasil tem de especial – vide a “pintura ingênua” e pudores em utilizar um vocabulário chulo quando na presença de mulheres idosas

⁷⁹ *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro – 07/03/1968, p.02

muita Brahma na banheira! Jornal dos Esportes, cabelo frisado, chinelo de trança, bigode riscado, morengueira [...] jogo de dama na calçada, pijama de alamares, pingado de xarope [...] Chacrinha, Luar do Sertão, Saudade do Matão [...] cataplasma, cristaleira, papel crepom, mulata, palhoça, roça, ranchinho de palha, etc., caspa, festas juninas, quentão [...] Elixir Paregórico, Óleo de Rícino, Elixir de Inhame, e viva Olavo dos Braz Martins dos Guimarães Bilac!

ATENÇÃO! ATENÇÃO!

O Tropicalismo esteve juntando forças [...] durante os últimos três anos. A chatice se que abateu sobre o Brasil depois da contrafação “renovadora” de 1º de abril, quando o País superjovem ficou sob o comando de alguns generais decrepitos e caducos, foi o germen do Tropical-tropicalismo. É um movimento confuso, uma onda de choque imprecisa, uma lufada, ninguém sabe; o que se sabe é que já tem os seus primeiros fatos históricos, os seus arautos, os seus cantores, os seus artistas, o seu cinema, o seu teatro, os seus primeiros nomes; só não tem um comportamento, o que é facilmente explicado, pois, nascido na ilogicidade[sic] brasileira, na superfície de um País superficial, não poderia ter um código, mas mil códigos e dogmas conflitantes. [...] Caetano, Gil, Capinam – os baianodélicos –, os primeiros nomes. [...] Nelson Mota [...] o autor do primeiro manifesto, ainda incompleto, mas virá mais, ele promete, muito mais⁸⁰.

Assinalar um antagonismo claro e radical entre o Tropicalismo e o regime militar, onde o primeiro é uma explosão jovial – cuja liderança idealizada recaía nos “baianodélicos” –, e o segundo, um governo comandado por “generais decrepitos e caducos”, é a grande originalidade deste texto. Mesmo que se diga que a incompatibilidade entre ambos seja até mesmo óbvia. Já a presença de Catulo da Paixão Cearense e Olavo Bilac dentro do cosmos tropicalista, havia sido assinalado anteriormente, por Ruy Castro, como foi aqui demonstrado. Ou seja, se Marcos de Vasconcellos foi alvo de cópia, sua crônica também possui referências advindas de outros artigos. Ainda que as ideias sejam livres, o crédito a elas, quando possível, é sempre bem-vindo.

Além das expostas neste trabalho, muitas outras tentativas de promover e justificar, definir o (T)tropicalismo através de uma simbologia do comum e do grotesco. Representações da banana, do terno branco, dos bons e maus hábitos; mas não apenas. Em busca de novas tipificações tropicalistas – como quem procura as “reliquias do Brasil” –, jornalistas abusavam de exemplos cognoscíveis como tal. Não foram os momentos onde, provavelmente, os leitores franziram o cenho com o que liam – principalmente aqueles mais interessados naquela agitação cultura. Talvez nem tanto pela estranheza em si dos elementos eleitos, mas por pura inconsistência teórica e temática. Afinal, para alguns, aquele papo de era coisa séria.

Se o leitor, a quem aqui me dirijo, estranhou a escolha feita por um dos colunistas, da caspa capilar como elemento digno de citação do repertório tropicalista, ainda há espaço para outro cúmulo. O desportista, ator e fotógrafo – ou simplesmente, o *bon vivant* estadunidense –

⁸⁰ *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro – 05/03/1968, p.08.

Yllen Kerr, afirmou, em texto escrito para o *Jornal do Brasil*, que “os verdadeiros tropicalistas não sabem, mas nada é mais tropicalista do que caça submarina. [...] Só agora [...] foi possível enquadrar o esporte submarino em seu verdadeiro mundo: o tropicalismo. [...] Aquela sofisticação [...] escamoteada na máscara, no pé de pato, na faca levada quase aos pés[...] nada mais é do que a própria tropicália”⁸¹. Yllen Kerr, que além de surfista era “uma espécie de alto sacerdote de pelo menos três fornadas de jovens, que viram nele a possibilidade de combinar esporte e cultura” (CASTRO, 1999:398), aproveitando-se da mixórdia imperante em volta dos vocábulos, tentou entrar na onda tropicalista. Aparentemente o faz, porém, sem nenhum juízo claro do que aquelas palavras significavam⁸².

As descrições acima não deixam de transparecer uma leviandade problemática em suas tentativas de definição. Buscando dar suas acepções aos significantes (T)tropicalismo e tropicália, jornalistas descreveram um estado de espírito nacionalista *sui generis*, difuso na sociedade brasileira, assimilando hábitos culturais, dos traços mais toscos aos mais refinados. Porém, ao apontar referências esparsas em um infinito de possibilidades, perdia-se de vista as bases e agrupamentos que sustentam e estruturam todo o firmamento social e cultural classe-mediano. No vale-tudo acrítico deflagrado pelos cronistas de jornais, perdia-se de vista, muitas vezes, a anatomia dos ridículos do pensamento e status burgueses, aristocráticos, elitistas, conservadores e autoritários. Ou seja, a fragilidade teórica reside não (apenas) em uma confusão explicativa, provocada ao enumerar, em frenesi, múltiplas particularidades do cotidiano brasileiro, mas no não trabalhar criticamente as inflexões simbólicas e as potencialidades alegóricas presentes nesse vastíssimo repertório histórico-cultural do Brasil – uma qualidade tropicalista.

Os que atestaram o Tropicalismo não como uma moda, mas como uma elucidação sobre “o” estilo de vida brasileiro – ou aqueles que o reduziram ao terno branco e a cafonice –, irradiaram um tropicalismo romantizado, bucólico. Indicaram brasilidades em uma série de cenas cotidianas, sem, no entanto, converter esses fragmentos culturais em outros signos. É possível notar que esses painéis ditos tropicalistas, compostos de retalhos desse *brazilian way of life*, por mais que possuíssem em seu semblante uma subversão na acepção do que seria

⁸¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – 14/04/1968, 1º Caderno, p.38.

⁸² O restante do texto não aponta, em nenhuma direção, se tratar de uma gozação com os usos desmedidos dos vocábulos em questão. Tendo em vista o espaço ocupado por sua coluna semanal, dedicada ao mergulho e à pesca submarina, afora seu tom relativamente sóbrio – não deixa de ser um pouco surreal o conteúdo do texto. Quer dizer, é improvável que se trate de um deboche; ao contrário, possivelmente este seja apenas um esforço apelativo para mostrar que sua coluna está atualizada com as discussões do momento – o que, por sua vez, denota o alcance que o debate atingiu.

comum, extravagante, elegante e enxotado, não giravam o eixo antropofágico por completo, à maneira d'*O Rei da Vela* do Teatro Oficina e de *Terra em Transe*; e claro das *Tropicálias* de Caetano Veloso e Hélio Oiticica.

Ruy Castro, que percebera desde cedo a potência dessa novidade, se mostrou extremamente preocupado com os usos desmedidos e do propagandeio consumista sobre do Tropicalismo. Antes mesmo de proclamarem o movimento nos jornais, o autor apontava para a urgência de um fenômeno que desmistificasse certos lugares-comuns – entre princípios ideológicos de setores da esquerda, elitismos classistas mascarados de hierarquizações estéticas e bordões ufanistas. Em seu *Diagnóstico (ou autópsia) do Tropicalismo*, Ruy Castro mostra, já em seu expressivo título, que pelo andar da carruagem, o trem estava seguindo para descarrilhar. Esse documento, também esquecido pela memória relativa ao tema, também vale uma longa citação:

O Tropicalismo, se continuar assim, nesta badalação promocional de goiabada cascão & terno de linho branco, vai ser mais um brochante intelectual, como tantos outros – destinados a cair na roda viva do consumo e ser transformado em produto industrial pra ser vendido nas *boutiques* grã-finóides. É apenas mais uma brincadeirinha inofensiva de quem precisa encher o tempo (ou o bolso) com atitudes intelectuais – pelo menos, da maneira como está sendo levado. Quando se falou em Tropicalismo, pensou-se numa badalação que, pelo menos desmoralizasse por tabela o cotidiano caipira de nossa classe média, agarrada a seus valores mesquinhos, e denunciasses com isso a lenda que se divulga no exterior: que os países tropicais são subdesenvolvidos porque são países tropicais. Se a coisa fosse levada nesse nível, poderia funcionar.[...] Por exemplo [...] Renato Borghi encarnando a burguesia nacional reinando sobre uma paisagem de bananeiras (*O Rei da Vela*). Diante disso, ninguém deixa de sentir o drama [...].O Tropicalismo podia assumir esse papel, sim, mas isso, já seria esperar demais de um pretense movimento gerado no Leblon, ou Ipanema. [...] O Tropicalismo, daqui a pouco, de apologia dos objetos cafonas, vai passar a ser moda institucionalizada e fabricada pra vender em massa. Substituindo o psicodelismo, que já gastou, teremos boates decoradas com bananeiras e plantações de abacaxis, a *Barbarella* vai vender ternos de linho branco [...]. Basta que Caetano Veloso passe a usar frequentemente o novo traje. Não duvido das boas intenções de Nelson Mota, Caetano e outros, que estão tentando criar o Tropicalismo do nada. É até bem provável que ele continue a ser nada. O que poderia, no entanto, ser usado como uma violentação parcial do atual sistema, dando um cunho político ao movimento, vai ser diluído na prática, sem qualquer complacência, pela máquina do consumo⁸³.

Três imagens compõe o texto: uma cena de *Terra em Transe*, uma fotografia abacaxis à venda, e a terceira, a palavra “THINK”, em caixa alta. Três imagens que, combinadas, sugerem uma narrativa interessante: deve-se *pensar* o Tropicalismo a partir de seus elementos (frutas tropicais, por exemplo), mas de forma *alegórica*, tendo como referência de medida um

⁸³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro – 14/03/1968, Segundo Caderno, p.01.

peso expressivo, que faça a balança tombar, como é o caso da película *Terra em Transe*, obra agora classificada de forma unânime como tropicalista.

Mas Ruy Castro não estava sozinho a proclamar a necessidade de um rigor crítico sobre aquele novo tropicalismo. O escritor Affonso Romano de Sant’Anna redigiu um longo artigo no *Jornal do Brasil*, ainda nos primeiros dias de março. Seu texto *Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós*⁸⁴ afirma que o viés do movimento é antropofágico, e o deboche, sua “pedra-de-toque”: “não se compreende antropofagia, deglutição dos conceitos e preconceitos nacionais e internacionais sem ironia”.

O ensaio é ilustrado com desenhos de bananeiras, coqueiros e abacaxis; ao centro, um retrato de Caetano Veloso, usando grandes óculos escuros e o tão falado terno branco – uma foto de uma de suas participações no programa do Chacrinha, em janeiro daquele ano. É notório que, ao longo do texto, Affonso de Sant’Anna reproduz, sem questionar, vários postulados enunciados pela *Cruzada Tropicalista*, baseando suas interpretações no pseudo-manifesto – além de tratar Nelson Motta como “porta-voz dessas forças ocultas”. Porém, é igualmente verdade que sua análise geral busca uma argumentação teórica, intelectual, procurando tratar o Tropicalismo como um conjunto de ideias e práticas – ambíguas, críticas, dialéticas, jamais simplistas:

Há que perceber dois lados do Tropicalismo: o deboche, por onde ele se comunica mais facilmente, e o lado sério, que merece análises e especulações do ponto-de-vista literário, social e filosófico. [...] Poder-se-ia pensar que o Tropicalismo é um movimento xenófobo, retrógado, reacionário, que está desenterrando peças de museu, devolvendo à circulação o lixo cultural que a purificação civilizadora dos tempos alijou. Mas, na verdade, essa exibição de valores arcaicos é apenas um imenso deboche em dupla direção: contra o que de reacionário nos é proposto hoje em dia em fórmulas políticas e sociais e uma reação à intervenção constante sobre nosso processo cultural provinda de terras alienígenas⁸⁵.

O autor aponta o que ele chamou de “origens remotas” do Tropicalismo, denotando uma extensão temporal ao conceito que o nomina, testando sua aplicabilidade nos séculos passados:

O movimento [...] de maneira alguma pode desprezar Gregório de Matos Guerra e o Padre Antônio Vieira. [...] Gregório foi o primeiro tropicalista da história. Mereceria grandes cartazes. Moralista e ao mesmo tempo pecador consumado, religioso e secular reincidente [...] baiano visceral e amaldiçoador da Bahia. Gregório deveria ser tomado patrono do movimento e suas obras reeditadas, principalmente as satíricas. [...] Já Padre Vieira se

⁸⁴ “Tropicalismo! Tropicalismo! Abre as asas sobre nós”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 02/03/1968 – 4º Caderno, p.4.

⁸⁵ *Ibidem*.

sintoniza com a *cruzada* não pelas cartas e sermões, mas pela sua ousadíssima *História do Futuro*.

Escrita pelo Padre Antônio Vieira no século XVII, mas publicada, postumamente, apenas no início do século seguinte, a *História do Futuro* faz parte de uma “Trilogia do Quinto Império” – quinto, pois sucederia os quatro elegidos por Vieira: o Egípcio, o Assírio, o Persa e o Romano. Em *História do Futuro*, o pároco procura “demonstrar o indiscutível advento do Quinto Império, do qual Portugal seria o herdeiro e a cabeça” – admitindo ainda a possibilidade de um império “lusu-brasileiro” (VAIFAS, 2011: 214). Vieira segue a lógica ciceriana da “história mestra da vida”; e, no entanto, estava longe da noção cíclica dos antigos – sua concepção histórica era cristã, i.e., linear: do Pecado Capital ao Juízo Final. História e profecia se confundiam, de forma a legitimar essa história do futuro: para Vieira, “o tempo histórico era inseparável do tempo sagrado” (Ibidem). Para Affonso Romano de Sant’Anna, Antônio Vieira estaria, mesmo afastado em séculos, em sintonia com a “cruzada tropicalista” devido seus ideais contestatórios e utópicos, fomentados em solo tupiniquim – apesar de claramente escrever sua *História do Futuro* para os portugueses: “tal é a história que vos apresento, portugueses, e por isso na língua vossa” (VIEIRA, *apud* VAINFAS, 2011:211). Segundo o historiador Ronaldo Vainfas, esse texto – que “por sorte Vieira não chegou a ver em vida” – seria uma prova dos “poderosos nexos, aparentemente invisíveis, entre o Vieira político e o Vieira utópico” (VAIFAS, 2011:219).

Para Affonso Romano de Sant’Anna, ao que parece, a dignificação do jesuíta, de vir parar nessas terras tropicais e aqui redigir suas ideias contestatórias e heréticas, já seria o suficiente para considerá-lo um tropicalista. Ao lado do pároco, Affonso Romano elenca o “Boca do Inferno”, Gregório de Matos. A opção por seu nome parece ganhar maior representatividade por, além da sátira em seus poemas, se tratar de uma personalidade que joga com os opostos, que carrega em si a *contraposição* de elementos em seu semblante. Para o autor do artigo em questão, o Tropicalismo “é um movimento sem muita logicidade” pois “a lógica nunca foi o forte do brasileiro”: essa afirmação, dentre outras aplicações possíveis – e ao que parecem, são várias –, é uma tentativa de justificar a contraposição de elementos contraditórios como uma prática tropicalista.

Ainda entre as origens remotas desse movimento idealizado, o escritor mineiro cita Mário de Andrade – em suas palavras, “tropicalista *avant la lettre*” –, que teria antecipado trinta anos antes uma “ótima definição para Tropicalismo: juvenilidades auriverdes”. Com isso, Affonso Romano busca afirmar o caráter *jovem* deste fenômeno; e vale ressaltar que naquele

momento, (década de 1960) no Brasil, se posicionar favorável a um projeto artístico-cultural que se proclamasse “jovem”, significava, implicitamente, uma afronta aos que se consideravam defensores da pureza, tradição e raízes culturais.

Como Ruy Castro parece apontar em sua “autópsia do Tropicalismo”, dissecar uma expressão que se incorpora através da miscelânea significa operar uma textura fina. Para os que pretenderam não apenas descrever a anatomia, mas fazer uma biópsia, a buscar a genética tropicalista, como Affonso Romano, desacertos são praticamente certos. Em um momento do texto, o autor afirma que, no Brasil, “a visão da natureza que nos cerca ainda é edênica”, para logo em seguida apontar o clássico *Visões do Paraíso*, do historiador Sérgio Buarque de Hollanda, como “bibliografia básica” para se compreender essa visão de si mesmo que teria o brasileiro comum. Affonso Romano acreditava que aquela obra seria um importante aporte teórico para ilustrar, historicamente, tanto o autorretrato produzido pelo brasileiro, quanto a imagem externa que lhe foi dada – ambas compostas de qualidades paradisíacas.

De fato, *Visão do Paraíso* poderia ser classificada como uma obra importante para se trabalhar um dos fundamentos críticos evocados na estética tropicalista. O estudo problematiza, historicamente, a *construção imagética* de uma identidade nacional enraizada e comumente aceita. Nas palavras do próprio Sérgio Buarque de Hollanda, em prefácio do livro, o que se mencionou em *Visão do Paraíso* era

[mostrar] até onde, em torno da imagem do Éden, tal como se achou difundida na era dos descobrimentos marítimos, se podem organizar em um esquema altamente fecundo muitos dos fatores que presidiram a ocupação pelo europeu do Novo Mundo”. (HOLLANDA, 2010: 12).

Porém, dentro do argumento de Affonso Romano, a opção por esse clássico da historiografia aponta para o lado contrário. Quer dizer, apesar de fazer um erudito estudo sobre a relevância dos motivos edênicos dentro do processo colonial brasileiro, Sérgio Buarque denota justamente o caráter realista e plástico demonstrado pelo lusitano após contato com a nova terra – em oposição ao espírito idealista, identificável no espanhol, antes e durante a colonização.

Como bem apontou Laura de Mello e Souza, em posfácio escrito para uma recente edição da obra de Sérgio Buarque: “ao contrário do que possa levar a crer uma leitura apressada, ou do que talvez esteja sugerido no próprio título, *Visão do Paraíso* não trata da crença portuguesa, e depois brasileira, de que o Brasil abrigasse o Éden, ou fosse uma terra de

maravilha”⁸⁶. Lembra a historiadora que, se o processo colonizador nos trópicos acabou “suscitando a ideia, bem enraizada no senso comum, de que, graças à natureza privilegiada, obtinha-se riqueza facilmente foi porque, do mito edênico, os portugueses só tomaram o aspecto mais exterior e evidente, incapazes de deixar que ele lhes fecundasse o pensamento. Sucumbiram ao *realismo pedestre*”. Segundo uma outra intérprete da obra de Sérgio Buarque, “entre os colonizadores portugueses, a fantasia conserva sua potência desde que apartada da experiência e, quando se cruzam, aquela é atenuada para melhor adaptar-se a esta; entre os espanhóis, não há contradição entre a fantasia e a experiência, visto que a segunda confirma a primeira” (MELLO, 2005:42)

Os esforços produzidos por Affonso Sant’Anna a notar a elasticidade do Tropicalismo, possuem assertos que nem sempre se poderia afirmar como acertados. Entretanto, o autor parece bastante sensível quanto às suas “origens próximas”. O escritor aponta obras e artistas que teriam dado as condições de surgimento daquele debate no qual se inseria. Dentre os citados, um até então pouco lembrado, Hélio Oiticica:

como fontes próximas do movimento tropicalista vamos encontrar Glauber Rocha (*Terra em Transe*), Caetano Veloso (*Tropicália*), *Soy Loco por ti América* (Gil, Capinam, Veloso), Osvald[sic] de Andrade (*Rei da Vela*), José Celso (direção de *O Rei da Vela* e *Roda-Viva*) e todos os artistas plásticos que participam do Festival das Bandeiras, principalmente Hélio Oiticica, um precursor há alguns anos [...].

Vale mencionar que, junto com o “Tropicalismo para iniciantes”, de Torquato Neto, o texto de Sant’Anna é um dos poucos a fazer uma notação importante: a imprescindível presença das artes visuais dentro dessa concepção tropicalista.

O “Festival das Bandeiras” de 1968, citado no ensaio de Affonso Romano, ocorrera semanas antes, no dia 18 de fevereiro, no Rio de Janeiro. Coordenado pelo desenhista e gravurista gaúcho Carlos Scliar, o evento reuniu outros artistas plásticos importantes, como Nelson Leirner, Pedro Ecosteguy, Cláudio Tozzi (que teve sua bandeira *Guevara, vivo ou morto*, censurada), e Rubens Gerchman – além claro do já citado Hélio Oiticica. As bandeiras, temáticas, eram vendidas ao público: durante o evento, circulavam os portadores dos estandartes, empunhando seus símbolos e emblemas feitos, ou adquiridos. Frederico Moraes teceu uma crítica sobre o evento, em sua coluna do *Diário de Notícias*⁸⁷. O autor destacou as bandeiras “que estavam comprometidas com as conotações do símbolo”: a de Hélio Oiticica,

⁸⁶ SOUZA, Laura de Mello. “Posfácio” In: HOLANDA, 2010: 545

⁸⁷ Frederico Moraes. “Bandeiras: Símbolo e Contra-símbolo”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. 21/02/1968, 2ª Seção, p.3.

utilizando uma estampa já utilizada em um trabalho: a imagem do corpo estirado de um bandido anônimo (de nome Alcir Figueira da Silva), com o poema-de-ordem: “seja marginal/seja herói”. Oiticica, em correspondência à uma amiga, informa que, das dez bandeiras que levou, vendeu todas – três delas, para sua maior fã na ocasião, ninguém menos que a cantora Nara Leão.

Outras duas bandeiras mereceram os elogios de Frederico Morais. A primeira, a de Glauco Rodrigues, que hasteava como lema o título da ressuscitada – e nesse contexto, ressignificada – marchinha *Yes, nós temos bananas*. Outra bandeira destacada pelo crítico foi a de Samuel Spiegl, que trazia em seu semblante uma crítica ao panorama político do país, ao sugerir a candidatura de Tomé de Souza a Governador-geral do Brasil. Recuperando a figura política mais antiga do país (Tomé de Souza foi o primeiro Governador-Geral da colônia), Spiegl atestava uma condição de retrocesso (ou talvez estagnação) dos quadros políticos e sociais, historicamente desiguais e excludentes, devido a séculos de subjugações e abusos governamentais – desde os donatários dos tempos coloniais, até os generais da ditadura então vigente.

No plano econômico, o governo dos militares implementou um projeto de modernização conservadora. Assim como o Abelardo I d’*O Rei da Vela*, a política econômica, ministrada desde abril de 1967, por Antônio Delfim Neto, era ansiosa pela *presença* do capital estrangeiro e seu investimento monetário⁸⁸ – condicionando o Brasil a se manter em seu crônico estado de dependência externa para seu desenvolvimento.

Em sua crônica, Frederico Morais costura as três bandeiras citadas e as sobrepõe sobre à Bandeira Nacional: “Nem ordem (seja marginal, seja herói), nem progresso: bananas, US\$. Viva o tropicalismo, vote em Tomé de Souza”. O crítico ainda faz um importante gancho, atentando a quem lesse: “Agora que se fala muito de ‘tropicalismo’ é bom lembrar o nome de Hélio Oiticica”. Deveras, era de se esperar que o primeiro a designar H.O. como um dos fomentadores daquele fenômeno tenha sido um crítico de arte, e não um cronista.

Buscando elucidar o debate, documentando discussões e polêmicas, a revista semanal *O Cruzeiro* publicou uma matéria com o título de *Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda*⁸⁹. A reportagem reitera o supetão provocado pela novidade: “De repente todo mundo começou a falar em Tropicalismo. Gente de gabarito [...] [passou] a

⁸⁸ Um breve exemplo ilustra essa fixação pela cultura importada: o Teatro Oficina foi convidado, no início de 1968 para apresentar *O Rei da Vela* em um importante festival na cidade de Nancy, na França. Ao requerer o custeio das passagens para a companhia, teve o pedido negado pelo chefe da divisão cultural do Itamaraty, o Ministro Donatello Greco, que afirmou: “no momento, o Brasil precisa importar arte da Europa, não mandar nada para lá”. Conferir: *Última Hora*, Rio de Janeiro – 01/02/1968, Segundo Caderno, p.07.

⁸⁹ *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro – 20/04/1968, p.54-59.

orientar sua produção em função do movimento”. A reportagem também menciona “figurinhas ávidas por novidades entraram em cena dando palpite sobre alguma coisa que não sabem bem o que é. E tudo ficou muito confuso. Mas a verdade é uma só: algo de importante está acontecendo”. O texto ressalta ainda que, devido a expressiva qualidade artística presente no grupo associado ao Tropicalismo, nele, “deve haver um conteúdo que talvez fuja à compreensão imediata”.

Para responder “o que é exatamente” o Tropicalismo, reaparece o a figura do “teórico do movimento”, Nelson Motta. Para ele, o Tropicalismo, era, “por enquanto, apenas uma série de ideias esparsas, que anota certas tendências e determinada *visão da realidade brasileira*” (grifo nosso), cuja preposição “seria encontrar uma forma de expressão coerente com a realidade brasileira, mostrar as coisas como elas são realmente, sem manter a mistificação contínua”. Nelson Motta afirma ainda seu temor do Tropicalismo, frente a “badalação’ que alguns estão fazendo em torno do assunto [...] correr o risco de ser transformado em artigo de consumo, perdendo seu sentido antes mesmo de dar quaisquer resultados em termos estéticos e ideológicos”. A matéria traz ainda citações de Hélio Oiticica, Caetano, Capinam, Gil, José Celso, Ruy Castro.

Para fazer contrapartida ao Tropicalismo, a reportagem entrevistou o sociólogo Maurício Vinhas de Queirós, que percebia o movimento como “uma cafajestada sob encomenda”. Um

nacionalismo de epiderme consentido, um tanto para inglês ver. [...] É propor que nos comportemos como os ianques mais preconceituosos julgam que no fundo somos: “Yes, nós temos bananas”.[...] Um irracionalismo levando ao pessimismo temperado pelo espírito da avacalhação, o qual não passa muitas vezes de uma forma de autoflagelamento, coisa diversa de autocrítica. [...] Mas nada disso, nada desses cacoetes alambicados e gongóricos, tem a ver com o verdadeiro Brasil, o Brasil jovem e trabalhador, o Brasil de amanhã.

Maurício Vinhas de Queirós conclui que o Tropicalismo seria um movimento que construiria ilusões, ao invés de um projeto progressista de país: “é como se fôssemos visceralmente condenados a um falso paraíso de palmeiras, tinhorões e araras, que de fato é um inferno de misérias, doenças e analfabetismo.”

Poder-se-ia afirmar que os juízos do sociólogo vão justamente na direção de um engano que Affonso Romano Sant’Anna, como demonstrado anteriormente, previa como iminente em relação às expressões tropicalistas. O processo antropofágico, a inversão de valores através do deboche, a superação de estereótipos esterilizantes... nenhuma dessas etapas críticas parecem ser reconhecidas por Maurício Vinhas.

O que se nota é que, entre usos e abusos, os meses de março e abril foram marcados por um alarido sobre o que era o Tropicalismo – e o que fazer, como utilizar com aquela palavra sedutora, tropicália. Para alguns, um movimento revolucionário; na visão de outros, uma bossa alienante; além de terceiros, que alegavam se tratar da propagação um estilo de vida original – o tropicalismo, em minúscula. Pipocaram representantes e precursores tropicalistas – mas também emergiram os autoproclamados e os que “vestiram a camisa”.

Todavia, um outro debate pertinente a questão, paralelo, mas da maior importância, começou a se configurar – nem tanto entre os jornalistas e colunistas, mas entre os próprios tropicalistas. Havia na verdade uma distinção entre Tropicalismo e tropicália. Apesar de na grande maioria das vezes os termos terem sido usados como sinônimos, progressivamente foram gerando em torno de si preferências de fala e expectativas de entendimentos distintas. Para muitos dos que se envolveram na discussão, a conclusão foi de que tropicália e (T)tropicalismo não apenas eram palavras diferentes: os significados modelados de ambos significantes possuíam menos sincronias do que se poderia supor inicialmente.

“Viva a Tropicália!”, e o enterro do Tropicalismo

No dia 08 de março, um jornal do Paraná publicava uma entrevista com um dos fundadores do Teatro Oficina, Renato Borghi, o “Abelardo I” de *O Rei da Vela*⁹⁰. O ator definiu o Tropicalismo como “a grande tragédia da inconsciência nacional”: “Só entrando no transe tropicalista, engolindo o Brasil, a Sul América e vomitar tudo, depois, para encontrar no excremento nosso cerne, o nosso suco verdadeiro”. Pois se Renato Borghi foi apelidado em mais de uma ocasião de “Papa do Tropicalismo” – apesar de nunca ter arrogado tal alcunha – o primeiro a reivindicar a *autoría* do termo foi aquele que, segundo Frederico Moraes, deveria ser lembrado nos debates em torno dessa estética tropicalista: Hélio Oiticica.

Oiticica fez questão de ter seu nome veiculado no debate que se formava em torno da tropicália enquanto uma *autoridade*, justamente por ter sido ele o *autor* do significante. Ao ver sua própria formulação conceitual ser desvirtuada e associada a um projeto que, apesar de trabalhar imagetivamente uma identidade brasileira – assim como propunha sua *Tropicália* –, era facilmente diluído nos periódicos brasileiros e transformada em moda e consumo, Hélio

⁹⁰ *Diário do Paraná*, Curitiba – 08/03/1968, Primeiro Caderno, p. 06.

aprofundou o debate de uma forma a radicalizar as discussões. Nos primeiros dias de março o artista redigiu um importante artigo de título simples e direto: *Tropicália*⁹¹.

Na análise, Hélio chama para si a paternidade daquela “palavra-conceito”, fazendo duras críticas ao uso modista do termo, praticado por “burgueses subintelectuais, cretinos de toda espécie” que estariam a “transformar em consumo algo que não sabem direito o que é”. Oiticica esmiúça sua *Tropicália*, exposta pela primeira vez na “Nova Objetividade Brasileira” entre abril e maio de 1967, detalhando seu caráter plástico, objetivo, alegórico e conceitual, concluindo que ali estão “elementos que não poderão ser consumidos por essa voracidade burguesa”; noções e princípios “de difícil absorção”, que vão “além do problema da imagem, pois quem fala em *Tropicalismo* apanha a imagem para o consumo, ultra-superficial” (grifo meu).

Hélio dá então um importante depoimento, no qual *nega* o uso do termo “Tropicalismo” para expressar aquele fenômeno em curso no país: não um movimento artístico, mas um *estado de criação coletiva*. O leitor aqui há de perdoar o trocadilho, mas poderia se dizer que Hélio estava indo contra uma “bananalização” da tropicália, ao preconizar: “O mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial escapa à sua ideia principal”⁹².

Detenhamo-nos nas falas de Hélio Oiticica e Renato Borghi por um instante. Para o ator, o Tropicalismo seria “a grande tragédia da inconsciência nacional”. Era por meio do exagero que se explicitaria uma prática disseminada, impregnada na sociedade brasileira. O asco pela cafonice, as distinções entre bom e mau gosto, seriam apenas a ponta do iceberg de todo um recalque burguês. Os que tomavam apenas as imagens do terno branco, bananeiras e etc., deixavam escapar a alegoria por detrás do figurino, que aponta para os ridículos e absurdos do cotidiano, os fetiches das pretensões classistas. “A consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas” se daria ao regurgitar a cultura brasileira e seu processo histórico, absorvendo toda influência estrangeira a fim de produzir um fruto singular e recém-nativo. Quer dizer, quando Hélio Oiticica opta por falar em “tropicália”, diz respeito ao processo

⁹¹ Hélio Oiticica. “Tropicália” [04/03/1968]; *apud.* BASUALDO(org.) *op.cit.*: 239-241. Ainda que o artigo tenha permanecido inédito ao grande público até a década de 1980 – sendo publicado no caderno “Folhetim”, do jornal *Folha de São Paulo*, no dia 08 de janeiro de 1984 –, é possível ver lastros de seu conteúdo em falas de terceiros, como na reportagem de Maria Ignez Corrêa da Costa, que reproduziu grande parte do artigo em sua análise *O tropicalismo por trás da imagem digerida*. Conferir: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – 23/03/1968, Caderno B, p.01

⁹² Hélio Oiticica. “Tropicália”, *op.cit.* O texto será novamente abordado no Capítulo 2.

antropofágico “em sua totalidade”, compreendendo etapas ignoradas pela tipificação associada ao modismo com que o tropicalismo fora proliferado. Aquele novo significado ao conceito de tropicalismo parecia (ou poderia) ser algo que a tropicália de fato era.

Talvez seja possível relacionar os termos “tropicalismo” e “tropicália” como duas etapas de um mesmo processo. Através da antropofagia – i.e., fazendo uso de uma “peneira” cultural crítica, decantando a identidade nacional em um processo amplo e aberto – a sociedade brasileira faria uma auto-reflexão, percebendo suas “heranças malditas”, deglutindo os elementos mais amargos e indigestos que a verdade *escancarada* traria. Não bastaria o reconhecimento dos símbolos clichês que distinguiriam o Brasil do restante do mundo (tropicalismo): seria necessário embaralhar situações contrárias, bagunçar as alteridades, confundir as posições; tudo menos o conformismo. Apenas a radicalidade – a terra em transe – como ímpeto para superar tal inconsciência dramática em uma consciência revolucionária (tropicália).

Hélio Oiticica procurou diferenciar a significação de tropicália da que se formulava em torno do (T)tropicalismo. E ainda que seu artigo não tenha sido publicado integralmente na época, suas idéias foram veiculadas, a partir de excertos, em textos de outros⁹³, como na reportagem de Maria Ignez Corrêa da Costa, intitulada *O tropicalismo por trás da imagem digerida*⁹⁴. Em seu *lead*, lê-se:

Por trás do terno branco, do talento e das flores de Caetano, por trás do mito e da moda formula-se um *estado* – velho que surge novo, num desejo de descontinuação social, caracterização nacional, antropofágico [...] – contra o colonialismo cultural. O termo tropicalismo vem sendo vagamente compreendido, vulgarmente absorvido e rapidamente consumido.

De certa forma, “o tropicalismo por trás da imagem digerida”, (i.e., todo um processo de “difícil absorção”), poderia ser expresso, simplesmente, pelo significante “tropicália”.

Stanislaw Ponte Preta, tratou, outra vez com bom-humor, a total indefinição em torno desta palavra. Em uma crônica, publicada na revista *O Cruzeiro*, intitulada *O que é tropicália?*⁹⁵, o autor se utiliza do conto *O Plebiscito*, de Artur Azevedo, utilizando praticamente o mesmo texto, substituindo “plebiscito” por “tropicália”. Originalmente passada

⁹³ Hélio Oiticica era um artista que exprimia sua criatividade em texto. Muitos deles foram publicados, em jornais de grandes circulação, suplementos culturais e revistas especializadas. Mas muitos de seus escritos tinham uma circulação interna – restrita, mas influente. Vale notar que já nesse contexto, Hélio era um dos artistas brasileiros mais referidos por críticos como Vera Pedrosa, Frederico Moraes e Mário Pedrosa.

⁹⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – 23/03/1968, Caderno B, p.01.

⁹⁵ *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro – 06/04/1968, p.36.

em 1890, quando a mudança do regime político acarretou em transformações estruturais que afetavam a vida cotidiana, a situação transposta para o ano de 1968 não apenas ilustrou a falta de consenso em torno do signficante em questão, mas também a perpetuação de valores patriarcais e familiares, correndo os séculos.

Na trama, após um jantar, o chefe da família lê um jornal em sua cadeira; e enquanto todos outros membros se distraem em afazeres, o filho mais novo espia o jornal lido pelo pai. Ao ler “com muita atenção uma das nossa folhas diárias”, quebra o silêncio daquele quadro, e pergunta: “Papai, o que é tropicália?”. Em um primeiro momento, finge não ter escutado – justamente para não ter de responder à difícil pergunta; mas frente a insistência do caçula, o pai, procurando demonstrar autoridade em seu antro doméstico responde: “Ora essa rapaz! Então tu vais fazer doze anos e não sabes ainda o que é tropicália?”. A mãe, acudindo o filho, diz do outro lado também não saber o que era, e denuncia o marido: “Nem eu nem você; aqui em casa ninguém sabe o que é tropicália”. Ferido o orgulho do patriarca, este grita saber muito bem o que queria dizer a palavra; mas, diante daquela situação, não falaria: “não digo para não me humilhar diante dos meus filhos! Não dou o braço a torcer! Quero conservar a moral que devo ter nesta casa!” – saindo enfurecido em direção ao quarto. Ali “havia o que ele mais precisava naquela ocasião: um bom calmante, e um dicionário”. Após um tempo, passada a crise e feitas as pazes, todos se reúnem novamente na sala de jantar. O pai – que, neste meio tempo, estudara a palavra em seu gabinete –, reúne a família e diz, “em um tom profundamente dogmático”: “Tropicália é a versão nacional de um movimento de exaltação de costumes tradicionais iniciados na Europa. [...] Coisa de europeus, perceberam? E querem introduzir no Brasil! É mais um estrangeirismo!...”.

A crônica pode ser lida de várias maneiras. Como uma provocação aos que muitos palestram, mas nada explicam; uma crítica à falácia do chefe-de-família, detentor da autoridade doméstica; uma chacota contra os tropicalistas; além de dar goles de certezas, os que viam a produção musical dos tropicalistas como “importadas”, por fazerem uso de instrumentos elétricos e do rock’n roll.

É possível também ler o texto de Sergio Porto como uma gozação ao afã para saber a respeito da tropicália/ismo nos primeiros meses de 1968. No lugar de construir uma explicação para sanar a curiosidade em torno da novidade, os jornais menos reportavam do que opinavam sobre aquela descoberta; pareciam mais temperar a salada do que provar os ingredientes já ao prato. Assim como no conto de Artur Azevedo, a crônica escrita pelo compositor do *Samba do Crioulo Doido* denunciava uma pobreza léxica, provocada justamente pela banalização de um

novo (e denso) significante nos jornais. Isso tudo apesar (ou talvez, por isso mesmo) das sucessivas explanações feitas em torno da tropicália na imprensa – e a afirmação ignorante feita pelo pai, que postula a tropicália como um estrangeirismo, parece indicar que qualquer fácil explicação em torno do termo soaria tão pífio quanto.

Se diante das explicações sobre o que era tropicália parecia sempre emergir a barreira do indefinível – quando não as miragens da incipiência –, resolver o tropicalismo parecia ser tarefa aberta a qualquer um. Carlos Imperial, um dos produtores culturais mais influentes do Rio de Janeiro, simplificou o Tropicalismo da seguinte forma: “Vou explicar. Existe um empresário muito vivo, Guilherme Araújo, que dá nó em pingo d’água. Meteu umas fantasias no Caetano e no Gilberto, fofocou um pouco com intelectuais e vive pregando o Tropicalismo”⁹⁶.

Essa não foi a primeira vez que se incutiu no empresário Guilherme Araújo a responsabilidade da estilística tropicalista. Tudo teria começado quando Caetano Veloso e Gilberto Gil, sob sua influência, mudaram a diretriz de suas composições e seus comportamentos diante da imprensa e do público. Aliás, antes do Tropicalismo virar assunto cotidiano, uma revista já especulava que os compositores baianos pareciam “mesmo decididos a romper definitivamente com os esquemas rígidos da música popular brasileira, *aderindo ao chamado iê-iê-iê*. Os comentários são de que os dois se decidiram pela mudança por influência do empresário Guilherme de Araújo”⁹⁷. Interessante que, antes de terem disponíveis em seu glossário o gênero “tropicalista”, a crítica classificava a música dos baianos, que até então era identificada com a moderna música popular brasileira, preferida pela esquerda universitária, como um iê-iê-iê característico da Jovem Guarda – e, convenhamos, a produção de Gil e Caetano naquele naquela virada de 1967 e 68 não era uma coisa nem outra.

De fato, o produtor de Gil, Caetano, Gal, Bethânia e tantos outros artistas estava interessado em promover o Tropicalismo como marca registrada de seus agenciados. Percebendo o potencial mercadológico daquele fenômeno lançado pelos jornais, Guilherme Araújo utilizou de sua posição do que hoje chamamos de mediador cultural⁹⁸ para intermediar as composições e performances dos artistas e o público consumidor, atendendo demandas

⁹⁶ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – 03/05/1968, Caderno B, p.01.

⁹⁷ *Revista Intervalo*, Janeiro/1968, n.º.263, p.45. Grifo meu.

⁹⁸ O conceito de “mediador cultural” tem se mostrado elástico e polissêmico; mas de uma maneira geral, seu uso está associado à prática de intermediação entre partes; agentes culturais, entre produtores, jornalistas, críticos e diversas outras ocupações, que articulam a comunicação de linguagens e fenômenos artísticos com o público. Luísa Lamarão defende o mediador como o “aquele profissional que, na cadeia produtiva da cultura, trabalha com diversas linguagens, sabendo dialogar com as fontes de financiamento, os artistas e os públicos, para que tenhamos algum movimento na área cultural”. Conferir: LAMARÃO, *op.cit.*

pontuais e propiciando o surgimento de novos gostos. O produtor talvez tenha sido o primeiro a colocar em pauta a urgência dos tropicalistas tornarem-se “vendáveis” – sendo chamado, postumamente, de “guru midiático” (LAMARÃO, *op.cit.*:16). Guilherme Araújo pode ter sido de fato um arquiteto do Tropicalismo como uma alternativa lucrativa; o que não quer dizer que ele não perceba tal empreendimento como um projeto de transformação radical das estruturas (sociais, culturais, políticas, estéticas), expresso essencialmente por meio das linguagens artísticas.

Não demorou muito para o Tropicalismo ser definido hegemonicamente como um movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil – ao ponto de tal relação ser aparentemente incontestada. E se num primeiro momento houveram reticências por parte dos compositores em assumirem tal posição, aos poucos os baianos se colocaram como porta-vozes tropicalistas. Mas não assumiram esse papel sem oscilações.

No início de abril, em conversa com o poeta Augusto de Campos, Caetano Veloso, ao ser perguntado se o tropicalismo era um movimento musical ou um comportamento vital respondeu “ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana”. (CAMPOS, 1974:207). Mas, apenas dois meses depois, o tom da fala de Gil era um tanto diferente: “o rótulo Tropicalismo não nos interessa [...]. A palavra Tropicalismo é boa e não nos ofende. Mas ninguém pelo rótulo sente o gosto da cachaça”. De fato, se a princípio o Tropicalismo foi tomado por Caetano e Gil como uma boa (ou, ao menos, não má) denominação para seus projetos estéticos, os ataques, distorções e simplificações por parte da crítica transformaram o vocábulo em uma etiqueta de catalogação. Uma espécie de camisa-de-força, que limitava as possibilidades de experimentações – uma das forças motrizes de suas produções naquele momento.

Enquanto o Tropicalismo era descrito como um movimento, um gênero – um rótulo –, os artistas a ele veiculados preferiram se abrigar sob o manto da palavra “tropicália”. Com ela vinha uma expressão mais plural, mais vaga – e por isso mesmo, mais aberta. Poderia ser vista como um espaço, cuja dimensão não se limitava. Os tropicalistas não seriam simplesmente integrantes de um movimento, mas os aspirantes de uma atmosfera inebriante, habitantes desse terreno fértil: uma ambientação inventiva. Uma utopia se consubstanciou, designada pelo conceito que a envolvia: Tropicália.

Se o Tropicalismo era expresso nas páginas da imprensa, a **T**ropicália se efetivou dos e nos encontros *reais*, nas produções conjuntas, nas mesas-redondas onde os próprios

tropicalistas eram os interlocutores. Ali Hélio Oiticica, Caetano Veloso, José Celso Martinez, Torquato Neto, Rogério Duarte, Gilberto Gil, Rubens Gerchman e tantos outros nomes *se assumiram* tropicalistas, e se misturaram de vez. Entre influências e atrações, o resultado dessa comunhão foi um entusiasmo recíproco entre os envolvidos. Aliás, é inegável que após a aproximação destes artistas, das amizades e parcerias estabelecidas, a produção, e até mesmo a identidade de cada um dos tropicalistas, sofreram alterações, entre definitivas e definidoras.

Era evidente a voracidade com a qual a imprensa divulgava o Tropicalismo; e com ele, sempre os nomes de Caetano e Gil. Porém, não foram poucas as reportagens, artigos, depoimentos, e outros textos jornalísticos que usavam o vocábulo Tropicália para designar esse agrupamento de artistas e mediadores culturais, um afluente de vanguardas de todas as áreas em torno de um projeto comum. Uma constelação onde Gil e Caetano eram dois corpos entre tantos outros pontos. Se mais radiantes, talvez pelo fato da música popular ocupar um lugar de destaque na cultura nacional; uma espécie de repertório de memória coletiva (NAPOLITANO, 2007). Seriam como corpos regentes – mas não os únicos

Para ser justo, é preciso apontar que, em várias ocasiões, a palavra Tropicalismo era sentenciada a expressar um fenômeno de denso; composto por diferentes frentes e linguagens artísticas; percebendo suas múltiplas possibilidades de ação; admitindo inclusive a impossibilidade de apreendê-lo em uma única definição. Porém, o (dis)trato com o qual o vocábulo era utilizado acaba por fazer desconfiar ser esse não seria o destino de se utilizar um “ismo” a uma articulação tão plural – a qual que sufixo “ália” parece melhor evocar.

Se não se pode afirmar com plena certeza a preferência dos tropicalistas pelo vocábulo Tropicália, pode-se constatar que nenhum deles *defendeu* o Tropicalismo enquanto significante a denominar seus projetos artísticos. Augusto de Campos, por exemplo, afirmou que preferia falar “em Tropicália em vez de Tropicalismo, como sempre preferi falar em Poesia Concreta em lugar de concretismo. ‘Ismo’ é o sufixo preferentemente usado pelos adversários dos movimentos de renovação, para tentar historicizá-los e confiná-los” (CAMPOS, 1974:261).

Outro poeta, Mário Chamie, também percebeu a necessidade de explicitar a distância entre os termos. Em um expressivo artigo publicado no *Estado de São Paulo* nos primeiros dias de abril de 1968, intitulado *O trópico entrópico da tropicália*⁹⁹, o autor modela uma leitura que confronta os termos Tropicália e Tropicalismo. Usando o conceito de entropia formulado pelo filósofo Umberto Eco – que a define como “a medida da desordem e do inesperado” – Mário Chamie define a linguagem tropicalista como entrópica. Para o autor, “todo ‘ismo’ é um

⁹⁹ Mario Chamie: “O trópico entrópico da tropicália” *apud* BASUALDO, *op.cit.*:261-65.

programa extensivo, carregado de princípios e de normas”, enquanto “toda ‘ália’ é um compósito cruzado de elementos díspares e heterogêneos”.

