

Vários desses compositores, com destaque para Rogério Duprat, estreitaram o relacionamento com o grupo baiano durante o movimento tropicalista. A obra de Duprat gerou comparações com a do arranjador George Martin, que na época colaborava com os Beatles. A aliança tática entre músicos populares e eruditos não durou muito e acabou se comprovando difícil para os compositores do grupo Música Nova. Em uma biografia publicada em 1994, Gilberto Mendes articula uma posição que renega totalmente suas declarações de 1967: “a música erudita deve ser preservada da ação predatória da mídia, da indústria cultural de hoje, que só pode destruir sua aura [...] A grande Música deve ser ouvida como numa oriental cerimônia do chá. No seu devido lugar” (Mendes, 1994, p.61.). A relação entre os compositores vanguardistas e o grupo baiano chegou ao fim na década de 1970, mas esse experimento teria um impacto duradouro sobre a produção e o arranjo da música popular brasileira.

A trajetória artística do grupo baiano entre 1964, quando os músicos saíram de Salvador, e 1967, quando conquistaram a atenção nacional nos festivais de música televisionados, incluiu alguns dos mais importantes debates na cultura brasileira em um período de conflitos e crises. Eles formaram o grupo em Salvador durante um período de intensa efervescência cultural, gerada por várias iniciativas da universidade local. Foram discípulos de João Gilberto, mas deram início à carreira em um momento no qual músicos emergentes questionavam o intimismo da primeira fase da bossa-nova e se dedicavam a esforços de conscientização. A dupla tendência de antiimperialismo e ativismo social orientou o desenvolvimento da música “nacional-participante”, um projeto que se tornou ainda mais urgente depois do golpe militar de 1964.

Gil e Caetano reagiram de modo diverso ao conflito entre a Jovem Guarda e os defensores da MPB, mas os dois acabaram de alguma forma insatisfeitos com os termos do debate. A intervenção no Festival de 1967 da TV relativizou o conflito, demonstrando que instrumentos elétricos e arranjos de rock não eram necessariamente conflitantes com a tradição da música popular brasileira. Para Caetano, a elaboração de um “som universal” em diálogo com a bossa-nova, o iê-iê-iê, o rock internacional e a música de vanguarda era uma fase necessária da “evolução” dessa tradição. Gil reconhecia o papel da mídia de massa e salientava as conexões entre o “som universal” e a música pop. Suas inovações musicais coincidiram com eventos históricos em outras áreas da produção artística, que enfim convergiram sob o nome de Tropicália.

3

◎ MOMENTO TROPICALISTA

Vários meses depois que Gilberto Gil e Caetano Veloso lançaram o “som universal” no festival de 1967 da TV Record, a música deles foi apelidada de “tropicalismo” pela imprensa. Como observamos na Introdução, o nome do movimento era uma referência à composição “Tropicália”, de Caetano, cujo título, por sua vez, fora inspirado em uma instalação do artista visual Hélio Oiticica. O termo era rico em conotações, pois brincava com imagens do Brasil como um “paraíso tropical” que remontava à carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal em 1500, relatando a “descoberta” do Brasil. Depois da independência do país, os românticos de meados do século XIX celebravam a paisagem tropical da nação como um símbolo distintivo do Brasil em relação à Europa. A designação também remontava ao “luso-tropicalismo”, uma teoria desenvolvida por Gilberto Freyre nos anos 40 exaltando o empreendimento colonial português nos trópicos. Para os tropicalistas do final dos anos 60, essas representações oficiais do Brasil proporcionavam amplo material para uma apropriação irônica. Os tropicalistas criticavam certas formas de nacionalismo cultural, entre elas o patriotismo conservador do regime e o visceral antiimperialismo da oposição de esquerda. Eles também satirizavam emblemas da brasilidade e rejeitavam fórmulas prescritivas para produzir uma cultura nacional “autêntica”. Seria um erro, contudo, interpretar o movimento tropicalista como antinacional ou distanciado da cultura brasileira. Caetano diria mais tarde que a Tropicália promovia um “nacionalismo agressivo” em oposição ao “nacionalismo defensivo” da esquerda

antiimperialista (Dunn, 1996, p.123; Veloso, 1994, p.101). A obra do modernista iconoclasta Oswald de Andrade, que vinha sendo negligenciado desde a década de 1920, passou a ser central para o projeto tropicalista (Ferreira, 1972, p.763), uma vez que, na época, os poetas concretistas estavam envolvidos na produção de vários volumes críticos da obra de Oswald, aos quais Caetano e Gil tiveram acesso. Os tropicalistas se sentiam particularmente atraídos pela noção de antropofagia de Oswald, como uma estratégia de devorar criticamente as tecnologias e os produtos culturais estrangeiros a fim de criar uma arte, ao mesmo tempo, local e cosmopolita. Caetano afirmou que “a idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix” (Veloso, 1997, p.247).