Nessas duas concepções está em jogo o que cada uma significa de per si e em relação à outra. A primeira leva consigo o pressuposto da redundância que, em teoria da informação, desemboca na “banalidade”, na ausência de imprevisto [...]. A segunda consagra a “probabilidade”, a desordem codificada [...]. A primeira expõe a mensagem já saturada, estabelecendo uma passagem sem perturbação [...]. A segunda propõe a mensagem com ambivalência, instaurando uma área de “possíveis”, terreno fértil a interpretações, projeções, conexões e correspondências livres. A primeira é o dado fechado do entendimento. A segunda, o campo aberto da entropia.

Torquato Neto – tropicalista nato – foi outro que se colocou nesse debate entre Tropicália X Tropicalismo. Em uma de suas “Torquatálias”, enumera as qualidades conceituais e estéticas do significante de sua preferência:

5[...] a Tropicália é a medida mais justa do possível, no coração surrealista do Brasil, porque é a opção mais natural e ampla.
6. escolho a Tropicália *porque não é liberal* mas porque é libertina. a anti-fórmula super-abrangente: o Tropicalismo está morto, viva a Tropicália. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas¹⁰⁰.

Vale mencionar que, não por acaso, as três defesas em nome da Tropicália aqui citadas, foram formuladas por poetas. Verdadeiros moldadores de palavras e significados, perceberam e exploraram as imagens sonoras, distintas entre os termos –em parte pelas nuances fonéticas entre elas. Esses autores procuraram desvelar a diferença poética entre as palavras (T)tropicália e (T)tropicalismo. Poderíamos sintetizar afirmando que que “tropicália” seria a substância estética que estaria no centro do encontro de vanguardas, consubstanciado pela mesma palavra, a Tropicália.

Seja por conta de limitações imanentes ao termo, ou pelos limites cada vez mais conhecidos e impostos pela crítica, o Tropicalismo perdeu força enquanto novidade. Mas, em paralelo, é possível afirmar que a cruzada tropicalista se radicalizava sob o emblema da (T)tropicália. Ao mesmo tempo conceito e substantivo – lembrando sempre do adjetivo “tropicalista” –, a palavra agora tinha suas propriedades que a distinguiam de seu similar. Nessa perspectiva, se o Tropicalismo era associado a exaltação dos trópicos em um banquete de

¹⁰⁰ “torquatália III”. In: NETO, *op.cit.*:291.

brasilidades – uma ceia caricata entre o real e o surreal –, cujo prato principal era a banana, a Tropicália seria violenta: seriam aqueles que virariam a mesa com o que nela houvesse¹⁰¹.

Quando os tropicalistas fizeram o enterro simbólico do Tropicalismo, no programa de televisão *Divino Maravilhoso*, em dezembro de 1968, eles não estavam enterrando a Tropicália (enquanto expectativas comuns e produções em grupo); e muito menos a tropicália (enquanto possibilidade estética experimental-crítica-nacionalista). Enquanto o Tropicalismo se tornou um amontoado confuso; as (T)tropicálias – conceito e grupo – seriam “o que fosse preciso”¹⁰². Gilberto Gil, muitos anos depois, veio a pensar a Tropicália como uma “uma espécie de ilha, uma espécie de território idealizado, uma espécie de utopia; enquanto que o Tropicalismo, e o ‘ismo’ já denuncia muito claramente isso, era uma coisa do momento”¹⁰³.

Após essas reflexões, algumas constatações podem ser feitas. A primeira delas é que o tropicalismo foi uma expressão escolhida (despretensiosamente) e acolhida (desvairadamente) para denominar aquela que seria uma explicação verossímil para a sensação de uma reformulação estética em curso na esfera cultural do País. “Tropicalismo” se popularizou enquanto denominação de um movimento que os cronistas idealizaram como resposta ideal para esse fato constatado; mas ele transbordou para uma mania, uma moda. Mais: um *way of life* brasileiro; um comportamento geral. Porém, esse tsunami – que trouxe muita gente que nem estava tão perto assim do epicentro –, foi uma onda fabricada pela imprensa. Em súpula, o Tropicalismo, antes de mais nada, foi um fenômeno jornalístico. Mas para além das reflexões acerca de tipificações culturais que ele provocou nos leitores, sua importância maior foi ter estimulado o encontro entre artistas e pensadores: o estímulo a fundarem essa utopia chamada Tropicália. A Tropicália é como uma resposta e fruto do Tropicalismo.

Por outro lado, os tropicalistas, quando se assumiram como tal, almejavam expectativas que evitassem rotulações esteticistas, delimitações e restrições experimentais, e acomodações no tempo. A Tropicália não seria um movimento, mas vários movimentos simultâneos; múltiplas direções sintetizadas em um sentido comum – que, por ser aberto e entrópico, infinito em suas possibilidades. De tal maneira que o neologismo se tornou não apenas uma expressão preferida pelos tropicalistas, mas serviu também para distanciar suas representações daquelas anunciadas pela imprensa, que teria como tendência, a simplificação dos termos significadores dessa constelação.

¹⁰¹ “A trama da terra que treme – o sentido de vanguarda do Grupo Baiano”, 1968. In: B(org.), p.245-254.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Depoimento ao diretor Marcelo Machado para o filme documentário *Tropicália* (2012).

Como já se afirmou aqui, a construção do conceito de tropicália teve início com Hélio Oiticica. Sua obra homônima recebeu tal título não como floreio poético: ela sintetiza uma elaborada significação. Mas a partir do momento em que o significante foi utilizado para designar a canção de Caetano Veloso ainda sem título, o conceito de tropicália passou a ter uma história própria.

Para contar essa história, é preciso partir dos seus princípios. O conceito original de “tropicália”, formulado por Hélio Oiticica no verão de 1966/67.

Capítulo 2. Estrela da manhã

Hélio Oiticica, esse formidável antropófago de si mesmo, o mais brasileiro dos artistas brasileiros.

Mário Pedrosa

Hélio: elemento de vanguarda

Em primeiro de agosto de 1964, o jornal *Correio da Manhã* publicou em uma pequena nota “um voto de pesar pelo falecimento de José Oiticica Filho [...], professor e um cientistas dos mais conceituados, com trabalhos sobre Entomologia, Zoologia, Educação Física e *Fotografia*, especialidade em que era considerado como dos 10 maiores do mundo e o primeiro da América Latina”¹⁰⁴. Seria o caso de questionar se nosso mais distinto fotógrafo não merecia um maior destaque do que um pequeno informe em um único jornal. Há pistas mesmo para duvidar da relevância dessa técnica enquanto produto estético dentro do meio artístico. Por outro lado – hoje se reconhece –, a fotografia modernista brasileira é uma das mais qualificadas do mundo¹⁰⁵; e José Oiticica Filho (JOF), como noticiou-se, era um de seus mais importantes representantes.

Em julho de 1964, JOF sofreu um AVC, falecendo no dia 26, aos 58 anos. Naquele fatídico ano de 1964, de uma só vez comunidades acadêmica, científica, artística, intelectual – e os cinefotoclubistas de todo o Brasil lamentavam a morte de um de seus melhores pares. José Oiticica Filho (J.O.F.) manteve acesa uma tradição familiar: a de ser destaque em múltiplos talentos simultaneamente. O filho de José Oiticica parecia mesmo com o pai: ambos tinham múltiplos talentos e um filho também pródigo. O avô de Hélio Oiticica foi um destacado filólogo e renomado poeta; mas é lembrado, acima de tudo, por ter sido um proeminente anarquista, autor do livro *A Doutrina Anarquista ao Alcance de Todos* e responsável pelo jornal *Ação Direta*¹⁰⁶.

¹⁰⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 01/08/1964. P. 12. Grifo nosso.

¹⁰⁵ Para mais sobre a obra de José Oiticica Filho, conferir: CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “Uma inconsútil invenção: a arteciência em José Oiticica Filho”. In: *Ponto e Virgula*. PUC-SP, nº06 – Segundo Semestre de 2009, p.107-149.

¹⁰⁶ Cujos artigos foram posteriormente publicados na compilação *Ação Direta*. Editora Germinal: Rio de Janeiro, 1970.

A despeito do pouco destaque dado pela imprensa, é muito provável que a morte de J.O.F. a despertou um sentimento de perda entre seus colegas. Mas é natural que sua morte tenha causado um impacto diferenciado em um âmbito familiar. Em especial a seus filhos – os quais eram muito próximos, e que, segundo Mário Barata, dariam continuidade ao “nervo’ vivo e a força mental da família”¹⁰⁷. Mas se por um lado seu óbito foi timidamente noticiado em pequenas notas de jornais, por outro, sua morte foi um acontecimento que pode ter afetado os rumos da produção artística de seu filho primogênito, Hélio Oiticica.

À súbita (e prematura) perda do pai –, soma-se ao drama familiar vivido por Hélio Oiticica o fato ter ocorrido na exata data em que completava 27 anos. Junto com o pai, Hélio também perdia seu primeiro mestre nas artes¹⁰⁸. Ainda que não seja acertado afirmar que Hélio Oiticica fez o que fez *por causa* do falecimento de seu pai, é plausível que as ideias que comporiam as “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”¹⁰⁹, escritas em novembro daquele ano, ganharam certos contornos como *decorrência* deste processo de luto, do qual por certo Hélio Oiticica não passou incólume¹¹⁰. Os fatos estão entrelaçados. A vertiginosa imersão de Hélio em seu próprio trabalho, associado a uma mudança radical em seu estilo de vida e uma nova visão de mundo que se entrelaçam vitalmente em sua obra parecem ter sido uma maneira de encarar esse trauma. Pouco depois da morte de J.O.F., H.O. concebeu sua maior invenção: o Parangolé¹¹¹.

A invenção do Parangolé é um divisor de águas na trajetória de Hélio Oiticica – e certamente uma relevante contribuição “made in Brazil” para História da Arte¹¹². Nas palavras

¹⁰⁷ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro. 09/08/1964

¹⁰⁸ Sobre a importância que J.O.F. desempenhou na formação artística de Hélio Oiticica, conferir “Um Rei Vorticista: o Elemento Hélio”, **In:** SALOMÃO, 2015.

¹⁰⁹ “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, Nov. 1964. F(org.) p.67-72.

¹¹⁰ Em carta escrita a Willys de Castro, uma semana após o falecimento de J.O.F., Hélio Oiticica diz que ainda não se restabeleceu bem do choque (AHO 0581/64). Em um caderno/projeto intitulado “poética secreta” (AHO 0348/64), H.O. compila poemas de sua autoria, escritos entre 1964 e 66. A presença da memória e da lembrança, envolvidas em uma atmosfera melancólica, são constantes entre seus versos, escritos na primeira semana de agosto – o que sugere um tom de saudade inerente à perda do ente querido. Por fim, em carta ao irmão Cláudio Oiticica, datada de julho de 1974 (AHO 0193/74), Hélio fala de um projeto chamado “Parangodez”, onde associava o seu aniversário com os dez anos da morte de seu pai e criação do parangolé, criando uma relação intrínseca entre esses fatos.

¹¹¹ É importante salientar que o gérmen do Parangolé já existia ao menos desde março de 1964, no esboço de um trabalho chamado “*Cabeleiras*” *Parangolé*, que seriam fios presos em uma tiara circular, com sacos transparentes contendo pigmentos. Como se verá, o projeto – que ao que parece, nunca foi concluído – é ainda incipiente, e se assemelha mais aos Bólides do que ao que de fato veio a ser o Parangolé. Conferir AHO: 2062/64.

¹¹² Assim Hélio Oiticica começa suas “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”: “A descoberta do que chamo ‘Parangolé’ marca o ponto crucial, e define uma posição específica no desenvolvimento teórico de toda a minha experiência da estrutura-cor no espaço, principalmente no que se refere a uma nova definição do que seja, nessa mesma experiência, o ‘objeto plástico’, ou seja a obra”.

de Haroldo de Campos, era um(a) “peça-dança, poema dançado”¹¹³; e de e “asas-deltas para o êxtase”¹¹⁴. *Grosso modo*, os Parangolés são capas, tendas, estandartes... objetos que ganham vida quando incorporados pelo espectador – através da “*in*-incorporação da obra no corpo e do corpo na obra” – fazendo emergir esse novo ser, o “participador-obra”¹¹⁵:

O espectador veste a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance* em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal.¹¹⁶

O Parangolé é regado por fontes de origens diversas: o carnaval carioca; o samba do morro; a fenomenologia de Merlau-Ponty; o improviso da favela; ensinamentos construtivistas (como Klee, Kandinsky, Malevich e Mondrian); a teoria do não-objeto de Ferreira Gullar e a presença crítica de Mário Pedrosa; o grupo Frente (capitaneado pelo pintor Ivan Serpa); o respeito e influência mútuas entre H.O. e as “Lygias” Pape e Clark; o dadá de Duchamp; o Dionísio de Nietzsche; o vivo espírito anarquista de seu avô. Influências avolumadas nesse rio que desagua no infinito oceano chamado *liberdade experimental*, navegado por quem veste as capas e dá vida e movimento à ideia, criando seu sentido através do seu sentir, próprio e único. Nisso reside o elemento mais importante do Parangolé: o observador não seria mais externo à obra, como um apreciador passivo, mas sim um descobridor de sentidos ainda inexistentes. Em uma de suas primeiras definições do Parangolé, Hélio Oiticica escreveu:

Toda a unidade estrutural [...] está baseada na “estrutura-ação” que é aqui fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”¹¹⁷.

Vale notar que a totalidade de que fala Oiticica é uma totalidade aberta. É a própria manifestação particular de cada indivíduo, em um contato com a estrutura, que revela o universo transcendental contido no Parangolé: uma constelação em movimento, solta no espaço. Assim como outras *fórmulas-de-ações* propostas por Hélio Oiticica, o Parangolé é um

¹¹³ Cf. CAMPOS, Haroldo de. “O músico da Matéria”, Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 16/02/1992

¹¹⁴ *Apud*. SALOMÃO, 2015.

¹¹⁵ “Anotações sobre o Parangolé”, 06/05/1965.F(org.), p.73-74.

¹¹⁶ *Id.* *Ibid.*

¹¹⁷ “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”, *op.cit.*

cosmos em si; um ato efêmero em contínua perpetuação – ou ainda, para fazer uso de outra definição de H.O., um “mundo erigindo mundo”.

Porém, antes de prosseguir, é importante ressaltar que não foi o Parangolé que inaugurou essa concepção de obra aberta. Nem foi Hélio Oiticica o primeiro a pôr em prática a infinitude de possibilidades interpretativas de uma obra, ao fazer do público um elemento *ativo* da mesma, impetrando um *tempo e uma ação* que se regeneram na própria obra. Foi o Neoconcretismo quem lançou esses novos paradigmas nas artes visuais. Trata-se de um movimento não apenas vanguardista, mas de ruptura no próprio seio das vanguardas. De modo que é importante, aqui, situar essa corrente em seu contexto estético – e, em realidade, para se ter dimensão do racha proporcionado por esse movimento, devemos dar não um, mas dois passos para trás.

O movimento Neoconcreto, como o nome sugere, é uma derivação direta de outra corrente estética em voga no Brasil principalmente na década de 1950: a arte Concreta, cujas principais influências são o suprematismo e o construtivismo. Desde 1951, quando Max Bill vence a I Bienal Internacional de Arte de São Paulo, o concretismo teve grande influência sobre os artistas plásticos brasileiros, em especial os paulistas e cariocas. A razão pela qual a arte concreta, e não um abstracionismo informal ou expressionista ter obtido maior sucesso no Brasil – como ocorria na Europa e nos Estados Unidos, onde ao invés de composições precisas e matemáticas, privilegiava-se manchas e explosões de cores¹¹⁸ – tem como explicação o contexto específico do país. O crescimento industrial, o desenvolvimento econômico, além das novas possibilidades de grandeza política, cujo auge se encontrariam na segunda metade da década de 1950, foram combustíveis para que o concretismo se consolidasse como principal vanguarda artística no Brasil neste período.

Os artistas concretos deixavam entrever em suas obras uma noção de progresso, uma forma de vencer o subdesenvolvimento – palavra que, como exposto na introdução dessa dissertação, se tornou senha para decodificar os males e misérias do Brasil. O ímpeto progressista do concretismo era, portanto, ideal para fazer o país despontar no contexto internacional. Segundo Ferreira Gullar, “ao contrário das tendências individualistas ou niilistas da arte contemporânea [i.e., o abstracionismo informal, citado acima], a arte concreta deriva[va]

¹¹⁸ No caso europeu, o “tachismo”, e nos Estados Unidos, a arte de Jackson Pollock são exemplares do exposto acima. Por outro lado, não se deve pensar que no Brasil tais estilos não obtiveram qualquer aderência. Basta citar o caso dos pintores Antônio Bandeira e Iberê Camargo – esse, de maneira mais tardia, é verdade.

de um compromisso com a época moderna, com a sociedade industrial, dentro da qual o planejamento conta como fator relevante” (GULLAR, 1999:236). Dois grupos de artistas se destacaram nesse processo. O Grupo Frente e o Grupo Ruptura (cariocas e paulistas, respectivamente) foram os principais representantes desta estética no Brasil. Enquanto os paulistas privilegiavam a pura visualidade da forma, os cariocas – cujo protagonismo recaía no pintor Ivan Serpa – se opunham à noção mecânica da obra, tomada aqui como um simples *objeto*. O Grupo Frente inquiria nos elementos concretos a subjetividade, buscando uma relação imanente entre arte e vida, ainda que trabalhando no plano das formas concretas. A Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo (1956) e no Rio de Janeiro (1957) explicitaram essas divergências estéticas, que se acirram em tensões sensíveis. A partir daí, os artistas do Grupo Frente rompem com o Grupo Ruptura, dando início ao movimento Neoconcreto.

Os primeiros marcos do movimento são a “I Exposição Neoconcreta” (ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em março de 1959) e seu programa, o *Manifesto Neoconcreto*, publicado no *Jornal do Brasil* na mesma data¹¹⁹. A mostra coletiva tinha como objetivo “trazer a público uma transformação radical da arte concreta, tanto nas obras – artes plásticas e literatura – quanto na teoria”¹²⁰. Em seu manifesto, lê-se, já em suas primeiras linhas, que “a expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”. Mais à frente, demarcam aquela que seria o item mais fecundo do manifesto: “não concebemos a obra de arte nem como ‘máquina’ nem como ‘objeto’, mas como um quasi-corpus, isto é, um *ser* cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”.¹²¹ Estava lançada a semente para uma nova relação entre obra e expectador, artista e público, arte e vida.

Não é possível falar em arte neoconcreta sem mencionar o conceito do “não-objeto”, formulado por Ferreira Gullar – publicado dias antes no mesmo jornal que veiculou o *Manifesto Neoconcreto*. Para o crítico Frederico Moraes, esta é a verdadeira base teórica do neoconcretismo¹²². Escreve Gullar: “O não-objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial

¹¹⁹ “Manifesto neoconcreto”. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 23/03/1959, p.3. Assinam o manifesto, além de Ferreira Gullar, os também poetas Reynaldo Jardim e Theon Spanudis, e os artistas plásticos Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro e Franz Weissmann.

¹²⁰ *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 08/03/1959. p.2.

¹²¹ *Manifesto neoconcreto*, op.cit. Grifo nosso.

¹²² MORAIS, 1995. P.247.

em que se pretende realiza[r] a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, [...] que se rende à percepção sem deixar resto”. A teoria do não-objeto afirma que “a pintura e a escultura atuais [i.e., dos fins da década de 1950] convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de *pintura* e *escultura* já talvez não tenham muita propriedade”¹²³. O texto também toca a questão da ruptura com o quadro enquanto suporte:

A tela em branco, para o pintor tradicional, era o mero suporte material sobre o qual ele esboçava a sugestão do espaço natural. Em seguida, esse espaço sugerido, essa metáfora do mundo, era rodeada por uma moldura cuja função fundamental era inseri-lo no mundo. Essa moldura era o meio-termo entre a ficção e a realidade, ponte e amurada que, protegendo o quadro, o espaço fictício, ao mesmo tempo fazia-o comunicar-se, sem choques, com o espaço exterior, real. Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação – como no caso de Mondrian, Malevich e seus seguidores – a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial – uma significação e uma transcendência¹²⁴.

Por meio desse ato, o neoconcretismo propõe a *demolição* do quadro de cavalete. Sem as molduras e os pedestais, os suportes da arte passam a ser outros: o espaço, o tempo, a experiência, o corpo.

A I Exposição Neoconcreta não se restringiu apenas no MAM-RJ: fez escala em outras capitais durante o ano de 1959, instigando o debate e incitando a crítica por onde passava. E, ainda que algures houvessem aqueles que não percebessem (ou mesmo negassem) uma grande distinção entre as obras expostas na mostra coletiva e os trabalhos anteriores dos artistas participantes (i.e., obras estritamente *concretistas*), os desdobramentos no âmbito das artes visuais nos anos seguintes à I Exposição Neoconcreta se fizeram notar. E, sua segunda edição, sediada no Ministério da Educação (atual Palácio Gustavo Capanema), em novembro de 1960 contou com a presença, além do grupo original (excetuando-se Theon Spanudis), de outros oito expositores¹²⁵. Naquele momento a inflexão neoconcreta revolucionou as artes visuais no Brasil de modo irreversível, tornando-se a principal vanguarda artística do País. O crítico de arte Guy

¹²³ GULLAR, F. “Teoria do não-objeto”. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 19 e 20/12/1959.

¹²⁴ Id. *Ibid.*

¹²⁵ A saber, os novos neoconcretos, em 1960, eram: Aloísio Carvão, Cláudio Melo e Souza, Décio Vieira, Hércules Barsotti, Osmar Dillon, Roberto Pontual e Willys de Castro, além de Hélio Oiticica.

Brett nota que “a percepção que esses artistas possuíam da dialética entre a ‘construção’ de Mondrian e a ‘desconstrução’ de Duchamp permitiu a eles adotarem esse legado não como um estilo ou doutrina, mas como um processo inacabado que de alguma forma prometeu a dissolução da arte na vida”¹²⁶.

O principal destaque da II Exposição Neoconcreta foi a série de esculturas “Bichos”, de Lygia Clark: placas de alumínio com dobradiças, que adquirem diferentes fisionomias, à medida que são manuseadas. Esse “não-objeto” não possui forma definitiva, muito menos ideal. Os Bichos são potenciais multiplicidades. A *ação* daquele que antes apenas contemplava passou a ser exigida para que a obra se completasse enquanto tal. Este se tornou um paradigma definitivo para vários artistas que fundamentaram a estética neoconcreta: o artista já não expunha sua obra fechada e acabada, cuja finalidade seria a da apreciação externa, mas sim *apresentava possibilidades* para que o público interagisse com a obra em um gesto de expressão criativa. A qualidade criadora do artista passa por uma diluição: ele se aproxima do público na medida em que partilha com este o processo de criação da obra de arte. A obra se torna aberta e o artista plural. Apropriando as palavras de Haroldo de Campos o espectador “seria, no caso, um co-partícipe do próprio fazer, do próprio elaborar aparentemente inconclusos, cuja perfeição, ou seja, cujo desenrolar supunha a presença do outro, o desejo do outro: supunha a *alteridade*”¹²⁷. Talvez não fosse grande absurdo apontar uma possível correlação entre a participação ativa do espectador (i.e., uma certa equidistância na relação entre artista-obra-participador) e a crescente participação política de setores da sociedade no furor democrático que marcou o Governo Jango.

Hélio Oiticica acompanhou ativamente essa transformação no horizonte artístico do País; e toda sua trajetória esteve envolvida pelo aspiro à vanguarda. Em 1954 frequentou o ateliê de Ivan Serpa, tendo aulas com o pintor participando, no ano seguinte da II Exposição do Grupo Frente, no MAM-RJ. Em 1959 foi convidado a integrar o grupo neoconcreto. Nessa passagem do concretismo para sua ala estética regenerada, H.O. passou de jovem promessa a personagem central da produção e debate das artes visuais no Brasil. Nesse momento, suas pesquisas estavam voltadas para questões relativas à estrutura, à cor, forma geométrica de suas

¹²⁶ BRETT, Guy. *Hélio Oiticica: Reverie and Revolt*. Art in América, janeiro/1989. Nova York, NY. p.111-21.

¹²⁷ CAMPOS, Haroldo de. 26/07/1987. *Apud*: JACQUES, 2001. p.83. Grifo nosso. Importante mencionar que nessa fala Haroldo de Campos faz menção ao Parangolé; e no entanto, a condição participativa da arte de Lygia Clark e cia. parece permitir que a análise do poeta paulista seja elástica o suficiente para explicar a estética neoconcreta.

pinturas e projetos arquitetônicos – posteriormente denominados de projetos “ambientais”, como veremos mais adiante na sequência do capítulo.

A contribuição de Hélio Oiticica para a II Exposição Neoconcreta, ainda que não tão impactante quanto os Bichos de Lygia Clark, guarda uma tremenda importância para sua produção vindoura. Ali ele apresentou seus “Núcleos”: um trabalho que seguia muitos dos preceitos da teoria do não-objeto de Gullar, procurando emancipar a pintura do quadro de cavalete. Aqui, a cor é evidenciada como a essência da pintura, seu elemento mais importante – seu núcleo. A estrutura-cor, descola-se do quadro. Nas palavras de H.O., os Núcleos são “obras suspensas no espaço [...], constituem a consequência da pintura-quadro transformada em pintura-espaço”¹²⁸.

Se os Núcleos permitiam que se caminhasse entre as cores suspensas, em 1961 Hélio Oiticica convidou o público a *adentrar* a pintura, dando início aos seus “Penetráveis”. “Uma construção de madeira, com porta deslizante, em que o sujeito se fechava em cor”, definiu o crítico Mário Pedrosa¹²⁹. Essas cabines coloridas eram “estruturas labirínticas no espaço, construídas de modo a serem penetradas pelo espectador, ao desvendar-lhe a estrutura”¹³⁰. Simultaneamente, a partir de 1963, H.O. começa a desenvolver seus “Bólides”, objetos “consumidos [...] inflamados pela cor”¹³¹. Trata-se de uma invenção onde se manifesta a materialização cromática consubstanciada sob diferentes formas e objetos dos mais diversos, buscando o *contato* entre a cor e o corpo. Terra, madeira, vidro, areia, pigmentos em pó, tijolo, concreto... elementos que, combinados ou não, são arranjados em algum recipiente – que também se torna parte integral do Bólido. A obra ganha um sentido tátil, mas também uma nova relação fenomenológica.

Núcleos, penetráveis, bólides... em todas essas invenções a *experiência* passa a ter um caráter fundamental, pois é através dela que se estabelece o *tempo* da obra de arte. Segundo H.O.:

Na pintura de representação [...] o espaço era representado pela tela, espaço fictício, e a tela funcionava como uma janela, campo de representação do espaço real. O tempo então era simplesmente mecânico. [...] Desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente, era preciso que o sentido de tempo entrasse como principal

¹²⁸ OITICICA, Hélio, *Projeto Cães de Caça e pintura nuclear*, depoimento para o MAM-RJ em novembro de 1961. Reproduzido em COHN; FILHO; VIEIRA (org.), 2009. p.32.

¹²⁹ Mário Pedrosa. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 26/06/1966. 4º Caderno.

¹³⁰ Id. *Ibid.*

¹³¹ “H.O.”, entrevista para Ivan Cardoso. 1979. Id. *Ibid.* p.233

fator. [...] O homem não mais medita pela contemplação estática, mas acha seu tempo vital à medida que se envolve, em uma relação unívoca, com o tempo da obra¹³².

O que se percebe nesse retrospecto da produção de Hélio Oiticica é que seus trabalhos, assim como os de Lygia Clark, por exemplo, buscavam uma relação orgânica entre o (não-)objeto e o sujeito. Suas pesquisas e vivências levaram este binômio às últimas consequências, culminando no Parangolé – que é justamente essa (con) fusão entre arte e vida. A cor ganha não apenas tempo e espaço, mas uma nova estrutura: o corpo em movimento. Uma dança simbiótica entre obra e indivíduo, fundidos em um momento mágico.

Deve-se ressaltar que a concepção do Parangolé não foi um simples desdobramento dentro do percurso de possibilidades no qual se encontrava o artista naquele momento. De certa maneira, a evolução de seu trabalho, desde 1954 até 1964¹³³ é relativamente linear. Já a invenção do Parangolé foi resultado de abalos profundos na vida de H.O., provocado por eventos díspares: o golpe militar de 1964; a morte prematura de seu pai. Mas, acima de tudo, o estreito contato estabelecido entre H.O. e a cultura marginal(izada) das favelas cariocas; e mais especificamente, com o samba e a comunidade do Morro da Mangueira. Em suas palavras: “minha terra, onde me encontrei definitivamente”.¹³⁴

Em 1963, o escultor Amílcar de Castro foi convidado para trabalhar na confecção dos carros alegóricos da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Não apenas o convite fora aceito, como o artista mineiro o fez voluntariamente – e ainda chamou o também escultor Fernando Jackson Ribeiro para o auxiliar. Este, por sua vez, sugeriu estender o convite ao amigo, Hélio Oiticica.

Sobre relação que Amílcar de Castro e Fernando Jackson Ribeiro vieram a construir com o Morro da Mangueira e seu microcosmo cultural, os estudos são escassos. Por outro lado, os vínculos afetivos estabelecidos entre H.O. e a comunidade mangueirense é razão de livros, ensaios, teses e artigos produzidos por profissionais de diversas áreas de pesquisa. De fato, a presença da Mangueira, do samba, da marginalidade e do carnaval é condição *sine qua non* para comentar a vida e a obra de Hélio Oiticica. Aliás, parece ser imprescindível manifestar tal relação ao dissertar sobre o artista – sob risco de ser o autor tachado de negligente. Eis que o

¹³² OITICICA, Hélio *Cor, tempo e estrutura*. Reproduzido em FILHO (org.), 2011. p.49

¹³³ A saber (e em sequência): Metaesquemas, Monocromáticos, Bilaterais, Relevos Espaciais, Núcleos, Penetráveis e Bóides

¹³⁴ AHO 0254/66.

desafio de elaborar uma análise sobre o que muito já foi dito, surge. Para não transformar a leitura em um exercício enfadonho – partindo da presunçosa premissa de que até aqui não o foi –, as análises subsequentes terão um escopo objetivo. Como solução para este iminente embaraço, aqui, nem tanto se buscará novas informações sobre a correlação entre Hélio Oiticica e a Mangueira (ainda que o leitor corra o risco de nelas topar); mas sim, ratificar alguns pontos relevantes na concepção de seu trabalho. Elementos que, de alguma maneira, levarão Hélio Oiticica a inventar o conceito de tropicália.

Uma interrogação que salta à primeira vista gira em torno de como Hélio Oiticica construiu sua relação afetiva com o Morro da Mangueira tão rapidamente. Em menos de 6 meses de convivência, já era familiar com as quebradas do morro; e em pouco mais de um ano, desfilava em pé de igualdade com passistas renomados da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. De fato, o que levou Hélio até a quadra de ensaios da agremiação foi um casual (ainda que incomum) convite de trabalho; mas o que está em questão é sua integração à geografia mangueirense. Não é estranha a hipótese de que H.O. buscava *algo*, tendo encontrado essa o-que-quer-que-seja no samba, no carnaval, nos barracos, nas pessoas de lá. Em cima dessa hipótese, é possível que se especule sobre uma romantização criada sobre a favela e o popular... mas seria esse o caso?

Para pensar essa questão, talvez valha a pena voltar algumas décadas no passado, na virada dos anos 1930, quando um grupo de moços de classe média (o Bando dos Tangarás, formado por Noel Rosa, Almirante e João de Barro), fez um “movimento de ‘subida’ dos morros lendários” à procura dos “sons autênticos” do samba (NAPOLITANO, 2000, p.171). O resultado imediato foi a introdução da batucada (pela primeira vez gravada em disco) na canção *Na Pavuna*. A noção de que da favela pulsaria uma verve, onde o popular se manifestaria mais puro e íntegro, habitava cada vez mais o imaginário nacional. Alimenta essa perspectiva o fato de, a partir dos anos 1930, com amplo fomento do Governo varguista e conduzido sobre trilhos modernistas, o samba ter deixado de ser apenas um evento da cultura popular e ter passado a “significar” a própria ideia de brasilidade – tendo em mente a força gravitacional provocado pelo Rio de Janeiro – como afirmou, já em 1933, o cronista e compositor Orestes Barbosa (NAPOLITANO, 2000, p.170)¹³⁵.

¹³⁵ Ainda que não referenciado, nessa afirmação o autor reproduz a ideia do cronista e compositor Orestes Barbosa, de 1933. Marcos Napolitano, em *A Síncopa das Ideias* (2007, p.27) retoma as ideias de Hermano Vianna, que em sua obra *O mistério do samba*, fala de um *encontro sociocultural* que marcou não apenas o samba, mas toda um imaginário compartilhado composto por inúmeras exemplificações que poderia ser

O antropólogo, Hermano Vianna, em um trabalho icônico¹³⁶, também menciona um encontro entre classes – sambistas do porte de Pixinguinha e Donga e pensadores do calibre de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda – para dizer dessa tradição inventada – i.e., o samba como maior expressão cultural brasileira. A partir desse encontro aparentemente casual, o autor desenvolve sua tese, chamando a atenção para o fato de que essa passagem do samba, de manifestação cultural marginalizada ao status de maior símbolo nacional, não foi espontânea, nem decorreu de um único evento. Segundo o autor, "a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas o coroamento de uma tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras" (VIANNA, 1995:34). O samba seria o melhor exemplar de um processo de ressignificação produzido entre as décadas de 1920 e 30 que envolvia a cultura como um todo: a aceção da mestiçagem como traço valoroso do Brasil.

Esse novo modo de pensar esse entrelaçamento cultural, como já mencionado, foi um processo que não “surge do nada”. Mesmo antes da década de 1930, quando a presença no Governo de modernistas que valorizavam abertamente a cultura popular auxiliava o projeto de unificação cultural de Vargas, Hermano Vianna aponta para indícios de que a cultura mestiça – no caso, o samba – já encontraria certa aceitação entre as elites como elemento fortemente nacional. Um exemplo dado pelo autor foi quando Os Oito Batutas – que em sua estreia, em 1919, foram alvos de críticas racistas – receberam o convite para se apresentarem nas comemorações do centenário da independência. Em 1922, diz Vianna, “a ‘sociedade brasileira’ já estava preparada para aceitar aquela música mestiça, inclusive para representá-la em cerimônias oficiais” (Ibidem: 116). Mais adiante, o autor traz Noel Rosa para dizer que, o mesmo compositor – branco e de classe média – que estava à procura do que seria uma suposta “autenticidade” do samba, foi um dos responsáveis por cunhar um certo estilo de samba que poucos anos depois de sua morte seria considerado o samba propriamente dito: “o interessante é que o ‘autêntico’ nasce ‘impuro’, e não o contrário, mas no momento posterior o ‘autêntico’ passa a posar de primeiro e original” (Ibidem: 122).

resumida pelo termo “brasildade”. Ambos autores percebem esse “encontro” entre elites e classes médias, que buscavam na expressão popular as “verdadeiras” qualidades e valores nacionais, e as classes populares urbanas que, postas à margem, buscavam acima de tudo reconhecimento cultural e ascensão social, só foi possível graças à ação de mediadores culturais. Esses, de maneira consciente, construíram pontes entre a cultura do samba e a identidade nacional.

¹³⁶ VIANNA, 1995.

A busca por uma suposta pureza presente na cultura popular não diz respeito apenas ao samba: esteve nos debates culturais das décadas seguintes. Entre os governos JK e o pré-golpe, diversas obras buscavam, em arquétipos populares – o favelado, no caso das cidades, mas também o sertanejo, o pescador, o nordestino migrante – uma cultura “autêntica, para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada” (RIDENTI, 2000). Como afirmou Marcelo Ridenti, “propunha-se uma arte que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo” (2000:91). Essa idealização do povo pela imaginação cultural se baseava em experiências reais, pelas quais o Brasil atravessava aqueles tempos. Como exposto anteriormente, esse sentimento compartilhado entre os artistas de que, mais do que uma escolha, engajar-se politicamente era um dever, Ridenti chamou de “brasilidade revolucionária”. Muitas dessas obras – do cinema, artes plásticas, teatro, canção, literatura – chamavam a atenção para a questão da reforma agrária, idealizando a luta dos camponeses contra a exploração do latifundiário – arrendando também outras personas que expressassem um passado pré-capitalista e, por isso mesmo, idílico –; para a importância do operário, que, através de uma estrutura organizacional (o sindicato), com seus instrumentos de luta específicos (greves, piquetes, sabotagens, passeatas, etc.) protagonizaria a luta política nas cidades; e claro, para a marginalização do favelado que, ao mesmo tempo que está no centro urbano, é desprivilegiado de direitos e de protagonismo social, alvo de racismos entranhados e vítima de um sistema excludente.

Atendo-nos especificamente para esse último *topos*, a partir de meados da década de 1950, as tentativas de extrair e retratar as riquezas do morro (ao que seria, sua cultura) se regeneraram. Agentes culturais, intelectuais, militantes de esquerda e estudantes que, oriundos da classe média, aspiravam propiciar uma espécie de “encontro redentor” entre as classes médias e as classes populares. Isso é ainda mais sensível nos artistas (incluindo aí cineastas, escritores, instrumentistas e compositores) que, procurando realizar uma produção engajada, que falassem *do e para* o povo, idealizaram na favela uma espécie de coração cultural do Brasil urbano – tendo como sístole e diástole o compasso binário do samba. Porém, quando retratada por (na falta de uma palavra melhor) forasteiros, a favela, em não raras ocasiões, era exaltada em tons pitorescos e folcloricistas – muitas vezes ecoando um tradicionalismo e um ufanismo conservadores e reacionários. Uma noção de cultural que percebe a beleza quando essa se mantém intacta, pura.

A fortuita descoberta da favela por Hélio Oiticica – voltemos a ele, afinal – não foi exatamente igual à de outros que lhe sucederam. Se para muitos, a reconciliação classista (passo essencial para vencer as injustiças sociais) era a razão de “subir o morro”, para Hélio Oiticica, a quebra de preconceitos e barreiras sociais foi consequência desse movimento. Ao contrário dos que, após reflexões, embasamentos sociológicos e argumentos intelectualizados, alteavam a favela, Hélio Oiticica foi movido por uma vontade de romper com ambientes “intelectualóides” onde era cultuada a “ipanemia”¹³⁷. Podemos imaginar que Oiticica se lançou em direção aos morros cariocas pelo fato de ali seu espírito vadio ser estimulado de uma maneira até então desconhecida pelo artista.

“Eu nunca me sinto um *foreigner* em lugar nenhum [...] eu vou à China e já chego lá falando chinês”, afirmou certa vez em entrevista¹³⁸. Era inevitável, porém, que ao chegar na Mangueira, suas próprias condições, inerentes à sua pessoa, o destacassem: branco, crescido em uma cultura burguesa e frequentador da elite da arte carioca (desde os tempos em trabalhava com seu pai como auxiliar técnico no Museu Nacional). Ao frequentar o Morro da Mangueira, Hélio quis romper com essas condições; buscava se *desobrigar* enquanto um artista intelectualizado e exorcizar sua própria condição pequeno burguesa. Procurou estabelecer laços com a comunidade mangueirense “para sair um pouco de uma espécie de opressão cultural, porque depois daquele movimento neoconcreto [...] eu tava[sic] com muita pressão intelectual e tudo. [...] Quer dizer, a minha trajetória ninguém podia saber. Eu saía da casa da Lygia Clark para a Central do Brasil, quer dizer, eram as pessoas com quem eu lidava”¹³⁹.

Sua liberdade de ir-e-vir tem como força uma curiosidade com o *mundano* – desperta ainda na adolescência. Desde cedo, com seus 13 anos, H.O. já frequentava espaços “vadios e marginais” do Rio de Janeiro – como a Lapa, o Mangue e a Central do Brasil, mapeando itinerários de ônibus apenas pelo prazer da descoberta que o cotidiano poderia lhe dar. Esse perambular Hélio chamava de “Delirium Ambulatório”, uma espécie de movimento criativo que ele desenvolvia em suas caminhadas pela cidade”, que o levava “aos mais variados vislumbres sobre as formas de novas obras. [...] Mais do que meras curiosidades, essas histórias nos levam a entender sua forma de pensar, desde criança até seus últimos trabalhos”¹⁴⁰.

¹³⁷ *Mangueira e Londres na rota, Hélio propõe uma arte afetiva*, entrevista de Norma Pereira Rêgo, publicada originalmente na *Última Hora*, em 31/01/1970. In: COHN; FILHO; VIEIRA (Org.) op.cit. p.99

¹³⁸ *Tentativa de diálogo*, entrevista realizada por Aracy de Amaral, em 1977. In: COHN; FILHO; VIEIRA (Org.) op.cit, p. 164

¹³⁹ Id. Ibid. p.160.

¹⁴⁰ FILHO, César Oiticica *EncontrHOs*. In: Id. Ibid. p. 09.

Este flunar permitiu a Hélio subir o Morro da Mangueira com um interesse sem fastio, absorvendo os detalhes, minúcias e outros elementos pontuais que formavam o mosaico infinito daquela nova realidade que ele assumia para si. Com os olhos de quem quer ver o sublime do comum, notar o extra no ordinário, Hélio Oiticica absorveu o fantástico da realidade das favelas. Imerso neste estado de espírito ultrasensível, um dos elementos que lhe chamou atenção foi a condição arquitetônica orgânica desta “primitividade construtiva popular”. A beleza do improvisado, que abre uma brecha na imaginação, tornando possível aquilo que não se ante(s)via. É daí que vem a palavra que condensou a ideia do Parangolé:

Eu descobri na rua a palavra Parangolé. Tinha um negócio armado que parecia muito com uma tenda que eu estava fazendo. Na área, no caminho para a Mangueira [...] tinha um terreno baldio, assim, junto da parede do trem da Central. Tinha um negócio armado que era assim: quatro estacas de madeira fazendo a coisa, e o cara era um mendigo, e ele fez assim, fios de barbante ligando uma estaca com a outra, inteira. Fazendo uma parede toda de barbantes. [...] E dentro tinha assim uma aniação e estava escrito: “Esse é o Parangolé...”, não sei de quê, a única palavra que eu entendi era Parangolé, aí eu disse: “Aí, a palavra mágica! ”. [...]. Depois quando eu ia fotografar, já tinham derrubado tudo.¹⁴¹

A palavra Parangolé é uma gíria; e como tal, possui uma significação volátil e vaga – apesar de ter seus usos pontuais. Em seu livro, no qual traça uma análise poética da vida e obra do amigo Hélio Oiticica, Wally Salomão dá um testemunho a sua maneira, quase como quem explica para confundir; mas confunde para esclarecer:

“PARANGOLÉ, gíria do morro, com uma multiplicidade imensa de significações, variando, dançando conforme os conformes. [...] hoje em dia o nome PARANGOLÉ sumiu da gíria do morro [...], mas algo misterioso de sua vida anterior volátil – um avião, Ícaro, ou óvni qualquer – um feitiço fugaz, uma firula, uma propensão gingada para dribles e embaixadas, aparece, agita e serve como acionador de seus giros. Descoagulação e fluidez de sentido (SALOMÃO, 2015).

Segundo o poeta, a palavra parangolé, por fim, encontrou o significado a que se referir: “fixou residência nesses objetos anti-stabiles”. O significante revestiu um invento em movimento, um dispositivo “anti-estável” (Ibidem).

O que se nota é que essa desintelectualização desejada por Hélio Oiticica veio acompanhada de um rompimento de ordem social objetivo. Porém, é crucial ressaltar que tudo isso só foi possível através da dança (ou, mais ainda, a descoberta do corpo), como uma espécie

¹⁴¹ Id. Ibid. p.161-2.

de expressão antagônica à produção intelectual demasiada, pode ser lida em uma de suas “anotações sobre o Parangolé”, de novembro de 1965 – a qual, vale a longa citação:

Antes de mais nada é preciso esclarecer o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. [...] A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da iminência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” [...], mas a dança “dionisiaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. a improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; [...] há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa de gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva. [...] A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. [...] O condicionamento burguês a que estava eu submetido desde que nasci desfez-se como por um encanto”¹⁴².

Esse rompimento de barreiras sociais foi explicitado em agosto de 1965, quando o Parangolé “debutou”, no vernissage da exposição *Opinião 65* – em uma estreia que escandalizou boa parte do público presente. O motivo: o carnaval que Hélio Oiticica promoveu, ao chamar sambistas da favela para dançarem seus Parangolé na exposição. Um carnaval transposto de fevereiro para agosto, do verão para o inverno, da Avenida Presidente Vargas para o Museu de Arte Moderna, do Morro da Mangueira para um dos templos da *intelligentsia* nacional. Um dos produtores da exposição teria declamado: “Hélio Oiticica/ Flash Gordon nacional, / Não voa pelos espaços siderais/ voa através das camadas sociais”¹⁴³. O artista plástico Rubens Gerchman, que também participou de *Opinião 65*, declarou sua perplexidade – e reverência: “Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era um gênio ou louco e, de repente, eu o vi, e fiquei maravilhado”¹⁴⁴. Gerchman, no entanto, se equivocou em sua declaração: ao povo não foi permitida a entrada no Museu de Arte Moderna. Restou a Hélio e seus acompanhantes os jardins e o pilotis do MAM. Wally Salomão assim ilustrou a cena:

E o PARANGOLÉ rolou nos jardins externos do Museu arrastando a massa *gingante* que antes se acotovelava contemplativa diante dos quadros. E os jovens artistas, Gerchman, [Carlos] Vergara e [Antônio] Dias, foram na frente. [...]. Os jardins de Burle

¹⁴² FILHO (org.), 2011, p.75-78.

¹⁴³ *O Globo*, Rio de Janeiro, 23/08/1965. P. 08.

¹⁴⁴ *Apud* SALOMÃO, op. cit.

Marx com seus agaves fálicos e suas babosas exalavam contentamento que se misturavam na brisa ao “Chanel número 5” e ao suor do samba¹⁴⁵.

Se por um lado o cortejo foi impedido de adentrar o museu, por outro, a performance imprevista se transformou em um ato de crítica ao universo museológico – comparável talvez ao urinol que Duchamp assinou em 1917. *Opinião 65* foi, simultaneamente, uma expressão plena de seu tempo, um prenúncio do que viria, e marca indelével na história.

Idealizada pelo colecionador e marchand, o romeno Jean Boghici, e organizada pela respeitada crítica e curadora, a brasileira radicada na França, Ceres Franco, *Opinião 65* foi a exposição de artes visuais mais importante da década até então – principalmente pelos contornos políticos que a circunscreveram. O objetivo que norteou os curadores era demonstrar que o Brasil estava atualizado (e em última instância, em pé de igualdade) com as principais correntes da pintura mundial – a saber: a arte *pop* estadunidense, e o chamado *nouveau realisme* francês. Para comprovar a renovação da pintura no País, além de brasileiros, *Opinião 65* contou com obras de artistas europeus e argentinos.

O que se viu foi uma produção rejuvenescida, na qual a figuração, que havia perdido espaço desde década de 1950 – onde as tendências abstratas se tornaram hegemônicas –, retorna às telas em uma estética contemporânea. Um conjunto de obras que dialogava com o real de forma direta (por vezes agressiva, como notou parte da crítica¹⁴⁶). Uma sociedade de massas, vasta e cinza, sob o governo de militares ditadores, em uma atmosfera muito diferente daquele Brasil idílico retratado diversas vezes pelos pintores modernistas. O uso excessivo do vermelho, ocre, oliva e tons pastéis-escuros contrastaram com a vivacidade do verde, amarelo, lilás e rosa, imperantes em Tarsila, Di Cavalcanti e cia.

Assim como em 1922 a pintura academicista era tida como anacrônica àquele contexto, em 1965, o modernismo e a arte abstrata não correspondiam mais aos anseios daquela nova geração de artistas. Buscava-se o novo de novo. De fato, Ceres Franco comparou *Opinião 65* à Semana de Arte Moderna de 1922, tendo em vista o objetivo de ruptura com a arte do passado e o impacto causado no público presente¹⁴⁷. Muitos se scandalizaram não apenas com os Parangolés de Hélio Oiticica, mas com o caráter grotesco que muitas das obras aparentavam.

¹⁴⁵ Id. Ibid.

¹⁴⁶ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 22/08/1965. Revista de Domingo, p.02.

¹⁴⁷ Cf. *Revista Manchete*, n. 699/set. 1965.

Flávio Império deu o seguinte depoimento acerca do ressurgimento da arte figurativa no Brasil – intitulada, por ele, como “pintura nova”:

A pintura nova tem a cara do cotidiano. [...] é objetiva, despudorada e direta [...]. A pintura nova brasileira é filha da “pop”, mas sem dúvida a ovelha-negra. Usa sua linguagem e responde aos murros e pés-do-ouvido, mostrando o reverso da moeda. Como aprendiz de feiticeiro aprende a linguagem da publicidade e mostra que o rei está nu. [...] Muita gente acha minha pintura agressiva. Será? Nos tempos que correm qualquer notícia de jornal é muito mais¹⁴⁸.

Muitas vezes a arte é afirmada como reflexo da sociedade. E aqueles eram, de fato, tempos sombrios.

O nome escolhido para batizar a exposição ia muito além de conotação semântica da palavra “opinião” – que, naquele momento, significava mais do que expressar um ponto de vista: servia de sinônimo para *convicção*. “Opinião” era uma palavra bastante em voga. Porém, não se trata de um oportunismo de seus organizadores: *Opinião 65* prestou um tributo ao célebre espetáculo musical que reuniu Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (substituída posteriormente por Maria Bethânia). Ao mesmo tempo que homenageava a primeira grande manifestação artística de oposição ao golpe militar, a opção pelo nome *Opinião 65* provocava uma sensação de que o enfrentamento se fazia permanente, prolongando-se em outras áreas da cultura, instigando uma atuação conjunta. Com isso, criavam-se diálogos que aproximavam o criar artístico do campo de ação e a atuação política do plano poético.

O *teor* das telas brasileiras se destacava; e ao expor lado-a-lado, obras nacionais e estrangeiras, uma dissonância ética se fez sensível. Enquanto na produção internacional, a comparação crítica girava em torno de opções de composição, dimensões e arranjos dos quadros e outras qualidades técnicas, expressiva parte dos trabalhos brasileiros criaram uma sensação de conjunto, regido por uma atmosfera de denúncia e enfrentamento ao regime militar. Para além das tonalidades, um dos motivos diletos dos pintores brasileiros era a crítica direta às Forças Armadas, como nas obras *O General* (Vergara), *Estados Desunidos do Brasil* (Roberto Magalhães).

Pode-se constatar, em *Opinião 65*, um marco inicial daquela que mais tarde seria chamada de “Nova Figuração Brasileira”. Ainda que a alcunha não tivesse sido utilizada naquele momento, era perceptível que uma gama dos artistas ali reunidos se aproximava, não

¹⁴⁸ IMPÉRIO, F. *A Pintura Nova tem a cara do Cotidiano*. Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo, c.1965, mimeo.

apenas esteticamente, mas em um sentido propositivo de seus trabalhos. Em 1966 Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Antônio Dias e Pedro Escosteguy já declaravam sua articulação em coletivo: “somo um grupo na medida que procuramos uma comunicação mais direta com o público. Cada um de nós procura modificar a realidade, através de uma ação crítica. [...] Acho que poderíamos classificar nosso trabalho de *realismo crítico*”¹⁴⁹. Essa crítica era manifestada sobre dois eixos convergentes: à desigualdades e desumanidades produzidas pela sociedade capitalista e à presença dos militares como chefes do Executivo em um Estado ditatorial. A estética buscada por esses artistas passava longe daquelas tradicionais e/ou decorativas: buscava, através do *choque*, se comunicar com o público. Para Vergara, “o quadro deve agir como uma espécie de advertência constante”. Para sintetiza: “a arte é comunicativa”.

O contato de Hélio Oiticica com a obra de Rubens Gerchman, Antônio Dias e companhia, em 1965, despertou em H.O. um senso que havia adormecido desde as primeiras exposições neoconcretas: a necessidade de uma produção coletiva a fim de afirmar a existência de uma vanguarda tipicamente nacional. Uma vanguarda que dialogasse com o momento crítico que o Brasil se encontrava, mas que também se fizesse íntegra e párea às correntes estrangeiras.

A produção conjunta entre H.O. e o grupo da “nova figuração brasileira” não estava nos horizontes mais óbvios. Apesar de Oiticica ter começado sua trajetória artística no seio de um coletivo de vanguarda, seus inventos logo se fizeram fruto de pesquisas e vivências individuais do artista. Encontrar paralelos entre seus bólides e parangolés com a produção de outrem é no mínimo desafiador. Suas capas e estandartes mágicos estavam além do debate estético entre a *pop art*, *op art* e *nouveau realisme*. Além disso (e este ponto é fundamental para os eventos que virão), a figuração nunca havia estado presente em sua trajetória. Desde a década de 1950, com seus “Metaesquemas”, os trabalhos de Oiticica partiam de perspectivas construtivistas: a escolha meticulosa das cores; a ocupação dos espaços; o planejamento geométrico das formas. Todas prerrogativas que permitiam ao artista verdadeiras explorações em matéria de composição. Mas a partir de *Opinião 65* H.O. atina para o impacto simbólico e o poder imanente que a *imagem* (figurativa), sua força sobre a imaginação individual e coletiva. O episódio ocorrido no MAM exalava um racismo enrustido, instigando-lhe a trazer a favela (i.e., sua posição marginalizada) à tona em seus trabalhos. Sua primeira experiência com imagens figuradas foi utilizando uma foto de um bandido do morro. O rosto com o qual Hélio Oiticica

¹⁴⁹ *Revista Realidade*, ano I, nº 05, ago. 1966, p.66.

estampou um de seus “Bólides” era de um amigo. Um fora-da-lei, executado com mais de cinquenta disparos pela polícia carioca: Manoel Moreira – mais conhecido como “Cara de Cavalo”.

Manoel Moreira era um bandido sem um currículo violento. Frequentava as rodas de samba do Morro da Mangueira – onde provavelmente foi onde conheceu Hélio Oiticica. Ainda que escassas as informações sobre sua biografia, sabemos que cometia pequenos furtos, durante algum tempo vendeu maconha, e atuou brevemente como cafetão; mas acima de tudo, fazia parte de um esquema de jogo-do-bicho, recolhendo um pagamento compulsório de outros bicheiros. Um dia, enfim, um desses bicheiros armou uma arapuca para Cara de Cavalo: denunciou o bandido para um grupo de extermínio, que ficou à espreita para executá-lo quando chegasse no lugar marcado receber sua cota.

No dia 29 de agosto de 1964, o *Última Hora* estampava sua primeira página em letras garrafais: “MORTE DE LE COCQ VAI CUSTAR 10 BANDIDOS”. Nas páginas internas do periódico, porém, o alvo-central deste “juramento de honra”, estava anunciado: Cara de Cavalo, que em uma troca de tiros durante uma fuga, matou com dois tiros o detetive Milton Le Cocq – líder de um grupo de extermínio, formado por policiais, conhecido como “Esquadrão da Morte”. A vendeta moveu uma força-tarefa que, segundo se disse à época, era “sem precedentes”¹⁵⁰. Cara de Cavalo era decretado como inimigo nº1 do Rio de Janeiro. Os jornais deram ampla cobertura à perseguição pelo interior do Estado, reportando durante mais de trinta dias o cerco que se fechava em torno do fugitivo. Na edição do dia 03 de outubro, o *Última Hora* anunciava ser aquele “o dia D” para a prisão de Cara de Cavalo, e noticiava: “os policiais cariocas preparam-se para o golpe final na manhã de hoje. Querem pegá-lo vivo”¹⁵¹. Mas a notícia já foi publicada desatualizada. Na madrugada daquele mesmo dia, cerca de dez homens invadiram o esconderijo de Cara de Cavalo, nos arredores do município de Cabo Frio. Os mais de cento e cinquenta tiros disparados contra o bandido demonstram a sede de sangue de seus executores de Manoel Moreira. Leva-lo com vida nunca fora intenção da polícia.

¹⁵⁰ Na mesma edição do *Última Hora*, lia-se que ao menos trezentos policiais estariam mobilizados em busca de Cara de Cavalo. Para uma narrativa detalhada do episódio, cf. CARNEIRO, 2004, p.193-230. A autora faz um levantamento da maneira como o ocorrido foi noticiado pelos periódicos – em especial, a maneira vingativa e mirabolante com a qual o *Última Hora* cobria os fatos. O jornal chegou a ter repórteres que acompanharam o caso *in loco*, fornecendo informações complementares às autoridades. Detalhe para a edição do dia 05/10/1964, que trazia uma fotografia forjada, cobrindo o cadáver de Cara de Cavalo com um exemplar do dia anterior, como se sua prisão (leia-se, morte) já tivesse lhe-sido profeticamente comunicada pelo periódico.

¹⁵¹ *Última Hora*, Rio de Janeiro. 03/10/1964. P.07.

B33 *Bólide-Caixa 18 (poema-caixa 2)* (1965/1966) – mais conhecido pelo seu subtítulo “*Homenagem à Cara de Cavalo*” –, com suas faces internas estampadas com a fotografia do corpo de Manuel Moreira¹⁵² poderia ser considerada uma espécie de “caixão poético”. Uma de suas laterais se abre, prolongando o corpo estirado de Cara de Cavalo – uma imagem que, com seus braços abertos e o peito nu e ferido, remete à iconografia de Jesus Cristo crucificado. Ao sangue acromático da foto sépia (e ao próprio preto que tingiu a parte externa da caixa), realça-se o vermelho presente na fina tela de nylon, que como um véu, cobre um pequeno travesseiro, preenchido por um pigmento em pó rubro. Sua fronha plástica estampa um poema, que completa a homenagem: “aqui está,/ e ficará!/ contemplai/ seu/ silêncio/ heroico”. Ou seja, além da imagem, a palavra também é utilizada como meio de expressão, agregando outra linguagem para transmitir o sentido político-poética que o Bólide em questão continha. Transparece aí uma crítica social ousada e objetiva, na qual valores morais são radicalmente invertidos, através da “heroicização” do vilão, a glorificação do anti-herói nessa “imagem-poema-homenagem”¹⁵³. Em suas palavras “essa homenagem é uma atitude anarquista contra todas as formas de forças: polícia, exército, etc. [...] A violência é justificada como um meio de revolta, mas nunca como um meio de opressão”¹⁵⁴.

Este epitáfio marcou o início de “um momento ético” na produção de H.O.¹⁵⁵. Sobre esse *turning point*, Oiticica afirmou:

O caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal [...] A imprensa, a polícia, os políticos (Carlos Lacerda pessoalmente chefou uma “blitz” ao mesmo) [...] [elegeram] Cara de Cavalo como bode expiatório, como inimigo público nº1 [...]. Cara de Cavalo foi de certo modo vítima desse processo – não quero, aqui, isentá-lo de erros, não quero dizer que tudo seja contingência – não, em absoluto! Pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor de seu fim, o principal responsável pelos seus atos. O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo *daquele que deve morrer*, e digo mais, *morrer violentamente*, com todo requinte canibalesco (o motivo [...] foi o assassinato, numa luta, do detetive LeCoq, do Esquadrão da Morte, organização policial que envergonharia qualquer sociedade de caráter, composta de

¹⁵² Uma fotografia conhecida por todos que leram a notícia no *Jornal do Brasil* – e outros periódicos que reproduziram a fotografia do *JB*. Conferir *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 04/10/1964. 1º Caderno, p.10.

¹⁵³ AHO 0598/67. *Carta para Guy Brett* datada de 12/04/1967. A amizade entre Hélio Oiticica e Guy Brett nasceu da admiração do crítico pelo artista. Foi por seu intermédio que H.O. conseguiu uma exposição individual na renomada Whitechapel Gallery, em Londres, em 1968.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Carta par Guy Brett, 12/04/1967. AHO 0598/67.

policiais assassinos e degradados [...]. Neste caso, a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema [...].¹⁵⁶

Hélio Oiticica prestaria ainda outro tributo à Cara de Cavalo no *B56 Bólido-Caixa 24 “Cara-cara de Cara de Cavalo”* (1968) onde estampa a foto da carteira de identidade de Manoel Moreira, ampliada para o tamanho real de seu rosto. Com isso, é criado um encontro compulsório, forçando o público a encarar aquele rosto, humanizando e transferindo cidadania a quem a sociedade preteriu.

A comunicação poética (e objetiva) de estigmas sociais se fez em outros trabalhos de Oiticica. Ainda em 1966, H.O. utilizou novamente a morte de um bandido como mote para seu trabalho. Desta vez, afirmou o artista, “um anti-herói anônimo, aquele que, ao contrário de Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência [...] o seu exemplo, o seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido”¹⁵⁷. O *B44 Bólido-Caixa 21 (caixa-poema 3) “Por que a impossibilidade?”* também traz a imagem de um corpo, o de Alcir Figueira da Silva – e assim como Cara de Cavalo, velado com a frase-questão que intitula a obra. A fotografia de seu cadáver, que está no fundo do Bólido, só é descoberta quando retirado um pesado volume de terra, sublimando o enterro daquele marginal anônimo.

A história de Alcir não gerou grande interesse midiático. Seu ato final, ao ser alcançado pela polícia que o perseguia por um assalto a banco, foi atirar-se no rio Timbó – o que fez H.O. se perguntar, “que diabólica neurose (aliás tão shakespeariana) o teria levado a preferir a morte a prisão?”. Para Oiticica, o marginal, notório ou comum, padece do mesmo destino:

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (“status quo” social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da *adversidade* em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos¹⁵⁸.

¹⁵⁶ OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Apud. MORAIS, Frederico. “Heróis e anti-heróis de Oiticica. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro. 10/03/1968. 2ª Seção, p.3.

¹⁵⁷ Id. Ibid.

¹⁵⁸ Id. Ibid. Grifo nosso.

A indagação que dá título ao bólido em questão já havia sido formulada por Hélio Oiticica alguns anos antes¹⁵⁹. No entanto, atrelada à obra em seu conjunto, “porque a impossibilidade?” se torna, ao mesmo tempo, uma incógnita subjetiva a uma questão de ordem política.

Nesse mesmo período (1966) Hélio Oiticica também passou a utilizar palavras em seus Parangolés. O primeiro desses Parangolés, *P10 Capa 6* também presta uma homenagem (dessa vez em dose dupla): ao passista-mirim conhecido como Mosquito – mascote para quem a capa foi feita sob medida –, e à Mangueira. Os Parangolés seguintes foram classificados como “capa poema” ou como “capa protesto” – dentre as quais pode-se destacar *P15 Capa 11 “Da adversidade vivemos”* e *P18 Capa 14 “Estamos famintos”*¹⁶⁰. Em um texto escrito para ser publicado no jornal *O Globo*, Hélio Oiticica elucida sua nova etapa de trabalho:

Com o Parangolé poético senti pela primeira vez a necessidade de colaboração direta com outros artistas na ideia da obra. [...] Dessa concepção veio-me a do Parangolé social ou de protesto, no qual faço uso da palavra, não só no sentido poético como no polêmico, discursivo, etc. [...] procurando utilizar todos os meios de comunicação disponíveis no sentido plástico e verbal, por cores, palavras, e o próprio ato de vestir cada capa. [...] As homenagens aqui são parte importante aqui e quis logo começar com essa: a Mangueira no que possui[sic] de mais autêntico: o seu samba, na pessoa deste extraordinário passista a quem considero verdadeiro gênio da dança. O Parangolé social é isso: homenagem aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta. [...] Tudo aqui contribui para a ideia: a homenagem, o protesto, as cores, a estrutura de cada capa, a dança, o mito. Importante também a possibilidade que sugere a participação de outra pessoa numa obra individual, e talvez, quem sabe, futuramente de toda uma coletividade¹⁶¹.

O excerto acima realça uma tendência em Hélio Oiticica em direção à uma produção “comunicativa”. Mantendo suas características composicionais, cor, figuras, materiais, formas e palavras passam a ser organizadas pelo artista de modo que toquem o espectro imagético e transmitam um estado de espírito ao público – sem perder de vista a subjetividade provinda da participação individual como elemento fundador da obra. Seja por meio da imagem, fazendo uso das palavras – ou ainda, utilizando ambas formas de utilizadas simultaneamente –, Oiticica fez seus trabalhos buscando comunicar algo ao público. Além disso, em meio à afirmação de um compromisso social em seus trabalhos, é notável no depoimento uma vontade do artista em ver realizado uma produção artística coletiva; um estado criativo de destino compartilhado.

¹⁵⁹ A pergunta já emergia no horizonte do artista enquanto inquirição poética ao menos desde 1964, formulada em uma de suas “poéticas secretas” (AHO 0348/64).

¹⁶⁰ Em um manuscrito Hélio Oiticica distingue quais Parangolés seriam capas “poema” e quais seriam de “protesto”. Conferir: AHO 2071/sd.

¹⁶¹ “Parangolé poético e Parangolé social”, 14/08/1966. AHO 0254/66.

A “colaboração direta com outros artistas” de que fala H.O. resultou em dois Parangolés, produtos das parcerias com Rubens Gerchman (*P12 Capa 8 “Capa da liberdade”*) e Antônio Dias (*P13 Capa 9 “Cuidado com o tigre”*). Cada vez mais próximo dos representantes do chamado “realismo crítico”, Oiticica se instigou a pensar um projeto artístico que abarcasse os diferentes aspectos de cada artista em um mesmo sentido: *testificar* uma vanguarda nacional.

Em fins de 1966, H.O. se colocou à frente desse grupo “como artista e teórico” de um movimento vanguardista. O objetivo era caracterizá-la “como um fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, mas apenas [...] [um] epígono da americana (*Pop*) ou da francesa (*nouveau-realisme*)”¹⁶². Mas em verdade, o principal desafio era fazer surgir um movimento *de fato*.

Um manifesto assinado por integrantes do meio artístico foi uma tentativa de organizar os debates¹⁶³. De uma maneira geral, os oito tópicos do texto afirmam pontos comuns: a defesa da experimentação, a condenação da institucionalização e mercantilização das artes e em busca do trabalho coletivo. Chama a atenção nesse documento o último ponto, que afirma: “nosso movimento [...] adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão”. Quer dizer, uma arte que se estende aos espaços públicos e se lança às multidões. Na coluna em que foi publicado o manifesto, anuncia-se que “o movimento terá sequência com a realização de uma exposição nacional do objeto e tendências afins com a denominação de ‘*Nova Objetividade Brasileira*’, sendo dividida “em duas partes: uma retrospectiva do objeto na arte brasileira [...] e um levantamento de manifestações semelhantes na atualidade brasileira”. Uma ocasião para enaltecer e evocar o ímpeto vanguardista, mostrando sua evolução em solo nacional, desde a década de 1950 até o presente contexto (i.e., o ano de 1967). Seria uma tentativa de associar linhas isoladas, buscando um coletivo através de expressões individuais.

Ocorrida no MAM-RJ entre abril e maio de 1967, a *Nova Objetividade Brasileira* partiu de uma apropriação feita por Hélio Oiticica do movimento alemão da Nova Objetividade [*Neue Sachlichkeit*]. Essa vanguarda do pós-(Primeira)Guerra possuía forte identificação com ideais

¹⁶² Hélio Oiticica “Propostas 66: vanguarda no Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29/12/1966, 2º Caderno. Assinam o manifesto, além de Hélio Oiticica, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lígia Pape, Lygia Clark, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange e Pedro Escosteguy, Raiumundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Ana Maria Maiolino, Renato Landin e os críticos Frederico Morais e Mário Barata.

¹⁶³ Escrito em fins de 1966, o manifesto foi publicado na coluna do crítico Frederico Morais no *Diário de Notícias* do dia 13/01/1967.

anarquistas e se posicionava frente ao nazismo em formação. Além disso – assim como o contemporâneo dada –, não se limitou apenas às artes plásticas, sendo utilizado para conceituar manifestações no cinema, literatura e música. Oiticica encabeçou a exposição, elaborando inclusive um artigo presente no programa da mostra, no qual apresentava as diretrizes que orientaram a organização daquele salão, ao mesmo tempo que contextualizava sua presença dentro do cenário artístico nacional nos últimos anos.

Nova Objetividade Brasileira foi o principal evento das artes plásticas no ano de 1967. Contou com 40 artistas, entre veteranos, revelações, paulistas, cariocas, gaúchos, mineiros, concretistas, neoconcretistas, figurativistas... Cada artista contribuiu com uma média de três trabalhos para serem expostos; e ainda que tenham sido expostas obras já reconhecidas e conceituadas, imperaram as mais recentes, datadas de 1966/67. Apesar de uma certa confusão, anotada por críticos e colunistas, nos critérios de escolha e arranjos organizacionais da mostra, o evento buscou seu valor na heterogeneidade, fazendo da falta de unidade de pensamento uma forma de perceber pontos comuns.

Era uma fase definidora para Hélio Oiticica, que, agora em idade adulta (na ocasião entrava na casa dos 30) passava a ser reconhecido como uma das principais referências artísticas do País. Assumindo o papel de liderança do grupo, Oiticica empregou grande expectativa em torno da *Nova Objetividade Brasileira*. Acreditando ser um momento crucial das artes no Brasil, empenhou-se em um novo trabalho, que seria cúmulo de toda sua produção até aquele momento e, ao mesmo, tempo designadora de uma concepção específica – e potencial em sua aceção. Sua nova invenção o artista chamou de *Tropicália*.

Tropicália-Imagético: imagens do imaginário

Tropicália representa um ponto culminante nos rumos de Hélio Oiticica. Segundo o próprio artista, para compreender o que ele queria com a Nova Objetividade e *Tropicália*, antes, porém, era imprescindível conhecer e entender o significado de Parangolé¹⁶⁴. Com efeito, historicizar seu percurso nos fornece certos mecanismos para compreender seu léxico artístico e conceitual. Quer dizer, delinear uma via histórica é uma maneira de adentrar o labirinto criado por Hélio Oiticica – já que todo labirinto antes de ser espaço, é um caminho (JACQUES,

¹⁶⁴ “Tropicália”, abr/1968. B(org.) p.239.

2001:84). Deve-se, claro, se precaver para que esse “fio de Ariadne” não se transforme em uma corda para o pescoço.

Dentro de sua trajetória artística, levantada nas páginas anteriores, poderíamos demarcar três elementos que se destacam em conjunto. Primeiro, é notável no artista uma preocupação em fundamentar sua produção (tendo como base um vasto conhecimento teórico) principalmente em torno de *conceitos* formulados pelo artista. Como afirmou Celso Favaretto: “Oiticica monta um dispositivo delirante constituído de duas séries, a da produção artística e a do discurso” (FAVARETTO, 1992:18). Ou seja, sua obra possui dois âmbitos inseparáveis: o material (que é de dimensão sensível) e o invisível (concernente ao plano mental).

Igualmente perceptível é seu compromisso permanente com uma arte de caráter inovador – independente da corrente estética. Mais do que isso: uma militância por uma arte de *vanguarda* que fosse caracterizada como um fenômeno *tipicamente brasileiro*. A produção de Hélio não distinguia mudanças na forma *ou* no conteúdo: visava quebras de ordem estrutural. O sentido de sua vanguarda era o da subversão, da contracultura – da antiarte.

Por fim, há que se realçar-se o caráter político no fazer artístico de Oiticica. Não apenas por trazer temáticas sociais – da marginalidade, das hierarquias sociais, do racismo e preconceitos – mas por compartilhar o fazer artístico, por confundir os papéis de artista e público – um público que, muitas vezes, é excluído dos espaços artísticos, estando presente apenas por representações. O espectador, aparte da obra de arte tradicional, se transforma em partícipe do fenômeno mágico. Oiticica não distingue o seu “fazer artístico” das demais coisas da vida: sua arte jamais se aliena do contexto em que o artista está inserido. E se a fusão arte/vida aparece como um clichê dentro da crítica e memória que se construiu em torno de Oiticica, aqui interessa o cunho político dessa natureza: a presença de marginalizados, incutida no âmago de seu trabalho.

Há ainda outro aspecto a ser notado para contextualizar a *Tropicália* dentro da trajetória artística de Oiticica. Quando a concebeu, H.O. estava imerso em uma investigação acerca do poder da imagem enquanto manifestação do pensamento. Em outras palavras, durante essa fase, sua perquirição não era restrita ao campo visual, mas procurava a imaginação: operava no plano das imagens mentais, das concepções imagéticas através de sons, palavras, cheiros... Como se verá adiante, a despeito de seu aspecto sensorial múltiplo, *Tropicália* é um quadro alegórico que reflete uma *visão* crítica da cultura brasileira.

É necessário para esse estudo uma análise detalhada, descritiva da *Tropicália*, abarcando suas dimensões sensíveis e teóricas de maneira equânime e simultânea. Afinal, como afirmou o artista, “não existe ideia separada do objeto [...], o que existe é a invenção”¹⁶⁵. Dito isso, é importante ter em vista sua *composição*, i.e., seus arranjos plásticos e sua armadura teórica; percebê-la como uma ideia materializada. Assim como um corpo celeste é objeto da astronomia e astrologia, observar sua constituição elementar e sua estrutura sígnica.

Em um manuscrito nunca publicado, Hélio Oiticica afirma que sua ideia ao conceber a *Tropicália*, em princípio, “foi a de criar um ambiente total com Penetráveis [...] [que] não seriam obras isoladas, como acontece em geral em exposições convencionais [...], mas partes de um projeto mais ambicioso”¹⁶⁶. Um “ambiente total”, cuja *mise-en-scène* remete à uma representação bastante genérica construída em torno do país: um quadro de brasilidades tropicais. Ou ainda: uma “face-Brasil”. Uma assemblange, retratando um fundo de quintal surrealista. Seria uma espécie de retrato que se adentra: um cenário a ser descoberto e uma cena a ser vivenciada. Oiticica partiu da ideia de se “apropriar” de lugares que gostava, lugares reais”. Segundo o artista, “de fato, *Tropicália*, com sua multidão de imagens tropicais é uma espécie de condensação de lugares reais”. *Tropicália* seria um mapa da imaginação de Oiticica, “um mapa no qual você entra”¹⁶⁷.

É importante atestar que, nas palavras de H.O., o elemento mais importante da *Tropicália* era o fator *vivencial*; i.e., a experiência do contato com a ambientação. A construção de imagens, por meio de símbolos e signos é importante, mas mais ainda seria a experiência sensorial completa (tátil, visual, olfativa, sonora). Entretanto, contentemo-nos com o que nos é possível nesse momento, i.e., satisfazermos com uma descrição de sua fisionomia. Posto também que sempre é possível ao leitor o esforço imaginativo, de modo a se sentir como que dentro da *Tropicália* – isso, claro, caso o autor aqui seja capaz de conduzir um itinerário narrativo que possibilite tal viagem.

Tropicália se faz presente ao visitante antes mesmo dele a tomar visualmente: já à distância ela se faz sentida por cheiros, por sons. O aroma de plantas, de terra, de incensos; o barulho de grasnar de aves, de vozes chiadas, estranhas e ruidosas, como que reproduzidas por algum aparelho. Ao se deparar com a cena, “a primeira ideia que se tem, em abstrato, é a de

¹⁶⁵ Entrevista a Ivan Cardoso. 1979. CFV(org.), p.227.

¹⁶⁶ “Tropicália (Planos para construção)”, 16/04/1967. AHO 0321/67

¹⁶⁷ “Sobre a retrospectiva na Whitechapel Gallery”, entrevista realizada por Guy Brett, fev.1969. CFV (org.) p.60.

uma ambientação como as figuradas nos quadros de Tarsila [do Amaral]” – principalmente de sua fase Antropofágica (1928-1931) –; ao menos era a intenção do artista promover tal impacto.

A escolha dessa espécie de “citação pictórica” não foi ao acaso: Tarsila era, para H.O., a “primeira pintora tipicamente brasileira, apesar da influência de [Fernand] Léger¹⁶⁸, muito bem assimilada”. Dessa maneira, as dezenas de plantas espalhadas pelo recinto, bem como as aves (araras, papagaios, maritacas) nos poleiros, seriam, portanto, “chaves-mestras da tal ambientação”¹⁶⁹. Afinal, é através da fauna e da flora que a tropicalidade se revela de forma mais imediata.

Com a *Tropicália*, Oiticica queria provocar uma “explosão do óbvio”¹⁷⁰ acerca das representações com as quais o Brasil foi e é retratado (tanto por brasileiros quanto por estrangeiros). A alusão direta à Tarsila do Amaral, uma das principais referências nas artes nacionais, responsável por cunhar no imaginário coletivo uma “imagem do país”, fornecia elementos para a *Tropicália* trabalhar criticamente a tropicalidade como iconografia máster da identidade nacional. Somente assim, ao produzir uma espécie de síntese imagética brasileira, seria possível elaborar sua antítese. A representação do Brasil sob o signo da *exuberância tropical*, temática através do qual essa *terra* fora representada desde os tempos de colônia, até aquela década de 1960, era a mirada crítica de Oiticica. Haveria, portanto, um elemento *telúrico* intrínseco à *Tropicália*. Nas palavras de H.O.: “o próprio termo ‘tropicália’ era para definitivamente colocar de maneira óbvia o problema da imagem”; e, ao mesmo tempo, “acabar com isso”¹⁷¹. Esse processo de “explosão do óbvio” era para ao mesmo tempo, provocar o choque coletivo e estraçalhar o imaginário mais óbvio de uma imagem do Brasil pacífica e eternamente tropical – com toda sua carga conservadora e estagnante. Por detrás desse discurso romântico de belezas naturais, estava uma condição terceiro-mundista, que, para ser assimilada, deveria ser devorada antropofagicamente. Seu sentido estava oculto, para além do “óbvio ululante”¹⁷². Para apreende-la, era preciso penetrá-la.

A ambientação em questão monta um espaço lúdico, onde o participante é instigado a descobrir seus segredos. *Tropicália* é arranjada de modo a propor um percurso que remeta à estrutura estreita dos becos dos morros. A superfície é toda coberta por areia e britas –

¹⁶⁸ Pintor francês dos séculos XIX e XX, cubista, cuja influência sobre Tarsila que H.O. aponta, supomos se dar ao uso intenso de cores amarelo, verde e azul, e pelo arredondado de suas formas.

¹⁶⁹ “Tropicália (Planos para construção)”, *op.cit.*

¹⁷⁰ Entrevista à FUNARTE (1977). *Apud.* FAVARETTO, 1992:139.

¹⁷¹ *Id.Ibid.*

¹⁷² *Id.Ibid.*

recomenda-se, aliás, tirar os calçados para a completa experiência tátil. A estrutura da ambientação era orgânica, na medida que múltiplos elementos, espalhados, se comunicam, formando uma única peça. Segundo Oiticica, “parecia-me, ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da *Tropicália*, estar dobrando pelas ‘quebradas’ do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas”¹⁷³. A presença da areia marca uma intercessão: ao lado das britas e tijolos, é símbolo de construção civil; mas ao lado de plantas tropicais, remete à extensa costa brasileira, a mesma por onde atracaram os europeus em séculos passados.

Também compunham a *Tropicália* inserções de outros artistas. Eram os “poemas-objetos”, escritos por sua cunhada, Roberta Salgado (na época, Roberta Oiticica), em pedaços de cartolina e pedregulhos, escondidos atrás de vasos, entre materiais de construção abandonados. Sobre essa presença, afirma Hélio:

“Os poemas-objetos de Roberta são como que inscrições no material que lhes dá a completa significação – a frase, o poema, estão inscritos numa estrutura-objeto: o tijolo, o isopor, o concreto, a madeira: não se sabe onde começa o material a ser poema ou passa este a ser material. Estes poemas-objeto, entretanto, pedem um lugar, [...] um ambiente onde devem ser achados, como algo secreto, no seio dele”¹⁷⁴.

Além destes, um balcão, com jornais desenhados por Antônio Manuel, que estaria “não apenas ‘próximo’ da obra de Oiticica” mas constituiria “parte’ da *Tropicália*” (BRAGA, 2007:72). Segundo Paula Braga, “*Tropicália* não tinha bordas, [...] passou a abranger não só imagens e obras de outros artistas, *mas todo um programa cultural*” (Ibidem, grifo nosso). Esse traço, longe de ser um detalhe curioso, é um indício do potencial que a obra-conceito formulada por Hélio Oiticica carregava: possuía em seu âmago uma abertura a outros artistas. *Tropicália* não apenas uma obra, mas um *campus* estético – como a “ilha utópica” que Gilberto Gil veio mencionar mais de quatro décadas depois.

O cerne da *Tropicália* são os Penetráveis que brotam desse jardim: *PN2 – A pureza é um mito* e *PN3 – Imagético*. Esses Penetráveis foram concebidos em datas distintas (o primeiro é de julho 1966, e o segundo, de fevereiro de 1967), mas só foram expostos pela primeira vez em conjunto – passando a ser, inclusive, indissociáveis um do outro. O primeiro (*PN2*), é uma cabine, de medidas aproximadas 1,5m² por 2m de altura, com uma das laterais servindo de

¹⁷³“*Tropicália*”. *op.cit*

¹⁷⁴ “*Tropicália e Parangolés*”, entrevista por Mario Barata. In: CFV (Org.), p.48-55.

porta. As cores do *PN2* – a rosa, amarelo, vermelho e laranja do lado de dentro (criando um “ambiente incandescente”), com um preto e azul do lado externo – dão um aspecto neoplasticista ao Penetrável. Em seu interior, além do chão de seixos e de um pequeno saco de terra no alto da parede, em uma das faces lê-se em caixa alta A PUREZA É UM MITO.

O crítico Frederico Morais interpretou a fala como “a pureza não existe”¹⁷⁵. Entretanto, considerando a composição cromática e geométrica do *PN2* a afirmativa “a pureza é um mito” abre espaços para certas ambiguidades. Sua lógica é construtivista, ou seja, dialoga com um universo onde a “pureza” é uma matéria substanciosa. Na verdade, *PN2* é uma clara referência à estética holandesa do *De Stijl* (cujo representante mais famoso é Piet Mondrian), “o mais puro dos movimentos abstratos” (WANNER, 2010:148), marcado pelo extensivo uso das exatas cores que compõe o Penetrável em questão.

Além disso, a *mitificação* fazia parte do processo criador de H.O. como *um ponto de partida*. Essa hipótese talvez se justificasse se pensarmos que, desde a invenção do Parangolé, Oiticica era aficionado pela ideia de uma construção mítica em seu trabalho. Paula Braga afirma que

o mito nessa época [1964-68] confunde-se nos escritos de Oiticica com a reflexão sobre a ontologia da arte. No mesmo texto em que anuncia o Parangolé como “vontade de um novo mito” Oiticica diz que “resta talvez uma procura da definição de uma ‘ontologia da obra’, uma análise profunda da gênese da obra enquanto tal.

Citando o mitólogo Mircea Eliade, Paula Braga lembra que mito e ontologia caminham juntos: “o mito proclama a aparição de uma nova ‘situação’ cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto é sempre a narração de uma ‘criação’. Conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia”¹⁷⁶. Essa pureza, presente na origem das coisas, mesmo diluída, se encontraria de alguma maneira sólida no ar. Muitos artistas da primeira metade do século, por exemplo, de alguma maneira procuram por essa pureza, por esse mito – e a formação artística de Oiticica, não custa lembrar, foi substancialmente calcada nas bases do construtivismo do início do século XX.

A interpretação acima é apenas *uma* possibilidade. Quer dizer, Oiticica, ao fornecer ao público uma liberdade dialógica com o seu trabalho, através da participação, se interessava

¹⁷⁵ Mais do que isso, em sua coluna Morais dá a entender que a frase escrita no penetrável era de fato “a pureza não existe”. Diário de Notícias, 06/10/1967. AHO 1871/67.

¹⁷⁶ ELIADE, Mircea *apud* BRAGA, *op.cit.* p.162.

pelas reações e sentidos diversos que daí pudessem surgir; mais ainda, se pensarmos na palavra como uma ferramenta poética que desencadeia infinitas leituras para uma mesma expressão. Portanto, uma afirmativa com um potencial poético e dialético, como a que intitula o *PN2 – A pureza é um mito* abre um vasto campo de interpretações. Um certo Ben Gilbert, por exemplo, em carta de 1º de março de 1969 à Oiticica, diz: “ficaram rodando na minha mente enquanto viajava os dizeres ‘A pureza é um mito’ [...] Para um químico como eu, não há nada mais belo do que uma substância cristalina, pura. [...] A pureza não é um mito! É o sumo de beleza. [...] É a essência do que é belo. Você devia pintar ‘A pureza é uma meta’”¹⁷⁷.

É verdade muitos comentários podem ser feitos a respeito da frase-título desse Penetrável. Mas Oiticica tinha *algo* em mente quando formulou essa epígrafe. Nos “planos de construção” da *Tropicália* ele afirma que esse *PN2* seria a “quebra com todo o [seu] passado idealizante”. No mesmo texto, Oiticica aponta para um sentido *telúrico*, radical, trazido pelos seixos pisados e pela simples presença da *terra* enquanto matéria, material, cor, e signo – o que modificaria por completo o sentido da inscrição do Penetrável. Segundo Paola Jacques, aquilo que havia começado com o Parangolé se definia de vez: Oiticica deixava de ser apolíneo para ser dionisíaco (JACQUES, 2001). Mário Pedrosa já havia afirmado, em 1966, que foi “com a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, *em sua pureza*, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais”¹⁷⁸. Na verdade, Oiticica atesta que *Tropicália*, sendo uma alegoria do Brasil, afirma o caráter híbrido da cultura brasileira. Ao conceber sua ambientação, o artista quis “criar o mito da miscigenação”.

Como se verá mais adiante, esse embate entre mitos será importante dentro do contexto em que a *Tropicália* se insere: os calorosos debates sobre a cultura nacional e o lugar das linguagens da imaginação nessa construção identitária. Um momento onde pureza e tradição eram expressões utilizadas para sentenciar a autenticidade e legitimidade de um discurso, de um ato. Não raro, aquilo que era proclamado puro era genuíno. Como os que acusaram os bossanovistas de manchar o samba “puro” com modernizações; ou quando algum desses mesmos acusados apontaram os malefícios do estrangeirismo, promovidos pela turma da Jovem Guarda na música popular brasileira.

O outro Penetrável, *PN3 – Imagético*, é o sumo da experiência com as imagens na produção de Oiticica. Sua estrutura parece emular aquilo que o crítico de arte Fernando

¹⁷⁷ AHO 1528/69

¹⁷⁸ Mário Pedrosa. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *Op.cit.*

Cocchiarale chamou de “construtividade favelar”¹⁷⁹ – não como uma ilustração de um barraco, mas como um método construtivo semelhante. Um método inventivo, que faz do improvisado seu sustento. Talvez por isso o título desse Penetrável (quando ainda era numerado como *PN4* nas anotações de Oiticica) quase tenha sido *As grandes invenções*¹⁸⁰.

Muitas são as diferenças entre os dois Penetráveis. Enquanto o *PN2* é uma cabine de aproximadamente 2,5m³, *Imagético* é arquitetado em “caracol”, cuja entrada também é a saída. Além disso, ao passo que *A pureza é um mito* é composto por placas de madeira pintadas, *Imagético* é edificado quase que completamente por materiais folgados: panos, plásticos, nylon e outros materiais sintéticos. O uso das cores não segue a mesma lógica “mondrianesca” de *PN2*, mas sim uma *mistura*: preto, branco, laranja, azul, e um inconfundível chitão. A estampa floral multicolorida, tão comum no Morro da Mangueira (e em qualquer outra região do País) localiza e insere a cultura popular brasileira nesse Penetrável; porém, longe de ser uma representação folclórica, o barraco montado por é como que extraído de um sonho.

Os sons do interior de *PN3* são um convite a adentrar a estrutura, para descobrir o centro de seu labirinto. O participador segue seu percurso – *atravessa-o*, envolvendo-se com o espaço. Seus sentidos são excitados ao passar por cortinas feitas de tiras plásticas, multicoloridas, telas de nylon, esparramadas, bolsões de plástico contendo essências aromáticas de fortes odores; os sons cada vez mais próximos; a areia entranhada nos pés; as mãos que desvelam o interior... Até que se chega em um lugar escuro, cujo *black-out* é interrompido pelo cintilar constante de um receptor de televisão ligado – que afinal era a origem dos ruídos ouvidos do lado de fora – , disparando uma enxurrada incandescente, absorvendo o expectador hipnotizado pelas imagens. Na descrição do artista

Ao adentrar no penetrável principal, depois de passar diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participador que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial¹⁸¹.

Imagético foi assim designado por suas várias acepções a respeito da *imagem* – e não à toa Oiticica o considerava (no caso de eleger *um*), o Penetrável mais importante em *Tropicália*.

¹⁷⁹ “A estética da favela”, *Revista IstoÉ*, 19/03/10. Matéria disponível no conteúdo on-line através do link http://istoe.com.br/58139_A+ESTETICA+DA+FAVELA/ . Último acesso 30/08/16.

¹⁸⁰ Conferir AHO 2054/67.

¹⁸¹ “Tropicália” *op.cit.*

Seu título remete ao aspecto onírico com o qual o barracão, (presentificando uma marca da cultura popular) se manifesta. *Imagético* também alude o fato de sua estrutura ativar a imaginação, instigando a criação de imagens não apenas visuais, mas sensoriais, onde o *sentir*, em tomado em seu conjunto, gera um novo *sentido* às coisas. H.O. posteriormente irá chamar esse estado de assimilação múltipla e consciente dos sentidos de “suprassensorial”: “através deles [dos sentidos], da ‘percepção total’, o indivíduo seria levado a uma ‘suprassensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”¹⁸². Por fim, mas não menos importante, *Imagético* ganha outra significação quando seu título é associado ao manancial de imagens representado pelo televisor, engolindo até o breu da sala em que se encontra.

A televisão é um símbolo crucial para se compreender o *PN3* – e também a *Tropicália*. Sua presença propõe questões sobre “a absorção do homem moderno pela avalanche informativa e imagética do nosso mundo”¹⁸³. Em 1967 a televisão era um símbolo da modernização tecnológica; já em *Tropicália*, ela evidencia os contrastes do mundo moderno, ao colocar o aparelho televisivo lado a lado de signos presentes nas representações do Brasil – de antes e de então. É neste “campo experimental com as imagens” pitorescas que as disjunções se tornam óbvias. Como afirmou o pesquisador Christopher Dunn:

A utilização de um símbolo de comunicação moderna em uma estrutura similar a uma favela cercada de papagaios e tecidos com estampas florais salientava as disjunções da modernidade em um país em desenvolvimento, no qual diferenças entre o tecnológico e o tropical, o moderno e o arcaico, o rico e o pobre criam contrastes marcantes. (DUNN, 2009:107)

Há também o elemento crítico à televisão enquanto *meio* para a construção de um imaginário coletivo sobre o Brasil. Se historicamente as representações pictóricas, desde a primeira *terra brasilis*, traziam o olhar estrangeiro dos europeus, impedindo que o Brasil pensasse a si mesmo de maneira diversa, a segunda metade do século XX, pelo afluxo de propagandas e programas televisivos, impetrava uma estética estrangeira, que em quase nada dizia respeito a realidade nacional, às representações nacionais mais recentes. Em outras palavras: antes e então, o Brasil permanecia como um lugar entre o exótico e o idílico. Para

¹⁸² OITICICA, Hélio. *O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira*, dez.1967. *F(org.)*, p.106.

¹⁸³ “O aparecimento do suprassensorial na arte brasileira”, 01/11/1967. *F(org.)*, p.106

vencer o caráter taxativo e alienante desse imaginário, essas representações teriam de ser absorvidas criticamente: reavaliadas, repensadas, regurgitadas e reapropriadas construtivamente para serem, enfim, incorporadas ao acervo cultural de um país tropical e economicamente dependente. Como se verá mais adiante, trata-se de um processo cultural, elaborado principalmente pelo casal modernista Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, designado *Antropofagia*.

Uma questão que talvez devesse ter sido feita logo de saída, agora parece inadiável: afinal, *Tropicália* é um trabalho de que gênero plástico? Quais princípios formais lhe cabem? Quer dizer, que categoria lhe aplicar? Essa “obra total”, que estimula o tato, o olfato, a audição e a visão teria paralelos comparativos de que natureza no universo artístico? Como denominar aquela obra que preenchia um espaço inventado, criava um território sensorial, ambientava uma ideia? Por certo os conceitos tradicionais da arte não dão conta de liquidar a questão. É preciso buscar por outras ordens para identificar e mesurá-la.