Oswald de Andrade parecia pairar como um fantasma irreverente ao redor de grande parte da produção cultural brasileira, especialmente na música popular, no teatro e no cinema no fim da década de 1960. O renovado interesse pela obra de Oswald de Andrade fazia parte de uma revitalização mais generalizada da representação alegórica nas artes brasileiras. Como Oswald, os tropicalistas reveriam a questão da formação nacional, mas também utilizariam a alegoria para representar e criticar a regressão ao autoritarismo militar no Brasil. A alegoria não era uma constante na música tropicalista, mas vinha à tona intermitentemente em canções sobre a experiência urbana, a violência política e o posicionamento geopolítico do Brasil.

À medida que forças linha-dura entre os militares ganhavam ascendência no regime, o poder redentor da arte para mudar a sociedade parecia cada vez mais ilusório e vago. Havia certo ceticismo em relação à noção de que artistas e intelectuais poderiam atuar como uma vanguarda esclarecida liderando as massas para a revolução social. A marcha teleológica da história rumo à revolução e à liberação nacional deu lugar ao desencanto e à autocrítica. Os artistas voltaram o olhar para si mesmos, explorando com humor cáustico as contradições sociais dos intelectuais da classe média urbana. As manifestações culturais associadas com a Tropicália eram uma expressão da crise entre artistas e intelectuais (Buarque de Hollanda, 1980, p.55).

CONVERGÊNCIAS TROPICALISTAS

Na história da música popular brasileira, a Tropicália se destaca como um movimento particularmente receptivo a outros campos artísticos. Dois eventos de 1967 foram particularmente influentes: a estréia do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e a produção de *O rei da vela*, no Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Essas duas

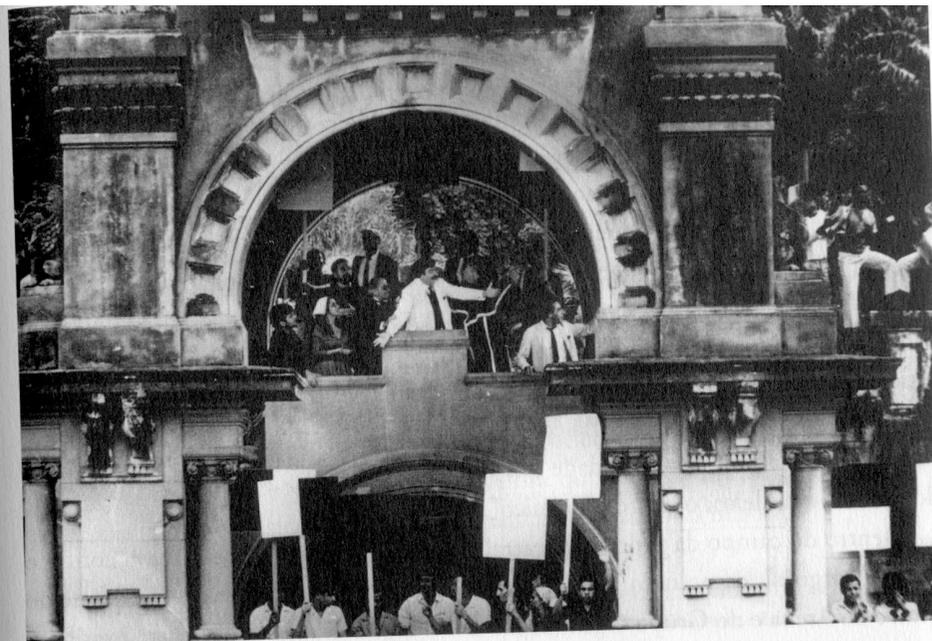
produções marcaram distanciamentos radicais da obra anterior dos dois diretores e sinalizaram transformações nos respectivos campos artísticos. De formas distintas, anunciaram as crises políticas e existenciais dos artistas e intelectuais da esquerda durante o primeiro período do governo militar, expressando o desencanto com o populismo político e cultural do Partido Comunista Brasileiro, do CPC e dos artistas de protesto pós-golpe.