Tropicália se insere dentro de uma conjuntura específica da História da Arte – entendida aqui enquanto disciplina universal. Desde o pós-Guerra, os fundamentos que compõe o universo das artes – os artifícios da arte, os fazeres artísticos, as noções estéticas – sofreram expansões críticas em vários sentidos. Jackson Pollock, na década de 1950, demonstrou que a pintura não é apenas cor sobre a superfície, mas também o processo de como aplicar a tinta sobre a tela – e no caso de Pollock, trata-se de um ato corpóreo, selvático. Na mesma década, John Cage, com sua famosa *4'33”*, compunha uma música onde só se ouvia o silêncio. Joseph Kosuth, com seu trabalho *Uma e três cadeiras* (1965) retomou (e amplificou) o viés conceitual da arte inovado por Duchamp, ao inculcar no espectador qual daquelas três representações era a cadeira verdadeira – se é que havia apenas *uma*. Ao mesmo tempo, o “happening”, enquanto manifestação artística teorizada por Allan Kaprow, se tornava uma expressão que atraía cada vez mais artistas, interessados em explorar o corpo e sua interação com o espaço enquanto material e tema de trabalho. E claro, não há como não citar Andy Warhol, artista que melhor encarnou a cultura do consumo e o consumo cultural em suas obras.

Entre outros exemplos de transformações radicais que poderiam ser citados, aqui nos importa a maneira como elas abalaram expectativas: o que estava em xeque era a própria natureza da arte que era questionada. A arte poderia estar no objeto, na ação, no conceito... a “obra” enquanto a síntese, como finalidade do fazer artístico, passou a ser percebida como um *meio* pelo qual o artista propunha seus questionamentos.

Na virada da década de 1950 e 60, artistas, críticos, filósofos, – e mesmo o público, ainda que sem embasamento teórico – compartilhavam a sensação de viverem um novo tempo e espaço estéticos (FAVARETTO, 1992:19). Mário Pedrosa pensava aquele momento como o

“fim do que se chamou ‘arte moderna’ (inaugurada pelas *Demoiselles d’Avignon*)”. [...] Os critérios de juízo para a apreciação já não são os mesmos que se formaram desde os então fundados na experiência do cubismo. [...] A esse novo ciclo [...] [eu] chamaria de ‘arte pós-moderna’ [...] o qual desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor”.¹⁸⁴

Aquilo que Mário Pedrosa chamou de arte *pós-moderna* foi uma solução encontrada por acreditarem os estudiosos que não haviam referenciais (históricos, estéticos, culturais) para a produção artística daquele momento. Buscando esclarecer a questão, Rosalind Krauss elaborou sua teoria de “campo ampliado”.

Segundo Krauss, “categorias como a escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas pela crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliando a ponto de incluir quase tudo” (KRAUSS, 1979). A autora concentra seu artigo na escultura, afirmando que “esta categoria, ao ser forçada a abranger um campo tão heterogêneo corria perigo de entrar em colapso”.

Diante de um suposto impasse em afirmar o que era ou não “escultura”, Krauss diz de imediato:

“sabemos muito bem o que é uma escultura. Aliás, uma das coisas que sabemos é que escultura não é uma categoria universal, mas uma categoria ligada a história [...] [e] assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa”.

Krauss argumenta que, nos primórdios, a escultura se confundia com o monumento, devido seu caráter memorialístico. Porém, com o advento da arte moderna, no século XIX, ela teria se transformado radicalmente, principalmente por perder sua relação estática com o espaço e sua lógica monumental: antes imóvel, em praça pública, celebrando feitos e personagens, agora ela ganha trânsito, passa a ser exposta em galerias, viajar pelo mundo, passando a ser pensada abstratamente. Afastando-se cada vez mais de suas referências passadas, penetrando áreas ainda não exploradas, a escultura teria deixado de ser “algo positivo” (deixou de ser

¹⁸⁴ Mário Pedrosa. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *Op.cit.*

definida pelo *o que ela é*) para se transformar na categoria resultante da soma da “*não-paisagem* com a *não-arquitetura*” (ou seja, por ela se definir pelo *o que ela não é*, passou a ser compreendida pela exclusão). Buscando confrontar “o fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do *nem/nenhum*”, Krauss propõe a seguinte postulação:

A partir do final dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão. Ora, se esses são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos mesmos polos antagônicos expressos de forma positiva. Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a *não-arquitetura* é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo *paisagem*, e *não-paisagem* é simplesmente *arquitetura*. [...] Através dessa expansão lógica, um conjunto de binários é transformado num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a posição original. Torna-se um campo logicamente ampliado.

Progressivamente, a noção de “campo ampliado” passou a ser pensado não apenas para os trabalhos em escultura (e afins) mas também para outras expressões artísticas. Gustavo Fares, em uma tentativa de formular a questão para a pintura, apresentou um diagrama nos moldes de Krauss. Se no modelo original a “escultura” seria definida pela soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*, Fares define a “pintura” também pela soma de negações: o *não-movimento* com e o *não-3D*. Utilizando o mesmo método de Krauss, Fares espelha esse binário, chamando aquilo que seria a manifestação *3D* da pintura de *instalação*.

A despeito da tese elaborada por Feres ter sua dose de quiproquó – por exemplo, na mesma categoria que pintura, não estaria também a fotografia? –, nos interessa aproximar o campo ampliado da pintura e aquilo que hoje chamamos de “instalação artística”. Sobre esse conceito, pode-se dizer que ele se aplica à

uma obra [que] instala um mundo quando no seu evento, permitindo a espacialização, e põe-em-obra a verdade, não a verdade da metafísica, mas inaugura mundos históricos [...] Ou seja, a ‘questão do lugar, a ocupação do espaço, a instalação da obra no próprio espaço, são questões cruciais quando se faz uma reflexão acerca da arte contemporânea e mais especificamente da Instalação. Em uma Instalação, o que se ‘evidencia, essencialmente, é a estrutura de uma situação espacial (BOSCO E SILVA, 2008).

É possível então afirmar que a instalação artística instaura uma situação espacial *totalizante*. Mesmo que seus componentes tenham autonomia para se valerem individualmente, eles devem

ser tomados como partes integrantes um conjunto. O artista que trabalha uma instalação tem múltiplas dimensões para operar: o material, o conceito, o tempo e o espaço da obra.

Assim como na instalação artística, a *Tropicália* de Oiticica cria uma fenda momentânea entre o real e o imaginário, tendo como meio o espaço e o tempo. Se no Penetrável original (*PNI*, de 1961) o participante adentrava o núcleo da pintura, (ou seja, a cor), nessa “manifestação ambiental” o público adentrava a imagem tropical imaginada por Oiticica, tomando parte dessa cena, dinamizando-a. Como afirmou Paula Braga, “o indivíduo aqui se refugiaria, assim como quem entra num museu, para vivências de ordem estética, como se fosse algo mágico, capaz de levá-lo a outro plano que não o do cotidiano” (BRAGA, 2007:73). Segundo Oiticica, “O tempo em que essa obra será ‘existente’ [...] é limitado a dias – poderia, no futuro, ser criado sobre ele um outro, mas jamais seria o mesmo: o seu caráter é justamente este → existir como um ‘momento ambiental’¹⁸⁵. Ou seja: um espaço estético e um tempo estético. O tempo, ressalta-se, também é um fator importante dentro da *Tropicália*: o tempo de cada participação; mas também o tempo próprio desse ambiente mágico – presente enquanto a obra estiver edificada.

Como se afirmou acima, “instalação” é um conceito inexistente à época da *Tropicália*. No entanto, as definições expostas parecem ser aplicáveis à obra de Oiticica – e quiçá Mário Pedrosa estava correto ao afirmar que o Brasil seria um precursor no fazer e pensar a chamada arte pós-moderna.

Apreender a *Tropicália* – ou qualquer outra invenção de Hélio Oiticica – em um “campo ampliado” da arte é uma das raras saídas que se apresentam dentro do labirinto que é a obra desse artista. É possível que essa linha de fuga acabe por desenhar um promissor caminho para a análise crítica, não apenas por apontar novos sentidos de leitura do pensamento de Oiticica, mas por apresentar juízos e compreensões artísticas em uma dimensão universal, problematizando a importância do Brasil na História da Arte (enquanto área de pensamento da história e da estética), bem como a significância das artes visuais dentro da cultura brasileira. O mundo presenciou a “morte” e a “ressurreição” de conceitos clássicos como os de pintura e escultura por várias ocasiões desde a emergência do modernismo. Dessa maneira, é revelador perceber em *Tropicália* – obra cujo um dos intentos era justamente demonstrar o esgotamento de categorias tradicionais do fazer artístico – uma espécie de exemplar primordial daquilo que

¹⁸⁵ “*Tropicália* (Planos para construção)”, *op.cit.*

se convencionou chamar de “instalação” – principalmente se concordarmos ser esta uma expressão dentro de um campo pictórico expandido.

Atualmente o conceito de “instalação” está plenamente integrado ao vocabulário artístico, sendo uma das manifestações privilegiadas da chamada “arte contemporânea”. Mas em fins da década de 1960, o termo original (*installation art*), era consideravelmente recente no léxico das artes visuais. O estadunidense aqui já citado, Allan Kaprow, além de ser considerado o “pai” do *happening*, foi um dos principais nomes a caracterizar expressões artísticas que tem como suporte o próprio espaço, instaurando um novo lugar dentro de um recinto. Por vezes, ao invés de *installation* [instalação], Kaprow utilizava a palavra *environment* [ambiente] para descrever seu trabalho. Não demorou muito para surgir nos Estados Unidos a “environmental art”. O que nos traz de volta para Oiticica, que produziu o que ele chamou de “manifestações ambientais”, e designava sua produção através da mesma classificação cunhada pelos americanos: “arte ambiental”. Mas, mesmo sendo expressões gêmeas, seriam elas idênticas?

Ao que tudo indica, Hélio Oiticica, de maneira direta ou indireta, teve contato com as expressões cunhadas por Kaprow – o nome do artista já possuía certa fama em meados da década de 1960. *Happening*, por exemplo, foi o termo escolhido pela imprensa para reportar a presença de seus Parangolés no vernissage de *Opinião 65*. Em 1966, no mesmo ano que Kaprow publicava sua monografia *Assemblage, Environments & Happenings*¹⁸⁶ Mário Pedrosa escreveu: “*arte ambiental* é como Oiticica chama sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina”¹⁸⁷.

Nas anotações de Oiticica alguns nomes são corriqueiros, saltando à vista do leitor. Malevich, Klee, Kandinsky, Mondrian, Duchamp, dentre outros, são referências constantes em seus depoimentos escritos. Mais do que influências em sua produção, são códigos para decifrar o processo criativo do artista carioca. Dessa maneira, chama a atenção a ausência do nome de Allan Kaprow, com o qual Oiticica poderia estabelecer, mesmo que introspectivamente, um diálogo crítico em relação ao conceito de “ambiente” (tradução direta do vocábulo *environment*) utilizado por Kaprow.

¹⁸⁶ KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1966.

¹⁸⁷ Mário Pedrosa. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. *Op.cit.* Grifo nosso.

Não seria absurdo afirmar que Oiticica tenha *adotado* a expressão “ambiente” (e suas derivações) para significar seu trabalho em *seus próprios termos*. Claro exemplo é o fato da “arte ambiental” de Oiticica e a “*environmental art*” norte-americana serem bem distintas, como o próprio H.O. salientou posteriormente: “[meu trabalho] difere bastante da coisa americana, *environmental*. Eu acho que o enfoque norte-americano das coisas ambientais é mais na linha super-realista e não tão sintética, ao passo que as minhas coisas são exatamente o oposto”¹⁸⁸. O super-realismo que Oiticica se refere é relativo ao fato dos artistas ligados a *environmental art* utilizarem o próprio ecossistema e outras características *in natura* (fatores climáticos, topográficos, etc.) como material e motivo da obra. Ou seja, essa corrente estética trabalha com o *meio-ambiente*; ao passo que Oiticica instaura novos ambientes, cria *ambientações* como o meio de seu trabalho. Vê-se que, apesar de partilharem da mesma denominação (arte ambiental/*environmental art*) designam conteúdos diferentes.

Para compreender o que seria *de fato* uma “ambientação” – e no que ela se distingue dos *environments* e instalações de outrem –, deve-se recorrer novamente aos registros escritos de Oiticica. Entre 1965 e 66, o artista esboçou para si um conjunto de preceitos e proposições, o qual denominou de “Programa Ambiental”. Nessa espécie de plataforma estética, H.O. afirma

A posição com referência a uma “ambientação” e a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura etc., propõe uma manifestação total [...]. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra¹⁸⁹.

Se fôssemos nos basear apenas no excerto acima, a “ambientação” proposta por Oiticica não se distanciaria em larga escala do trabalho de outros artistas – contemporâneos seus, inclusive. O que dá a H.O. uma condição aparte é o fato dessas proposições estarem dispostas em um esquema maior, onde se estabelecem *posições* de cunho político, ético, social. Em suas palavras “tal posição só poderá ser aqui uma posição *totalmente anárquica*, tal o grau de liberdade implícito nela”. Essa liberdade de que fala o texto viria daquilo que o artista não controlaria, i.e., da participação interativa do público e da resignificação permanente do objeto. Segundo H.O.:

¹⁸⁸ “Tentativa de diálogo”, *op.cit.*

¹⁸⁹ “Posição e Programa”, Julho/1966. In: F(org) p.79-85

Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito – a posição “social-ambiental” é a partida para todas as modificações sociais e políticas, ao mesmo o fermento para tal [...]. Politicamente, a posição é a de todas as *autênticas* esquerdas do nosso mundo, não as esquerdas opressivas (das quais o stalinismo é exemplo)¹⁹⁰.

Outra distinção que Oiticica salienta repetidas vezes: sua arte responde pelo conceito de *antiarte*. Em suas palavras, antiarte seria “a compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’¹⁹¹. Esse conceito teria como razão de ser “não apenas martelar contra a arte do passado, ou contra os conceitos antigos [...] mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de ‘proposicionista’, ou ‘empresário’ ou mesmo ‘educador’¹⁹². A noção de obra acabada se dissiparia em uma experiência compartilhada e contínua. O artista seria não aquele que evidencia a poética do mundo, mas aquele que propõe novas relações perceptivas nas práxis vitais do público. Dessa perspectiva, o produto do artista não deveria ser uma peça contemplativa, mas um artifício que não distinguisse arte e vida.

Pela lógica, se a arte de Hélio Oiticica é também uma antiarte, sua “arte ambiental”, por conseguinte é uma “antiarte ambiental”. De fato, é nesse sentido que Oiticica sintetiza seu programa:

a característica mais completa de todo esse conceito da ambientação foi a formulação do que chamei Parangolé. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características; Parangolé é a formulação definitiva do que seja antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a ideia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra. [...] Chamarei então Parangolé, de agora em diante, a todos os princípios apresentados aqui [...]. Não quero e nem pretendo criar como que uma ‘nova estética da antiarte’ [...]. Parangolé é a antiarte por excelência”

Ao afirmar que Parangolé não diz respeito a *uma obra* específica (nem mesmo no plural) Hélio ratifica algo que já havia sido colocado no artigo em que estabelece as bases fundamentais do Parangolé, de 1964. Ali o artista postulou: “a palavra [Parangolé] aqui assume o mesmo caráter que para Schwitters, por exemplo, assumiu a de *Merz* e seus derivados (“Merzbau”,

¹⁹⁰ Id. Ibid. Grifo nosso.

¹⁹¹ “Posição e Programa” *op.cit.*

¹⁹² “Esquema Geral da Nova Objetividade”, dez/1966. B(org). p.221-31.

etc.), que para ele eram a definição de uma *posição experimental* específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda sua obra”¹⁹³.

Para interpretar o que H.O. quis dizer com isso, talvez seja válido dar uma volta rápida em torno de Kurt Schwitters e seus (seu? Sua? Suas?) *Merz*. Uma correlação primeira que pode ser feita entre os dois, Oiticica e Schwitters, é o fato do artista alemão também utilizar elementos diversos, como pedras, fios, madeira, bugigangas e parafernálias várias para compor seu trabalho. Assim como H.O., Schwitters se *apropriava* de objetos variados, encontrados a esmo, e os transformava em materiais pictóricos. O que parecia estes dois artistas é a inadequação às categorias estabelecidas.

Em uma exposição de suas pinturas e colagens, em 1919, procurando se esquivar sua produção de conceitos estabelecidos (como expressionismo, cubismo ou futurismo) Schwitters cunhou para si um termo genérico que dissesse de tudo aquilo que ele fazia. O artista então encontrou a solução ao acaso, em um neologismo, “Merz”. O significante foi extraído de uma de suas colagens chamada *Merzbild*, na qual, entre as formas abstratas, lia-se apenas uma sílaba da palavra *kommerz* [comércio]. A partir daí Schwitters passou a empregar a expressão para designar toda sua obra (criando derivações tais como *Merzbild*, *Merz-construction*, *Merzbau*, música Merz, poesia Merz). Provando ser mais do que uma simples forma de intitular seu trabalho, Schwitters chegou mesmo a aplicar o termo a si mesmo: “agora eu me chamo Merz”.¹⁹⁴

O legado de Schwitters assimilado por Oiticica foi o gênio inventor. Diante do fato do trabalho de ambos estarem distantes (ou melhor, se distanciarem) das classificações de suas épocas, esses artistas fizeram questão de conjugar para si próprios aquilo que H.O. chamou de “posição experimental”. Como propositores de novas linguagens, conceberam seus trabalhos ao redor de termos e expressões cunhadas por eles próprios, em neologismos ou ressignificações. Nomes que, de uma forma genérica, condensam toda uma filosofia de vida e um posicionamento estético.

Após esse longo rodeio, a afirmativa que inicia essa seção, de que para assimilar a *Tropicália* é preciso antes compreender o Parangolé, parece fazer mais sentido. Isso porque em 1967 o termo Parangolé (“a antiarte por excelência”) foi a maneira genérica pela qual Oiticica sintetizava seu Programa Ambiental – do qual *Tropicália* seria uma expressão exemplar. Uma

¹⁹³ Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”. *Op.cit.* Grifo nosso.

¹⁹⁴ LUKE, Megan R. *Kurt Schwitters: space, image, exile*. Chicago: University of Chicago Press. 2015

“ambientação” – ou, outro termo parelho, uma “manifestação ambiental” – que carrega um signo anárquico de maneira implícita, mas não óbvia. Em posse desses vocábulos, decodificar a *Tropicália* se torna uma tarefa passível, uma vez que são palavras-chave para ler o texto que conceitua esse trabalho de Oiticica. Trata-se do catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*.

Com toda sua pinta de manifesto artístico, o “Esquema Geral da Nova Objetividade” (doravante referenciado aqui como “Esquema Geral”) pode ser lido como o prolongamento em palavras da *Tropicália* – sua manifestação conceitual. Isso porque os “textos seminais” de Oiticica são “uma referência fundamental para a compreensão de seu trabalho. Mais do que isso, seus escritos, no caso desse artista, também fazem parte do corpo da obra” (OITICICA FILHO, 2011:07). Oiticica afirmou que a *Tropicália* nasceu “da ideia e conceituação da Nova Objetividade”¹⁹⁵. Tomando essa afirmação como base, podemos dizer que, em certa medida, quando lemos o “Esquema Geral” estamos na verdade (ou melhor, estamos também) lendo a *Tropicália*. O conteúdo do texto, ou ao menos expressiva parte dele seria, pois, a explanação primeira original, da palavra-conceito “tropicália”.

Ao mesmo tempo em que alicerça conceitualmente sua nova criação, o programa serve como guia estético da exposição e uma explanação teórica do que seria a Nova Objetividade; mas também é uma espécie de depoimento pessoal de Oiticica sobre a produção artística brasileira dos últimos anos – e demonstra a ânsia desse artista em ver uma transformação revolucionário na cultura e arte brasileira.

O texto estabelece, logo em suas primeiras linhas, que a Nova Objetividade “não seria um movimento dogmático”, mas “a formulação de um *estado típico* da arte brasileira de vanguarda”. Era fundamental que a Nova Objetividade fizesse frente às correntes hegemônicas de então (como antes aqui já exposto, a arte *pop* dos Estados Unidos e *nouveau realism* por toda Europa), situando o Brasil em um plano internacional, à exemplo do que havia ocorrido em *Opinião 65* – porém de forma mais consciente, madura do ponto de vista estético e teórico¹⁹⁶.

O texto fala da tendência para “proposições coletivas” buscando abolir os “ismos”, característicos da primeira metade do século”. Oiticica queria instituir não “um movimento esteticista (como por exemplo o foi o cubismo, e também outros ismos constituídos como uma ‘unidade de pensamento’), mas uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a

¹⁹⁵ “Tropicália”, *op.cit.*

¹⁹⁶ “Esquema Geral(...)” *op.cit.*

‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante”. Em uma de suas anotações de 1965, em meio a rabiscos rápidos, há uma pista sobre como ler essa proposição, quando o artista afirma que “sentido de totalidade é uma coisa, já um pensamento dominante é outra bem diferente”¹⁹⁷. Assim como o Parangolé não seria uma estética da antiarte, a Nova Objetividade (e mais tarde, a Tropicália) não se estabelecem em torno de um pensamento dominante, mas sim em uma totalidade aberta. Para que o leitor se identificasse, Oiticica fornece um paralelo: “um símile, se quisermos, podemos encontrar no dadá, guardando as distâncias e diferenças”¹⁹⁸ – vale notar que aqui, o dadá é referido propositalmente sem qualquer “ismo”.

A Nova Objetividade é expressa nesse Esquema Geral dividida em seis tópicos. São eles: 1. Vontade construtiva geral; 2. Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. Participação do expectador; 4. Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 Tendência a uma arte coletiva; 6. Ressurgimento do problema da antiarte. Vejamos cada um desses itens.

Expresso em outras palavras, aquilo que Hélio Oiticica chamou de “vontade construtiva geral” (**item 1.**) é a constatação de uma característica imanente – ou ao menos, por muitas vezes constatada – da arte brasileira: a absorção da presença estrangeira, transformando sua preeminência em um produto nacional. Seria uma condição histórica, inerente aos movimentos que buscaram inovar as artes no Brasil. Para Oiticica, seria um traço marcante de nossa cultura.

Segundo o artista “até mesmo no movimento de 22 poder-se-ia verificar isso, sendo a nosso ver, o motivo que levou Osvaldo[sic] de Andrade à celebre conclusão de que seria nossa cultura Antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais”¹⁹⁹. Oiticica prossegue:

Somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas. [...] Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nessa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular.

Essa “vontade construtiva” seria, portanto, uma ação definidora da identidade brasileira, pois “somos um povo à procura de uma caracterização cultural”. Seria ao mesmo tempo um ato de

¹⁹⁷ AHO 0192/65

¹⁹⁸ “Esquema Geral(...)”, *op.cit.*

¹⁹⁹ Id.Ibid.

resistência terceiro-mundista frente aos colonialismos culturais aos quais o Brasil estaria submetido ao longo de sua história e a manifestação de uma angústia de quem tem sua identidade submetida a padrões, medidas e parâmetros oriundos de outras culturas. Mas como H.O. ressalva ao final, um produto do subdesenvolvimento, sim; porém, uma particularidade do Brasil, e não uma condição *sine qua non* de países subdesenvolvidos.

Mais adiante – e chegaremos lá, mas adiantando o ponto –, Hélio Oiticica irá lançar a questão, ao nosso ver, mais importante de todo o seu manifesto: como justificar a existência de uma vanguarda em um país subdesenvolvido, sem que ela seja fruto de uma alienação; sem que ela esteja descolada da realidade social, política e econômica, e se tornar, ela mesmo, um fator para o desenvolvimento cultural do Brasil? Como articular o *subdesenvolvimento* que, como vimos, apesar de ter sua origem no plano econômico, implica também as facetas culturais de um povo, com a *vanguarda*, que, via de regra, toma o campo da arte como autônomo – “*l’art pour l’art*”? Seria possível conciliar o atraso e a dependência (subdesenvolvimento) com a dianteira e a autonomia (vanguarda)?

A resposta para essa pergunta, como veremos, passa por outra questão: para *quem* o artista produz sua obra? Para Oiticica, seria o *povo* – compreendido aqui não como uma entidade idealizada, mas como o extremo oposto de uma “elite reduzida de *experts*”. Articula-se assim inquirições estéticas a respeito da arte enquanto um objeto e um objetivo. Daí a inspiração de Oiticica em formular o termo *objetividade*. Há, portanto, um direcionamento. Uma vanguarda que se fizesse por meio da participação popular, elemento crucial na busca por uma caracterização nacional, a qual o **item 1** desse “Esquema Geral” faz menção.

Seria justamente a “vontade construtiva geral” o espírito móvel dessa inquirição identitária. Um fenômeno compartilhado, sendo possível agrupar esforços criadores individuais, articulando assim a formação de uma vanguarda nacional, de modo a não ser ela – a vanguarda – a *se* emancipar do subdesenvolvimento, mas a responsável por decantar a cultura brasileira dos colonialismos a qual ela é compulsoriamente atrelada. Essa vanguarda, portanto, teria de aparecer sob o espectro de um movimento violento. A antropofagia oswaldiana é evocada aqui como elemento central; o sustentáculo dessa vanguarda almejada. Oiticica potencializa seu sentido original, aplicando o prefixo “super”:

A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de

colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia²⁰⁰.

A “superantropofagia” sugerida por Oiticica é uma peça fundamental na concepção da *Tropicália*. Seria uma espécie de estado de espírito da receptividade cultural brasileira, elevado ao máximo para poder então absorver plenamente a presença “de fora” e impedir uma soberania cultural estrangeira. Viria ela para “objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira”. Para que esta superantropofagia ocorresse era necessário procurar pelas características brasileiras mais relevantes, latentes ou em desenvolvimento no país: em um processo ultracrítico, reconhecer a cultura nacional em seus pormenores; em suas expressões políticas, estéticas, artísticas, históricas e cotidianas. Ela congrega não apenas “uma absorção exacerbada e crítica do ‘colonialismo cultural’, dos modelos estrangeiros” – como sugeria o texto original de Oswald Andrade –, mas também abrange um “repertório *imagético* brasileiro, das tentativas mais recorrentes de mitologização[sic] e caracterização da nacionalidade”²⁰¹. Isso quer dizer que para reconhecer o Brasil era necessário refletir aquilo que era mais raro e o mais ralo; tanto a respeito de seus méritos quanto seus deméritos. Em outras palavras, a superantropofagia, ao mesmo tempo que absorve a cultura estrangeira e produz algo novo, realiza o mesmo processo em uma operação autófaga.

Oiticica sinaliza a urgência de “procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento”, para assim “objetivar um estado criador geral, a que se chamaria vanguarda brasileira, numa solidificação cultural”²⁰². Nesse sentido, a antropofagia, retomada, repensaria o próprio passado brasileiro, absorvendo, com um apetite renovado, manifestações e movimentos artísticos produzidos em solo nacional. É através da pesquisa que se poderia “criar uma base sólida para uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias”.

O **item 2**. apresenta uma evolução da “demolição do quadro de cavalete” – no Brasil, desde 1954 até o ano de 1967 – gesto artístico aqui já explorado, principalmente pelo movimento Neoconcreto. Grosso modo, trata-se de um passeio por nomes e formulações das estéticas concreta e neoconcreta, além de expor as características da recente corrente “realista”, relatando obras e formulações teóricas desses momentos/movimentos da arte nacional. A bem

²⁰⁰ Id. *Ibid.*

²⁰¹ OITICICA, Hélio *apud* SÜSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, Carlos (org.) *op.cit.*

²⁰² “Esquema Geral(...)”, *op.cit.*

da verdade, essa parte do texto serve para apresentar os artistas que expuseram na *Nova Objetividade Brasileira* – e, por conseguinte, prestigiar a mostra – apontando diferenças e semelhanças, afinidades e particularidades de muitos dos mais de quarenta participantes – não por acaso, é o tópico mais longo de todo o catálogo. No entanto, esse arrolamento também serve para realçar uma busca histórica por expressões e manifestações, na arte e na cultura, que tomaram corpo no Brasil, que fossem *tipicamente nacionais*.

O **item 3.** é intimamente ligado ao anterior, já que a participação do espectador deriva dos trabalhos neoconcretos de Lygia Clark, Pape e cia – além claro, do próprio Oiticica. Vale notar a preocupação de H.O. em expandir aos outros artistas envolvidos na N.O.B sua concepção de que a arte deva ser cada vez menos contemplativa e, de uma vez por todas, interativa, participativa, aberta e solícita a significações por parte do público. De fato, muitos dos artistas envolvidos na exposição seguiam essa proposição; mas nem todos.

O tópico seguinte afirma uma urgência dos artistas em se *posicionarem* dentro do contexto político e cultural. Aquilo que já havia sido notado em *Opinião 65* em diante ganha aqui um atestado teórico, prontificado em manifesto. Já nas primeiras linhas do **item 4.** Oiticica diz “da *necessidade* da tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”; necessidade essa que se acentuava a cada dia, pedindo “uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes ditas plásticas, literatura, etc”. A *participação*, vocábulo em destaque do item anterior, ganha um aqui um caráter diverso – ainda que não sejam assim tão distantes entre si–: uma diz do público que toma parte no criar artístico; a outra do artista que toma parte da vida pública.

Segundo Oiticica, para o pleno comprometimento do artista perante o social era importante abolir uma posição esteticista. No texto, afirma que “o artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista [...] que considera os produtos da arte como uma segunda natureza onde se processariam as transformações formais decorrentes de conceituações novas de ordem estética”²⁰³. O texto elege as proposições de Ferreira Gullar como modelos a serem seguidos – e ao final do tópico, deixa uma provocação aos seus pares:

O que Gullar chama de participação é no fundo essa necessidade de uma participação total do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, conseqüentemente influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse

²⁰³ Id. Ibid.

mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores nos planos ético-político-social. [...] A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não baste à consciência do artista como homem atuante, somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras, mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo) [...] que o artista “participe” enfim da sua época, do seu povo.
Vem aí a pergunta crítica: quantos o fazem?

O quinto tópico do Esquema Geral bem parece uma continuação do **item 3**. A “tendência a uma arte coletiva”, de que fala o **item 5.**, é uma arte gestada coletivamente, sem a exclusividade do autor, no sentido que o insere o “espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total”. Há que se destacar que a concepção dessa “arte coletiva” reflete uma nova concepção de manifestações populares, encaradas como expressões culturais, mas também estéticas – o texto fala de Escolas de Samba, festas de toda ordem, torcidas de futebol, feiras... seriam situações em que essa participação total se expressaria fora do universo tradicionalmente compreendido como “artístico” (museus, salões, cursos de belas-artes, etc).

No **item 6**. H.O. trabalha com a questão da antiarte no Brasil. Aquilo que Oiticica compreende como “antiarte” já foi exposta em páginas anteriores desse capítulo. Ela vai *contra* pressupostos do conceito clássico de arte, mas não apenas em suas atribuições formais: para Oiticica, a antiarte se difere por desestruturar a equação artista-obra-espectador, trazendo o público para dentro do processo de criação da obra, sendo o artista uma espécie de mediador dessa relação. A participação coletiva é novamente evocada, agora com um semblante definitivo, sob um aporte conceitual. A antiarte seria como uma “atitude criativa”, propiciando a integração entre a arte e a vida pública. Haveria assim respaldo para que a vanguarda brasileira não emergisse isolada; mas, ao contrário, fosse uma amplamente comunicativa, como uma força transformadora da cultura e da sociedade:

No Brasil o papel [da antiarte] toma a seguinte configuração: como num país subdesenvolvido, explicar o *aparecimento de uma vanguarda* e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas *como um fator decisivo no seu progresso coletivo*? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala, não numa elite reduzida a experts, mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte. [...] O problema antigo de “fazer uma nova arte” ou de derrubar culturas já não se formula assim – a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas

proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido

A conclusão de H.O. é que, para existir sob o signo da vanguarda, esse projeto coletivo deveria ser *aguerrido*. Os parágrafos finais do texto são taxativos: era preciso ir “contra coisa, argumentos, fatos”; e o enfrentamento, inevitável, passava a fazer parte de suas metas. “No Brasil”, afirma Oiticica, “para se ter uma posição cultural atuante [...] tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social”. A últimas linhas do Esquema Geral parecem atestar o caráter de manifesto desse depoimento:

Para finalizar, quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da Nova Objetividade, frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da Nova Objetividade – ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

Apesar de possuir uma dimensão unitária, o Esquema Geral da Nova Objetividade se sustenta por alguns pontos básicos, que se entrelaçam e se reforçam ao longo do texto. Poderiam ser elencados: a participação ativa do público na concepção e designação do fenômeno artístico; a negação de “ismos”, fortalecendo uma ideia de *estado*, e não movimento artístico; a importância em se reconhecer as características artístico-culturais nacionais, sob um viés (super)antropofágico; uma defesa ofensiva contra os colonialismos culturais, em prol de consubstanciar uma vanguarda tipicamente brasileira; além da veemência das posições elencadas – com uma predisposição à violência, por assim dizer –, buscando excitar os ânimos e sentidos. Não seria grande exagero apontar como destino subscrito do texto uma arte livre, libertária, anarquista.

A relação entre a *Tropicália* e o Esquema Geral da Nova Objetividade é vital: a obra foi antes de tudo *conceituada*. Nesse sentido, muito de seu arranjo conceitual é imanente em sua materialização; havendo, porém, uma densa significação implícita em sua estrutura. *Tropicália* manifesta uma síntese Esquema Geral: o de uma vanguarda antropofágica, radicalmente experimental e brasileiríssima ao extremo.

Oiticica procurou demonstrar as condições para o surgimento de uma revolução no plano cultural, que já estaria às margens de irromper no cenário artístico. Contudo, mesmo possuindo todo um plano referencial, a vanguarda que Hélio pensou estar surgindo não eclodiu da maneira que ele imaginou. Apesar de compartilhar reverberações estéticas com alguns

colegas (sobressaindo os de Lygia Pape, Antônio Dias e Rubens Gerchman, o que possibilitou um trabalho conjunto de fato entre os artistas), o potencial de um coletivo artístico não se manifestou em 1967.

Foi no ano seguinte, e batizado com o neologismo que ele havia formulado. Em 1968, de repente, só se falava em tropicália.

Heliocentrismo

Quando Nelson Motta publicou sua debochada *Cruzada Tropicalista*, no início de fevereiro de 1968, enquanto muitos leitores ficaram confusos, Hélio Oiticica ficou possesso. Afinal, a partir de então, “tropicália”, neologismo por ele formulado para designar sua obra – e, inerentemente, abarcando um arranjo específico de objetivos e propostas –, passou a ser objeto de especulações semânticas, teorias esdrúxulas, análises de toda sorte nas colunas (principalmente as que se ocupam de moda) de jornais por todo o Brasil²⁰⁴ – fato que desagradou e muito o artista carioca. Aliás, possesso parece mesmo um adjetivo apropriado para descrever o sentimento que imaginamos ter aflorado em Hélio Oiticica. Tanto o foi que, logo nos fins de março de 1968, Oiticica entrou com um pedido de busca no antigo Departamento Nacional de Propriedade Industrial: procurava tirar um “nada consta” – condição para pedir patente do termo “Tropicália”²⁰⁵.

Àquela altura, porém, o sentido de “tropicália” já não estava exclusivamente nas mãos do artista – não era de seu domínio intelectual exclusivo. Quer Oiticica gostasse ou não, tropicália já não mais dizia apenas de sua designação primeira – i.e., a conceituação de sua ambientação exposta na *Nova Objetividade Brasileira*. O nome pelo qual H.O. concebeu seu recente trabalho dizia agora de uma estética apropriada para desenhar uma articulação de nomes e obras que se formava no horizonte cultural brasileiro. O que antes designava apenas uma estrela expandiu-se agora em um significante de largo espectro, emanando sentidos afins – e diversos – de sua fonte original. Seria possível dizer: a partir de então a palavra se tornara um conceito.

Segundo Sérgio Paulo Rouanet, destacado tradutor e comentador da obra de Walter Benjamin, os conceitos, segundo o pensamento benjaminiano, têm um papel de *mediação* entre o empírico (os fenômenos) e as ideias. Sem ele, essas duas dimensões se perderiam: “Longe

²⁰⁴ Ou, ao menos, de toda a região sudeste do país.

²⁰⁵ AHO 1594/68.

dos fenômenos, as ideias são vazias, do mesmo modo que os fenômenos, longe das ideias, estão condenados à dispersão e à morte: dispersão porque não podem agrupar-se em unidades significativas, e morte porque estão entregues, sem defesa, ao pensamento abstrato, que as destrói em sua particularidade”. O conceito teria então uma função mediadora entre a empiria e o mundo das ideias:

“pelo conceito, as coisas são divididas em seus elementos constitutivos, e enquanto elementos, podem ingressar na esfera das ideias, salvando-se; inversamente, pelo conceito, as ideias podem ser representadas, tornando-se concretas, graças à empiria desmembrada em seus elementos materiais” (BENJAMIN, 1984:13).

Dessa maneira, poderíamos dizer que é pelo conceito que as ideias ganham forma e os fenômenos ganham conteúdo.

O historiador alemão Reinhart Koselleck procurou em seu trabalho evidenciar diferenças entre “conceito” e “palavra”. O primeiro pressuposto básico é que “todo conceito se prende a uma palavra, mas nem toda palavra é um conceito”. Segundo Koselleck: “uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias [...] nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ela”. Quer dizer, enquanto “uma palavra pode ser determinada pelo seu uso, um conceito, ao contrário, para poder ser um conceito, deve manter-se polissêmico” (KOSELLECK, 2006:109). Nesse sentido, continua o autor:

O significado e o significante de uma palavra podem ser pensados separadamente. No conceito, significado e significante coincidem na mesma medida em que a multiplicidade da realidade e da experiência histórica se agrega à capacidade de plurissignificação de uma palavra, de forma que seu significado só possa ser conservado e compreendido por meio dessa palavra (Ibidem).

Para exemplificar seu pensamento, Koselleck diseca a expressão “Estado”, buscando os elementos que fazem dessa palavra um conceito.

Dominação, território, burguesia, legislação, jurisdição, administração, impostos, Exército [...]. Esses conteúdos diversos, com sua terminologia própria, mas também com sua qualidade conceitual, estão integrados no conceito “Estado” e abrigam-se sob um conceito comum[...]. Os conceitos são, portanto, vocábulos nos quais se concentra uma multiplicidade de significados. Uma palavra contém possibilidades de significado, um conceito reúne em si diferentes totalidades de sentido” (Ibidem).

Sob essa definição, se pensarmos que “tropicália” foi um neologismo formulado por Hélio Oiticica para única e exclusivamente designar sua ambientação, apesar de ser *elaborado conceitualmente*, ele não poderia ser considerado um conceito por não conter em si uma

qualidade polissêmica. É quando a palavra passa a incidir sobre outro objeto de destinação (no caso, a canção de Caetano Veloso), quando sua significação explode em seu processo de expansão, é que “tropicália” passa a ser um conceito. Define Koselleck: “a razão pela qual um conceito se apega a uma palavra específica é quando ela transcende seu significado inicial, criando um efeito polissêmico no discurso”²⁰⁶.

A palavra “tropicália” ganha a importância de conceito quando deixa de dizer apenas da obra de Oiticica – ainda que mantivesse em seu âmago traços essenciais de sua significação primeira – e passa a ser o meio pelo qual uma conjuntura específica daquela época, numa urgência circunstancial, pôde ser compreendida como um conjunto. Tal como estrelas isoladas que passam a se destacar ao serem vistas como uma constelação – servindo de referência e orientando sentidos. Mas por se corresponder a um processo histórico, trata-se de um desenho dinâmico, um permanente constelar: ao mesmo tempo em que atua como limitador das experiências possíveis e das teorias, um conceito abre determinados horizontes”; e, o mais importante: ele “não é somente o indicador dos conteúdos compreendidos por ele, é também seu fator” (KOSELLECK, 2006:109).

Tomando as considerações acima, *tropicália* se reveste como um conceito por ser a única forma de dizer dessa estética tropicalista em toda a sua polissemia. Afinal, “um conceito reúne em si a diversidade da experiência histórica, bem como a soma das características objetivas, teóricas e práticas, em uma única circunstância, a qual só pode ser dada como tal, e realmente experimentada, expressa por meio desse conceito” (Ibidem). A *tropicália* se fundamenta, por meio de expressões artísticas em que, naquele momento, estabeleceram-se “afinidades eletivas”. Expressão que, como lembra Michael Löwy, era utilizado desde a alquimia à química, até que Goethe utilizou-o em seu romance, onde procurou dizer das forças atrativas entre dois corpos, cujo resultado dessa atração seria algo novo, inesperado (LÖWY, 2011). Ou seja, as aproximações possíveis que se estabeleceram entre as *Tropicálias* de Oiticica e Caetano, bem como o *Rei da Vela* e *Terra em Transe* – para citar nossas referências selecionadas – acabaram por explodir em uma nova estética – antropofágica, violenta, brasileiríssima, anarquista, alegórica, crítica, debochada, múltipla... tropicalista. O conceito de *tropicália* passou a ser um vetor constituinte e constitutivo da cultura brasileira.

²⁰⁶ Sem adentrar no assunto, nesse sentido, o Parangolé, sim poderia ser considerado um conceito. Afinal, de “capas” e “estandartes”, passou a designar toda a obra de Oiticica – “Parangolé de protesto”, “Parangolé social”, e mesmo seus programas respondiam pela expressão “Parangolé”.

É muito provável que em um primeiro momento o artista carioca tenha sido pego de sobressalto pelo fato de sua “tropicália” ter caído na boca do povo. Fosse lendo em primeira mão a coluna de Motta, fosse por alguém lhe perguntando se ele tinha algo a ver com aquela história de Tropicalismo, Oiticica deve ter tido a mesma surpresa. De uma maneira ou de outra, é certo que esse (provável) estranhamento sentido pelo artista rapidamente se expressou em uma antipatia sobre o tema. Afinal, durante aquele verão, quase que diariamente algum colunista arrolava uma série de pormenores típicos de um brasileiro comum e os realçava através de uma reformulação do conceito de tropicalismo; ou então usavam *tropicália* para dizer de uma moda espalhafatosa, uma grife da malandragem carioca, de um espírito carnavalesco – a moda de um suposto movimento chamado, ora pois, de Tropicalismo. Isso sem contar disparates como “nada mais *tropicália* do que a pesca submarina”, ou “quanto menos combinar melhor”. Porém, progressivamente, a aversão de H.O. com relação ao emprego desviado do termo se configurou em uma avocação para o bom uso do significante. Restava a H.O. invocar sua significação original.

A partir de suas declarações percebe-se que modéstia (o que não é a mesma coisa que humildade) foi uma característica que Hélio Oiticica nunca cultivou. Um adjetivo justo para seu gênio é “temperamental”. Da mesma maneira, aquele que biografar esse artista provavelmente utilizará a palavra “comedido” apenas para negá-la. H.O. era zeloso com relação a sua obra, suas concepções. Quer dizer: ao mesmo tempo em que prega a participação coletiva, i.e., uma *alteridade* na significação de seu trabalho, H.O. não poupava críticas sobre aqueles que, em sua interpretação, raleavam proposições originais. Como o anterior já introduziu, quando o afã tropicalista apenas começava, Oiticica não apenas reclamou para si a autoria do termo: se confirmou como uma *autoridade* na matéria.

O conceito de autoridade recebeu especial atenção da filósofa Hannah Arendt. A autora resgata sua noção inicial: vem do vocábulo romano *auctoritas*. Um caso específico, onde palavra e o conceito surgem juntos – ou seja, um neologismo. Segundo Hannah Arendt, *auctoritas* deriva “do verbo *augere*, ‘aumentar’ (1992:163). Ela *reproduz*, simbolicamente, um determinado conjunto de sentidos, valores, signos, potências, implícitas naquele ou naquilo que porta o estandarte da autoridade. Nesse sentido, o que a autoridade produz, em essência, é uma expansão de algo; ou, mais especificamente: “aquilo que a autoridade ou os de posse dela constantemente aumentam é a fundação”.

Na Roma Antiga, conforme nos diz a autora, “desde o início da República até virtualmente o fim da era imperial, encontrava-se a convicção do caráter sagrado da fundação”²⁰⁷. Autoridade e fundação, portanto, são concepções, ainda que distintas, diretamente atreladas em seus sentidos. A fundação é o começo de um corpo, e a autoridade, aquela que lhe assegura continuidade pelo tempo. Em um mesmo movimento a autoridade, ao propagar o ato fundador, demarca elementos que reportam à uma gama de qualidades originais, ao mesmo tempo que traz consigo a potencialidade de se amplificar, se difundir de maneira diversa, criando suas próprias derivações. O processo de expansão da fundação foi muito bem explicado pelo também filósofo Newton Bignotto. Segundo o autor, a fundação bem-sucedida corresponde a um movimento de preservação da memória do ato fundador e de afastamento do mesmo, tanto em direção a um tempo passado e “absoluto” quanto em direção a um futuro, que realiza as potencialidades contidas na fundação²⁰⁸.

Trata-se, portanto, de múltiplos desdobramentos em várias etapas, e não um momento único: toda fundação é contínua e exige sempre sua renovação. Esse processo, afirma Bignotto, se dá de maneira completa no simbólico e no imaginário; de tal maneira que os maiores *fundadores* são aqueles que criaram uma nova religião²⁰⁹. Nesse sentido, talvez fosse possível pensar que, assim como a religião e a política, os artistas que fundam uma estética também fazem brotar no imaginário um novo corpo de símbolos, signos e expectativas. Mas para isso, é importante que seja reconhecido um ato, ou mesmo um momento fundador, do qual emanaria suas potencialidades – as quais, por sua vez, a autoridade é portadora.

Outra filósofa, Myriam Revault d’Allonnes, em um ensaio recente no qual faz um apanhado geral sobre outros escritos em relação ao tema da fundação e da autoridade, busca compreender esses fenômenos. Em *O Poder dos Começos*²¹⁰, a autora chama atenção justamente para a importância de um *ato fundador*: este seria um feito ou um fato em que se emana um “excesso de significação”. Tal excesso “não somente possibilita a continuidade de uma cadeia de ações e experiências, como também determina em grande parte as significações criadas a partir de um ato fundador” (D’ALLONNES, 2008:95). Esse excesso de significação transcenderia o momento específico de fundação, pois, diferentemente das relações poder, que

²⁰⁷ A “fundação” a qual os romanos devotavam suas expectativas se baseava nos elos simbólicos que se associassem diretamente à fundação da cidade de Roma.