Os filmes de Glauber Rocha do início da década de 1960 se alinhavam com a visão do CPC de uma “arte popular revolucionária”. Seu filme de 1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, retratava a violência e a miséria do interior do Nordeste perpetuadas pelo latifúndio. Depois de matar um fazendeiro abusivo, um boiadeiro pobre e a mulher se unem a um radical movimento religioso milenarista que acabou sendo destruído pelas autoridades federais com a colaboração da Igreja Católica. Depois do massacre, o casal encontra um grupo de cangaceiros com os quais permanece até ser encontrado pelos mesmos caçadores de recompensas da polícia federal. A cena final mostra os dois fugindo pelo sertão, sugerindo a possibilidade de uma redenção popular, apesar das limitações dos movimentos religiosos milenaristas e da ação dos cangaceiros (Xavier, 1993, p.50-1; Johnson, 1984, p.128-35).

Exibido pela primeira vez em abril de 1967, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, sinalizava a transição do artista de um utopismo redentor a uma radical desilusão. Ambientado em um país latino-americano imaginário (Eldorado), o filme retrata com uma postura crítica o posicionamento de artistas e intelectuais nas sociedades periféricas. O protagonista é Paulo Martins, um poeta e jornalista com grandiosas pretensões de trabalhar pela transformação radical. Ele é um revolucionário romântico e acredita que artistas e intelectuais devem atuar como uma vanguarda esclarecida e revolucionar as massas. No entanto, despreza e teme as pessoas destituídas, que alega defender. Paulo vai trabalhar para Felipe Vieira, a caricatura de um político populista candidato a governador. Nesse ambiente, ele conhece Sara, uma partidária do Partido Comunista, defensora da reforma populista como uma estratégia gradual para uma revolução proletária no futuro. O filme representa o populismo como a carnavalização da política na qual um carismático “homem do povo” manipula as classes populares por meio de expressões ostensivas de solidariedade e promessas de reforma social. Na campanha eleitoral de Vieira, seus seguidores levam cartazes em branco, sugerindo a falta de conteúdo das promessas eleitorais do candidato (Xavier, 1993, p.47-8). Como o carnaval, a campanha política populista reúne pessoas de todas as classes sociais para uma exuberante celebração do desejo popular. Da mesma forma que o carnaval termina na Quarta-Feira de Cinzas e a ordem é restaurada, o líder populista normalmente perpetua o status quo, uma vez eleito.

Após as eleições, Paulo se vê obrigado a reprimir suas crenças pessoais e expulsar um grupo de camponeses sem-terra que ocupou a propriedade do coronel Moraes, um dos aliados de Vieira. As promessas eleitorais aos camponeses são ignoradas e as forças de segurança matam Felício, um líder camponês. A teoria é suplantada pela prática e o imaginário utópico de esquerda é esvaziado pela defesa cínica dos interesses de classe (Johnson; Stam, 1995, p.152-3). A cena mais impressionante do filme é uma manifestação de protesto contra um golpe de direita liderado por Porfirio Diaz (nome inspirado em um ditador mexicano do início do século XX), que representa os interesses oligárquicos conservadores sustentados pelo capital estrangeiro. Quando Diaz assume a presidência de Eldorado, o governador Vieira e seus colegas políticos se juntam às massas para dançar samba em um gesto inútil de resistência popular. Enojada com a farsa populista, Sara exorta um líder sindicalista local, Jerônimo, a falar em nome do povo. Quando a música perde a intensidade, um velho senador paternalista aborda Jerônimo e o manda expressar seu descontentamento: “Não tenha medo, meu filho: Fale! Você é o povo! Fale!” Depois de vários segundos de silêncio constrangido, Jerônimo balbucia algumas palavras sobre a luta de classes e a crise política do momento, mas conclui com a submissa recomendação de que “o melhor é esperar as ordens do presidente”. Ele é imediatamente abordado por Paulo. Com a mão sobre a boca de Jerônimo para impedi-lo de falar, Paulo olha diretamente para a câmera e sarcasticamente provoca os espectadores: “Você vê o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Vocês já pensaram Jerônimo no poder?”