²⁰⁸ Conferir BIGNOTTO, 1991.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ D’ALLONNES, Myriam Revault. *El poder de los comienzos: ensayo sobre la autoridad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008

se estabelece numa dimensão *espacial*, o fenômeno da autoridade se dá numa dimensão *temporal*: “o tempo é a matriz da autoridade, como o espaço é a matriz do poder” (D’ALLONES, 2008:15).

Ao longo do ensaio, a autora demarca diferenças entre poder e autoridade. Segundo D’allones, por exemplo, o autoritarismo, ou qualquer postura autoritária – que, por condição, estabeleceriam imediatamente uma relação de poder –, descaracterizam de imediato uma autoridade. A autoridade deve ser *reconhecida*, jamais se impor: “compreendida em seu verdadeiro sentido [...] a autoridade não tem nenhuma relação com a obediência: se baseia no reconhecimento” (D’ALLONNES, 2008:68-70). Ainda segundo a autora, outros dois elementos que excedem a relação obediência/mando são a *legitimidade* e a *precedência*. Nesse sentido, é oportuno lembrar que a *Tropicália* de H.O., dentre os ditos “marcos tropicalistas” é a que de fato vem primeiro a público (princípios de abril de 1967)²¹¹. Também vale notar que, até onde pôde se averiguar, a legitimidade de Oiticica na matéria nunca foi questionada.

O ato fundador de que fala d’Allonnes se assemelha ao que dizia Merleau-Ponty, sobre uma *instituição*. Algo que, para ser elaborado, necessita de outro regime de pensamento, uma linguagem própria – como no caso que analisamos, o caso de uma estética *tropicalista*. Merleau-Ponty se utiliza do vocábulo “instituição” pois ele supera os limites da ‘constituição’ [...]. O mundo não está ‘constituído’, está ‘instituído’” (D’ALLONNES, 2008:231). Ao contrário do que estaria constituído, o que está instituído está em aberto, é fecundo. A instituição de algo não determina uma repetição, mas cria um efeito multiplicador a partir de uma gama instaurada em determinado momento. E se o ato fundador está em larga medida relacionado à uma tradição, essa não deve ser tomada como petrificada, ou vista como uma sobreposição de elementos, como um “depósito de sedimentos”. Como afirmou Myriam d’Allonnes, a tradição “não é apenas como um depósito morto: tem a capacidade de ser retomada, quer dizer, reatualizada, reativada” (D’ALLONNES, 2008:233). Na sequência, a autora comenta que a incisão dessa metáfora (“tradição sedimentada”) estaria a princípio no fato de ilustrar um processo dinâmico como uma sequência de estratos demarcados; mas logo em seguida apropria-se da metáfora, ao ponderar que:

se atendermos bem ao fato de que esses elementos são depositados por um agente, que também opera um processo dinâmico – os rios, os oceanos –, o elemento da

²¹¹ Verdade seja dita, *Terra em Transe* teria estreado poucas semanas antes se não tivesse sido censurado (episódio que será comentado no **Capítulo 3.**) – isso sem mencionar o fato do filme ter sido produzido e filmado muitos meses antes de sua estreia, na última semana de abril de 1967. Por outro lado, isso apenas comprova a sintonia de ideias entre

transformação ativa, viva: os sedimentos são transportados e logo seguem sofrendo modificações, alterações. A petrificação se vê contrariada, compensada, por um movimento inverso. (Ibidem)

O que se quer chamar atenção aqui é para o fato de Hélio Oiticica comportar-se como uma autoridade do conceito de tropicália através de um movimento legítimo. Afinal, a instituição da Tropicália nasce diretamente da expansão da “palavra-conceito” criada pelo artista carioca. Aquilo que Oiticica chamou de “tropicália” passou por uma expansão semelhante ao processo de *augere*, quando foi empregada como título da canção de Caetano Veloso e compreendeu uma estética em voga ainda não nominada. Além disso, os três elementos de que fala D’Allonnes (precedência, legitimidade e reconhecimento) incidem sobre Hélio Oiticica: jamais se questionou qualquer um desses aspectos. Por outro lado, ao passo que não se questionava a importância de Oiticica dentro da Tropicália, nem sempre seu papel era explicitado pelos comentadores e críticos do fenômeno tropicalista.

Em meados da década de 1960, e principalmente após a invenção de seus Parangolés, Hélio Oiticica passou a ser encarado como um dos principais artistas do País. Apesar de apenas bater na casa dos 30 anos, já não era nenhum novato no meio artístico. Além disso, em grande parte dos comentários a seu respeito e críticas de sua obra, uma de suas virtudes era uma maturidade artística, apesar da pouca idade. Vaidoso e precavido sobre sua própria imagem, H.O. acompanhava seu nome figurar cada vez mais nas colunas e seções de artes visuais dos periódicos; mas, há poucas páginas de distância – em geral nas seções de variedades, assinada por cronistas e colunistas, também lia sua tropicália sem nenhuma (ou com rara) referência ao seu inventor.

É de se imaginar o asco de Oiticica, lendo aquilo que ele chamou de “burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie a pregar Tropicalismo, tropicália (virou moda)”. Um movimento, uma moda, um estilo de vida (*way of life*)... um fenômeno jornalístico que ia ganhando as rodas de conversas e imediatamente se converteria em um produto explorado comercialmente. Para Oiticica, aqueles que falavam em Tropicalismo proclamavam uma identidade dos estereótipos tropicais – mas em uma exaltação ingênua. Sob essa perspectiva, o Tropicalismo descrito nos jornais folclorizava mazelas e misérias – o subdesenvolvimento brasileiro – ao invés de superar de tais estigmas, justamente por não realizar a dialética expressa na antropofagia modernista.

Tanto o foi que, já no início de março, H.O. escreve um artigo – já citado aqui nessa dissertação – no qual transpõe todo o seu aborrecimento em assertos contundentes. Intitulado “Tropicália”, o texto descreve sua ambientação apresentada em 1967, a importância do Parangolé e outros pressupostos para se compreender o significado original de “tropicália”. O artigo é um atestado de autoria do conceito:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva de impor uma imagem obviamente ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional[...]. Propositalmente quis eu, desde a designação criada por mim de tropicália (devo informar que a mesma foi criada por mim, muito antes de outras que sobrevieram, até tornar-se a moda atual) até os seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros²¹².

Assumindo mais uma vez o papel de modelo, Oiticica ainda afirma que

a conceituação da tropicália apresentada por mim [...] veio diretamente dessa necessidade fundamental de caracterizar um *estado* brasileiro. Aliás, no início do texto sobre Nova Objetividade invoco Osvaldo[sic] de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu depois da apresentada entre nós o *Rei da Vela*) como um elemento importante nessa tentativa de caracterização nacional²¹³.

Como já foi antecipado no **Capítulo 1**, esse ensaio escrito por Oiticica teve circulação por meio de uma entrevista de Maria Ignez Corrêa da Costa, que reproduziu grande parte de seu conteúdo. Mas, para além dos grandes meios de comunicação, Hélio fazia questão de expor sua posição a respeito da febre tropicalista a quem estivesse dentro de sua rede de contatos.

Em suas correspondências, principalmente as enviadas nos meses de fevereiro a abril de 1968, repetidas vezes H.O. se intitulou autor do conceito que todos tentavam decifrar. Em uma delas, diz ao crítico inglês Guy Brett que “ideia de tropicália [...] tornou-se a coisa mais falada aqui, dando origem ao ‘Tropicalismo’ em toda a cultura brasileira[...]. Muito barulho está sendo feito aqui em torno desse Tropicalismo, e tudo foi diluído em todas atividades que você pode imaginar: moda, alimentação, objetos, etc”²¹⁴. Em outra carta, endereçada à Vera Pacheco Jordão Oiticica reitera que “a moda aqui é tropicalismo, sendo que a *Tropicália* [...] deu origem

²¹² “Tropicália”, *op.cit.*

²¹³ Id. Ibid. Grifo nosso.

²¹⁴ “Carta para Guy Brett”, 02/04/1968. AHO 1024/68.

a tudo isso. Como toda moda, tem seus prejuízos e creio que já passou da conta; para retomar à sua força original é preciso sair da moda, pois é algo muito mais sério do que parece”²¹⁵.

Nas entrelinhas, podemos ler que Oiticica dizia ser ele quem plantou a semente (ou talvez, melhor, a radícula) por onde se esparramou a tropicália (e sua versão com rabicho “ismo”). Mas em diversas ocasiões reconheceu que o que de fato *deflagrou* aquela articulação cultural foi a canção de Caetano Veloso, *Tropicália*. Em uma carta H.O. diz: “essa foi a principal razão para a súbita popularidade da palavra e a generalização de muitas ideias. [...] Isso gerou uma grande confusão e todo mundo acha que ele [Veloso] é o autor da palavra tropicália, mas há algumas semanas tudo ficou bem explicado, através da imprensa no Rio [...] de que fui eu quem a inventou”²¹⁶. Vale lembrar que após a explosão de *Alegria, alegria*, no Festival da TV Record de 1967, Caetano era um ídolo popular à altura de Roberto Carlos – e por certo o astro brasileiro em maior ascensão naquele momento. Quer dizer, por mais que Oiticica se considerasse uma referência no meio artístico, era o rosto de Caetano Veloso que estampava capas de revistas semanalmente.

Em uma outra carta, com um “quê” de desdenho, H.O. relaciona seu prestígio dentro do cenário artístico-cultural brasileiro com início do furor tropicalista:

Aqui, de repente, parece que virei uma espécie de “moda”: basta escrever algo ou dizer que logo todos passam a repetir. Ano passado expus em maio um projeto com cabine e labirinto, ambiental, no MAM que se chamou *Tropicália*. Logo no fim do ano o compositor Caetano Veloso (que é genial, talvez o maior da música popular atual) fez uma música com esse nome – pois bem, depois disso só se fala em tropicália e tropicalismo por aqui – há até a moda tropicália: terno de linho branco, chapéu de palha de malandro da praça 11 (antigamente é claro, pois hoje malandro nenhum usa chapéu de palha, que é caríssimo aliás), pérola na gravata, sapatos brancos, etc. Todas as festas, e “coisas avançadas” que há por aqui são tropicália, tropicália, tropicália... Não posso mais ouvir a palavra, pois virou moda e ficou chata²¹⁷.

A antipatia de H.O. ao furor e leviandade com que se falava de tropicália naqueles dias salta aos olhos. Mas trecho citado também chama atenção a maneira como Oiticica se referia a Caetano Veloso. Além reconhecer que o estardalhaço em torno da tropicália (muito em função do Tropicalismo inventado pelos jornais) vem da canção composta pelo jovem baiano, a

²¹⁵ “Carta para Vera Pacheco Jordão”, 16/04/1968. AHO 1025/68

²¹⁶ “Carta para Guy Brett”, 02/04/1968 *op.cit*

²¹⁷ “Carta para Judite Valentin”, 19/02/1968 AHO 1023/68

admiração sentida por Oiticica é um indício de uma aproximação que já se desenhava no campo das potências – e que viria a se manifestar de fato em pouco tempo.

Há uma fala reveladora de Oiticica a respeito de Caetano Veloso. Se no excerto acima H.O. declara sua admiração por Veloso, em um outro documento essa admiração se configura como uma espécie de empatia criativa, uma peculiar equiparação de sentidos de suas propostas. Uma afinidade estética que seria determinante para a confluência dos elementos que corporificariam essa constelação histórica chamada Tropicália – formada por Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Rogério Duarte, etc. Hélio afirma que, mesmo antes de ser traçado o paralelo entre sua obra-conceito e a canção-manifesto de Caetano Veloso, “já havia sentido muitas afinidades com ele [Caetano]: sua música é o desenvolvimento mais importante na música popular brasileira”, principalmente pelo compositor baiano operar sob o signo da antropofagia. Suas canções seriam “uma absorção de todos os tipos de ritmos, mesmo os semelhantes aos Beatles”. Oiticica aproveita para explicar para o amigo inglês para quem enviava a carta que esse era processo de apropriação específica: “isso é um fato cultural autenticamente brasileiro, o que o nosso poeta Osvaldo[sic] de Andrade chamou de antropofágico”²¹⁸.

Progressivamente essa afinidade eletiva sentida por H.O., aproximando sua obra da de Caetano Veloso irá se estender a outros autores das linguagens da imaginação. Oiticica, aos poucos, irá compreender que aquilo que ele buscava instituir dentro do campo das artes visuais – i.e., um estado de vanguarda tipicamente brasileiro – poderia muito bem se expandir em outros campos da cultura: assim como sua *Tropicália* era uma espécie de abrigo que assimilava a contribuição de outros artistas, o conceito de tropicália passou a designar um campo aberto de experimentações, abarcando expressões diversas – cuja experiência máxima foi a confluência de vanguardas, identificada pelo mesmo significante que a fomenta: Tropicália.

A medida que o ano de 1968 ia sendo habitado por seus eventos, H.O. assumiu um papel triplo no cosmos tropicalista que ia se formando: atuou como artista, teórico e crítico. Traçou destinos, construiu possibilidades, formou laços e parcerias. Em suma habitou essa utopia coletiva. Não tendo largado mão de se afirmar como o inventor do conceito de tropicália, se tornou membro da “família Tropicália” – como ele, num misto de carinho e brincadeira, apelidou o grupo.

²¹⁸ “Carta para Guy Brett”, 02/04/1968 *op.cit*

Em 1969, na passagem para a década de 1970, o ímpeto tropicalista foi arrefecido – tanto por opositores no campo cultural, como pelas ações repressoras do Governo militar. Nesse mesmo ano, H.O. passou uma turnê na Europa; e lá escreveu uma série de reflexões sobre o conceito de tropicália, às quais chamou de *síntese*. Essa síntese se constituiu “em etapas, níveis de significações que foram evoluindo”: desde sua *Tropicália* (1966/67), passando pelo alvorecer da Tropicália enquanto um coletivo artístico (in)consciente (1967/68), deixando seu futuro em aberto – no senso de que ela ganharia novos sentidos, se regeneraria.

Nesses ensaios – possivelmente textos que nunca lograram publicação –, novamente Oiticica, por se considerar o autor do conceito, escreve como uma autoridade na leitura do significado de tropicália. Ao final, Oiticica amplia o conceito, podendo ser compreendido como “um adjetivo, uma moda, cobrindo as áreas mais superficiais”, mas que *simultaneamente* produzia uma “reflexão mais profunda de nosso contexto”²¹⁹.

É nesse momento, quando passa a abarcar uma rede de referências maior do que a imaginada por Hélio Oiticica, que tropicália passa a denotar uma estética própria, uma nova forma de se expressar no campo artístico. Diz Oiticica:

Quando inventei, no verão de 1966-67 o conceito de *tropicália* (a palavra-conceito), não podia imaginar toda a sua extensão, embora quisesse dizer com ele, implicitamente, o que afinal ele acabou sendo: a definição de um novo tipo de *sentimento no panorama cultural geral*, ou a síntese de uma *visão cultural específica*, de diferentes campos de formas artísticas em suas manifestações, interrelacionados em suas metas específicas: teatro, música pop, cinema²²⁰.

Em outro escrito, Oiticica faz colocação semelhante:

o limite dessa síntese é cambiante: a consciência dela não pode ficar presa dentro de fronteiras estáticas [...]: a *Tropicália não é um movimento artístico*, e sim a *constatação de uma síntese* onde se reúnem propósitos gerais: cinema, teatro, artes plásticas, música popular, por que as fronteiras entre essas divisões normais tendem a se dissolver dentro de algo maior²²¹.

Nessa mesma série de reflexões, Oiticica elenca nomes e eventos determinantes para o surgimento da Tropicália enquanto um fenômeno histórico. Vale a pena a longa citação:

²¹⁹ “Tropicália: a nova imagem” (original em inglês). c.a.1969 AHO 0535/69.

²²⁰ Id. Ibid. Grifo nosso.

²²¹ “Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese” (original em inglês). 31/05/1969. AHO 0350/69

o *conceito* de tropicália, inicialmente relacionado a uma ideia puramente teórica, de repente se espalhou para além do meu campo específico, num acontecimento que quero descrever aqui [...] Caetano Veloso tornou possível e fez a síntese: uma música muito estranha e inesperada que ele tinha feito e ainda não tinha nome; alguém a nomeou *Tropicália*, o nome e *conceito* que melhor lhe cabiam. [...] O título se ajustou muito bem de todas as maneiras imagináveis: foi um marco em todos os desdobramentos dos campos criativos no Brasil, e Caetano e Gil conseguiram fazer a mais extraordinária revolução na música popular brasileira, dando-lhe a importância de uma experiência de vanguarda e relacionadas, ao mesmo tempo, intencionalmente ou por acaso, com as produções teatrais de José Celso Martinez Corrêa [...]. O cinema de Glauber Rocha [...] pode ser incluído, entre muitas produções do Cinema Novo no Brasil e a novo crescimento dos filmes underground; as artes plásticas (Gerchman, Pape, Manuel, Lanari, etc.) e poesia e literatura (irmãos Campos, Pignatari, etc.) também²²².

A trajetória dessa designação “tropicália” se desenharia, grosso modo, da seguinte maneira: o significado de tropicália, formulado originalmente para conceituar a manifestação ambiental de Oiticica, adequou-se como designação à composição anônima de Caetano Veloso. Ao ressoarem sob o mesmo significante, reverberaram uma frequência *sui generis*, cuja vibração encontrou eco em outros trabalhos do universo artístico nacional. Eram os primeiros traços da Tropicália: esse encontro de vanguardas, uma constelação que dava forma à sua ideia de tropicália.

O conceito de tropicália, à maneira que Oiticica chamou de “vontade construtiva geral”, é um *estado criativo* – artístico, estético, cultural – que acabou desembocando em um encontro concreto de vontades coletivas. Segundo H.O., os astros que compõe essa constelação histórica e amplificam seu desígnio compartilham dessa energia: “os elementos que eu ponho nas ideias do Parangolé, que Glauber Rocha põe em seus filmes, que José Celso Correa no *Rei da Vela*, que Gilberto Gil em sua música, etc., que podem ter relação com raízes populares brasileiras, têm essa relação de uma maneira *reformulante*”²²³. Esses propósitos variados convergiam em um ponto: a instituição de uma ação radical. Impulsionar a arte, a cultura (e em última instância, a sociedade) brasileira à um outro nível, relegando recalques e menosprezos para trás, digerindo fardos em elixires para uma a consciência estética, política, social e cultural do país.

Em outro trecho, H.O. reafirma que “Tropicália: não é um ‘movimento’ de arte, mas uma síntese de fato, à qual se pode somar (não como 1+1=2, mas um acúmulo de várias grandezas, de modo a compor um efeito de vivência) qualquer experiência relacionada com essa *constelação*”²²⁴. A busca pelo autêntico brasileiro, das raízes brasileiras, não passaria por

²²² Id. Ibid. Grifo nosso.

²²³ Id. Ibid.

²²⁴ “Tropicália: a nova imagem”, *op.cit.* Grifo nosso.

uma “folclorização” da cultura. Seria uma raiz aberta: uma noção de cultura em formação que, percebendo como inevitável a presença estrangeira, tem como plano de ação a absorção crítica desses elementos de modo a criar uma cultura múltipla e rica. Ao abraçar antropofagicamente os semblantes forâneos, o colonialismo cultural é subvertido e a influência estrangeira passa a ser mais uma substância da qual a cultura brasileira se alimenta. Concomitantemente, fazendo uso do mesmo plano crítico, a *tropicália* evoca os elementos compartilhados e reconhecidos como próprios do País, i.e., brasilidades das mais correntes às mais profundas. A crítica produziria, então, uma nova percepção dos elementos culturais brasileiros. O significado de *tropicália* infere diretamente nas imagens que se têm do Brasil.

Percebe-se uma semelhança no conceito de *tropicália* com aquilo que se chamou de tropicalismo. A diferença reside no viés de superação dos vícios, implícito na primeira, e muitas vezes disperso no segundo. Não se tratava de um culto à indumentária da malandragem e dos elementos tropicais. Reconhecê-los, sim; mas transformar essa coleção de fragmentos no “museu crítico do trópico” que falava Haroldo de Campos²²⁵.

Oiticica trabalhou, em sua *Tropicália*, essencialmente essa desmistificação de certas visões culturais. Afirma o artista que “imagética brasileira” – evocar os segmentos da imagem para tal – era importante, mas muito mais importante era superá-los²²⁶. Tratava-se de uma “urgência cultural da maior importância pegar: todas as raízes brasileiras na imagem, compará-la com a influência americana e subverter o domínio dessa influência absorvendo-a”²²⁷. Elementos imagéticos “postos de lado pela altivez burguesia brasileira, que suspirava pela elegância europeia” seriam então repensados; incluindo aí os mais superficiais (como abacaxis, flores de plástico, papagaios, araras, ornamentos de samba, e, talvez a maior expressão dessa tropicalidade: Carmen Miranda), *reformulariam* “coisas mais profundas: a busca pelas razões de tamanha riqueza visual, as relações com os *processos de formação cultural*”²²⁸. A conclusão de Oiticica é que “essa etapa da imagem foi a *primeira*, e podemos prever infinitas etapas; infinitas no sentido de que ela está *aberta* a todas proposições individuais e imponderáveis possibilidades”²²⁹.

²²⁵ “Heliotapes”, *op.cit.*

²²⁶ “Tropicália: o problema da imagem[...]”, *op.cit.*

²²⁷ Id. *Ibid.*

²²⁸ Id. *Ibid.*

²²⁹ Id. *Ibid.* Grifo do autor.

Hélio Oiticica lutou para defender sua os ideais tropicalistas contra “as forças fascistas” que tentavam matá-los²³⁰. Porém, ao mesmo tempo em que teve para si uma ideia mais ampla do que a tropicália queria dizer à princípio, Oiticica se exauriu do debate por acreditar que a diluição das ideias tropicalistas era irresistível. Em setembro de 1970, H.O. afirmou em uma entrevista: “hoje ela [tropicália] é uma imagem diluída”²³¹. O que se poderia inferir nessa constatação de Oiticica é que essa diluição responderia justamente pelo nome de Tropicalismo. Uma “etiqueta” que Hélio julgava como um conjunto de ideias reacionaríssimo, disfarçado de um movimento artístico²³².

Oiticica rechaçava a noção desse movimento inventado por jornalistas e “críticos conservadores”, chamado “Tropicalismo”. O concretista (e tropicalista?) Haroldo de Campos, sentenciou-o como “uma coisa que já está inventada, já tem um ismo, pertence aos dicionários dos ismos, e então permite um campo aberto a todas as diluições”²³³. Quer dizer, o esteticismo, que a nomenclatura “Tropicalismo” carrega implicitamente, era exatamente aquilo que Oiticica queria evitar quando imaginou constatar esse estado de criação coletivo no Brasil na Nova Objetividade, em 1967. Hélio afirmou que “tropicália não era Tropicalismo, e eu acho que na realidade o que acabou sendo foi mais Tropicalismo que tropicália”²³⁴. Nesse sentido, em outro escrito, anota: “tropicália’ é ainda ‘tropicália’, conceito que coloca a ideia de manifestações ‘sui generis’ da busca do ‘experimental’ no Brasil, sob um ponto de vista crítico-conflitual, que está na origem de sua criação”²³⁵.

Podemos pensar que o conceito de tropicália flerta de forma debochada, brincalhona e crítica com o conceito de tropicalismo. Mas, até onde a pesquisa pôde apurar, essa percepção não foi explicitada de forma tão clara.

Diagnosticada a diluição do conceito de tropicália sob rótulo de Tropicalismo, Oiticica parecia demonstrar uma fadiga definitiva com a questão. Mas não durou muito. Em 1970, H.O.

²³⁰ Id. Ibid.

²³¹ “Hélio Oiticica: artista de amanhã”. *O Globo*, 17/09/1970. Rio de Janeiro. p.11

²³² “Texto para o catálogo da exposição *Information*, no MOMA/NY”. 21/04/1970. AHO 0324/70. No texto H.O. afirma “tropicália was a tentative to create a synthetic face-brazil: the image taken to a dimension ‘more than that of representation’: but I am not interested in that anymore [...] dissolution and distortion have taken over: Brazilian reactionary-brainwashed state of thing acts as a reverse lens towards tropicália: conservative principles and ideas are imposed, disguised as ‘tropicalism’ (the idea of a new “ism” is already a distortion; tropicália wasn’t supposed to be a new ‘art movement’, but the denial of such concepts as “art-isms”

²³³ “Heliotapes com Haroldo de Campos”, 27/05/1971. AHO 0396/71.

²³⁴ Id. Ibid.

²³⁵ “Notas”, Nova Iorque, 10/06/1971. AHO 0278/71. A definição é uma apropriação de uma frase de Haroldo de Campos.

partiu para autoexílio nos Estados Unidos, o qual ficou por oito anos. Nesses tempos de desterro, Oiticica escreveu para os amigos tropicalistas: “o país se esvazia; e eu me esvazio”²³⁶. Mas momentos melancólicos também são momentos de reflexão; e sobre a tropicália, escreveu: “fora do contexto brasileiro é-me possível julgar a força que esse conceito possa possuir”. Para essa retomada era preciso refutar a hipótese da “compulsividade da diluição [do conceito de tropicália] como estado definitivo”²³⁷.

Subitamente o artista irá se sentir atraído novamente para o debate: “agora, de repente eu senti assim uma necessidade de usar a palavra tropicália outra vez”²³⁸. Em carta ao diretor Júlio Bressane, imbuído de um senso de responsabilidade quase paternal, fala de um texto que estava escrevendo, no qual procurava “desmistificar o conceito de tropicália [...] redefinir tudo, já que foi totalmente dissolvido no Brasil. Já que fui eu que criei o conceito, sinto-me obrigado a isso”²³⁹. Em uma de suas reflexões escritas, Oiticica afirma que “o nível superficial onde ocorreu esse processo diluidor, não atingiu a problemática da origem do conceito ou sua integridade primeira”²⁴⁰. Dito à sua maneira, Haroldo de Campos afirmava algo semelhante: “tropicália dá assim uma ideia de uma coleção de coisas dos trópicos [...] que está na origem de sua criação”²⁴¹.

Isso quer dizer que havia em seu âmago a possibilidade de retomada. À maneira do dadá – relação já sugerida por Oiticica desde o manifesto da Nova Objetividade Brasileira –, a tropicália seria um fenômeno estético. Um conceito cultural, cujo gama sónica seria um composto das experiências passadas, acumuladas, emanando sentidos para outras que possam vir em seu nome. Tanto o é que, ainda em 1967, por lhe caber perfeitamente, uma canção era assim batizada: *Tropicália*.

²³⁶ “Carta para a família Tropicália” 05/06/1970. AHO 0747/70.

²³⁷ “Notas”, Nova Iorque, *op.cit.*

²³⁸ “Heliotapes”, *op.cit.*

²³⁹ “Carta para Júlio Bressane”, 22/06/1971. AHO 1150/71.

²⁴⁰ “Notas”, Nova Iorque, 10/06/1971. *Op.cit.*

²⁴¹ “Heliotapes”, *op.cit.*

Capítulo 3 - Supernova: a explosão de *Tropicália*

Um monumento de bossas nossas

Em um dia qualquer dos últimos meses de 1967, um evento desprezioso se tornou fundamental na formação do cosmos tropicalista. Falamos de um simples almoço entre amigos na cidade de São Paulo. Uma reunião casual, quem sabe com convite aberto para acompanhantes. Em resumo: um encontro sem expectativas maiores – assim se poderia pensar. O anfitrião, a despeito de todos os esforços de pesquisa, não foi possível identificar. A lista de convidados, muito menos. Porém, sabemos que entre os presentes, haviam alguns nomes conhecidos no cenário cultural brasileiro. Quer dizer, ao menos de alguns desses presentes, sabemos nome e sobrenome. Um deles era Caetano Veloso.

Com um mínimo de precisão, sabemos que o evento foi em 1967. Nesse ano, Caetano Veloso passara de coadjuvante a grande astro da música popular brasileira. Tinha um disco gravado, outro encaminhado; era reconhecido como rival (o que quer dizer que estava à altura) de Chico Buarque; mas o mais importante: seu refrão estava na boca do povo. Em todo o Brasil – em grande parte, ao menos – se ouvia no rádio e se cantava em coro: “Eu vou,/ porque não?/ porque não?/ porque não?”. Forte, sugestiva, inovadora, contente: *Alegria, alegria* era um dos (se não o maior) *hits* de 1967.

Ao lado de Gilberto Gil, com sua *Domingo no Parque* (performance que, contando com a ilustríssima presença de seu arranjador, Rogério Duprat, apresentou ao mundo Os Mutantes), Caetano cravou um marco na canção popular no palco do III Festival da Canção Popular da TV Record. Lançaram, todos os citados e alguns outros mais, um desafio ao pensamento e às expectativas, perspectivas e sensibilidades culturais do Brasil. Levando em consideração o papel que a canção popular exerce na cultura brasileira, falar da apresentação de Gil e Caetano no III Festival da Record é dizer de um abalo sísmico que fez surgir novos horizontes no cenário cultural do país.

Nessa empreitada, que culminou no palco daquele festival, Caetano e Gil estiveram juntos desde o princípio. Sobre esse “preparo do salto”, que antecipou a *Tropicália*, muito já foi escrito; mas podemos anotar ao menos o básico. Com um objetivo ainda amorfo, mas incisivo, entre 1966 e meados de 1967, os dois compositores baianos encabeçaram discussões com outros colegas de profissão a respeito dos caminhos que a música popular brasileira estava seguindo e

sobre os quais ela poderia seguir; mas também (e talvez, principalmente), o papel do cancionista como intérprete do Brasil daquele momento. Sendo a canção um suporte privilegiado para veiculação de ideias, princípios e valores, como o compositor popular poderia influir na conscientização das massas sobre a urgência das revoluções (no campo e na cidade), traduzindo em canção a crueza de uma desigualdade social crescente, a migração de sertanejos e os inchaços populacionais nos centros urbanos? Como denunciar a violência da ditadura e, em última instância, ajudar a derrubar os militares do poder? Como ajudar a estabelecer de vez uma cultura efetivamente fundamentada em baluartes próprios?

Promovidos por produtores e pelos próprios artistas, esses encontros nos quais se discutiam “os rumos da música popular brasileira” tiveram ainda uma outra motivação; essa de caráter mercadológico – ainda que não fosse admitido. Não obstante a situação crítica vivida pelo Brasil após o golpe de 1964, naquele momento (1966-67) os autores de uma arte *participativa* tiveram que lidar com um fenômeno que atingiu em cheio o campo da música popular brasileira: o “iê-iê-iê”. O estrondoso sucesso dos programas da Jovem Guarda (liderado por Wanderléa, Erasmo e Roberto Carlos) e de Ronnie Von passou a fazer sombra no *Fino da Bossa*, programa de Elis Regina e Jair Rodrigues – sumo do produto musical dileto das classes médias urbanas de esquerda. Nas palavras de Augusto de Campos, a “brasa” de Roberto Carlos e cia., havia provocado um curto-circuito na música popular brasileira (CAMPOS, 1974:59).

Os artistas comprometidos com um projeto de transformação social chamado diversas vezes de “nacional-popular” – que, segundo Marcos Napolitano, é ao mesmo tempo uma cultura política e uma política cultural das esquerdas²⁴² – passaram a desqualificar a música, os artistas e mesmo os fãs do “iê-iê-iê”. As canções de Roberto Carlos e cia. seriam “alienadas” – o que por consequência causaria uma má influência no público. Além disso, passaria uma imagem de esmorecimento da classe artística, que se afastava de um ideal (no limite) revolucionário, seduzida pelo mercado fomentado pela indústria cultural: uma fábrica de ídolos populares cuja única preocupação é o lucro que o produto (o artista) irá gerar à grandes empresas – gravadoras, redes de televisão e grifes, por exemplo. Em resposta à essas críticas, foi lançado, em agosto de 1967, o “manifesto do iê-iê-iê contra a onda da inveja”, onde afirmam a força desse *movimento* jovem; e, contra a acusação de serem alienados, se defendem:

Somos conscientes de que temos feito muito pelos que necessitam da nossa ajuda. Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. [...] Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar

²⁴² Conferir: NAPOLITANO, 2014.

para ajudá-lo a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhe uma ajuda mais substancial. [...]Trata-se de um movimento otimista, não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos jamais, nas nossas canções, de tristeza, de dor-de-cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra...²⁴³

A resposta, um tanto quanto ingênua, é verdade, demonstra que, se não é possível falar em “racha” na música brasileira, havia certamente uma rixa entre os artistas do iê-iê-iê e os agregados sob a nascente sigla “MPB”. Nesse sentido, é importante assinalar que a rivalidade entre o iê-iê-iê *versus* o nacional-popular era em muito estimulada pela própria Rede Record, emissora responsável pelos principais shows das duas correntes: o “Fino da Bossa” e da “Jovem Guarda”.

Ainda nesse ambiente de hostilidades estéticas, um dos episódios mais memorados para evidenciar esses embates foi o lançamento de uma “Frente Ampla da Música Popular Brasileira”²⁴⁴. Conhecida como a “passeata contra as guitarras elétricas”, tinha à frente Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo e o conjunto MPB-4. O historiador, Marcos Napolitano, resume bem esse evento:

A passeata, na verdade, visava promover o lançamento do novo programa da TV Record, *Noite de MPB*, que deveria suceder ao *Fino da Bossa*. Porém, a passeata acabou sendo vista como uma manifestação ideológica contra o iê-iê-iê. Esta interpretação se tornava plausível, tendo em vista as declarações que circulavam na imprensa. Alguns dias antes, Elis, declarara: “Está nascendo uma nova frente na música popular brasileira, onde se diz o que se diz para unir os inimigos e vencer o iê-iê-iê”²⁴⁵

Gilberto Gil estava na passeata acima citada. Em depoimentos posteriores, afirmou que estava em defesa da música popular brasileira, mas não era *contra* nem à Jovem Guarda e muito menos às guitarras elétricas. Caetano Veloso conta em suas memórias o episódio da seguinte maneira: “Nara [Leão] e eu assistimos, assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão. Lembro que ela comentou: ‘Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista’”

A simples menção a guitarras, antônimas daquilo que projetavam em suas composições, já era um elemento de choque. O problema, é obvio não estava na mecânica do instrumento,

²⁴³ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Versão digital. São Paulo, 2010.

²⁴⁴ O nome foi inspirado na Frente Ampla, de novembro de 1966: união política que procurou conciliar antigos opositores (Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e João Goulart) em uma tentativa de demonstrar força opositora ao regime dos militares.

²⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção...* op.cit.

mas no plano simbólico. Para parcela da intelligentsia nacional, eram signos associados diretamente ao imperialismo norte-americano. Em meio à essa “guerra”, nas reuniões que se sucederam entre os artistas “engajados”, Gilberto Gil e Caetano Veloso perceberam a importância de dialogar com o contexto estético geral – por exemplo, pela potência subversiva do rock, o experimentalismo dos Beatles – e demarcavam uma posição contra certa estagnação pela qual a música popular estaria passando. Era, afinal, a crise do nacional popular (RIDENTI, 2010).

Enquanto artistas como Edu Lobo, Elis Regina e Geraldo Vandré buscavam nas canções uma certa noção de tradição, de raízes culturais, Caetano e Gil buscaram radicalizar o panorama vigente. A solução encontrada por ambos foi a retomada de uma linha evolutiva, dentro da música popular brasileira, legada por João Gilberto. E, assim como o “pai da Bossa Nova” incorporou características do *jazz* no seu samba, Gil e Caetano, contra a estagnação que esse nacionalismo poderia causar dentro da imaginação cultural do país, ao se retrair frente qualquer influência estrangeira, optaram por uma produção que fosse obviamente brasileira, mas que se inserisse em um contexto maior, incorporando inovações técnicas e tecnológicas. O uso de equipamentos elétricos seria uma das mostras dessa empreitada. O Festival da Música Popular Brasileira da Record de 1967 seria o palco onde os baianos lançariam aquilo que eles chamaram de “som universal” com suas canções *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque*.

As canções nutriram-se uma da outra. Quer dizer, o impacto que ambas provocaram foi muito maior agirem em conjunto, num mesmo sentido de provocar o público, atizando sentidos estéticos até então desconhecidos. Para contar a história de um crime passionnal entre personagens suburbanos, Gilberto Gil e Duprat criam uma mistura sonora inovadora – um acorde com cordas de vários tons: uma épica presença de violinos, violas e afins; guitarras e baixos elétricos distorcidos; o som metálico da batida no arame de um berimbau; e claro, o violão de nylon. Um baião com traços refinados, circunscrito de elementos arcaicos e modern(íssim)os... A letra era o próprio cinema, construindo movimentos e transições narrativas próprias da “sétima arte”; contando também com uma arrojada composição instrumental. *Domingo no Parque* ficou em segundo lugar naquele Festival – recebendo também o prêmio de melhor arranjo daquela edição. Mas foi Caetano Veloso quem explodiu com maior fulgor.

O compacto simples com o sucesso de Veloso conquistou maior público que a canção de Gil, figurando entre os mais vendidos durante meses²⁴⁶. Após a “explosão de *Alegria, alegria*”, Caetano era uma estrela pop brasileira. Mas sua cruzada pela renovação da música popular brasileira estava apenas começando. *Alegria, alegria* possuía diversos arranjos inovadores em sua composição; entretanto, questões mais agudas, a respeito de uma *visão*, de uma *imagem* de Brasil não foram exatamente tocadas por aquela canção. Seria com uma outra faixa, ainda inédita, e ainda inominada, que Veloso versaria sobre essa temática mais nacionalista.

Eis que voltamos novamente ao encontro de amigos que abre esse capítulo: ele é, afinal, um evento determinante para a história que se desenrolou. Ali, por fruto do acaso, aquela poderosa canção, mas que ainda carecia de um nome, era batizada. Responderia, a partir de então, por um sugestivo e denso significante: *Tropicália*.

A data do evento, como já se antecipou, também não sabemos precisar com exatidão cirúrgica. Mas ao que tudo indica, ocorreu durante as gravações do segundo álbum de Caetano Veloso – o que ocorreu logo após a o Festival da Record, em fins de setembro de 1967. Era o momento de finalização dos arranjos, os últimos retoques. Naturalmente, muita coisa na cabeça passava na cabeça de Veloso – autocrítica, autoafirmação, rumos possíveis e ainda impensados, questionamentos dos mais diversos. Quer dizer, o compositor estava com o material inédito, fresco – mas ainda não maduro.

Em algum momento daquele encontro, Veloso foi requerido ao violão para dar uma “palhinha” das novas canções que estariam em seu novo álbum, com previsão para ser lançado o quanto antes – não chegando a tempo do fim de ano, restou aos mais ansiosos ouvir o disco em janeiro de 1968. Veloso dar uma canja naquele almoço não é nenhuma surpresa – apenas um trocadilho. Mas dentre as novas canções, uma em especial surpreendeu a pequena plateia – é de se imaginar que ao menos uma parte seguiu o parecer da crítica especializada, formulada poucos meses depois. Versos que se embaralham, montando um quebra-cabeça de estranhos encaixes e peças inusitadas, fazendo criar familiares imagens em um desenho bizarro. Com ela, Caetano provocava a imaginação e o senso estético, instigando o ouvinte a procurar novas formas para circunscrever aquela experiência.

²⁴⁶ Baseio-me nos rankings semanais da revista *Intervalo*, entre os meses de setembro e dezembro de 1967.

Uma composição que demandava outras perspectivas: instituía novos horizontes. De fato, havia *algo* de diferente em torno daquela obra. Uma excitação que também se confundia com um estranhamento, do tipo que se sente diante de algo novo, *extraordinário*. Tratava-se de uma composição diferenciada daquelas que vinham sendo produzindo naquele momento. Mais do que isso: estabelecia um marco dentro do cancionero nacional.

Caetano Veloso fez ali como um hino surreal ao Brasil de então. Uma mescla musical, sinistramente festiva, envolvendo uma letra que entrecruza temporalidades; e, ao mesmo tempo, definitivamente contemporânea. Isso tudo em um enredo com a essência de um realismo mágico. Uma realidade alegórica – um universo imaginário e enigmático. Mas vamos por partes. É preciso ouvir Caetano – ou melhor, lê-lo silenciosamente.

Os aspectos propriamente musicais²⁴⁷ (cadência, harmonia, ritmo, tessitura, etc.) contribuem para fazer dessa canção um ponto marcante no panorama artístico de então. São eles que ambientam um tom de suspense que, entrecortado por animados refrãos, aumentam o mistério. A canção é armada então em dois “módulos”: estruturas musicais fixas, que se repetem, mas de letra variável. No primeiro, são enumeradas fragmentos que se amontoam, num conjunto esparso, formado “por eventos, emblemas, ditados populares e citações musicais e literárias” (DUNN, 2009, 111). Nele, há um narrador que “interfala” ao longo da canção: um guia nessa viagem — e que, segundo Christopher Dunn, poderia ser lido não como um eu-lírico tradicional, mas como o próprio Caetano Veloso (DUNN, 2009:112): o compositor baiano auto-trans(ex)posto em verso e melodia.

Esses versos são entrecortados por um refrão-baião, quase que antagônico às sequências antecessoras. Enquanto as estrofes anteriores montam um quadro de múltiplos elementos, o refrão é uma exaltação de símbolos comuns, “dando vivas a pares de rima primária” (VELOSO, 1997:127).

²⁴⁷ Ainda que jamais se poderá reproduzir a interpretação apresentada por Caetano Veloso na ocasião, é presumível que ela não tenha fugido demasiadamente da versão de estúdio — que estava sendo finalizada no estúdio. É presumível que uma das marcas do arranjo — uma sonoridade em suspensão harmônica, marcada pela regularidade rítmica e pelo acento da transição entre acordes, antecipando no contratempo a passagem dos compassos — tenha se mantido (dando solidez harmônica aquela misteriosa composição. Mas, dada a situação, é de se supor que o impacto nos ouvintes tenha sido oriundo da letra da canção. Inegável que os arranjos do maestro Júlio Medaglia, bem como as inferências do produtor do álbum, Manuel Barenbeim, presentes na versão final da composição, são fundamentais para fazer de *Tropicália* uma canção épica. Afinal, “a faixa orquestral inceptiva o suspense”: os instrumentos de corda, com seus glissados e pizzicatos, os batusques de uma sonoridade ancestral e os metais em tons stravinskianos (CAMPOS, 1974:163). No entanto, nada disso estava presente no momento em que Caetano apresentou para aquele público sua nova canção; de tal maneira que nossa análise dará conta daquilo que ouviram os presentes: uma letra complexa em um arranjo possível.

Estranheza e surpresa, provocado por arranjos poéticos incomuns, já podiam ser sentidas por aqueles primeiros ouvintes desde o início da canção. Os (hoje inconfundíveis) primeiros versos, compostos por Caetano, já introduzem a canção inédita e sua verve épico:

Sobre a cabeça os aviões
Sobre meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central
Do País

Evidencia-se, já no início da letra, algo de “modernóide” na canção. Aviões e caminhões: símbolos do desenvolvimento tecnológico e produtivo. A modernidade que se expressa em veículos de potência e velocidade; condutores do cruzar distâncias e desbravar o ermo e o incivilizado. A tela *Dinamismo de um Cão na Coleira* (1912), pintada pelo futurista italiano Giacomo Balla, encontra eco nos versos iniciais de Veloso: o *frame* que capta o fluxo das máquinas, que, aceleradas, estão em todos os lugares por onde se desloca(ra)m.

É preciso ter em mente o significado que esses termos tinham na década de 1960. Em 10 anos, a malha rodoviária havia sido mais que duplicada — apenas no período de 1956-60, foram pavimentados 6mil km, onde até então só existiam dois terços dessa quilometragem²⁴⁸. Além disso, uma das marcas do salto desenvolvimentista praticado pelo Brasil eram na verdade logomarcas da indústria automobilística que entraram no país. Paralelamente, vale notar que, mesmo com o crescente interesse por foguetes, espaçonaves e etc²⁴⁹, o avião ainda era, na década de 1950/60, um símbolo da tecnologia moderna — não raro o período é referido como a “era de ouro” da aviação comercial.

O narrador se encontra no meio de dois tráfegos — um aéreo e outro terrestre. Uma imagem possível: uma entidade que flutua. Nesse “entre-lugar”, possui uma perspectiva diferenciada, com dimensões e profundidades a serem exploradas: uma visão ampla. Ele descreve o que observa, como um *flâneur*. E, contrapondo a velocidade das máquinas modernas fabricadas pelo homem, paira estática defronte à paisagem geográfica. Porém, nos versos

²⁴⁸ Conferir, SCHWARCZ; STARLING, 2015, *op.cit.*, p.416.

²⁴⁹ Caetano Veloso por certo não estava alheio ao que acontecia em relação à “corrida espacial” — e, apenas a título de exemplificação, em *Alegria, alegria* uma das sequências de “notícias recortadas” diz de “espaçonaves”. Mas muito provavelmente, a não inserção dessas em *Tropicália* se dá pelo fato delas não se enquadrarem como um elemento de um imaginário propriamente nacional — ao contrário do avião, cujo formato foi inspiração para o desenho urbanístico de Brasília.

seguintes entra em cena a outra faceta do ente narrador: ele é também protagonista do enredo cantado. O personagem ganha papéis que lhe conferem contornos míticos, pois ele é responsável por ações nos planos cultural, social e político. Um *flâneur* que é também um espírito, “brasílico”. Espectador e espectro da identidade nacional.

A primeira pessoa dos versos iniciais mostra-se um “*eu*” que, pela repetição, se faz imperar. A partir de então, o eu-lírico não apenas descreve mas “*escreve*” a sequência de imagens, emblemas e signos que virão, (CAMPOS, 1974:163). Segundo Celso Favaretto:

Este “*eu*” é uma regra do enunciado, pois todas as frases são proferidas a partir deste “ponto” e, como sempre retornam a ele, acabam por recobri-lo, disfarçando-o com aquilo que ele mesmo diz. Assim, por este “*eu*” desfila o Brasil dado em representação: embora também se possa entendê-la como referência a um “*eu*” individual, a marca da pessoa equivale mesmo à não-pessoa, a um “*ele*” impessoal e anônimo que corresponde, no imaginário, à noção de “tropicalidade” ou de Brasil, verdadeiro sujeito da linguagem (FAVARETTO, 1979:72)

De acordo com o mesmo autor, a construção sintática dos versos acima é “paralelística, permitindo a comutação dos significantes”, como se a tríade “movimento/carnaval/monumento” se equivalessem semanticamente (FAVARETTO, 1979:72). Ainda que tal hipótese faça sentido, fato é que houve uma escolha definitiva por parte do compositor. A opção por “organizo o movimento” e “oriento o carnaval”, ao invés do contrário (“oriento o movimento” e “organizo o carnaval”) possivelmente tem como explicação um melhor caimento sonoro aos ouvidos. Se sim, essa explicação fonológica contribuiu para um detalhe que potencializa forças poéticas da canção. O movimento *organizado* — que, justamente por não se definir como artístico, político ou social, é *todos* ao mesmo tempo —, articulado em suas partes, dialoga com um carnaval que, ao invés de seguir sua natureza explosiva, de algazarra, é aqui *orientado*, ou seja, conduzido com um certo sentido, numa perspectiva objetiva. Quer dizer: um carnaval político — mas também uma forma de carnavalizar a política, por assim dizer.