O filme de Glauber foi uma angustiante autocrítica direcionada aos artistas de esquerda adeptos da noção romântica de que a arte seria capaz de instigar e orientar a revolução social. Em um ponto do filme, Sara consola Paulo, dizendo que “poesia e política são demais para um homem só!” As verdadeiras relações de poder, que estruturam o antagonismo de classes entre camponeses e latifundiários e entre proletariado e burguesia, expõem as contradições fundamentais dos intelectuais progressistas no exato momento do conflito. Paulo e Sara tentam, em vão, convencer Felipe Vieira a resistir ao golpe. Quando o governador populista se recusa, Paulo quixotesicamente ataca sozinho, mas é abatido a tiros pelas forças de segurança. Morre na praia enquanto Diaz é coroado, cercado de símbolos portugueses e católicos da conquista colonial. *Terra em transe* foi uma alegoria ao colapso da política populista e à ascensão de um regime autoritário em 1964. O filme sugere que a burguesia nacionalista e presumidamente “progressista” tem em última instância os mesmos interesses de classe que a oligarquia conservadora e seus patronos multinacionais. O poeta, enquanto isso, perde a fé na eficácia política de sua arte e morre resistindo ao golpe.



Cena do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, 1967. Vieira cumprimenta as massas em uma manifestação populista enquanto os manifestantes levantam placas em branco, e os músicos, à direita, tocam samba. (Photofest)

Terra em transe, de Glauber Rocha, exerceu um imediato e profundo impacto sobre os artistas de outros campos. Caetano Veloso mais tarde afirmou que “toda aquela coisa de Tropicália se formulou dentro de mim no dia em que eu vi *Terra em transe*” (Veloso, 1997, p.123). Outro artista que diz ter sido inspirado pelo filme de Glauber Rocha foi José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, que dirigiu produção de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, no Teatro Oficina no outono de 1967. Depois de assistir ao filme, Zé Celso sentiu que o teatro brasileiro tinha sido deixado para trás pelo cinema, por causa da audácia e inovação estética. Oswald escreveu a peça em 1933, mas ela só foi publicada em 1937, ano em que Getúlio Vargas instaurou o autoritário Estado Novo. A peça foi censurada pelo regime Vargas e mais tarde ignorada por diretores e críticos durante as décadas de 1940 e 1950, quando grupos de teatro brasileiros como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) aspiravam a apresentar produções elaboradas no estilo da Broadway.

Oswald escreveu *O rei da vela* aproximadamente na mesma época em que o dramaturgo francês Antonin Artaud publicava uma série de manifestos e artigos esboçando sua teoria de um “teatro da crueldade”. Para Artaud, o teatro em geral tinha se tornado um exercício estéril e excessivamente psicológico restrito a “investigar alguns fantoches, transformando a platéia em um grupo de espreitadores”. Ele procurava “reviver a idéia do teatro total, na qual ele volta a se apossar do cinema, do *music hall*, do circo e da própria vida, aquilo que sempre lhe pertenceu”. O teatro para Artaud era uma espécie de ritual coletivo envolvendo o contato direto entre os atores e a platéia.¹ Algumas das técnicas e teorias de Artaud foram incorporadas na encenação do Teatro Oficina de *O rei da vela*, ainda que não fosse de forma ortodoxa ou programática. O Oficina canibalizou Artaud para criar sua própria prática teatral com raízes no contexto brasileiro. Zé Celso afirmou, na época, ter deixado de acreditar na eficácia do teatro racional e que a única possibilidade que restava era o “teatro da crueldade brasileira, do absurdo brasileiro, o teatro anárquico”.²

Dentro do campo da produção teatral, o Teatro Oficina se posicionava contra o teatro “burguês”, como o do TBC, e contra a proposta nacionalista-participante do Teatro de Arena e do Grupo Opinião. Zé Celso argumentava que o teatro brasileiro e seu público haviam se tornado cegos por certas “mistificações” em relação à eficácia do teatro de protesto: “O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria de seu pequeno privilégio feito à custa de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque, e de toda a miséria de um povo [...] 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”. Se as produções do Teatro de Arena tentavam estabelecer um ponto em comum entre o palco e a platéia, o “teatro de guerrilha” do Teatro Oficina buscava, acima de tudo, provocar o público a confrontar sua própria cumplicidade com as forças repressivas.

David George observou que a produção de *O rei da vela* no Teatro Oficina representou a primeira tentativa de aplicar a antropofagia oswaldiana ao teatro brasileiro.

¹ Ver *Theatre and Cruelty* e *The Theater of Cruelty: First Manifesto*, de Artaud, em *Theater and Its Double*, na antologia de Antonin Artaud, 1974.

² Tite de Lemos, A guinada de José Celso, *Revista Civilização Brasileira*, jul. 1968; reproduzido em *Arte em Revista*. Para uma discussão sobre a utilização de Artaud pelo Oficina, veja Silva, 1981, p.160-3.