O *eu* prossegue, inaugurando um “monumento” — como quem corta uma fita cerimonial. Aos poucos, esse “monumento” se mostra não exatamente como uma peça estatuária, nem mesmo se limita à uma obra concreta (embora vá sendo construído também com essas características): trata-se de um algo *monumental*.

Dessa entidade imponente, mas amorfa, podemos buscar ao menos o volume de seu vulto. Se os chapadões da primeira estrofe já indicavam uma certa geografia onde transcorreria o enredo, sugerindo uma localidade interiorana do Brasil, as hipóteses se resolvem pela

expressão “planalto central do País”. A canção (se) ambienta (em) uma Brasília imaginária. Concebida no “coração do Brasil”, mais do que um cenário, essa cidade idealizada (se) revela a síntese da ópera: a metáfora do *ser* brasileiro.

A nova capital, com suas enormes construções, era o maior feito de um projeto nacional-desenvolvimentista verticalizado nos “anos JK”. Brasília era o cartão-postal de um Brasil moderno, claro indicador (ao menos suposto) de superação de um subdesenvolvimento latente. Ao mesmo tempo, o centro do poder público nacional, historicamente localizado no litoral brasileiro, era agora no meio do sertão goianiense. A cidade trazia o estigma de um lugar rústico, de terra vermelha, poeirenta, em que até há muito pouco ainda se ouvia miado de onça (SCHWARCZ; STARLING, 2015:426). O conjunto de ambiguidades inerentes à nova capital, como definiu José Miguel Wisnik — referindo-se ao impacto da construção da cidade no imaginário nacional —, “parece dizer que o Brasil está *a toda distância e nenhuma* do moderno, e que Brasília faz isso visível como nunca, no ponto-nó em que arcaico e moderno não aparecem em linha sucessiva, mas como pólos de uma mesma corrente sincrônica” (WISNIK, 2002:178). Em outras palavras: uma cidade que contém em si a ambivalência de ser a capital moderna em terra bravia; uma ilha de modernidade em um incivilizado terceiro mundo.

O escritor estadunidense Benjamin Moser constata que enquanto “o medo do declínio nubla constantemente a historiografia americana, a contrapartida brasileira é o espectro do progresso. Os brasileiros enxergavam seu país em termos do inevitável movimento que levaria do atraso à modernidade” (MOSER, 2016:26). Porém, apesar de se postar como símbolo do progresso, Brasília parecia ser, por vocação, um intermédio entre esses dois polos: moderno e arcaico. Isso é sugestionado já em sua idealização, com o traçado do Plano Piloto que lembra duas imagens superpostas: “a cruz que funda um novo Brasil” — repetindo o grande símbolo católico com o qual os portugueses catequisaram essa terra e seus nativos — “e o avião que aterrissa no Planalto Central, orienta o destino do país no rumo da modernidade e segue adiante, como se voasse ‘em rota para a impossível utopia’ na definição famosa de Lúcio Costa” (SCHWARCZ; STARLING, 2015:427).

“O Brasil é um país fadado ao moderno”, teria dito Mário Pedrosa – e Brasília é um exemplo desse destino prometido a essa terra. “Quando recebeu suas demonstrações de respeito” escreve Benjamin Moser, “Brasília era o símbolo de um Terceiro Mundo em ascensão, um farol para todos aqueles países que estavam expurgando os elos do colonialismo e tentando subir ao palco das nações”. Porém, após o golpe de 1964, imperava um outro tipo de

modernização em seus soberbos palácios: uma modernização conservadora. Para Caetano e muito de seus contemporâneos, sob Brasília pairava a impressão de que na “capital monumento [...] era o monstro que ficou” (VELOSO, 1997: 126). A despeito dos milhares de candangos que construíram e povoaram a cidade – mesmo que apenas orbitando, é verdade –, era compartilhada a imagem dos militares como habitantes daquele lugar. A nova capital fora erguida na virada da década 1950-60 em uma conjuntura de compartilhada euforia de transformações políticas e sociais sob o signo da utopia; mas desde abril de 1964 o sonho mágico se convertera em sombria realidade, “uma traição de todas as esperanças da era pós-colonial”: Brasília se convertera em “um gigante Cemitério da Esperança” (MOSER, 2016:53). Para Caetano Veloso, a capital, ao passo que era bela de se olhar, era uma distopia que simbolizava “o fracasso de uma modernidade democrática no Brasil²⁵⁰”.

Na sequência da canção, a entrada do primeiro estribilho subverte as expectativas dos ouvintes, transmutando sua estrutura por completo. A harmonia vai para o tom maior; a condução rítmica, até então cadenciada, se acelera; a melodia, que obedecia a prolixa tessitura do cantar “caetanesco” passa para um andamento regular, com festivos intervalos tonais; a fala corrida, brincando com o tempo dos compassos, obedece uma métrica rígida e marcada, acentuando as sílabas repetidas; e a estranha construção semiótica se rarefaz num simples soletrar. A letra evoca um par de “vivas!” a dois significantes habituais dentro do vocabulário nacional. Mas o refrão está longe de ser ingênuo: ele é o dispositivo que sentencia aquele enredo histórico e surrealista do Brasil “à um mesmo tempo sério e derrisivo” (CAMPOS, 1974:164):

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

A exaltação é ambígua. A ode à rústica morada (palhoça) soa como um elogio à um universo imagético, que é menos rural e mais agreste, e pejorativamente tido como atrasado — primitivo em última instância. Em meio às imagens do mundo moderno, evocadas há pouco, parece afirmar a lógica da *mescla* na canção: o Brasil comporta os gigantescos edifícios de Brasília e módicas palhoças do interior. Caetano Veloso evidencia que não é possível construir uma imagem nacional que não contenha insígnias que refletem mazelas terceiro-mundistas.

²⁵⁰ Entrevista de Caetano Veloso à Christopher Dunn. In: DUNN, *op.cit.* p.111.

No paralelo oposto está um viva à bossa. Gíria cara ao Brasil, mas que desde 1958 ganhou conotação totalmente diversa daquela que possuía até então. A partir daquele ano, a bossa era para sempre “bossa nova”: um novo modo de fazer samba e um meio novo pelo qual o Brasil passou a se reconhecer. À princípio, bossa significava (e ainda significa, apesar do desuso) uma protuberância fisiológica — como são as corcundas dos dromedários e camelos, ou um inchaço resultado de uma pancada (o famoso “galo”). Mas seu uso popular, dizia de um modo de *fazer* – um jeito, uma qualidade, uma coisa *sobre o ser* e de *como ser*. A bossa dizia então de uma brasilidade, i.e., *coisa nossa*; e em par com a palhoça, realçava-se o seu brilho moderno, uma bossa nova.

Muitos nomes poderiam ser apontados como bossanovistas; mas nenhuma estrela brilha mais do que a de João Gilberto²⁵¹. João inventou a *batida da bossa*: criou um jogo de equilíbrio entre o ritmo do canto e o ritmo do violão, em que cada sílaba cantada ocupa um lugar milimetricamente exato com os ataques de acorde e os baixos do instrumento (SCHWARCZ; STARLING, 2015:427). Além do mais, contrapondo a grandiosidade dos arranjos e as eloquentes interpretações do samba-canção, gênero hegemônico daquele momento, a bossa nova veio para cantar baixinho, para dentro, estabelecendo uma relação de intimidade com o público. Seu impacto na cultura nacional foi tamanho que, por causa dela, muitos daqueles que vieram a se consagrar como grandes nomes da música popular brasileira decidiram cantar, tocar violão, compor canções. Rapidamente se alastrou como uma febre mundial, contraída por todo o planeta.

Uma opinião mais ou menos disseminada, era que a bossa nova apagaria do Brasil o estigma de ser uma “República das Bananas”. Afinal, a bossa nova era um modo de dizer o que o país tinha de melhor e a confirmação de sua viabilidade: um Brasil moderno, cosmopolita, sofisticado, belo, livre (SCHWARCZ; STARLING, 2015:427). Mas não houve unanimidade quanto à novidade estética e cultural trazida pela nova bossa. Muitos foram contra a inserção da dissonância e da temperatura do *cool jazz* estadunidense para dentro do samba tupiniquim, acusando seus autores de fazer uma música inautêntica, corromper a tradição brasileira, envenenar as raízes da cultura popular. Opositores (a palavra é essa) acusavam a bossa nova de

²⁵¹ E talvez, para não ser de todo injusto, vale mencionar, mesmo que em uma nota de rodapé, Nara Leão como intérprete, hóspede e musa; as letras de Vinícius de Moraes e Newton Mendonça (esse último, responsável pelos “manifestos” bossanovista *Desafinado* e *Samba de uma nota só*), e claro o maestro Tom Jobim, responsável pela consolidação da linguagem harmônica da bossa nova. Para mais sobre o assunto, conferir: GARCIA, Walter. *Bim Bom; a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz & Terra, 1999; e CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ser um estrangeirismo — verdadeira quimera na opinião dos nacionalistas. Além disso, as críticas quanto a utilização do termo como jargão comercial — “bossa nova” serviu de linha de produtos dos mais diversos, cujo alvo mercadológico era consumidor jovem — provariam que se tratava de um objeto de consumo: seu compromisso era mercantil, e não cultural.

Os vivos à bossa cantados por Caetano Veloso talvez se justifiquem com as explicações expostas acima. Ele, que se mostrava um dos maiores entusiastas da bossa nova de sua geração, estaria louvando sua formação musical, ao mesmo tempo que firmava defesa contra os críticos à João Gilberto e cia.

À conclusão desse primeiro refrão, difícil pensar que aqueles poucos ouvintes não tenham sido minimamente afetados com aquela canção anormal. O refrão, com a “bossa” e a “palhoça”, definia muito bem que, para falar do Brasil era preciso ampliar o espectro, e não ser sectário. O que a pequena plateia talvez já começasse a desconfiar, é que havia uma espécie de exotismo crítico para falar de algo familiar. É essa crítica, a tensão harmônica retomada após o refrão, sua disposição, o diferencial que a canção de Veloso terá sobre outras que também procuram “cantar o Brasil”. Dentre elas, o velho samba que influenciou Caetano a inventariar a cultura nacional: *Coisas Nossas*, de Noel Rosa.

Esse samba é uma das chaves para se compreender a canção que Caetano Veloso está, nesse momento da narrativa, em nossa imaginação, apresentando para um pequeno grupo de amigos e amigos de amigos. Composta e gravada pelo próprio Noel, em 1932, *Coisas Nossas* “enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira, e os emoldurava com o refrão ‘O samba, a prontidão e outras bossas/ são coisas nossas/ são coisas nossas’”. Foi pensando nesse antigo samba que Caetano imaginou “uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes” (VELOSO, 1997: 126). Veloso comenta em seu livro de memórias *Verdade Tropical*²⁵², que a canção de Noel Rosa serviu de base, e fez com que ele próprio fizesse a sua lista de “coisas nossas”, colocando “lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro” (VELOSO, 1997: 126).

Aliás, é de se supor que tenha vindo do samba de Noel a ideia de rimar “bossa” e “palhoça”²⁵³. Ou talvez a origem dessa rima venha de outro samba, *Minha Palhoça*, composto por Álvaro Nunes (mais conhecido como J. Cascata), e gravado por Sílvio Caldas, em 1935,

²⁵² VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²⁵³ Pouco antes do primeiro refrão, há os versos “saudade do violão e da palhoça/ coisa nossa, coisa nossa”.

que canta: “mas se você quisesse morar/ Na minha palhoça/ Lá tem troça, se faz bossa”. Seja como for, é certo que, em 1967, a associação entre os dois termos estava muito distante da relação estabelecida pelos respectivos compositores na década de 1930. Segundo Caetano “a palavra bossa, [...] e sua rima com palhoça punha, mais do que a bossa nova, a TV do Fino da Bossa de Elis em confronto com uma população que mal deixava de ser rural”. Ou seja, a bossa que Veloso está mencionando não é apenas a de João Gilberto: ricocheteia no programa de auditório estrelado por Elis Regina e Jair Rodrigues, grande sucesso da *televisão* — que seria, para Veloso, o objeto de maior contraste à palhoça.

Ainda com relação ao samba de Noel, Caetano comenta que, apesar de servir como base, procurou se diferenciar em alguns aspectos. Diz o compositor baiano: “Eu não queria que a nova canção fosse, como *Coisas Nossas*, um mero inventário”. (VELOSO, 1997: 126). No entanto, a canção de Noel Rosa não era um “mero inventário”; afinal, o sambista de Vila Isabel reconhecia pontos não apenas positivos na condição de brasileiro:

a miséria do mundo rural, a falta de dinheiro da maioria da população urbana e o impressionante descompromisso com a ideia do bem público. Também isso são coisas nossas, avisava Noel Rosa [...]. E enumerava: o malandro que bebe mas não come, a palhoça lá na roça, o prestamista, o vigarista, o bonde que parece uma carroça, tudo isso define um país que é capaz de brincar alegremente com a própria miséria (SCHWARCZ; STARLING, 2015:381).

Ou seja, Noel Rosa, em sua lista, joga com a *contradição* que define o Brasil. De forma semelhante, mas muito à sua maneira, é verdade, faz Caetano Veloso em sua canção. O que irá diferenciar as duas composições será um eixo, que dará um nível de tensão acirrado para a canção de Veloso. Em suas palavras:

era preciso que um daqueles elementos [...] impusessem uma estrutura ao texto a ser cantado, de modo a manter um alto nível de tensão entre as abordagens que se sucederiam numa lista monstruosa. A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se imediatamente eficaz nesse sentido. [...] Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, será o centro da canção monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo (VELOSO, 1997: 126).

A abstração concreta Brasil-Brasília, sob a fantasia alegórica do “monumento”, funciona como um eixo espacial não-linear. Inaugurado, é ele quem abre a estrofe seguinte:

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão

O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta

Nessa cena cubista, o “eu” se perde de vista ao nos transportar para dentro de uma cena que se constrói, simultaneamente, também para nós. A letra da canção traga o ouvinte para um passeio dentro desse Brasil onírico – um filme, falado à imaginação.

Ao invés de estabelecer uma sequência linear, a canção é montada por uma colagem de imagens, símbolos e significantes, arranjos de forma caótica, mas fazendo justamente do caos contínuo sua lógica. O grotesco, o mistério e o popular se envolvem em conjunto. A estrutura em “papel crepom e prata” parece sugerir que a brilhante grandiosidade do exterior oculta uma estrutura frágil e barata (DUNN, 2009:111). Ao mesmo tempo, ainda no jogo de opostos, contrapõe o nobre gris com um colorido carnavalesco; o valioso e sólido metal com o maleável e *kitsch* papel.

Nos trechos acima, Caetano Veloso se apropria de versos consagrados do cancionário popular, enredando-os em uma nova trama. Transportando referências do passado para sua própria canção, Veloso cria constelações de sentidos. Aqui, são “os olhos verdes da mulata” — tomado emprestado de *Olhos Verdes*, samba de em 1950 composto por Vicente Paiva²⁵⁴ —, e “atrás da verde mata/ o luar do sertão” — extraído do clássico caipira *Luar do Sertão*. Duas referências que simbolizam a cultura nacional — dir-se-iam, “genuinamente brasileiras”. Entre as duas referências, “a” cabeleira – que, para aqueles que viam em Caetano o narrador da canção, bem poderia ser a sua vasta – é na verdade *O Cabeleira*, romance do século XIX escrito por Franklin Távora e que trata do cangaço, do Nordeste, do sertão. Todas são citações que constam nesse rol cultural — que mais tarde seria chamado de “reliquias do Brasil”.

A primeira referência: um clássico samba-canção dos anos 1950, eternizado na voz de uma das rainhas da Rádio Nacional, Dalva de Oliveira. Trata-se de uma obra que, se não inaugurou uma tradição dentro da canção popular, é um exemplo icônico do gênero — com seu arranjo “quente” (numa explosão orquestral característica da década de 1950, com grande destaque para os metais), conduzido por um ritmo tido pelo senso comum como “tropical”. Mas é na letra da canção que está o motivo de Caetano recortar um pequeno trecho desse samba: “Vem/ De uma remota batucada/ Uma cadência bem marcada/ Que uma baiana tem no andar/

²⁵⁴ Apesar de muitas análises da canção apontarem os “olhos verdes” como extraídos do poema de Gonçalves Dias (“Olhos Verdes”), acreditamos que a referência que se encaixa melhor é a da canção cantada por Dalva de Oliveira. Todavia, o trunfo dessa composição de Caetano Veloso está em justamente, deixar as referências em aberto, para que os ouvintes busquem suas significações.

É nos seus requebros e maneiras/ Na graça toda das palmeiras/ Esguias, altaneiras/ A balançar”. É naquilo que Caetano Veloso não cita que está estampado o emblema que ele toma emprestado, ao simplesmente mencionar “os olhos verdes da mulata”: a brasileiríssima mulata baiana e a paisagem tropical, elementos fundamentais do que se imagina ser brasileiro. A afirmação de que a tropicalidade (sintetizada por um de seus ramos, a “baianidade”) corre nas veias da alma brasileira.

Esse desenho, feito de verso e melodia, grava na imaginação coletiva um quadro pitoresco que adensa um discurso a definir uma identidade nacional. Reverberando uma iconografia, que vem desde o romantismo do século XIX e que o modernismo (alguns modernistas, ao menos) ajudou a estabelecer, fala de um Brasil que é naturalmente belo: sua natureza, exuberante e viva, se reflete em uma morena, dona de um encanto ancestral, cuja magia ainda se manifesta nos movimentos rítmicos (dos tambores que conclamam a dança, do caminhar que incita os olhares ao corpo feminino, e até do bucólico vai-e-vem das palmeiras com o vento, parecendo imitar o movimento dos quadris da moça encantada). O principal motivo desse samba vem com seu refrão: “São/ da cor do mar/ da cor da mata/ os olhos verdes/ da mulata”. A canção nada tem a ver com um universo propriamente feminino; ou mesmo com o caso de amor que ela aparentemente ambienta: é a *tropicalidade* brasileira que está sendo cantada em *Olhos Verdes*.

Caetano Veloso cria uma transição sutil — uma espécie de corte invisível no plano-sequência — emendando o verde-mata dos olhos da mulata à “verde mata” de *Luar do Sertão*. Escrita por Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco no início da década de 1910 (a primeira gravação, que teve Eduardo das Neves como intérprete, é de 1914), *Luar do Sertão* representa um *topos* do cancionário nacional: ela

“funda na tradição da música popular brasileira a mítica do sonho rural. A paisagem natural, construída por meio da melodia simples e de versos ingênuos, está inscrita na memória cultural do país, graças às sucessivas regravações [...] que retomam, geração após geração, esse mito fundador da nação brasileira”²⁵⁵.

De fato, há décadas que estão incrustados no repertório popular o inconfundível refrão, que vem a memória já melodiado e ritmado: “Não há, ó gente, ó não/ Luar como esse do sertão”. A

²⁵⁵ Conferir: “Verbete biográfico de Catulo da Paixão Cearense”. In *Caderno de Poesias/Maria Bethânia*. Belo Horizonte - Editora UFMG, 2015. P.186. Ver também: STARLING, VIVEIROS, MATOSINHOS, JOURDAN. *Canto do povo de um lugar: a tradição sobre a terra na canção popular urbana brasileira*, 2006. p.313.

escolha desse cânone foi proposital para que qualquer ouvinte compreendesse o dinamismo múltiplo da costura que Caetano estava tecendo.

Novamente, a presença de apenas um ou dois versos fazem valer por todos os outros não cantados por Caetano Veloso. Exemplo dessa espécie de “presença invisível” é uma das estrofes de *Luar do Sertão* que se inicia: “Se a lua nasce por detrás da verde mata/ Mais parece um sol de prata prateando a solidão”. *Luar do Sertão*, além de ser tomada como um signo da cultura popular, emprega sua imagética naquele “filme cantado” por Veloso: uma grande e luminosa lua prateada, parecendo reluzir a prata do “monumento”; e, novamente, a “verde mata”, que parece apontar para uma condição telúrica das representações do Brasil.

Os versos que encerram a estrofe carregam um “quê” de sinistro. Em um primeiro momento, há a imagem de um “monumento sem porta”, passando a impressão de um espaço, fechado, inacessível enclausurado em si mesmo. Mas eis que o impenetrável se desfaz “pelas quebradas”: frente ao rigor retilíneo do planejamento urbano – sobre qual a Brasília foi erguida –, uma “rua antiga, estreita e torta”, remetendo às reminiscentes ruelas dos tempos passados, surge como a forma de se adentrar essa esfinge moderna. Como se o caminho para o *novo*, que se impõe monumental, fosse um viés *histórico*.

Nesta via de acesso pavimentada pela História, há a presença de uma condição também histórica do Brasil: a miséria, violência primogênita da desigualdade social — mazela que corre, por todo o caminho, a geografia e a história desse país. Caetano passa de uma cena angelical para uma visão mórbida no mesmo verso, utilizando pares opostos: a criança de sorriso estampado (imagem mansa, ícone da benignidade) logo ganha aspectos sombrios. A estética cubista da canção, que deforma imagens pela sobreposição sem fazer uso da profundidade enquanto perspectiva, coloca essa criança, ao mesmo tempo, de joelhos e no joelho do monumento (que sabe em uma dessas curvas ou esquinas das vielas tortas mencionadas anteriormente). A feiura — condição que por si só, como lembra Umberto Eco, é imaginativa por possuir um sem-fim de possibilidades²⁵⁶ (como se não houvesse limite para o horror) –, associada diretamente ao corpo sem-vida de uma criança, que padece pedinte: uma infância empalhada em sua condição miserável. Idealmente magra e pobre, esse fantasma do subdesenvolvimento carrega a sina do flagelo da fome, da migração de retirantes vítimas da seca, da mortalidade infantil no campo e na cidade.

²⁵⁶ Ao contrário da beleza, que, segundo o filósofo italiano, é “entediante”. Conferir: ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Não é à toa que essa “imagem intolerável” — tomando emprestado a expressão utilizada por Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2014) — venha logo após uma estrofe composta por uma iconografia cromática que expressa fascínio, exuberância, encanto (a prata, o verde-mata e o tom mulato). Ao suceder símbolos de riqueza e pobreza com um tom indiferente, sem propriamente emitir juízos sobre elas, Caetano constata que, para superar a tragédia social é preciso, antes de tudo estampá-la, não em uma estética realista, mas em uma linguagem alegórica²⁵⁷. Segundo o pesquisador Christopher Dunn,

Mais do que qualquer outra, essa passagem ressoa como a alegoria de [Walter] Benjamin: “A história em tudo que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto — não, numa caveira”. O fantasma da criança morta é uma alegoria da derrota da modernização redistributiva e da manutenção da pobreza abjeta (DUNN, 2009: 112)

De fato, o riso sem-vida da criança baliza o jogo de ambivalências montado por Caetano Veloso. A distância entre o sorriso infantil e os olhos cadavéricos é uma imagem que ilustra bem a canção. Ela não traz um enredo onírico qualquer: nos faz navegar por sonhos intranquilos.

No segundo refrão, o par que recebe os vivas são para signos recém-versados — o que não impede, apesar do risco da redundância, breves comentários:

Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

Se no primeiro estribilho o par era de opostos, aqui, a “mata” e a “mulata” poderiam ser extraídas de um sem-número de imagens que ilustraram o Brasil. Porém, inseridas nesse contexto bizarro, essa vulgares cartão postal se desfragmenta em “duas entidades múltiplas, e posto que óbvio, misteriosas” (VELOSO, 1997: 126). A simbologia romantizada da “mata” e da “mulata” foi responsável por construir mitos que falam de uma beleza superior das brasileiras; algo quase lógico, dado que seria um fruto nativo de uma terra dona belezas naturais. Mas a iconologia, ou seja, a maneira como estão dispostos esses motivos (antes e depois de expor máculas terceiro-mundistas) transparece uma subversão quanto às virtudes (que muitos chamariam de dádivas) do Brasil.

²⁵⁷ A tese de que, não apenas a *Tropicália* de Veloso, mas toda estética tropicalista é alegórica é inaugurada por Celso Favaretto em obra clássica sobre o tema. Conferir: FAVARETTO, Celso. *Tropicália*, alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

Sigamos a canção. Novamente, ao fim da folia, o filme cantado de Caetano volta ao clima de suspense:

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

No terceiro bloco estrófico é o “monumento” que não aparece mais ser citado. Isso porque não estamos mais defronte: adentramos. Neste *take*, o enquadramento aprofunda-se neste lugar que é também um *ser*. Passamos por uma piscina interna — como a do casarão do Parque Lage, no Rio de Janeiro, por exemplo²⁵⁸ — cuja água que a preenche Caetano faz questão de dar a procedência: vem do mar que banha a praia de Amaralina, localizada na cidade de Salvador²⁵⁹. A simples menção ao litoral da capital baiana faz explodir relações sinápticas: na velocidade do pensamento a sinestesia entre sentidos e sensações hiperdimensionam a trama. Ainda dentro do “monumento”, somos transportados para um contexto praieiro: a imagem de faróis e (os tropicalíssimos) coqueiros; o cheiro e a sensação da brisa marítima; e o inconfundível sotaque nordestino (a despeito da generalização que a sonoplastia imaginária possa trazer). Quer dizer, um cenário que se faz imaginado não apenas por imagens e sons, mas por sensações que os significantes provocam.

Sem alarde, somos levados de volta à área interna do “monumento”. Nos versos “na mão direita tem uma roseira/ autenticando eterna primavera” novamente Caetano reúne excertos de um acervo cultural “total”, onde não se distinguem culturas como “refinada” e “plebeia”, ao combinar uma tradicional musiqueta infantil com uma ufanista poesia parnasiana. A amálgama é entre a cantiga *Na mão direita*, cujo mote “Na mão direita tem uma roseira” é mantido; mas ao invés de prosseguir como a versão original (“Que dá flor na primavera”),

²⁵⁸ Baseio-me no fato dela ter sido utilizada como cenário de *Terra em Transe* que, como se verá mais adiante, foi deflagradora para que Caetano Veloso compusesse essa que seria chamada de *Tropicália*.

²⁵⁹ Apenas a título de curiosidade: há uma linha de piscinas domésticas da marca iGUi que se chama “Amaralina”. Não foi possível averiguar se de fato há na nomeação uma menção, ou até mesmo uma homenagem à canção de Caetano Veloso — ao passo que a coincidência parece grande demais para se justificar.

Caetano salta da estação sazonal de que fala a cantiga para uma “eterna primavera”, presente nos versos do poema *A Pátria*, de Olavo Bilac²⁶⁰:

Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!
Criança! Não verás nenhum país como este!
Olha que céu! Que mar! Que rios! Que floresta!
A Natureza, aqui, perpetuamente em festa
[...]
Vê que grande extensão de matas, onde impera
Fecunda e luminosa, a eterna primavera!

Como aponta Augusto de Campos, nessa estrofe têm-se a fala mansa das crianças e a fala falsa dos políticos (CAMPOS, 1974:163) — e o espectro da direita é sugestivo nesse sentido. Além disso, há um cinismo latente em associar a direita (espectro político conservador, e que ocupava o poder naquele momento no Brasil) à primavera (estação de florescimento e difusão de novidades). Quer dizer: a imagem de uma “eterna primavera”, olhada criticamente, guarda um conservadorismo intrínseco – uma propaganda fascistóide. A violência ditatorial não é apaziguada com a roseira: torna-se ainda mais cruel.

É verdade que essa metáfora paradisíaca (i.e., a “eterna primavera”) não era de modo algum exclusivo de Olavo Bilac. Mas *A Pátria* é exemplar do tipo de ufanismo que Caetano Veloso *não* quer fazer com sua canção – e, em curiosa simultaneidade, esse poema, como vimos, também foi referenciado em tons satíricos pela montagem d’*O Rei da Vela*, do Teatro Oficina. A crítica sobre esse patriotismo, já praticada no segundo bloco estrófico, novamente se realiza a partir da conciliação de imagens opostas. Ao invés de belos pássaros a sobrevoar o jardim, *à la* Van Gogh e seu *Campo de Trigo com Corvos*, Caetano encena urubus (igualmente portadores do mau-agouro), que “passeiam sobre os girassóis”. Urubus que, em tempos de ditadura, mesmo que não fosse intenção do compositor, seriam associados aos militares — que, afinal, eram os que marchavam na monumental Brasília. As flores, a direita e as asquerosas aves de rapina, juntas na estrofe, criam um belo quadro de terror.

A canção entra novamente no refrão festivo, com os vivas da vez:

Viva Maria-iá-iá
Viva a Bahia-iá-iá-iá-iá

²⁶⁰ Como já foi dito no Capítulo 1, *A Pátria* empresta um de seus versos (“Criança, jamais verás um país como este”) ao outro marco estético da tropicália, *O Rei da Vela* montado pelo Teatro Oficina.

O viva à Maria poderia ser um elogio à mulher brasileira em uma forma abstrata, partindo do nome feminino mais utilizado do Brasil. Ao enaltecer uma ilustração de uma mulher comum, representante do povo, a honra recairia para todas as mulheres do país. Poderia ser; mas a relação aqui extravasa o universo estritamente nacional, e incorpora aquilo que vem de fora, o que o Brasil assimila. A inspiração de Veloso, como o próprio relata, é o filme “Viva Maria!” (1965), comédia francesa dirigida por Louis Malle e estrelada por Brigitte Bardot — figura feminina que Caetano idolatrava (VELOSO, 1997:128). Ao jogar com as “Marias”, brasileira e francesa, o compositor parece assinalar, mesmo que sem intenção, que nesse grande alvoroço de “coisas nossas” a presença estrangeira também é incorporada num tênue sincretismo.

Na sequência, está a Bahia — esse “reduto de tropicalidade” (FAVARETTO, 1979:75). Fazendo eco com a Amaralina que acabara de ser cantada, a presença nominal do estado vem confirmar uma espécie de “espírito baiano” que já vinha sido evocado nas entrelinhas da canção já há alguns versos. A Bahia não resume o Brasil; mas em expressiva parte do imaginário coletivo, é o berço do país.

A canção começa a caminhar para seu fim, e o jogo de espelhos que vinha sendo montado se torna um caleidoscópio identitário, girando em velocidade alucinante:

No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre
Muito pouco sangue
Mas seu coração balança um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes sobre mim

A primeira estrofe alude para as esquerdas: tanto os grupos armados como os que pregavam o engajamento dentro dos discursos poéticos. Mas aqui, ao associar a esquerda ao “mocinho do faroeste” — figura clássica do cinema hollywoodiano — há um deboche quanto ao anti-imperialismo presente em grande parte dos discursos esquerdistas. Por outro lado, por não explicitar bandidos e mocinhos, a alegoria não fica tão distante das células de esquerda que praticavam assaltos a banco para financiarem suas ações. Já pouco sangue nos pulsos seria do enfraquecimento das esquerdas diante do poder tomado pelos militares e por sua fraca reação. Por outro lado, esse pouco sangue é compensado pela devoção à causa: o povo, o folclore, a cultura popular, o samba... tudo isso iconografado em um singelo (mas simbólico) tamborim.

Na estrofe seguinte, a paródia prossegue. A dissonância, como já se colocou anteriormente, é uma das marcas da bossa nova de João Gilberto; mas ela também é presente na estrutura musical da chamada “música de protesto” de Edu Lobo, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo. Dentro do “monumento” erguido por Veloso, os cinco mil alto falantes, como os espalhados em feiras e centros da cidade, executam essa moderna música popular brasileira como trilha sonora. Por fim, a presença de outro meio de comunicação: a televisão. Como um *host* de programas de auditório, os “olhos grandes”, i.e., as câmeras de emissoras, são postadas para o “eu”, que retorna à canção, estabelecendo um deslocamento de volta à perspectiva inicial.

À essa altura, na sala em que se ouvia aquele debute de Veloso, os presentes já podiam conjecturar qual seria o próximo par de vivas. Num fecundo jogo de significados, Caetano aproxima, simultaneamente, dois tempos e dois lugares — tendo a cultura indígena como vínculo entre os nomes cantados:

Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Pode-se dizer aqui do contraste — não conflituoso, é verdade — de duas figuras femininas: a branca garota de Ipanema, eternizada na canção de Tom e Vinícius, de 1963, e a Iracema, índia do romance oitocentista de José de Alencar. Em paralelo, “Ipanema” tem uma relação de origem com a cultura indígena pelo fato de ser uma expressão tupi, que quer dizer “água ruim”. Além disso, essa palavra se relaciona com “Iracema” pelo fato de ambas serem o nome de praias: uma, um dos cartões postais do Rio de Janeiro; a outra, em Fortaleza. Mas acima de tudo, a presença de Iracema faz figurar na ópera de Caetano Veloso, enfim, os povos que habitavam essa terra nos tempos pré-cabralinos quando ainda era chamada de Pindorama. A “virgem dos lábios de mel”, poderia ser encarada, como sugere o escritor Silviano Santiago, como “a pedra fundamental do edifício da brasilidade”, ou o “arquétipo da brasilidade híbrida” (SANTIAGO, 1996:18). Na lenda contada por José de Alencar²⁶¹, a índia Iracema se entrega ao europeu e dá a luz ao primeiro brasileiro, um mameluco de nome Moacir – que significa “filho de meu sofrimento”. Ao final, Iracema morre para que o Brasil exista. Segundo Santiago:

A lenda de Iracema – sua vida breve e sofrida, sua dedicação atormentada ao estrangeiro, sua morte prematura em virtude das sequelas do parto – acaba por dramatizar alegoricamente o modo como foi implantada no Brasil a língua, a religião e os costumes europeus. Língua híbrida e religião sincrética espelham uma nação de mamelucos e mulatos. (Ibidem: 33)

²⁶¹ O autor não se refere à *Iracema* como um romance histórico, mas como uma lenda da formação do Ceará. Conferir, SANTIAGO, 1996.

A canção chega ao ápice justamente no final. Após fazer uma varredura pela tradição cultural brasileira, Caetano Veloso aplica nesse *assemblage* de signos nacionais, uma súbita dose de verossimilhança com o mundo presente, trazendo um leque de referências para o instante que se ouvia aquela canção:

Domingo é o Fino da Bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

A bossa nova, passando pela “fossa” — que, ao contrário do que se possa acreditar, não é aqui utilizada como expressão popular para descrever um quadro de depressão, mas sim um termo “que se aplicava aos sambas-canções modernos de Maysa, Tito Mandi e Dolores Duran da fase pré-bossa nova e era popularmente considerado chique” (VELOSO, 1997:66) —, até ao mundo rural. O texto estabelece então uma temporalidade *sui generis*: há uma digressão, da modernidade televisa ao mundo anti-tecnológico, por assim dizer; mas regride avançando no tempo (domingo/segunda/terça): um avançar em marcha à ré.

O programa de sucesso de Elis e Jair Rodrigues cria a dicotomia não apenas com a “roça” (oposição entre moderno e arcaico). Tão presente quanto esse conflito está a discrepância entre o “Fino da Bossa” e o show semanal da Jovem Guarda. De um lado, os condutores de um projeto estético-cultural nacionalista, cujos valores estavam relacionados às supostas expressões genuínas da cultura popular: o *povo brasileiro* era o que se buscava — como tema para inspiração, como tradição a ser mantida, como público consumidor. Do outro lado, o crescente sucesso de um rock nacional (um gênero, portanto, naturalmente inspirado no estrangeiro), ingênuo em sua essência, mas que progressivamente ia se amadurecendo enquanto estilo próprio. Canções sem qualquer *militância política* declarada – alvo de ataques de expressiva parcela da crítica especializada.

O monumento aparece como que numa tomada aérea, final. E a classificação do mesmo como “moderno” não apenas comprova a sensação que vinha desde o começo da canção: como o “eu” não fala nada do modelo do seu terno, fica aberto à imaginação pensar que bem poderia ser um antigo corte; e dado o tom jocoso da composição, alguém poderia imaginar o famigerado

terno de linho S-120, típico da malandragem dos anos 1930 — que, como se procurou demonstrar no **Capítulo 1**, voltava com força total com o *Rei da Vela*²⁶².

Ao longo do enredo, o “eu” e o “monumento” se mesclam num já citado artifício cubista. Além disso, a presença dos pés, cabeça, nariz, joelho, pulso, coração, mão, olhos, cabeleira (e terno) dão um sentido de antropomorfização no enredo cantado. Podemos dizer que a canção estabelece então um *corpo*. Luiz Tatit — ao comentar o pensamento de Merleau-Ponty, afirma que *corpo*:

é um conceito utilizado para superar a distância teórica entre sujeito e objeto [...] O *corpo* contém, ao mesmo tempo, o sujeito da observação e o objeto observado, já que ele pode se ver, se sentir, se tocar, acumulando, assim, tanto as funções geralmente atribuídas à consciência, à *reflexibilidade*, como aquelas atribuídas à instância do objeto, à *visibilidade*” (TATIT, 1997:30).

Dessa maneira, o narrador e o monumento (sujeito e objeto da canção), passam a ser compreendidos como um único corpo que se forma. O próprio ser brasileiro observando este ser Brasil.

Ao concluir a última estrofe com um “desabafo providencial” (FAVARETTO, 1979:77), há a explosão de toda a tensão que vinha sendo construída. A resolução é irônica: um grande “danem-se!”, pouco antes de entrar um novo par de “vivas!”.

Viva a Banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da

Não à toa Caetano Veloso guardou esse refrão para encerrar sua longa lista. Ao relacionar Chico Buarque — que desde o ano anterior, quando *A Banda* foi vencedora do II Festival da Música Popular Brasileira²⁶³, chegou à condição de grande estrela da música popular brasileira — e Carmen Miranda — que, apesar de portuguesa de nascença, foi a maior estrela sul-americana de todos os tempos — Veloso costura dois ídolos de gerações diferentes.

Desde o ano anterior Chico Buarque era ao mesmo tempo ídolo de multidões e uma ponte entre a classe média estudantil, engajada politicamente, com esse mesmo “povão”, que agora cantava suas músicas — ou ao menos aquela melancólica marchinha. Em 1967, Chico

²⁶² E não deixa de ser relevante o fato de que, nesse momento de nossa narrativa, muito provavelmente, a peça está em cartaz na mesma São Paulo onde Caetano apresenta sua nova canção.

²⁶³ Vale dizer, ao lado de *Disparada* (escrita por Theo de Barros e Geraldo Vandré, e interpretada por Jair Rodrigues). Sobre o famoso empate, conferir MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais — uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003, p.95-146.

Buarque era nome corrente no meio crítico como uma das melhores expressões musicais do país. Mas os mesmos que enxergavam em Chico a melhor faceta da moderna canção brasileira, o nome de Carmen Miranda era visto como o símbolo máximo de um passado que deveria ser superado, o anti-exemplo – em último caso, um episódio a ser sublimado da memória coletiva. Basicamente, era senso-comum entre os novos representantes da música popular que, aquela que chegou a ser a mulher mais bem paga de Hollywood poucas décadas antes, era, em 1967, um retrato exemplar de como o Brasil *não* deveria ser representado — uma caricatura tropicalizada, produzida nos (nem tão) distantes anos 1930 e 40.

Em 1955, dezenas (pelas imagens, poderia dizer-se centenas) de milhares de pessoas foram às ruas acompanhar a procissão fúnebre e se despedir da cantora, falecida aos 46 anos. Mas segundo o Veloso, sua geração via “mais o grotesco que a graça” de Carmen. Sua voz macia e alta, afinadíssima, seus movimentos precisos, seu senso de humor diferenciado, seu belo sorriso, sua personalidade cativante, seu espírito radiante; em suma, se grande talento... nada disso era percebido perto do asco sentido perante os visuais espalhafatosos — pencas de frutas na cabeça, inúmeros balangandãs e colares, dentre infinitos e coloridos outros acessórios –, dos trejeitos patéticos, de sua suposta “americanofilia” — ela seria em última análise uma entreguista devota do imperialismo. Carmen havia sido aquela que vestiu a fantasia, grafando na imaginação dos EUA e do mundo a imagem de um Brasil perenemente florido, solar, exótico, quente, exuberante, selvagem, tropical. Indo na contramão de (muitos dos) seus contemporâneos, para Caetano, àquela altura, Carmen Miranda “tinha deixado de ser uma mera coisa grotesca, desagradável, e começava a ser uma coisa que me fascinava [...] já era amável para mim sob muitos aspectos”²⁶⁴.

“Carmen Miranda, dadá, dadá...”. Ao mesmo tempo, engenhosamente usa a última sílaba da rima para instigar no ouvinte aquela palavra-mágica que diz da anti-lógica.: coroando o non sense presente na canção, Caetano une Carmen Miranda e Chico Buarque numa mesma ciranda(dadá). Segundo Caetano, para falar do Brasil o dadá “nos dizia mais respeito [...] era o inconsciente não estetizado, era a não-explicação do inexplicável, era também o contrário de prendermo-nos a um absurdo formalizado: era termos optado antes de tudo pela *liberdade como*

²⁶⁴ Entrevista de Caetano Veloso à Christopher Dunn, in: DUNN, 2009, p.111.

*tema fundamental*²⁶⁵”. E esse é um ponto-chave que Veloso buscava instaurar, através de sua nova canção: a liberdade enquanto um estado de espírito criador.

Assim Caetano encerra sua mostra de pertences típicos do Brasil, num sentido aleatório — mas nem um pouco gratuito. Transbordava por detrás daquela coleção de “coisas nossas”, organizadas caoticamente, uma potencialidade crítica da cultura brasileira. Segundo Augusto de Campos,

[Caetano faz] uma operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de *bricolage* intelectual: a construção de um conjunto estrutural não com uma técnica estereotipada, mas com uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimentos. [...] “um monumento *pop* [...] ao pensamento bruto brasileiro. O Brasil Pau-Brasil, como sonhou Oswald: ‘Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola’”. (CAMPOS, 1974:163).

Nessa *bricolage* havia lugar para a carnavalização e a descarnavalização; a mitificação e a desmitificação; a mistificação e a desmistificação; uma declaração de amor e uma denúncia de horror... um nacionalismo às avessas, a partir de antagonismos que se diluem em um caldo de muitos sabores e desgostos. O Brasil, seu mel e seu fel, devorado num apetite antropofágico, sem fastio, com fome de tudo que seria “nosso”.

Augusto de Campos não tardou em enxergar Oswald Andrade na canção de Caetano Veloso. Mas, apesar da pertinência de sua análise, se acaso Campos tenha inferido que Veloso compôs sua canção contagiado pela leitura da Poesia Pau-Brasil e do Manifesto Antropófago, ele estava equivocado. Caetano tomou conhecimento com a obra de Oswald Andrade apenas mais tarde, em algum lugar entre 1967 e 1968. Ao contrário do que em geral se tem como implícita, a presença da antropofagia oswaldiana se manifesta nessa canção de Veloso de maneira involuntária. Mas a definição caía como uma luva: inconscientemente Caetano retomava ideais oswaldianos; e num mesmo lance fazia “nossa primeira música Pau-Brasil” (CAMPOS, 1974:163) por meio de um ato antropofágico. Mesmo não sendo convocado, Oswald Andrade estava presente naquela canção – e muito vivo no imaginário coletivo naquele fim de 1967.

²⁶⁵ “Carmen Miranda dadá”. Artigo de Caetano Veloso publicado originalmente no *New York Times*, em 1991, e reproduzido no jornal *Folha de São Paulo* - 22/10/1991, primeiro caderno, p.8. Grifo nosso

Transe em Terra Papagalli

Passado esse turbilhão de estilhaços e fragmentos do imagético nacional, é de se supor que um breve silêncio possa ter se ocupado entre aqueles primeiros conhecedores do novo trabalho de Caetano Veloso. Afinal, era um baque – se não para todos, para alguns, ao menos. Esse hiato sonoro, independentemente de sua duração contabilizada em segundos, representou um tempo de reflexão para os ouvintes mais curiosos.

O “monumento pop” que dizia Augusto de Campos, trazia para a canção uma operação que passava a ganhar terreno em outras áreas – notadamente no campo das artes visuais, mas também da literatura. O recém-lançado livro de José Agrippino de Paula, *PanAmérica*, um delírio épico que, nas palavras do crítico Mário Schemberg, era mais importante do que *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Marquez – lançado no mesmo ano de 1967 –, pois Agrippino fundia “realidade com realismo fantástico”²⁶⁶, influenciou decisivamente a produção de Caetano Veloso. Segundo o compositor, José Agrippino toma do cinema americano “figuras mitológicas”, como Marilyn Monroe, utilizando “uma técnica de narração por imagens” para compor sua epopéia, numa estética *pop*. Mas não apenas esteticamente Agrippino influenciou o compositor baiano: seu posicionamento diferenciado lhe chamava atenção para aspectos importantes do processo criativo. Segundo Veloso,

Agrippino já via as coisas de uma perspectiva diferente da nossa: ter nascido no Brasil, por exemplo, era para ele um acidente nem auspicioso nem deplorável, apenas ele lhe media as vantagens e as desvantagens práticas com lúcida objetividade. Que as desvantagens superassem de longe as vantagens, isso nada tinha a ver com sua disposição afetiva em relação ao país: era apenas um dado concreto a ser computado (VELOSO, 1997:71).

Embebido dessa “lúcida objetividade”, projetada em um “delírio épico”, num misto de realidade e realismo fantástico, Caetano Veloso compôs seu manifesto cantado – que nesse momento de nossa narrativa está fazendo seu debute para um seletor público.

Muito provável que estes ouvintes tenham sido impetrados por uma sensação de estranha atualidade no texto cantado por Caetano Veloso. Afinal, por muito pouco não o “Fino da Bossa”, não estava passando na televisão no exato momento em que Veloso cantava o trecho em que cita o programa²⁶⁷. Dizer dessa coincidência hipotética vale para demonstrar a

²⁶⁶ Apud MEIRELLES, Lucila. *José Agrippino de Paula: artista POP tropicalista*. ARS (São Paulo) [online]. 2009, vol.7, n.14.