O próprio texto canibalizava *Ubu Roi*, do dramaturgo francês Alfred Jarry (George, 1992, p. 76-8). A peça se concentra primariamente em formas de “baixa antropofagia”, descrita no “Manifesto Antropófago” como “os pecados do catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato”. A dependência econômica, o imperialismo estrangeiro e a cínica preservação dos interesses da classe dominante em épocas de crise econômica são os temas centrais do texto.

A peça gira ao redor do “rei da vela”, um próspero e brutal agiota, Abelardo, que se aproveita da crise financeira internacional do início dos anos 30 para explorar os destituídos. Paralelamente, ele também tem um negócio de venda de velas, objetos simbolicamente polivalentes que fazem referência à morte (i.e., objetos utilizados em rituais funerários), ao subdesenvolvimento (i.e., fontes de luz na ausência de eletricidade) e à dominância sexual (i.e., objetos fálicos). Seu sócio igualmente desagradável, Abelardo II, proclama-se o “primeiro socialista que aparece no teatro brasileiro” e expressa suas intenções de, mais cedo ou mais tarde, assumir o negócio:

Abelardo I: Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...

Abelardo II: De fato... Estamos num país semicolonial...

Abelardo I: Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro.

Abelardo II: Sim. Sem quebrar a tradição. (Andrade, 1991, p.47).

Os “socialistas” podem acolher idéias radicais, mas flexíveis o suficiente para não ameaçar a “tradição” dos privilégios das classes dominantes.

O enredo central envolve um aristocrata e plantador de café falido, o Coronel Belarmino, que providencia para que a filha, Heloísa de Lesbos, se case com o rei da vela burguês em ascensão, para salvar a família da ruína financeira. O segundo ato, ambientado no Rio de Janeiro, apresenta um grupo de personagens bizarros e desonestos da família Belarmino, todos competindo pela atenção de Abelardo. A tia de Heloísa, Dona Poloquinha, flerta descaradamente com Abelardo enquanto proclama suas virtudes e seu sangue aristocrata. Seu irmão fascista, Perdigoto (aparentemente um membro do Partido Integralista), tenta conquistar o apoio financeiro de Abelardo para organizar uma “milícia patriota” a fim de reprimir o movimento dos trabalhadores. O próprio Abelardo é completamente subserviente a Mr. Jones, o investidor norte-americano que exige seus “direitos” sobre Heloísa.

A encenação de *O rei da vela* pelo Oficina foi uma farsa fantasmagórica que satirizava a pompa oficial, ridicularizava abertamente o “bom gosto” e se deleitava com

o grotesco. O cenógrafo, Hélio Eichbauer, tomou por empréstimo técnicas do expressionismo alemão para criar cenas que provocavam estranhamento. Um palco giratório produzia uma atmosfera delirante, que lembrava um carrossel, no qual os atores e o cenário se mantinham em eterno movimento. No primeiro ato, Abelardo II aparece vestido de domador de animais, enquanto subjuga um grupo de devedores enjaulados com um chicote, sugerindo uma atmosfera de circo para o empreendimento brutal. O segundo ato, ambientado na praia de uma ilha perto do Rio de Janeiro, mostra o elenco em férias. O cenário de Eichbauer mostra Abelardo vestido como um dândi tropical, segurando notas de dólar. Folhas de bananeira e cocos enquadram um panorama da Baía de Guanabara com pontos turísticos populares, o Pão de Açúcar e o Corcovado, vistos a distância (ver imagem 11 do caderno de imagens). Para a cena, Zé Celso incorporou o estilo do teatro de revista, além de elementos das chanchadas, que misturavam música e humor (Silva, 1981, p.145-6). Uma inscrição no cenário cita ironicamente Olavo Bilac, o poeta parnasiano, famoso por seu patriotismo efusivo: “Criança, nunca, jamais, verás um país como este!”. O terceiro ato mostra a morte tragicômica de Abelardo, a ascensão de Abelardo II e a intervenção de Mr. Jones como principal mediador do poder. Zé Celso optou por um melodrama operístico ao pontuar a cena com músicas da ópera de Carlos Gomes *Lo schiavo* (O escravo) (1888), aludindo, dessa forma, à relação de vassalagem do Brasil.³ A utilização da ópera por Zé Celso no ato final muito provavelmente foi inspirada em *Terra em transe*, de Glauber Rocha, que apresentava trechos das óperas *Il guarani*, de Gomes, e *Otello*, de Verdi.⁴ Nas duas produções, a ópera era utilizada para criar uma aura de falsidade e artificialismo.