²⁶⁷ Até onde pôde se averiguar, *O Fino da Bossa* foi ao ar, em 1967, apenas no primeiro semestre.

presentificação intrínseca à canção. Como se o presente estivesse (de)composto numa (des)contínua miscelânea. Em outras palavras: não seria tão custoso àquele restrito público a percepção de uma estreita relação entre o texto cantado por Caetano e o tempo presente em estavam todos imersos; e, àqueles já introduzidos ao universo artístico do país era evidente: a canção se inseria de forma aguda em um debate cultural mais amplo.

Era plenamente reconhecível, a (digamos) todos presentes, que se tratava de uma composição atualíssima — i.e., de 1967/68. Isso, ao menos, era o que a canção procurava transmitir: era uma obra que falava *daquele agora*. Ou, como disse o próprio Veloso, expressava “um retrato em movimento do Brasil de então” (VELOSO, 1997:126).

Tomada ao pé-da-letra, falar de “um retrato em movimento” é apenas uma outra forma de dizer “cinema”. Afinal, é exatamente isso que a cinematografia faz: reproduz fotogramas em uma velocidade tal que geram a ilusão do movimento. Com base nessa afirmação, podemos afirmar que Caetano Veloso buscava com sua canção transcrever em música um filme.

Não seria a primeira vez que o cinema estaria presente no fabrico de Veloso. Durante muito tempo, mesmo depois de já fazer sucesso na música popular brasileira, a vontade de Caetano era mesmo ser cineasta²⁶⁸. Restou-lhe, enquanto compositor, transpor os filmes que passavam em sua cabeça para uma linguagem musical. Décio Pignatari já anotara que Veloso havia inserido elementos cinematográficos em *Alegria, alegria*: uma “letra-câmera-na-mão [...] ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual”²⁶⁹.

A “sétima arte” era mesmo uma (talvez *a*) grande paixão de Veloso, e Godard, o cineasta que mais influenciou Veloso para dar vazão a seus impulsos criativos que destruíssem a ordem vigente (VELOSO, 1997:73). Mas foi um filme de outro diretor o evento paradigmático que “deflagrou” em Caetano Veloso o ímpeto de compor a renomada (e aqui, por enquanto ainda inominada) canção: *Terra em Transe*. Glauber Rocha, em seu terceiro longa-metragem, criou imagens e sentenças provocadoras, fazendo com que todos inseridos no meio artístico-cultural brasileiro reagissem de alguma maneira àquilo. Segundo Veloso, “quando o poeta de *Terra em*

²⁶⁸ Em 1986, Caetano Veloso realizou seu sonho e dirigiu seu único filme, *Cinema Falado*. Mas vale citar suas pontas em diversos outros filmes, trilhas sonoras para filmes, canções e discos que fazem citações ao universo cinematográfico. Para a relação entre Caetano Veloso e o cinema, ver: ARAÚJO, Marcos Sargedine. *TROPICACOSMOS – Interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de Glauber Rocha*. Belo Horizonte: Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Dissertação de Mestrado.

²⁶⁹ O comentário de Décio Pignatari se aplica também a Gilberto Gil — que por sua vez teria características que “lembra[vam] as montagens eisenstenianas, com seus *closes* e suas fusões”. In: CAMPOS, 1974:153.

Transe decretou a falência nas crenças libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim” (VELOSO, 1997:116).

Não apenas Caetano, mas outras mentes brilhantes – e muitas cabeças mais, só que menos notórias – de sua geração foram impactadas pelo filme. Uma delas foi José Celso Martinez Corrêa e companhia do Teatro Oficina. José Celso conta que a encenação do *Rei da Vela*, foi “violentamente influenciada por *Terra em Transe*” (STAAL, 1998:114). De acordo com Armando Sérgio da Silva, diante de *Terra em Transe* “José Celso começou a achar que o teatro perdia a liderança para um cinema inquietante, arrojado, inovador, confuso como a própria realidade circundante. O teatro brasileiro continuava em uma timidez estética incompreensível” (DA SILVA, 1981:145). O próprio diretor do Teatro Oficina declarou, já em 1968, que

um filme como *Terra em Transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. *Terra em Transe* é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação nesse país (CORRÊA, 1968:110).

Por perceber uma grande afinidade entre a peça que e *Terra em Transe*, no programa de *O Rei da Vela* José Celso dedica a montagem do texto de Oswald Andrade ao cineasta baiano. Vale a pena, portanto, determo-nos nesse marco que fundamentou a canção de Veloso, influenciou diretamente a montagem de *O Rei da Vela* e, na opinião de Hélio Oiticica, era um dos maiores filmes feitos na América Latina²⁷⁰.

Nas palavras do diretor, Glauber Rocha, *Terra em Transe*

é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir. Essa é minha opinião sobre o filme (ROCHA, 1981:140).

O filme era acima de tudo, provocador. As quatro semanas que *Terra em transe* esteve em cartaz no Rio de Janeiro foi alvo de fogo cruzado da direita e da esquerda (MATTOS,

²⁷⁰ “Geleia Geral”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 23/02/1972.

2002:132). Antes que o público pudesse produzir seus escárnios e admirações, porém, a Censura Federal vetou a exibição do filme, não apenas em todo território nacional, como também no estrangeiro – um baque para Glauber Rocha e sua equipe, já que o longa estava inscrito no Festival de Cannes, entre 27 de abril e 12 de maio de 1967. O motivo do filme ser censurado: subversão.

De fato, aos olhos do governo dos militares, assuntos delicados eram tratados pelo longa. Além de explicitar mazelas do subdesenvolvimento – evidenciando disparidades socioeconômicas no seio da sociedade, a posição periférica do Eldorado(Brasil) na geopolítica global, além de expor questões concernentes a reforma agrária e a violência no campo –, o *autoritarismo* estava estampado sob o emblema da tortura, no golpe contra o presidente apoiado por militares, na repressão policial das manifestações. Além disso, a presença de símbolos religiosos, ostentados por figuras bizarras, deixaram a Igreja Católica mais do que desconfortável. Para evitar qualquer tipo de agitação e desordem, a censura parecia ser o caminho mais indicado.

Parecia. Durante duas semanas, a classe artística protestou, e muito barulho se fez na imprensa. Dado o alarde – e, receoso da imagem do regime no exterior, o ministro da Justiça, Gama e Silva assistiu ao filme, e não viu nenhum fator de ameaça à segurança nacional – apesar de não emitir publicamente qualquer juízo de valor em relação ao seu conteúdo. O deputado federal, Israel Novais, da ARENA de São Paulo, assistiu ao filme junto com o ministro Gama e Silva e, surpreendentemente deu a seguinte declaração: ”Trata-se de uma película excelente e representa a cultura brasileira em sua maior expressão. Pergunto agora: em que situação fica esse diretor de censura medieval, que se atreveu a uma punição desta ordem a uma genuína obra de arte?”²⁷¹. Com esse aval o filme foi liberado e finalmente estreou em circuito nacional.

Àquela altura Glauber Rocha já era o grande nome do novo cinema produzido no Brasil. Mas os tempos eram outros desde que o cineasta baiano havia dirigido *Deus e Diabo na Terra do Sol*, obra que o consagrou. Afinal, havia uma ditadura militar no poder. O sugestivo título de seu novo projeto, *Terra em Transe*, gerava uma grande expectativa: os mais excitados diriam que o novo filme certamente faria uma leitura de que apenas os gênios são capazes; uma resposta rebelde ao golpe; uma mensagem que animasse os ânimos, incitasse a resistência. Em suma, em conversas informais, diriam estes entusiastas que os militares faziam era bem (para

²⁷¹ “Quatro Cantos”, *Correio da Manhã*, 23/04/1967 Rio de Janeiro, Primeiro Caderno, p.9.

eles, claro) em censurar, pois *Terra em Transe* atizaria o público. São expectativas hipotéticas – mas minimamente verossímeis.

Quando o filme estreou, no fim de abril de 1967, essas, ou quaisquer outras esperanças de que dele emergisse um espírito de redenção e de encorajamento à resistência à ditadura, se frustrou. E pior: não apenas o *Terra em Transe* congelava impulsos de reação apaixonados como também era jocoso com categorias como “povo” e “massa”: eram *fracas* e *despolitizadas*. Em outras palavras: o filme parecia descartar as forças populares como arma política ou valor ético em si (VELOSO, 1997). Não era um filme que evocava a reação: alegorizava a derrota das esquerdas.

Uma crítica (positiva) do filme produzida na época parece dar conta da conjuntura a qual a película foi lançada e como foi recebida. O autor do texto sobre é o também cineasta, o mineiro Maurício Gomes Leite. Vale a pena a longa citação:

Política e moral andam juntas, e *Terra em Transe* entende, como nenhuma outra experiência até hoje realizada no Brasil, que uma obra revolucionária (social ou esteticamente) se compõe a partir da observação crítica de uma realidade em movimento. Parece simples. Mas a realidade, no Brasil atual, existe em fragmentos e, quanto maior a proximidade entre artista e os fatos concretos, mais tumultuada e contraditória será a sua visão. Glauber Rocha aceitou, com inteligência e coragem, a luta em campo aberto.[...] Filme de uma crise, de um presente, de uma luta incerta, de um poeta sobre outro poeta, de um político sobre alguns políticos, de um jovem sobre a juventude do cinema, *Terra em Transe*, desagradavelmente, rompe com um oceano de ideias feitas, aniquila teses e superteses, destrói personagens e troca suas posições no mapa até agora tranquilo da *arte política* brasileira. [...] O autor não afirma nenhuma certeza, mas indica o que está errado no tumulto de um país *interior*. Assim, é normal ver nossos intelectuais de *metineé*[sic] saírem do cinema de nariz torcido; nossos cronistas do tédio cotidiano dormirem numa metade e acordarem espantados na outra; nossos políticos de arena reclamarem o absoluto numa história (e num país) onde domina o relativo; nossas jovens milicianas *engajadas* em dois ou três livros de Sociologia se apavorarem porque “nada confere com os textos”²⁷²

Segundo Maurício Gomes Leite, o filme era uma reflexão “final (mortal) sobre a política”. Isso aparece, de fato, ao longo de todo seu roteiro. Em um duro monólogo de Paulo Martins (um deles), o protagonista diz: “Ando pelas ruas e vejo um povo magro, apático e abatido, este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado cujo o sangue sem vigor, este povo que precisa da morte mais do se possa suportar. O sangue que estimula no irmão a dor, o sentimento do nada que gera o amor. A morte como fé, não como temor”. Segundo Ismail Xavier,

²⁷² “Tropicália”. *Jornal do Brasil* — Rio de Janeiro, 31/01/68, Caderno b, p.2.

Não identificado com os princípios de uma arte pedagógica da conscientização, Glauber não dá tréguas a todo um modelo de militância; seu filme traz uma revisão radical dos pressupostos da arte política daquele momento. Expõe com muita coragem uma reflexão dolorosa sobre a derrota no calor da hora, extraindo o melhor de sua acumulação de dados. A saturação que, em princípio, seria um ‘defeito’ criado pela proximidade aos eventos, transforma-se em sua maior virtude (XAVIER, 2013).

O personagem central do longa é Paulo Martins. Jornalista, poeta e militante político, Paulo carrega um complexo de caracterizações que representam uma intelectualidade inclinada à ação política e a “eficácia revolucionária da palavra poética” (BUARQUE DE HOLLANDA, 2004:19). Ou seja, Paulo é uma espécie de espelho para expressiva parte do público espectador: uma classe artística engajada em um projeto de transformação política e social, e também a militância de esquerda, oposição que ainda buscava se reorganizar após a derrocada representada pelo golpe de 1964. No entanto, a imagem-reflexo que o público encarava na tela estava longe de representar uma projeção ideal e inspiradora. Em grande parte da película, Paulo é arrogante, caótico, aparte daqueles que diz defender, contraditório em diversos momentos; ao mesmo tempo que tem fé na política, se entrega às paixões e cujo desvario também revela uma lucidez diante dos absurdos – e se ele não possui crença sobre as massas, ela recai sobre o indivíduo. Mas acima de tudo, Paulo demarca a trajetória de um militante romântico, entre o sonho e a inação coletiva: a utopia (im)possível, a desilusão com a vida comum, o suicídio poético.

Paulo Martins, além de protagonista, é o narrador de *Terra em Transe*. A narrativa que se estabelece no filme não opera apenas com o recurso da fala em *off*, mas tem toda sua dinâmica estrutural (direção, montagem, trilha sonora, fotografia, etc) veiculada ao transe vivido pelo personagem frente a tragédia que se estabelece, revelada para o público logo no início do filme: o golpe militar em curso em Eldorado – país de terceiro-mundo que, no melhor estilo “República das Bananas”, tem sua história atravessada por instabilidades políticas, desigualdades sociais, com uma economia dependente do capital externo que, por sua vez, participa ativamente do jogo político. Atrelado à personalidade de Paulo, “com a câmera quase sempre em movimento, os cortes bruscos, o som usualmente agressivo, o filme coleciona momentos exasperantes, procura o excesso, exclui o relaxamento” (XAVIER, 2013). A não-linearidade pela qual *Terra em Transe* é montado parece remeter à confusão mental do personagem: o que vemos ocorre na cabeça de Paulo, e não sabemos se são lembranças ou alucinações ou os fatos que correm à sua frente. A agonia de Paulo Martins é a mesma da qual padecia Eldorado – e, em outras palavras, o Brasil.

A sequência inicial do filme é reveladora sobre aquilo que está no âmago da narrativa – aquilo que está não por trás dos fatos, mas onde eles se dão. Antes do enredo se iniciar, a primeira sequência apresenta justamente essa *terra*. Assim como os europeus no século XVI, a câmera vem do mar, encontra as margens praieiras e adentra a densa mata, como se revelasse seu *interior*, sua *natureza*. O que está em jogo aqui é um senso comum de que as relações (políticas, culturais, sociais) estabelecidas nesse território são fruto de seu esse clima tropical. O fictício Eldorado funciona menos como um pano de fundo e mais como um terreiro de onde emanam as forças que movimentam sua história. Quer dizer: há um elemento *telúrico* no qual toda a trama é fundamentada. O palco desse teatro político é *in natura*. A tropicalidade aparece em primeiro lugar pois ela é mais do que um personagem: ela é o núcleo da metáfora – e não por acaso, o cântico candomblé que musica a cena passa uma ideia de permanência, como se os tempos ancestrais sempre se fizessem presentes nessa terra.

Como definiu Xavier, “não devemos nos esquecer do calor, da luz ofuscante, da atmosfera, do tipo de cultura que certo imaginário associa a esse quadro geográfico. [...] O país tropical define, portanto, um estilo que incide sobre os desdobramentos de seu drama político” (XAVIER, 2013). Quer dizer, enquanto *Deus e Diabo na Terra do Sol* trabalha a violência do sertão, também ela diretamente correlata à *terra* em que se passa o filme, *Terra em Transe* é um estudo sobre o imaginário, i.e., uma *imagem* que se tem da política em um ambiente onde se respira a tropicalidade. Em alguma medida, algo não muito distante daquilo que no século XIX chamavam de tropicalismo – ao qual o Brasil, nação recém independente, respondia –, e um estigma que perdurava ainda em meados do século XX.

Não à toa, as locações abertas escolhidas pelo diretor para rodar seu filme são quase sempre arbóreas, exuberantes. Fosse o filme colorido, a cor mais presente em *Terra em Transe* seria um verde-mata. Parques, Jardins Botânicos, matas nativas, bulevares; ou mesmo em âmbito doméstico, com plantas de médio porte, muitas vezes cobrindo o rosto dos personagens. Enfim, de várias maneiras a exuberância exótica de um país tropical compõe parte fundamental da narrativa. Uma sequência em particular exemplifica bem esse ponto: em uma sala onde se dá um diálogo decisivo sobre o destino de Eldorado, ocupam as paredes, de fora-a-fora, enormes quadros com uma paisagem tropical – uma mata virgem, brumal, misteriosa. Além disso, na mesa, um papagaio em um poleiro atesta a tropicalidade internalizada nos habitantes dessa terra. Ainda que domesticada, uma presença selvática se impunha, mesmo ao homem mais rico e culto do país.

Apesar do letreiro informar que estamos em Eldorado – aludindo ao paraíso aurífero que os europeus buscavam na América hispânica – a familiaridade com aquelas imagens tropicais induz aos espectadores a deduzir que aquele país era um codinome para o Brasil²⁷³. E se restava alguma dúvida quanto ao paralelo ficção-realidade, o golpe de Estado iminente, liderado por forças conservadoras e contando com os militares, evidenciava o que estava por trás do script.

Logo na primeira sequência com atores, muitos dos que tinham uma expectativa quanto ao potencial mobilizador de *Terra em Transe* já sentiram um arrepio. Verdade que as armas empunhadas por jovens figurantes podem até ter em um primeiro momento sugestionado a resistência armada como possibilidade de ação. Mas não demora muito para que o meneio de cabeça constante, a troca de olhares indecisos, o andar em círculos, o deixar cair dos papéis, enfim, a indecisão e inação tomem conta do *mise-en-scène*. No filme de Glauber, ao invés de figuras convictas, decididas e tomadas pela certeza de suas ações, aqueles que significariam a reação frente ao golpe eram “um punhado de homens desorientados, peças que andam para lá e para cá sobre o piso quadriculado como um tabuleiro de xadrez” (XAVIER, 2013).

Se caricaturas do conservadorismo e demais forças da direita era algo esperado na obra de Glauber – e elas estão lá, de fato –, o grande choque foi o diretor estender essa caracterização (ultra)crítica também às esquerdas. Enquanto Paulo representa o conjunto mais complexo e pelo qual o filme se estende, as outras personagens também possuem significações específicas, atributos condensados em representações arquetípicas – e nenhuma está isenta de falhas e vícios. Elas ilustram agentes e entidades que dizem não do golpe de Eldorado, mas o sofrido pelo Brasil.

Quem se instala no poder, marcando, ao lado de Paulo Martins, o início e o fim do arco dramático do filme, é Porfirio Diaz²⁷⁴ – em, diga-se de passagem, uma atuação magistral de Paulo Autran. Síntese do conservadorismo latino-americano, é a imagem demoníaca da elite mais tradicionalista, que clama aos céus e às pedras – como quem está falando diretamente com aquela terra – pela ordem, pelo progresso e pelos direitos naturais de dominação dos homens dados por Deus, condições *sine qua non* para o país caminhar em direção à uma “civilização”.

²⁷³ Ainda que funcione também para a América Latina como um todo, vamos focar essencialmente no caso brasileiro.

²⁷⁴ É possível que, ao batizar o personagem que chega ao poder por meio de um golpe de Estado com o mesmo nome do ditador mexicano que ficou no poder por 31 anos (1884-1911), Glauber alertava, profeticamente, sobre a capacidade de manutenção da permanência no poder por parte dos ditadores no Brasil.

O golpe é apoiado por Júlio Fuentes, que personifica a burguesia contemporânea – empreendedor milionário, tem um discurso nacionalista, anti-imperialista (enquanto ele mesmo é dono do “Império Fuentes”, por deter controle dos meios de produção e de comunicação). Fuentes faz fluir a elite enquanto classe, ao promover festas (orgias) na capital, estimular as artes, realizar obras de caridade (em resumo, “coisas úteis”, em sua definição). Explint (Companhia Explotaciones Internationales), representa o imperialismo estrangeiro – o capital internacional que irá financiar o golpe em Eldorado.

Do lado oposto – i.e., as esquerdas – está Sara (par romântico de Paulo): uma militante exemplar do Partido Comunista Brasileiro. Sua virtude é exatamente seu defeito: a disciplina enrijecedora que a impede de tomar decisões arriscadas, dar passos adiantes, mesmo quando a estagnação é sinônimo de derrota. Sara cria o contraponto de Paulo Martins – o que faz dela tanto alvos de crítica quanto Paulo. Álvaro é a juventude que se diz comprometida mas vacila no momento da ação: não toma à frente, nunca é verdadeiramente protagonista. Seu único ato memorável é o suicídio; mas, diferentemente de Paulo, que em uma jornada suicida, atinge a redenção, Álvaro tira sua própria vida por vergonha, isolado em solidão.

Álvaro e Sara representam a esquerda atuante, partidária. Mas no plano das esquerdas, é na caracterização do político populista e das massas que o rodeiam que residem as críticas mais amargas de *Terra em Transe*. A falência do populismo é decretada na figura de Felipe Vieira – sempre vestindo um tropicalíssimo terno branco –, “o líder popular” que Paulo e Sara ajudam a alcançar o cargo governador provinciano. Vieira representa a estratégia das esquerdas em fomentar uma liderança política local que revertesse o quadro de injustiça social através da política. Mas Glauber escancara o erro dessa aposta, ao retratar Vieira como um demagogo que jamais escuta as pessoas que ele abraça durante a campanha. A farsa já se revela quando, eleito Governador, as promessas feitas aos camponeses são ignoradas e Vieira atende aos interesses daqueles que investiram recursos, mantendo o status quo do conflito agrário que ele jurou solucionar. Os camponeses prometem reagir, mas não têm força para vencer a máquina do Estado. E Glauber, mais cínico ainda, elege Paulo para ser quem subjuga Felício, a liderança camponesa que apoiara Vieira. Com isso, a teoria é suplantada pela prática e o imaginário utópico de esquerda é esvaziado pela defesa dos interesses de classe (DUNN, 2009:98).

Em *Terra em Transe*, o “povo” se destaca por sua limitação (intelectual, física, política, material). No plano urbano, uma cena em especial expõe de forma marcante essa questão. Um letreiro – e seu uso serve para incidir ainda mais fundo a crítica exposta nas imagens –

(d)escreve na tela: “Encontro de um líder com o povo”. Em um comício surreal, toma cena a carnavalização da política: uma representação da representação pela qual o “povo” é representado por intelectuais de esquerda. Um olhar crítico perceberia a sátira onde não é o povo que está em cena, mas o populacho. Mas o absurdo estampado pela caracterização demasiadamente pitoresca da situação – uma batucada eterna, com sambistas amontoados nas pilastras, dançando graciosamente, enfatizando ainda mais o ridículo da coisa – foi um duro golpe contra um projeto político tradicional e ancorado em um imaginário político de longa data e amplo espectro – a diriam um golpe baixo, ou mesmo um tiro no pé. Entre os populares que sambam e os discursos de autoridade do poder local – um típico político provinciano, e de um clérigo igualmente medalhão – Vieira parece completamente descompassado com o carnaval ao seu redor.

Frente à fajuta liderança, o povo manifesta suas vazias reivindicações, estampadas nos cartazes em branco, que balançam no ritmo do batuque. É a carnavalização da política. Paulo constata o abismo para onde todos estavam marchando, e delira. Sara responde, aos berros e aflita “a culpa não é do povo! A culpa não é do povo!”. Para provar seu ponto, puxa um dos que estavam no comício e diz “o povo é Jerônimo! Fala Jerônimo, fala!”. A batuca silencia, criando um vazio abissal – raríssimo ao longo de todo o filme, acentuando o momento. Após um tempo, que parece mais demorado do que é, Jerônimo fala, tímido: “eu sou um homem pobre. Um operário. Sou presidente do meu sindicato. Estou na luta das classes. Acho que ‘tá’ tudo errado. E eu não sei mesmo o que fazer. O país está em uma grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente”. Paulo corre para lhe tampar a boca, indignado. Olhando para a câmera, fala diretamente aos espectadores: “estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já imaginaram o Jerônimo no poder?”. Não seria nenhum absurdo imaginar alguns (vários?) espectadores se levantando de suas cadeiras e deixando o cinema injuriados.

Os que ficaram não viram qualquer alívio na sequência. Logo após Jerônimo/povo ser silenciado, eis que surge outro personagem, também popular. Esse sim, tem a iniciativa e toma a ação, a palavra e o título de ser a voz do povo. Com fala humilde, mas que progressivamente se perde em desespero, diz: “seu Jerônimo faz a política da gente, mas o Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos... e não tenho onde morar!” – grita em desespero. Por quebrar a passividade a qual parece ser destinada as massas, esse personagem é linchado, espancado aos gritos de “entreguista”. Sem dúvida esses minutos enfezaram a militância de

esquerda: era como se Glauber apontasse para a parcela de culpa que suas estratégias falhas tinham no golpe de 1964.

Nomes de destaque no cenário cultural brasileiro chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde era exibido (VELOSO, 1997:67). Uma das grandes referências do teatro brasileiro e dos debates sobre a atuação política do artista, Oduvaldo Vianna Filho, teria tido uma reação violentíssima: “o Brasil não é aquilo! O Brasil não é essa merda que o Glauber Rocha vê!” (Ramos & Patriota, 2012:130). Mas por trabalhar com metáforas e alegorias, as representações produzidas por Glauber não operavam diretamente no plano do realismo, mas do surrealismo. Ou ainda, na definição de Ismail Xavier, “*Terra em Transe* revela de modo agressivo a nação como miragem, não como realidade”. Segundo o autor

Ao dramatizar a crise dos projetos de emancipação nacional alimentados pela esquerda entre o governo Vargas e o golpe de 1964, explicita, de várias formas, a ideia de que a nação não está formada, carece de consistência. Em seu drama, o desastre maior na hora do golpe de Estado é o novo adiamento, decidido por Vieira, de um confronto que o filme vê como a condição para uma instituição efetiva da nação (ao exigir a ação de Vieira, Paulo diz “se vencermos será o começo de nossa história”) (XAVIER, 2013).

A agressividade é um elemento-chave no filme de Glauber. Somente pelo ritual da violência é que o povo sairia de sua condição amorfa. Além disso, é a morte, independente das consequências, o único remédio para a agonia que Paulo sente diante da vitória do golpe dado por Diaz e da inação de Vieira.

Um evento em especial, retratado em *Terra em Transe*, nos interessa mais aqui. Trata-se da ascensão de Diaz ao poder, dividida em duas sequências (uma no início e outra no final do filme), que captam os ritos que lhe conferem legitimidade. Aqui a alegoria toma conta da narrativa: ela serve não para apresentar respostas, mas para expor questões concernentes ao imaginário cultural constituidor dessa abstração chamada Brasil.

A primeira sequência é a tomada de poder daquela terra, representado pela conquista colonial. Empunhando uma grande bandeira preta – criando forte contraste com a areia clara – Diaz caminha por uma praia em direção a uma enorme cruz. Ele está ladeado por duas figuras com arcaicas: um padre com antigos hábitos católicos, e uma alusão ao europeu ibérico do século XVI. De um lado cruz e do outro a espada. Observando o ritual está um índio – sua caracterização, assim como as dos demais, propositalmente lembra uma fantasia de baile carnavalesco. Ao reencenar a “primeira missa” – momento em que se institucionaliza a

dominação e a violência simbólica –, explicitando o postigo da coisa, opera-se uma atualização dos arcaicos poderes: prevalece a ordem colonial, cuja hegemonia cultural do homem branco se impõe sobre as outras.

É o passado guiando o presente para um futuro que para ser deve sempre repetir o gesto. Esse é o destino dessa terra. A vertente telúrica, como base do nacional, se afirma através de relações que assinalam a continuidade de um organismo e sua destinação histórica. Na representação da origem, a tônica das imagens é onírica (XAVIER, 2013). A trilha sonora, um cântico de candomblé, também ele um elemento ancestral, traz a cultura africana para a cena, consolidando assim o mito fundador num tom surrealista.

A sequência seguinte, ao final do filme, é a “cerimônia de coroação” de Diaz. Novamente o passado é trazido para o presente: Diaz ostenta símbolos de um monarca (coroa, manto, cetro) trajando um terno; rodeado por uma corte composta por personagens de diferentes tempos e culturas; a presença de elementos católicos enquanto há uma coreografia pagã ao fundo; as armas de ontem (espadas) e hoje (metralhadoras). O kitsch domina a cena. O olhar ensandecido de Diaz expressa perfeitamente o pesadelo que presenciamos.

Caetano Veloso afirmou diversas vezes que *Terra em Transe* não lhe dera um “ensinamento estilístico” – quem havia sido seu mestre nesse sentido era mesmo Jean-Luc Godard²⁷⁵. Mas o filme de Glauber Rocha representou para Veloso um choque de realidade: a catarse foi tanto no plano político como de ordem estética. “[*Terra em Transe*] me revelou, me iluminou”, declarou Caetano em entrevista poucos anos depois do lançamento do filme²⁷⁶. Se desagradou parte da militância de esquerda, *Terra em Transe* provocou epifanias em Caetano, José Celso e tantos outros e incrustou visões de Brasil, afetando profundamente os debates e a produção artística no país.

Terra em Transe foi um marco já em seu tempo. Instigou artistas e intelectuais a afiarem seus discursos, que desmascarasse cacoetes classistas, que não fosse romantizada, que dissesse do povo brasileiro em sua complexidade, não em sua simplicidade. O filme de Glauber incitava as linguagens da imaginação a captar o povo brasileiro “em seus paradoxos que não se sabe se são desesperantes ou sugestivos” (VELOSO, 1997). Ainda segundo Veloso,

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva mais ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. Se a cena que indignou os

²⁷⁵ Conferir entrevista para a Revista *Bondinho*, 1972.

²⁷⁶ Id. Ibid.

comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a procediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam sobre nosso destino. Uma grande cruz na praia domina um grupo formado por demagogos políticos, bichas com fantasias de luxo do baile do Municipal e índios de Carnaval: experimenta-se a um tempo o grotesco e o arejado da situação dessa ilha sempre recém-descoberta e sempre oculta, o Brasil.

Essa faceta do Brasil, óbvia e misteriosa, moderna e arcaica, portadora de uma coleção de fracassos políticos... era isso que Caetano queria captar após assistir *Terra em Transe*. Sua emblemática canção – a qual voltamos a falar agora – vem dessa urgência de se produzir uma *imagem* do Brasil, um discurso que expressasse o que significava ser brasileiro naquele momento. Um país sob o jugo de uma ditadura militar; imerso em uma nova etapa da saga em busca de uma identidade nacional; onde se conspirava métodos de resistência política; que vivia os conflitos de uma modernidade que não solucionava (ao contrário, estampava com maior vigor) uma condição socioeconômica histórica, taxada de subdesenvolvimento. A música popular, elemento fundamental na construção do espelho que reflete na imaginação aspectos culturais da sociedade, precisava sair da guerra de trincheira maniqueísta que se encontrava – o famigerado iê-iê-iê *versus* MPB – e tomar a frente. Em outras palavras: partir para a *vanguarda*. Daí, para Veloso, a importância de compor uma canção-manifesto.

O diálogo estético entre as obras era sensível. De uma maneira velada – porém latente –, a canção que aqui tratamos, apresentada por Caetano Veloso aos presentes daquela confraternização, se comunicava esteticamente com *Terra em Transe*. É possível estabelecer relações de ordens mais gerais: a maneira alegórica de retratar o Brasil; a insinuação de uma carnavalização da política; a reunião de elementos passados e contemporâneos (o arcaico e o moderno); a liberdade como veia criativa; a utilização crítica de elementos imagéticos referentes à uma tropicalidade, aspecto telúrico e histórico da formação de uma identidade nacional – desde os tempos coloniais, até aquele ano de 1967.

Caetano, consciente de que um título frágil debilitaria o sentido de sua canção, ainda a mantinha inominada, em busca da expressão exata, do significante que lhe coubesse o melhor possível. O título que lhe vinha à mente, “Mistura Fina”, nunca o satisfiz plenamente, justamente por crer que a palavra “mistura” enfraquecia a canção. De fato, o título dessa canção estava destinado a ser um nome forte – mas Veloso jamais poderia prever que o título de sua canção seria responsável pelos desdobramentos que se dariam em 1968.

É hora de nosso público fictício ganhar feições reais. Ao passo de que nunca saberemos por exato o nome de todos presentes naquela estreia exclusiva que se transformara o almoço entre amigos, sabemos, ao menos o de um deles, nome, sobrenome e paradeiro: Luiz Carlos Barreto, produtor de cinema e diretor de fotografia de *Terra em Transe*.

Seria um exagero dizer que se tratava de um acaso do destino. Mas não há nenhum erro em dizer se tratar de uma feliz coincidência que Luiz Carlos Barreto estivesse entre os presentes daquele almoço e que ali se encontrava, ouvindo aquela canção. Barreto se entusiasmou com aquela composição inédita – e certamente percebeu finos traços interligando o filme *Terra em Transe* e a letra cantada por Veloso. Seja por curiosidade seja para dar sentido às imagens que passavam em alta velocidade no pensamento, Barreto perguntou o título da canção. Ao ser informado por Caetano de que ela ainda permanecia sem-nome, um horizonte de possibilidades se abriu. A lacuna deixada pelo vazio do inominado despertou em Barreto uma necessidade de preenchimento. Uma sinapse inesperada se deu, estabelecendo um paralelo entre a canção de Veloso não apenas com *Terra em Transe*. Aquela canção continha em si uma rara potência de sentidos; assim como uma obra das artes plásticas, exposta no Rio de Janeiro naquele mesmo ano, chamada *Tropicália*.

A intuição de Luiz Carlos Barreto falou alto: aquela parafernália tropical, cantada por Veloso, merecia esse nome, *Tropicália*. E assim foi batizada.

Elos interestelares: sinapses e sinergia.

Que “tropicália” é um significante denso, mas volumoso, há pouca dúvida. Prova disso é que mesmo cinquenta anos depois de ter sido cunhado, parece que ele não foi definido – ou melhor, já deu mostras de que não será, por ser fluido: uma constelação que se movimenta. Enquanto o Tropicalismo, e o “ismo” já denuncia, é uma coisa do momento (fins da década de 1960), *tropicália* ainda parece ressoar fresca aos ouvidos, como se ainda emanasse sua energia original.

É muito provável que as coisas teriam sido muito diferentes se, ao invés de *Tropicália*, a canção de Caetano Veloso tivesse outro título, como “Mistura fina” – sugestão que lhe ocorreria. Dificilmente Nelson Motta e os cinemanovistas pensariam em chamar seu movimento fictício de Tropicalismo – supondo que haveria essa intuição de que articulava-se um estranho conjunto dentro do universo artístico-cultural brasileiro. Ou seja, o nome da palavra importa:

ela é condição *sine qua non* para a formação de um cosmos que conhecemos como tropicalista. No entanto, os estudos que se ocupam do tema não se debruçam de maneira aprofundada em torno dessa palavra; ou melhor, desse conceito. Em especial os motivos e circunstâncias que levaram ao batismo da canção de Caetano Veloso (*Tropicália*) parece ser um episódio de relativa ou pouca importância, muitas vezes é posto como uma curiosidade, uma feliz coincidência.

Se por um lado o ocorrido – i.e., a sugestão dada por Luís Carlos Barreto –, pode ser visto, como já se afirmou aqui, como um fato do mais puro acaso, por outro, ele foi determinante para que os eventos como conhecemos se desenvolvessem à sua maneira. Nesse sentido, surge uma pergunta importante: desconsiderando a hipótese de se tratar de um palpite randômico, onde estaria a *Tropicália* de Hélio Oiticica na canção de Caetano Veloso? Quer dizer: que correlações possíveis fizeram com que Luís Carlos Barreto percebesse em ambas obras a possibilidade de responderem ao mesmo chamado? Que qualidades possui a canção de Veloso para merecer o título que recebeu—um neologismo que já possuía um cabimento específico? Tratam-se de atrações estéticas sensíveis, lógicas afins, ou seria o caso de um devaneio ou um pensamento vago? Enfim, vamos por partes.

Se por vários momentos ao longo dessa dissertação, ao procurar ler as linguagens da imaginação, temos trilhado o escorregadio e brumoso caminho da subjetividade, é bem provável que a direção pela qual agora iremos enveredar seja ainda mais traiçoeira. Afinal, para buscar compreender o porquê de Luiz Carlos Barreto ter sugerido, ou melhor, insistido para que Caetano nomeasse sua canção com aquela estranha palavra “tropicália” (VELOSO, 1997; CALLADO, 1997:162), é preciso se aventurar, buscar pistas, arriscar suspeitas a imaginar possíveis interpretações que Barreto possa ter feito canção de Veloso. E ainda que, na pior das hipóteses, tenha se tratado de uma feliz sugestão, esta seria resultado do bolo aglomerado daquela grande lista cantada por Caetano – aquilo que ficou na peneira da memória. Foi essa imagem (ou vulto) sensível que suscitou de pronto, na mente de Barreto, a lembrança da obra de Oiticica.

Buscando amenizar um pouco o perigo de não nos perdemos em assertos ilusórios, algumas considerações têm de ser feitas. Primeiramente, não há expectativa aqui, por parte do autor, de que os esforços em interpretar a canção de Veloso, escritos na primeira seção desse capítulo, sejam *plenamente* contemplados nesse levantamento das possíveis leituras feitas por Luiz Carlos Barreto. Isso porque, para tal, estaríamos pressupondo que este ocupe um papel

de “leitor ideal” – i.e., de alguém que possui as exatas referências, que faria as mesmíssimas interpretações que aqui propusemos. Vale ressaltar, porém, que não há nenhum absurdo em pensar que algumas das análises, realizadas nas páginas anteriores, possam sim ter ocorrido dentro da imaginação de Barreto – principalmente pelo fato de ter se buscado aqui historicizar as análises, ou seja, fazê-las sob a perspectiva de alguém que ouvia aquela canção em pleno 1967.

Outro “detalhe” importante – ainda relacionado ao ponto anterior —: é preciso ter em mente que se trata de um primeiro contato do ouvinte aquela canção. Isso por si só praticamente excluiria qualquer possibilidade de que *todas* as referências cantadas por Veloso permanecessem vivas e integrais no pensamento de Barreto. Soma-se ainda o fato de se tratar de uma composição comprida, de letra longa, estonteante, caótica em sua razão. Haveria então um duplo estranhamento: não bastasse ser a primeira vez que Barreto escutava aquela peça (e, por conseguinte, estava longe de lhe ser familiar), a composição de Caetano, por ser uma colagem de imagens superpostas num ritmo alucinante e de maneira alegórica, é apreendida em partes, trechos, seleções, como fragmentos de um mural. Quer dizer, se para nós hoje ela está grafada na memória (ao menos do autor que aqui escreve), e seu texto, decantado em diversas outras ocasiões, está apto à infinitas leituras silenciosas e reflexivas, para Luiz Carlos Barreto, aquele turbilhão de imagens era um tanto quanto volátil.

Uma particularidade que pode ter tido relevância (ou não), é o fato de se tratar de uma oportunidade única ter o próprio compositor diante de si para sanar eventuais esquecimentos da letra. Quem ouvisse a canção no rádio, ou em um show, por exemplo, teria grandes chances de esquecer vários daqueles confusos versos; enquanto que se Barreto quisesse se lembrar de algum trecho (“no pátio interno há uma piscina/ de água azul de... o quê mesmo?”), estaria ali o autor para responder essa e outras questões. Mas claro, isso por si só não excluiria a confusão mental provocada por aquela profusão de imagens e sentidos.

Paradoxalmente, é justamente na desordem de seu arranjo que a canção se fez sentida e ganhou sentido para Luiz Carlos Barreto. Se lembrarmos que “alegoria”, na definição grega clássica, denota qualquer representação verbal ou visual que “diz outra coisa” (*allogoreuein*), muitas vezes gerando obliquamente o significado por meio de abstrações figurativas (DUNN, 2009:109), então, haveriam como que inesgotáveis possibilidades interpretativas. Ou seja, os versos, ao invés de confusos, poderiam ser lidos como *difusos*. Não era o caso apenas de constatar os elementos imagéticos, mas sim *significar* o conjunto que lhe

era comunicado. Essa constatação, porém, não alenta em definitivo nossas indagações – talvez até as torne mais complexas. Afinal, não estamos diante de um texto científico, ou um manual técnico, onde os espaços de interpretação e subjetividade são vedados. Em um discurso artístico, que fala diretamente à imaginação, devemos buscar por métodos específicos que auxiliem nessa análise da recepção; que minimamente nos permitam devanear sobre sinapses críveis.

Por tratarmos aqui de uma análise sobre como aquela obra foi percebida, i.e., recebida pelo público (para nossa análise, composto por um homem só), os estudos que tratam dos “efeitos estéticos”²⁷⁷ propiciam aportes interessantes. Como aponta João Cezar de Castro Rocha, trata-se de uma teoria que,

se depara com o seguinte problema: de que maneira uma situação nunca formulada até aquele momento ou uma realidade virtual que emerge com a obra, mas não dispõe de nenhum equivalente no mundo empírico, pode ser apreendida, assimilada, e até efetivamente entendida? (ROCHA, *apud* RAMOS & PATRIOTA, 2012:129).

Maria Antonieta Jordão Borba, ao comentar a teoria desenvolvida pelo alemão Wolfgang Iser, fala sobre a necessidade de o texto literário estabelecer uma “estrutura comunicativa”, no sentido de conduzir o leitor²⁷⁸ a *vivenciar* uma experiência estética para, a partir daí, estabelecer conexões que fazem com que ele pense sobre sua inserção social” (BORBA, 2007:58, grifo nosso). Márcia Hávila Costa lembra que, na teoria de Iser, há também a presença da “desfamiliarização”, ou “estranhamento”, que ocorre quando a obra “desconfirma nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, pela primeira vez, como realmente são”. Ou seja, ao desconstruir o que nos é familiar, a obra nos permite uma observação de contraste e uma consciência crítica da realidade (COSTA, 2014:08). Essa crítica se manifestaria pelo simples raciocínio de que, “à medida que o texto evidencia um aspecto deficitário do sistema, ele oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema” (ISER, *apud* COSTA, 2014:08).

Ainda de acordo com Márcia Costa, a Teoria do Efeito

²⁷⁷ Tanto a “Teoria da Recepção” de Hans Robert Jauss, quanto a “Teoria do Efeito” de Roman Ingarden – e aperfeiçoada por Wolfgang Iser – falam essencialmente da relação entre a literatura e o leitor (relação esta que se dá, afinal, através da leitura). Apesar disso, iremos nos apropriar aqui de fundamentos de ordem um tanto quanto mais gerais, ou que, de alguma maneira, possam dizer respeito também à canção – que é igualmente um gênero textual. Cabe apontar também que o debate teórico não será largamente aprofundado, e que a abordagem aqui se dará essencialmente de maneira indireta, principalmente a partir de comentadores selecionados, como o leitor irá notar.

²⁷⁸ Devemos lembrar que, assim como a canção também é um gênero literário, o ouvinte é seu leitor.

enxerga a leitura como um processo de comunicação, um *diálogo de vozes que se entrecruzam* no ato da leitura: a do autor, do texto e do leitor. O texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade (COSTA, 2014:13, grifo nosso).

Por ser uma estrutura comunicativa, não apenas o texto deve se comunicar com o leitor: uma relação oposta também se faz necessária. É através dos “vazios” construídos (ou melhor, deixados) nas entrelinhas do texto que o leitor se comunica com o mesmo. O texto literário é um livro a ser lido, mas também uma imagem a ser imaginada.

Segundo a mesma autora, “ao atribuir a noção de ‘*imagem*’ ao significado, Iser descarta a existência de uma semântica *à priori*”; e define:

Sendo a “*imagética*” a natureza do significado, somente quando o leitor entra em contato com o texto é que se cria a condição facultativa do “efeito” de uma experiência estética. [...] Por ser da ordem da percepção, a tendência é que o “efeito” ultrapasse esse estágio perceptivo “entre o sensorio e o conceitual” e se transmute discursivamente em uma significação, cuja natureza, como sabemos, é de ordem cognitiva (BORBA, 2007:59).

Quer dizer, ao criar as imagens mentais que se arranjam a dar sentido ao texto que lhe é comunicado, o leitor vai estabelecendo associações cognitivas com o que lhe é familiar. A autora lembra também que “a participação do leitor se dá, portanto, através da *imaginação* e da *cooperação interpretativa*. [...]. O leitor, nesse processo, torna-se atuante, pois, ao interagir com a estrutura do texto literário, além de sofrer seus efeitos, age sobre eles” (COSTA, 2014:08). O leitor então rememora experiências; percebe detalhes que ainda não haviam sido notados pelo autor; apresenta novas perspectivas; expande seus horizontes e os da obra... se projeta no texto que, por sua vez, o impulsiona para além – e vice-versa. Com isso, não apenas o leitor passa a ter nova consciência das coisas ao seu redor, como o próprio texto adquire possibilidades de sentido, que, a partir de então, passam a ele se ater.

No caso que aqui analisamos a situação parece ter sido essa. A canção de Caetano Veloso se comunicou com Luiz Carlos Barreto, e este, por sua vez, a associou diretamente à *Tropicália* de H.O. Naquela profusão de referências, símbolos e signos cantados por Veloso, Barreto estabeleceu sua rede de conexões e, dos pontos que apanhou, constelou sua própria imagem daquela canção. Ao saber que ainda carecia de um nome – de um significante que a desse significado – recordou o que ficou gravado, reverberando em sua memória, e externou em uma palavra o efeito estético que aquela canção lhe causara: “*tropicália*”.

Caetano relutou em aceitar a proposta pois, segundo relata, nunca tinha ouvido falar em Hélio Oiticica – muito menos nesse trabalho, *Tropicália*. Mas essa foi muito mais uma desculpa dada para encobrir o principal motivo: o receio de que aquele nome direcionasse um entendimento errôneo da canção, que a relacionasse à uma “reles localização geográfica” (VELOSO, 1997). O “pé atrás” de Veloso confirma sua precaução quanto àquela composição. O nome deveria ser, na medida do possível, perfeito. Nesse caso, “tropicália”, por ser um neologismo, talvez tenha sido perfeita na medida do impossível.

Luiz Carlos Barreto, convicto de que estava acertando em cheio ao indicar “tropicália” como título da canção, procurou explicar para Veloso o que era a *Tropicália* de Oiticica. Aqui, o mais provável é que a descrição de Barreto tenha se atido àquilo que ele apreendeu ao penetrar a ambientação montada por H.O. Quer dizer, não devemos presumir que Barreto tivesse lido o catálogo da Nova Objetividade Brasileira, o “Esquema Geral da Nova Objetividade” – o qual, como foi apresentado no capítulo anterior, manifesta em suas páginas uma expressão verbalizada de *Tropicália*. Ou seja, o sentido construído e apresentado por Barreto parte mais de uma compreensão do sensível do que do conceitual da obra. Por outro lado, se for verdade que o crítico de arte (e um dos físicos brasileiros mais notórios da história, diga-se de passagem), Mário Schemberg, estava naquele almoço primaveril – é Caetano em seu livro de memórias quem cogita essa hipótese –, então talvez algo de sua dimensão teórica pode ter sido levantada naquela conversa – não há porque pensar que o diálogo estaria restrito apenas a Caetano e Barreto. Porém, a lembrança incerta de Veloso parece indicar que, mesmo que Schemberg estivesse presente, sua contribuição para descrever *Tropicália* não foi assim tão memorável.

Intitular sua canção com o nome de uma obra desconhecida seria um risco para aquilo que Veloso projetava com sua mais importante composição. Criar um vínculo com algo que ele, Caetano, não conhecia, era uma chance mais do que real de facilitar um equívoco com aquilo ele queria dizer. O compositor reconhecia assim “a força peculiar das palavras, sem as quais o fazer e o sofrer humanos não se experimentam nem tampouco se transmitem” (KOSELLECK, 2006:97). Apesar da recusa inicial, a descrição feita de *Tropicália* atraiu um certo interesse do cantor – afinal, o simples fato de não ter havido imediata recusa já era um bom sinal, considerando o zelo de Veloso com aquela espécie de hino: uma canção manifesto.

Ao final, foi a palavra que se impôs. O produtor, Guilherme Araújo, percebendo como o título se impregnara na canção, notou seu potencial mercadológico. Contou a novidade para

o produtor do álbum, Manuel Barenbeim e esse, por sua vez, talvez encantado pelo simples som da palavra, exótica, misteriosa, cativante – ou satisfeito por finalmente haver um título para a canção mais importante do álbum – manteve-a até que surgisse uma melhor – que, como se sabe, não chegou a vir.

O que primeiramente poderia se assuntar como um paralelo entre as *Tropicálias*, a de Hélio e a de Veloso – passemos a assumir o título da canção a partir de agora – é que ambas têm como motivo principal uma visão *crítica* do Brasil. Dois trabalhos que procuram construir uma imagem que manifestasse o Brasil de forma *reflexiva*, explorando estereótipos e certas visões culturais disseminadas dentro da sociedade brasileira. Retratos oníricos, enigmáticos. As duas obras operam com um repertório imagético que tocava em velhos calos brasileiros: assumir a veste de um país tropical, que buscava se afirmar culturalmente frente à um mundo que o chamava de terceiro-mundo, delineando traços identitários que o fizessem vencer barreiras e rótulos. Duas cenas alegóricas, como labirintos abertos: enquanto a *Tropicália* de Caetano é um cinema falado, a *Tropicália* de Hélio Oiticica é um quadro que se adentra. Não que as obras se expressem de forma idêntica. Em Oiticica, uma face-Brasil que revelava feições ocultadas; em Veloso, um Brasil multifacetado. Mas ambas se equiparam pelas apropriações simbólicas que os trabalhos realizam das representações “oficiais” pelas quais o país é imaginado – interna e internacionalmente.

É correto dizer que as *Tropicálias* carregavam em si críticas aos nacionalismos culturais que giravam em torno do patriotismo conservador. Não apenas o praticado pelos militares, mas também por aqueles também que, na definição de Veloso, folclorizavam o subdesenvolvimento nacional²⁷⁹. Rasgavam-se imagens oficiosas do país, mas sem propriamente ferir de morte essa entidade “Brasil”. Como lembrou Christopher Dunn, seria um erro qualificar estes trabalhos de Hélio e Caetano como antinacionais, ou distanciados da cultura brasileira: suas *Tropicálias*, ao mesmo tempo que brincavam com emblemas de brasilidade, incutiam uma busca visceral pelo que está entranhado no imaginário cultural brasileiro (DUNN, 2009:95).

Não é o simples uso de elementos imagéticos nacionais que trança as duas obras, e sim o giro cognitivo que seus arranjos provocavam. Ambas se fruem do imaginário coletivo de maneira alegórica, instigante, imaginativa. Essa operação com as coisas e o pensamento nacionais advém de um estranho brilho que as *Tropicálias* possuíam em comum: elas contêm em si a ambiguidade como centralidade, a *antinomia* como código. Esse jogo de opostos,

²⁷⁹ Conferir FAVARETTO, 2007, p.31.

brincando com os entre-polos, onde os contrários não se diluem, mas se entre-explicitam (FAVARETTO, 2007:89).

Hélio Oiticica, ao criar um ambiente notoriamente tropical – um cenário que qualquer brasileiro diria ser *típico* do seu país –, buscava justamente provocar uma “explosão do óbvio”; ou, em outras palavras, fazer com o público se confrontasse com uma representação ao mesmo tempo lúdica e concreta de um Brasil contemporâneo e exótico, onde aspectos modernos (explicitados principalmente pelo aparelho de televisão escondido no centro do labirinto) conviviam com a reminiscência, com o arcaico de um tempo selvático (alegorizado pelo cenário tropical): o tecnológico num meio “incivilizado”. Já Caetano Veloso montou um mosaico de coisas brasileiras, onde figuram símbolos e referências culturais amplamente reconhecíveis numa construção grotesca. O emaranhado cantado por Veloso, sua lista monstruosa de “coisas nossas”, cria uma sensação de estranhamento com aquilo que é familiar ao brasileiro médio.

Também comum às *Tropicálias* é o fato das duas possuírem uma mesma chave de leitura: a antropofagia oswaldiana. Fagocitar os elementos culturais brasileiros dos mais diversos, mastiga-los demoradamente, fazer a (in)digestão dos mesmos, para então golpear uma nata nacional: um sumo de Brasil. Ou, dito de forma menos escatológica, revolver de forma crítica o sentido das “coisas nossas”, nacionais. Como analisou Caetano Veloso, décadas depois, “Oswald (n)os unia”²⁸⁰. Mas há que se fazer uma ressalva importante: enquanto no caso de Oiticica essa antropofagia é conscientemente evocada como um dos eixos centrais da elaboração teórica que conceitua sua manifestação ambiental, a canção de Caetano, como já se alertou aqui, foi decifrada por meio da antropofagia não por seu compositor, mas por seus ouvintes.

Veloso jamais poderia prever que o pensamento oswaldiano se aplicaria tão bem à canção que compusera. Esse fato, porém, não desqualifica tal leitura – ao contrário! Vale dizer também, se Augusto de Campos foi um dos primeiros a dissertar sobre a presença do modernista na obra de Caetano, não quer dizer que ele tenha sido o primeiro a *pensar* tal elo possível. Não custa lembrar que Oswald estava muito vivo nas cabeças pensantes da cultura brasileira em 1967; especialmente em São Paulo, onde, em setembro daquele ano, o Teatro Oficina estreava *O Rei da Vela*, numa sugestiva sinergia.

²⁸⁰ VELOSO, 1997. Na passagem, Caetano Veloso não se restringe às afinidades entre sua obra e a de Oiticica, mas dos tropicalistas de uma maneira geral.

Ainda que com suas especificidades, percebe-se que ambas *Tropicálias* propõem um pensamento crítico, dispondo sentidos comuns, estereótipos, clichês e banalidades de modo subversivo, invertendo valores, provocando o raciocínio e a percepção. O que enfim leva a outro fator que aproxima os respectivos trabalhos de Oiticica e Veloso: a liberdade criativa como força motriz na feitura das obras. As duas *Tropicálias* traziam em seu código genético a diretriz de instigar novos sentidos, atizar o senso estético; e, favoráveis à experimentação, tencionavam a produção artística brasileira rumo uma posição de *vanguarda*. Em ambas obras, forma e conteúdo jamais são pensadas separadamente – ou ao menos sob uma hierarquia rígida, delimitada. Esse é um elemento importante já que, poderíamos dizer, a *mensagem* era um componente privilegiado no meio artístico no Brasil daqueles tempos.

O sentido de vanguarda, por fim, nos leva a citar outro ponto em comum entre ambos trabalhos: a violência como força comunicativa. Tomando a experimentação como combustível a ser queimado, o ímpeto era criativo de Caetano e Hélio encontraria (como encontrou, de fato) resistência de setores da cultura. Críticos, artistas, membros da intelligentsia... o impacto do choque era notável, tanto em Oiticica – esse sim, identificado com a vanguarda já há alguns anos – como em Caetano, que desde o Festival da Record daquele ano de 1967, mostrava a que veio.

Novamente, vale ressaltar que todas as correlações aqui feitas entre as *Tropicálias* são *possibilidades interpretativas*. Isso porque, em seu livro *Verdade Tropical* – ou nas outras fontes consultadas –, Caetano Veloso não dá muitos detalhes das transas, feitas por Luiz Carlos Barreto, entre sua canção e a ambientação de Oiticica. No entanto, podemos ainda partir dessa parca lembrança para tentarmos, nós mesmos, arriscar algumas conexões ainda mais subjetivas, realizadas por Barreto entre as composições de Veloso e Oiticica. Assim lembra Caetano da descrição de *Tropicália* (de H.O.), feita a ele por Luiz Carlos Barreto:

Ao ser informada que ela [a canção] não tinha título, sugeriu *Tropicália*, por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome [...] uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado por plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal (VELOSO, 1997).

Tomando apenas os aspectos que ficaram grafados na memória, a imagética tropical parece ser um bom princípio de análise. É por ela (plantas e araras) que a *Tropicália* de Oiticica se faz de imediato. Afinal, era uma *ambientação* tropicalíssima – mas uma experiência onírica,

ao mesmo tempo. Em paralelo, pensar a tropicalidade na canção de Veloso não era exatamente um desafio ao ouvinte: afora as menções isoladas (o verde recorrente, coqueiros, brisa e praias), havia um refrão inteiro – primário, como o próprio compositor se referiu (ou seja, de fácil memoração) – que dava vivas à “mata” e à “mulata” – símbolos sabidos de um tropicalismo que nos é familiar.

Por outro lado, as plantas, a areia e as araras, sozinhas, talvez não tenham sido os signos pelos quais a manifestação ambiental de Oiticica emergiu na memória de Luiz Carlos Barreto. Pode ser que, da mesma forma que Veloso *presentifica* o passado, revelando suas reminiscências no presente – algo explicitado desde o primeiro refrão, ao aproximar a bossa (nova) com a palhoça –, a televisão dentro daquela estrutura semelhante a um barracão (teria voltado a palhoça à mente de Barreto?), no mesmo contexto daquele cenário exótico, operava emblemas modernos e arcaicos de forma semelhante.

Ou talvez, fosse Carmen Miranda quem suscitou a *Tropicália* em Barreto. Afinal, nem sempre é a primeira impressão a que fica: muitas vezes é a palavra final que sintetiza o discurso anterior. Nesse sentido, a tropicalíssima Carmen Miranda, dita ali, para finalizar àquela extenuante alegoria cantada, fazia emergir uma imagética de país tropical que, em resumo, era o que *Tropicália* (reforçada pelo título seu Penetrável principal, *Imagético*) emanava. A imagem de um país tropical, uma “República de Bananas”, o típico terceiro-mundo “hollywoodizado”... para superar essas visões estagnantes, reacionárias, imperialistas, colonizadoras, era preciso abraçar, devorar tal imaginário – mas de forma crítica, paródica, antropofágica.

Pode ser também que Luiz Carlos Barreto tenha traçado paralelos estruturais entre as obras de Veloso e Oiticica. Quer dizer, associando a estrutura física da *Tropicália* de H.O., com a estrutura narrativa da canção de Caetano. Por exemplo, o percurso labiríntico, que ambas partilham. Elas não são como um dédalo: estão mais para múltiplos caminhos lúdicos, sem haver *um* propriamente certo. Assim como a cada instante em que se adentra a ambientação de Oiticica – de fora para dentro do *PN3 - Imagético* – os sentidos dos participantes vão sendo excitados, a canção de Caetano também conduz o leitor à uma jornada alucinantemente progressiva.

Nesse sentido, surge ainda uma sugestiva possibilidade de associação sináptica realizada por Luiz Carlos Barreto: o “monumento”, tão cantado por Caetano, difratária na *Tropicália* de Oiticica – em especial o Penetrável principal (*PN3*) –: ela própria poderia ser

vista como um monumento. A partir de sua repetição recorrente na letra de Veloso, Barreto pode ter potencializado, mesmo que inconscientemente, ou vagamente, essa comparação última.

Dessas pontas soltas que ao final se amarram, uma delas poderia ser o verso “o monumento não tem porta/ a entrada é uma rua antiga, estreita e torta”. Penetra-se em *PN3* por uma entrada, sempre aberta, estreita – assim como sua arquitetura de caracol, que por isso mesmo é, naturalmente, tortuosa. Esse trecho pode ter feito lembrar o andar “pelas quebradas” que, como afirmou Oiticica, era uma forma de compreender o percurso de *Tropicália*. Ou ainda, em outro trecho, quando Caetano diz que “o monumento é de papel crepom e prata”, Barreto pode ter estabelecido um paralelo entre os “monumentos”, pelo fato de *PN3 – Imagético* ser edificado com diferentes materiais. O Penetrável principal de *Tropicália* faz uso de madeira, tecidos, plástico, nylon... não exatamente papel crepom e prata, mas uma imagem fantasiosa semelhante. O suprematismo europeu e o chitão, fina estampa do kitsch nacional, cria um jogo de espelhos opostos tal qual o nobre metal (prata) com o carnavalesco e colorido papel crepom.

Por fim, se até agora a imagem concreta de Brasília enquanto o “monumento” não lhe tiver roubado as possibilidades imaginativas, Luiz Carlos Barreto, ao ouvir que “o monumento é bem moderno”, poderia refletir sobre a própria obra de Oiticica. *Tropicália* poderia muito bem ser um “monumento bem moderno” ao Brasil – pós-moderno, na leitura de Mário Pedrosa, como vimos no capítulo anterior. Ambos “monumentos” – de Caetano e Oiticica – carregam em si uma contradição, uma dialética entre opostos, uma relação diacrônica com o tempo de forma latente. Por traz de um suposto elogio às brasilidades, tropicalidades e demais “coisas nossas”, pulsava uma visão crítica, uma imagem onírica, mas que desperta para a complexidade de se retratar uma cultura como a brasileira, à maneira do que disse Iser: à medida que a obra “evidencia um aspecto deficitário do sistema, ela oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema”.

Há uma última informação, que, se por um lado corre o risco de pôr abaixo muitas das hipóteses levantadas acima, por outro, pode trazer um elemento essencial para esse momento-chave da formação de um cosmos *tropicalista*. Segundo relata Carlos Alberto Mattos, em seu livro sobre o cineasta Walter Lima Jr., Luiz Carlos Barreto, após tomar contato com a *Tropicália* de Oiticica, teria *adotado* o neologismo como nome para uma festa do Cinema Novo:

Luiz Carlos Barreto esteve por lá [MAM-RJ] e adotou o título [“Tropicália”] para uma festa que ele, Glauber e Gustavo Dahl já sonhavam em organizar na pérgola do Copacabana Palace para promover o Cinema Novo e atrair banqueiros. O rega-bofes teria rumba, jaca nas mesas e decoração de bananeiras. Seria a grande “Tropicália” do cinema – um sonho, aliás, nunca realizado (MATTOS, 2002:132).

O trecho acima leva a entender que Barreto se apropriou da palavra, apreendendo dela principalmente de seu efeito imaginativo. “Tropicália” era uma forma exótica de dizer dessa condição tropical, telúrica, que incidiria sobre as relações políticas e sociais. Uma característica viva no imaginário nacional (mesmo quando em caráter de negação). Ou seja, Barreto, que já expandira o potencial do vocábulo cunhado por Oiticica, percebeu uma possibilidade de empregar o termo de forma *apropriada* naquela canção de Veloso – que, de alguma maneira, permitia que a ideia aderisse ao texto. Esse batismo consagraria sua intuição de que se tratava de um novo significante do léxico nacional: uma palavra que remetia à cultura brasileira, de uma imagem nacional, uma forma de dizer do Brasil.

Uma pequena nota, publicada no *Correio da Manhã* de janeiro de 1968 (portanto, poucos meses depois do evento ora detalhado) dizia: “Luiz Carlos Barreto está organizando uma festa para promover o cinema nacional. O nome será Tropicália. O local (ainda não decidido) será decorado pelo pintor [Carlos] Vergara, e as mulheres terão que usar fantasias com flores e frutas tropicais”²⁸¹. Quer dizer, ela confirma o fato de que Barreto passou a fazer uso desse termo para designar uma conjuntura em que os motivos tropicais estão dispostos não de uma maneira debochada, irônica – e, portanto, crítica. Porém, a nota, publicada quase um ano após *Tropicália* ter sido exposta no MAM-RJ, não resolve uma questão: Barreto já fazia *algum* uso do termo *antes* da canção de Veloso, ou foi ela, a canção, quem despertou essa epifania em Barreto?

Se nem tudo a publicação soluciona, ela parece indicar, todavia, um entusiasmo de Luiz Carlos Barreto a respeito do neologismo adotado por ele. Afinal, em janeiro de 1968, o disco de Caetano Veloso acabara de ser lançado; e sua faixa de abertura trazia como título o nome por ele, Barreto, sugerido: *Tropicália*. Mas além de intitular a recente canção do novo astro da música popular brasileira, e, antes disso, originalmente identificar uma obra do artista de vanguarda, Hélio Oiticica, a palavra “tropicália” começava a refulgir em outros cantos.

²⁸¹ “A 7ª arte”. *Correio da Manhã* – Rio de Janeiro, 23/01/1968, Segundo Caderno, p.03.

No dia 31 de janeiro uma crítica escrita por Maurício Gomes Leite sobre o filme *Terra em Transe*, publicada no *Jornal do Brasil* – crítica essa já aqui citada no texto – recebia o nome de “Tropicália”. Duas hipóteses surgem, portanto: a de que Maurício Leite poderia ter lido no *Correio da Manhã* da semana anterior a informação de uma festa excêntrica, promovida pelo produtor de cinema e diretor de fotografia de *Terra em Transe*, Luiz Carlos Barreto. Nesse caso, o próprio cineasta mineiro, percebendo que o uso da expressão se estendia para além de mero título para obras de arte, e possivelmente atraído por sua poética inerente, pode muito bem ter feito livre uso dessa palavra, “tropicália”. A outra hipótese trabalha com a possibilidade do próprio Barreto ter passado a fazer uso corrente da palavra dentro de sua rede de contatos. E, sendo ambos, Barreto e Maurício Gomes Leite, nomes do meio cinematográfico, é muito possível que o primeiro tenha sugestionado diretamente ao segundo possibilidades de significação desse neologismo.

Ambas hipóteses, porém, dão conta de um entusiasmo quanto à novidade que a palavra “tropicália” trazia em seu interior. Ela dizia de algo novo. Ainda que num primeiro momento tenha sido utilizada apenas como nomes próprios, a intitular produções (obras, festas, textos), ou seja, enquanto um *substantivo*, as primeiras semanas de 1968 marcaram um momento de mutação desse significante. Ele passou a dizer de um modo de pensar uma recente produção artística daquele momento no Brasil – trespassando barreiras que comumente isolam as linguagens da imaginação, abarcando ao mesmo tempo cinema, canção, artes visuais, teatro, etc. A sensação, ainda etérea, dispersa, de que havia algo novo acontecendo no campo artístico nacional, uma sinergia latente, passou a ganhar corpo, ser significada. A palavra *tropicália* – reitera-se, um neologismo –, interligou manifestações isoladas, que passaram a ser designadas como “tropicalistas”. A adjetivação do vocábulo original, bem como sua conjugação, responde a um anseio de compreender um fenômeno que ocorria no plano sensível, mas que ainda carecia de um pensamento, uma elaboração teórica.

Em *O inconsciente estético*, o filósofo francês Jacques Rancière trabalha a questão da passagem do não-pensamento para o pensamento. Ao longo do texto, Rancière

se concentra em nos mostrar que o pensamento, mesmo quando ainda na forma de “não-pensamento”, se infiltra na tessitura das coisas pensadas. Passam do in-sensível (não-sensível) a uma materialidade sensível. E, mais que isso, a ideia de que a produção do pensamento se inscreve na própria forma do pensar (SARMENTO-PANTOJA, 2013:284)

Com base no excerto acima, se tomarmos a definição de Rancière para estética – “um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento” (RANCIÈRE, 2009 p. 12-13) —, então, a tropicália se constitui como uma conceitualização concebida a fim de permitir uma leitura de um fenômeno estético em curso no Brasil. Quer dizer: ainda que não houvesse uma definição clara, havia um conjunto amorfo, de obras e sensações, que pairava indefinido no horizonte cultural e estético brasileiro. Tropicália é a palavra-mágica, o conceito pelo qual aquele aglomerado de estrelas pôde ser lido, apreendido e demarcado por uma constelação – não a *Konstellation* (conjunto de estrelas), mas a *Sternbild* (imagem de estrelas) que falava Walter Benjamin²⁸².

1968 ficou marcado para as gerações posteriores como “o ano que não acabou”. Mas em fevereiro daquele ano que mal havia começado, era 1967 que ainda pulsava vivo na imaginação cultural. As afinidades eletivas entre determinadas obras do cinema, da canção, das artes plásticas, do teatro, da literatura, que buscavam construir uma imagem crítica, debochada e alegórica quanto a condição subdesenvolvida e terceiro-mundista desse país tropical; a volta de Oswald Andrade para o centro do pensamento cultural – “mais vivo do que nunca!”, disseram à época –; o nacionalismo agressivo como ferramenta cultural... Esses e outros temas foram entusiasticamente discutidos em rodas de conversas “ilustradas”. Como a que se deu, em uma mesa de bar da zona sul carioca, em fevereiro de 1968. Ali estavam cineastas importantes, dentre eles os responsáveis por *Terra em Transe*, Glauber Rocha e Luiz Carlos Barreto, e o jornalista Nelson Motta. Discutiram, embriagados, os preparativos para uma festa delirante – ponto de partida para um utópico projeto cultural – que se chamaria Tropicália.

No dia seguinte, Nelson Motta ocupou sua coluna de jornal com um artigo debochado: *A cruzada tropicalista*.

²⁸² Conferir Georg; VOLPE, Míriam Lídia. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. In: *Fragmentos*, n.18. p.35-47. Florianópolis: jan-jun/2000.

Considerações finais

“Tô te explicando/ prá te confundir/ tô te confundindo/ prá te esclarecer”, diz um refrão do eterno tropicalista, Tom Zé. De certa maneira, o presente trabalho procurou esse rodopio como caminho dissertativo. O que se buscou aqui, de maneira geral, foi um estudo mais delongado em torno da história do significante “tropicália” e suas inflexões semânticas. Se ao longo dos últimos cinquenta anos o neologismo inventado por Hélio Oiticica foi tratado majoritariamente como um sinônimo daquilo que a imprensa chamou de Tropicalismo, aqui buscamos problematizar esse asserto. Ao invés de tomarmos tropicália e Tropicalismo como significados idênticos, propusemos distingui-las em diferenciações desde sutis até situações quase antônimas.

O leitor(a) terá percebido – assim se espera – que, ao longo do trabalho, há uma constante: a suma importância ao termo correto. Poderíamos dizer, em última instância, que não há sinônimos perfeitos – no sentido de reproduzir, com exatidão, um significado específico por meio de uma palavra de conteúdo aproximado –, apenas adequados. Ou seja, em busca de uma adequação de significados, formulada por meio de equações semânticas, corre-se o inevitável risco de perder especificidades inerentes àquilo que se inscreve em certas palavras. Nesse sentido, não apenas procuramos diferenciar “**t**ropicália” de “**T**ropicalismo”, como propusemos demarcar outras variantes: “**T**ropicália” e “**t**ropicalismo”. De tal maneira que, uma vez que utilizamos aqui recursos gráficos específicos, como a utilização de letras maiúscula e minúscula, o negrito e o itálico, a fim de especificar o objeto a qual estamos nos referindo em cada situação, a leitura do presente trabalho, é evidente, se mostra não apenas mais proveitosa, como mais eficiente, do ponto de vista narrativo, quando realizada em silêncio, apreendendo mentalmente o texto em sua forma *escrita*.

Como exposto no primeiro capítulo, “tropicalismo”, antes de ser tomado como um movimento da cultura brasileira – muitas vezes tratado como específico da música popular – diz(ia) da qualidade daquilo que é tropical. De simples atributo, já no século XIX expandiu-se em uma classificação conceitual – inicialmente pejorativa – que tratava das culturas dos povos tropicais como extremo oposto ao requinte e civilidade europeia – e estadunidense, poderíamos acrescentar. Como vimos, foi Gilberto Freyre quem se preocupou em ressignificar esse conceito de forma positiva, exaltando a cultura dos trópicos e sua produção intelectual, suas formas de

sociabilidade e soluções políticas para seus contextos singulares. Ou seja, trata-se de um conceito sociológico, que se ocupa de explicações culturalistas. Já o Tropicalismo, maiúsculo, seria um movimento cultural *proclamado* pela imprensa. Esse movimento, fictício, carregaria em seu *leitmotiv* o conceito que lhe nomina; porém, em uma nova significação: a expressão passaria a ser uma ode debochada às coisas e hábitos tropicais. Uma piada de si mesmo, fazendo do lixo o luxo e do luxo o lixo.

Após a publicação d'*A cruzada tropicalista*, colonistas de todo o Brasil se apressaram em palpitar sobre a novidade. O Tropicalismo, cuja liderança trouxe consigo a grande novidade do verão de 1968: o tropicalismo, tomado como síntese da cultura nacional, um *way of life* brasileiro. Enquanto Gilberto Freyre se preocupava em afirmar os refinamentos e requintes próprios das terras tropicais como à *altura* das grandes potências de sua época, a nova concepção de tropicalismo, esboçada por cronistas, abraçava as grosserias e as banalidades ordinárias, brasilidades do cotidiano, como fragmentos de identidade. Esse novo tropicalismo, emanado pelo Tropicalismo o qual a imprensa esboçava o curso, se converteria em uma chave de leitura da cultura brasileira – uma maneira de explicar o porquê de sermos assim, e assado.

Se durante nos primeiros meses de 1968 a crítica muito falou sobre o Tropicalismo, em meados desse ano os artistas que foram rotulados de tropicalistas irão assumir o título compulsoriamente a eles atribuído. Mas ostentarão outro significante para lhes designar: Tropicália. O que no Tropicalismo era apenas um cenário de possibilidades, a Tropicália irá consubstanciar em trabalhos, obras, pensamentos e projetos coletivos. Enquanto o Tropicalismo foi criado por jornalistas, a fim de idealizar um movimento artístico, a Tropicália foi uma movimentação artístico-cultural em sinergia, reunindo as diversas linguagens da imaginação em um grande fluxo inventivo. Ao passo do grupo que supostamente compunha o Tropicalismo era imaginado, desejoso, hipotético, a Tropicália era um encontro concreto real: o grande rio pelo qual vanguardas artísticas afluíram.

Se aparentemente parece não haver grandes equívocos em equivaler as denominações Tropicália e Tropicalismo para o mesmo fenômeno – e a memória relativa ao tema, pouco questiona esse sinonimizar – é importante ressaltar alguns pontos que o presente trabalho procurou levantar. A simples presença do “*ismo*”, se aceita em um primeiro momento, foi rejeitada em diversas falas pelos tropicalistas. Pensadores, críticos e artistas, partidários e simpatizantes, souberam apontar porquês dessa distinção. Entretanto, ainda assim, prevaleceu “a historiografia do Tropicalismo”. Nesse sentido, é importante destacar as diferenças entre um

e outro significante. Quer dizer, se ambos foram utilizados para dizer de um mesmo fenômeno, nem por isso esses termos representam as mesmas ideias. Afinal, como Sérgio Paulo Rouanet comenta, sobre a obra de Walter Benjamin: “onde se localizam as ideias? [...] A resposta de Benjamin é que elas estão na linguagem. Mais precisamente: na dimensão *nomeadora* da linguagem” (BENJAMIN, 1984:16).

O nome com o qual o aludido movimento (Tropicalismo) fora batizado foi deveras oportuno. Fruto de uma conjunta específica, carregava como emblema uma palavra cognoscível, mas terminada com o sufixo “ismo” – típico de movimentos artístico-culturais – e que, ao mesmo tempo, se alimentava do tropicalismo expressionista com que *O Rei da Vela* era encenado, com a ambientação tropical e sua conotação telúrica – elemento imagético que, por sua vez, também que envolvia a trama de *Terra em Transe*. Mas, em grande medida, a epifania de se tratar de uma estética *tropicalista* veio das obras homônimas de Caetano Veloso e Hélio Oiticica, *Tropicália*.

Como pudemos notar, simples eventos se mostraram momentos fundamentais na formação desse cosmos tropicalista. Uma roda de botequim na zona sul carioca, nos primeiros dias de fevereiro de 1968, da qual resultou no artigo de Nelson Motta, *A Cruzada Tropicalista*, foi crucial para que uma constelação de nomes fosse apontada e, após muito bafafá, se corporificar de fato. Outro encontro casual, quiçá ainda mais relevante: um almoço em São Paulo, no último trimestre de 1967, quando Luiz Carlos Barreto, ao ouvir uma canção inédita de Caetano Veloso, insistiu para que o compositor a intitulasse de *Tropicália*.

Ao se apropriar do neologismo formulado por Hélio Oiticica, Luiz Carlos Barreto expandiu aquela que seria sua significação original. Se inicialmente a ambientação, montada pelo artista carioca, soara ao produtor do Cinema Novo como uma sugestão para um regabofe – uma festa chamada “Tropicália” –, Barreto abriu uma brecha na imaginação, ao perceber que “tropicália” servia para dizer de algo maior do que uma única obra, ou daquilo que é tropicalíssimo – mas sem ingenuidade. À *tropicália* – vale ressaltar, um neologismo – coube expressar e significar toda uma nova produção artística no Brasil: uma estética *tropicalista*. A leitura que Barreto construiu, permitiu que o diretor de fotografia de *Terra em Transe* não apenas refletisse na canção de Veloso a ambientação feita por Hélio Oiticica. Trazia para perto obras dispersas: o primeiro diálogo tropicalista instituiu um campo gravitacional para onde migraram e de onde surgiram diversas outras manifestações artístico-culturais. Condensados em torno de um significante, trabalhos individuais, cujas afinidades eletivas eram estabelecidas

por meio de uma sinergia afetiva, passaram a ser apreendidos em conjunto. Em suma, mais do que uma palavra, “tropicália” passou a expressar um *conceito estético* específico da cultura brasileira.

Segundo Reinhart Koselleck, por definição, um conceito deve ser polissêmico. Isso quer dizer que nele “se concentram uma multiplicidade de significados [...], diferentes totalidades de sentido”, (KOSELLECK, 2006:109). Ou seja, como todo conceito, o significante “tropicália” tem sua apreensão fugidia, possui seu cerne uma qualidade metamórfica. No entanto, a despeito das numerosas estrelas que constelam esse conceito – canções, filmes, performances, *happenings*, quadros, peças e escritos, compostos principalmente nos fins da década de 1960 e início da década seguinte –, podemos decompô-lo em sua formulação mais fundamental: as origens que balizaram seu significado primeiro.

Nessa observação desse primeiro constelar, podemos *considerar* as estrelas-guias, astros regentes primários dessa constelação tropicalista: *Terra em Transe* e *O Rei da Vela*, e as *Tropicálias* de Hélio e Caetano. É importante salientar que outras obras e nomes foram relevantes para aquecer e modificar o meio artístico, propiciando a percepção de um grande movimento na cultura brasileira – pecado não citar, por exemplo, as canções, então mais recentes, de Gilberto Gil, como *Domingo no parque*, ou o livro *PanAmerica*, de José Agrippino de Paula. Porém, a formação da constelação tropicalista principia das atrações estéticas traçadas dentre esses trabalhos, dado o impacto irradiado por cada um em sua respectiva dimensão do universo artístico nacional e, principalmente, o efeito vibrante entre eles.

Verdade que, sob certa ótica, essas obras talvez possuam mais diferenças do que semelhanças. Caetano buscava um “som universal”, Zé Celso o “teatro da crueldade”, Glauber estava em uma nova fase do Cinema Novo e Hélio Oiticica, imerso em seu programa-parangolé, tentava conjurar um novo fenômeno nas artes visuais chamado de Nova Objetividade Brasileira. Entretanto, reside nas *composições* destes trabalhos, na dialética forma-conteúdo, em seus propósitos e impactos, o elo que instaurou um novo horizonte de expectativas na cultura brasileira. As quatro obras partilham de alguns elementos comuns entre si: diálogos paralelos e simultâneos, que se enredam, estruturando o conceito de tropicália.

Os quatro trabalhos em questão forçavam – ou ao menos, buscavam expandir – a percepção do público ao erigirem suas obras em uma posição experimental, cujo sentido ia na direção da *vanguarda*. Se em separado, afirmavam suas intenções renovadoras, em conjunto deflagravam uma cruzada contra o comodismo, o “bom-mocismo” e a timidez da produção

cultural de então. Concomitantemente, defendiam a *liberdade criativa*, ilimitada, com especial apetência por seu potencial *anárquico*. Quer dizer, há um vigor tanto construtivo quanto destrutivo na base desse conceito: direta ou indiretamente, agrediam, por exemplo, o conservadorismo da direita e da esquerda. De modo que *violência* é um signo comum entre as obras. Uma violência simbólica, por meio de sarcasmo, sátira, ironia, deboche, inversão de signos e valores por meio de uma linguagem grotesca.

A violência do choque, sim; mas não apenas. O que esses quatro marcos tropicalistas instauraram no meio cultural brasileiro era um *nacionalismo agressivo*, totalmente antagônico ao ufanismo verde-amarelista oficioso, ou qualquer tipo de patriotismo culturalmente estagnante. Nesse sentido, brilhava a estrela de Oswald Andrade nos trabalhos aqui elencados. A antropofagia oswaldiana retornava com força máxima em 1967 – seja de forma consciente, como em *O Rei da Vela* e na *Tropicália* de Oiticica, seja de forma a ser notada, como em *Terra em Transe* e no hino tropicalista de Caetano Veloso.

A antropofagia permitia uma leitura dialética propícia para apreensão dessas obras, uma vez que lhes é comum a maneira *alegórica* com a qual operam seus enredos e signos. “Nas mãos do alegorista”, nos lembra Sérgio Paulo Rouanet, “a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto” (In: BENJAMIN, 1984:40). Ou seja, a profusão e difusão de sentidos que emanavam dessas obras, por seu aspecto alegórico, descobriam um Brasil entranhado, recalcado, contido... revelador de si (nós) mesmos.

Por fim, para além desses entrelaçamentos teóricos, outro elemento que permite esse constelar é um aspecto comum imagético entre obras elencadas: a presença de um *tropicalismo*. Verdade que cada um à sua maneira; mas ainda assim: em *Tropicália* (de Caetano), um tropicalismo cubista; em *O Rei da Vela*, um tropicalismo expressionista; em *Terra em Transe*, um tropicalismo surrealista; e em *Tropicália*, um tropicalismo neoconcreto – ou, quem sabe, um tropicalismo-parangolé. Todos esses pontos cardeais, à sua maneira, delineavam um Brasil delirante, onírico, onde a presença de sua condição tropical, em suas “explosões do óbvio”, ia muito além das aparências pitorescas, trazendo à tona um questionamento reflexivo acerca da identidade nacional – da *imagem* que o Brasil tem de si e acerca de como ele é (imagina ser) visto.

A tropicalidade alegórica tocava em um ponto sensível. I.e., a recorrente concepção, presente no imaginário coletivo e que por diversas vezes moldou o entendimento do e sobre o Brasil: um país tropical, antônimo do progresso, da civilidade, da prosperidade econômica, da

estabilidade política. Um eterno (auto)exotismo. Porém, essa condição tropical, exposta dessa maneira crítica, antropofágica, estabelecia uma perspectiva diacrônica: afinal, o Brasil foi, é e será para sempre um país carente de identidade enquanto se pautar em modelos, classificações e medidas estrangeiras. Para superar essa condição era preciso inverter esses e outros valores: devorar essa tropicalidade, em busca de uma identidade nacional *própria*, sem que o parâmetro fosse determinado pelo que seria o olhar *de fora* – e o rótulo de “Terceiro Mundo”, mais do que assumido, é talvez o melhor exemplo desse estigma; ou mesmo em uma máxima de Oswald, em seu Manifesto Pau Brasil: “antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Esse tropicalismo crítico, alegórico, experimental, agressivo e (super)antropofágico, subversivo em suas potencialidades na construção por ser ambivalente, poderia ser expresso por esse conceito: tropicália.

O que por fim, ao tecer esses últimos comentários acerca da dissertação aqui elaborada, nos leva à um ponto central: a importância de Hélio Oiticica na cosmologia tropicalista. Ainda que seu nome tenha passado a frequentar as narrativas que se ocupam da história da Tropicália, na esmagadora maioria dos casos ela se justifica ou para exemplificar a produção tropicalista no campo das artes visuais, ou para citar, *en passant*, a origem do nome da canção de Caetano Veloso. Quando muito, é lembrado como o autor do neologismo que batizou aquela movimentação cultural. Nesse trabalho, procuramos demonstrar como H.O. ocupa um papel de *autoridade* quando o assunto é “tropicália”. Quer dizer, além de ser o autor do termo em sua formulação original, Oiticica se tornou intérprete, articulador e crítico da constelação de Tropicália – e, não por acaso, sua *Tropicália* contém as qualidades mais essenciais do conceito de tropicália.

Em 1967, Hélio, não de modo ao acaso, mas de forma imprevisível, lançou no horizonte o primeiro marco da constelação tropicalista: a *Tropicália* original – aquela que já foi chamada de “ESTAÇÃO PRIMEIRA ao muito que se seguiu”²⁸³. Como vimos, desde a mostra “Nova Objetividade Brasileira”, H.O. procurava instaurar uma conjuntura estética, um estado de espírito criador que, baseado em suas falas, em muito se assemelhava à “família Tropicália” que se formou em 1968 e nos anos seguintes. Dessa maneira, as análises que tomam a estética tropicalista ou a Tropicália enquanto fenômeno histórico como objetos de investigação, deveriam trazer o nome de Oiticica como uma autoridade da importância que se atribui, na quase totalidade dos textos, à Caetano Veloso.

²⁸³ FIGUEIREDO, Luciano. *Língua do Re*, in: Leia Livros, setembro de 1983. Apud: COELHO, 2010a.

Em essência, tropicália quer dizer uma caracterização cultural total, superantropofágica, sem recalques e preconceitos. Desmembra, estripa, entranha de maneira visceral esse o corpo-Brasil para consumir seu sumo, seu suco: após devorado, vomitar um novo Brasil, mais cru, e verdadeiro. Um conceito ultracrítico, portanto. Ela busca a produção de uma identidade própria, tomando a presença e o olhar estrangeiro não em seus valores qualitativos, mas em que pese sua contribuição como constituidora da formação histórica de nossa cultura. Inventa estruturas ambíguas e antinômicas. Compreende as raízes histórico-culturais do Brasil como processos em aberto – o retrato do País multifacetado, caleidoscópico. Busca o (e ser) popular, mas sem folclorizar a pobreza, nem estancar o progresso e inovação nas e das tradições. Ao mesmo tempo, se utiliza da inovação como mola propulsora. “O exercício experimental da liberdade” que tanto falou o crítico Mário Pedrosa define bem o espírito criador envolto no conceito de tropicália. Para tal, além de todo um repertório artístico e cultural, prévio e atual, assimila tanto a influência externa como os subprodutos nacionais – ou aquilo que a *intelligentsia* classifica como tal. Não obstante, utiliza um repertório imagético e simbólico de forma alegórica, elevando suas possibilidades de ação de maneira exponencial. Em sua anarquia, carrega em si um espírito da contracultura – onde aqui podemos lembrar da fala de Torquato Neto: “todas as proposições serão aceitas, menos as conformistas”. Anárquica, e também democrática – jamais demagoga.

Por se tratar de um conceito, ele é naturalmente passível de mutação. Isso quer dizer que, enquanto um conceito específico da cultura brasileira, que evoca e emana toda uma estética própria, “tropicália” poderia ser resgatado quando fosse, ressignificando o significante. Apesar de designar um evento histórico homônimo (Tropicália), que não pode (nem deve!) ser *ressuscitado*, tropicália, enquanto um conceito estético, se permite, sempre que preciso, renascer, ressurgir. Afinal, como disse H.O., “de todos os ‘re’, não confundir reviver com retomar”²⁸⁴.

²⁸⁴ “Experimental o experimental”, 1972. Cohn; Filho; Vieira(org.), p.107.

Referências Bibliográficas:

- ARAÚJO, Régis Frota, *Terra em Transe*, São Paulo: ABC, 2006.
- ARAÚJO, Marcos Sarriddine. *TROPICACOSMOS – Interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de Glauber Rocha*. Belo Horizonte: Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Dissertação de Mestrado.
- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas 8: A Morta / O Rei da Vela / O Homem e o Cavallo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973
- BAHIANA, Ana Maria. *MPB nos Anos Setenta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980
- BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BEZERRA DE ARAÚJO, Luís André. *Sob a moldura da Tropicália: canções e capas de discos em relações intersistêmicas*. Tese de Doutorado, UFPB, Paraíba. 2013
- BIGNOTTO, Newton. *Maquiavel Republicano*. Edições Loyola, 1991.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Uma Estética do performativo: concepção de literatura pela teoria do efeito estético*. In: Revista de Letras, São Paulo, 47 (2): 57-73, jul./dez. 2007
- BOSCO E SILVA, Luciana. *Instalação: efemeridade e memória*. In: IV Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP, 2008. P.93-98.
- BRAGA, Paula Priscila. *A Trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de Doutorado, USP, São Paulo. 2007.
- _____ (org.) *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*. Tese de Doutorado, Recife, UFPE. 2004
- BRETT, Guy. *Hélio Oiticica: Reverie and Revolt*. Art in América, janeiro/1989. Nova York, NY. p.111-21
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify. 1999
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____ & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Editora Brasiliense. 8ª Edição, 1990.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008
- CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço Da Bossa: Antologia Critica Da Moderna Musica Popular Brasileira*, Ed. Perspectiva, 1974.

_____. “Uma leitura do teatro de Oswald”. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 17-30.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida com arte*. São Paulo: FAPESP, 2004.

_____. “Uma inconsútil invenção: a arteciência em José Oiticica Filho”. In: *Ponto e Virgula*. PUC-SP, nº06 – Segundo Semestre de 2009, p.107-149.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

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, 2010a.

_____. *A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.30, 2002, p.129-146.

_____. *Livro ou livro-me: escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010b.

_____. (org.) *Encontros – Silvano Santiago*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____; COHN, Sérgio (org.) *Encontros - Tropicália*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COHN, Sérgio; (org.) *Encontros – Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

_____. (org.) *Encontros – Rogério Duarte*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

_____: FILHO, Cesar Oiticica; VIEIRA, Ingrid. (Org.) *Encontros – Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, RJ, Beco do Azougue, 2009.

CORRÊA, José Celso Martinez; STALL, Ana Helena C. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. *Estética da Recepção e Teoria do Efeito*. (2014) Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST_RE CEP_TEORIA_EFEITO.pdf. Acesso em: 30 nov. 2016

D'ALLONNES, Myrian Revault. *El poder de los comienzos: ensayo sobre la autoridad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008

DA SILVA, Armando Sergio. *Oficina, do teatro ao te-ato*. Editora Perspectiva, 1981.

DUARTE, Rorgério. *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

DUNN, Christopher. *Modernidade, alegoria e contracultura*. In: BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, São Paulo: Cosac Naify, 2007. P.59-78.

_____. *Brutalidade Jardim*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007

FABRIS, Annateresa (org). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Mercado das Letras, São Paulo, SP. 1994.

FARES, Gustavo. *Pintura no campo expandido*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V.18, n.31, Novembro/2011.

- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, EDUSP, 1992.
- _____. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2007.
- FILHO, César Oiticica (org). *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2011.
- _____. (org.) *Encontros – Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013.
- GARCIA, Tânia da Costa; TOMÁS, Lia. (org). *Música e política: um olhar transdisciplinar*. São Paulo, SP, Editora Alameda, 2013.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom; a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz & Terra, 1999
- GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. Annablume, São Paulo, 1993, 196p.
- GERCHMAN, Clara (org). *Rubens Gerchman: o rei do mau-gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Editora Revan, Rio de Janeiro, 1998
- HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. Editora Ática, São Paulo, SP. 2005
- IMPÉRIO, F. *A Pintura Nova tem a cara do Cotidiano*. Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo, c.1965, mimeo
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Casa Da Palavra, 2001.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. São Leopoldo, RS. Editora UNISINOS, 1999
- JUNIOR, Walter Garcia. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. Paz e Terra. 1999.
- KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1966.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field* In: October, Vol. 8, pp. 30-44, 1979.
- LUKE, Megan R. *Kurt Schwitters: space, image, exile*. Chicago: University of Chicago Press. 2015
- LÖWY, Michael. *Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber*. Plural, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 129-142, dezembro/2010
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MAGALDI, Sábado. “O país desmascarado”. IN: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 1990, p. 7-16.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior: viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MEIRELLES, Lucila. *José Agrippino de Paula: artista POP tropicalista*. ARS (São Paulo) [online]. 2009, vol.7, n.14
- MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34, 2003
- MOSER, Benjamin. *Autoimperialismo – três ensaios sobre o Brasil*. Crítica, 2016.

MOTTA, Nelson. "A Cruzada Tropicalista" Reproduzido em BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.235-237.

_____. Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MUNIZ DE BRITTO, Jommard. *Bordel Brasílico Borde: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martis. *Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate*. In: Revista Brasileira de História, vol.18 n.35. São Paulo, 1998

_____. *Seguindo a Canção; engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2001.

_____. *Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)* In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org): *O Golpe e a ditadura militar*. Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007

_____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. Editora Contexto, São Paulo, SP. 2014.

NETO, Torquato Araújo. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

OITICICA, Helio. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OTTE, Georg; VOLPE, Míriam Lídia. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. In: Fragmentos, n.18. p.35-47. Florianópolis: jan-jun 2000

PATRIOTA, Rosângela: *A cena tropicalista do Teatro Oficina em São Paulo*. In: História, São Paulo, n.22 p.135-163. 2003

_____; RAMOS, Alcides Freire Ramos. *Terra em transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade*. In: CONFLUENZE Vol. 4, No. 2, 2012, pp. 124-141, ISSN 2036-0967, Departamento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. Editora Perspectiva, 1988

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2014.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ROCHA, Glauber. *Revolução no cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?* Companhia das Letras, 2015. Versão digital.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *Pensar sobre a dissidência: inconsciente estético em Jacques Rancière*. In: Revista Margens Interdisciplinar, v. 7, n. 9 (2013)

SCHWARCZ, Lilia M; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: _____. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre/São Paulo: L&PM, 1986.

STARLING, VIVEIROS, MATOSINHOS, JOURDAN. *Canto do povo de um lugar: a tradição sobre a terra na canção popular urbana brasileira*, 2006

SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. In:

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

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

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989. 312p.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. Cosac Naify, 2013 (edição eletrônica).

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.