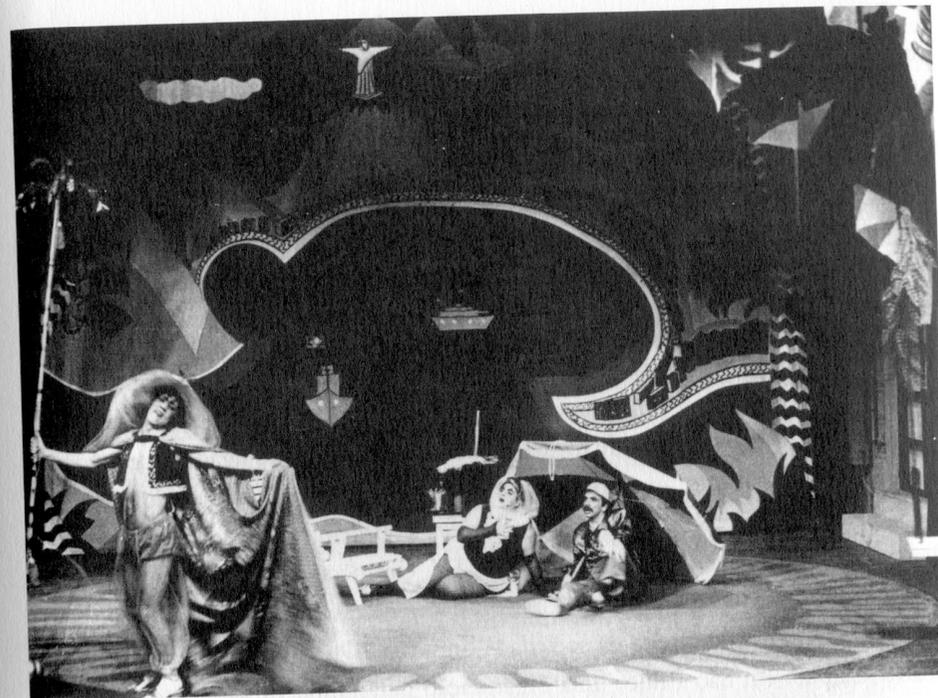
Mais tarde, Zé Celso afirmou que a encenação da peça de Oswald foi em parte inspirada pelos estereótipos estrangeiros em relação ao Brasil:

Quando eu estudava *O rei da vela*, saiu na capa de *Time*... uma foto do presidente Costa e Silva em cores, com uma bandeira verde e amarela no fundo. Dentro, uma reportagem com fotos, para estrangeiro ver, de ‘nossa gente’ e ‘nossas riquezas’. Isso me deu um choque: no meu ouvido batia o outro lado da coisa.⁵

³ Carlos Gomes (1836-96) foi o mais aclamado compositor de óperas do Brasil. *Lo schiavo* foi apresentado pela primeira vez no Teatro Lírico do Rio de Janeiro no dia 27 de outubro de 1889, pouco mais de um ano após a abolição da escravatura e semanas antes da queda da monarquia. A ópera foi patrocinada e dedicada à Princesa Isabel, que, no dia 13 de maio de 1888, assinou a Lei Áurea, formalizando o fim da escravidão. Ver *Enciclopédia da música brasileira*, p.335.

⁴ Ver Graham Bruce, *Alma Brasileira: Music in the Films of Glauber Rocha*, Johnson; Stam, 1995.

⁵ O sol ainda brilha? *Veja*, 23 nov. 1977, p.74.



Cena do segundo ato de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, produzida pelo Teatro Oficina, 1967. (Fred Kleman/Multimeios-PMSP)

Zé Celso brincava com os estereótipos que seus contemporâneos buscavam combater. Revela também uma leitura da cultura brasileira em sintonia com “o outro lado da coisa”, eclipsado pelas tentativas do regime de projetar uma imagem idílica no Brasil e no exterior. O Teatro Oficina buscou se apropriar ironicamente dos estereótipos sobre a cultura e a sociedade brasileiras para transmitir uma mensagem relativa à dependência e à exploração sob o governo militar.

A produção de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina foi um divisor de águas nos palcos brasileiros. Em 1968, o grupo apresentou a peça em festivais internacionais na Itália e na França e produziu várias versões depois de voltar ao Brasil (George, 1992, p.63). No começo dos anos 70, Zé Celso deu início à produção de um filme experimental baseado em *O rei da vela*, concluído em 1984, mas nunca distribuído. Na versão cinematográfica, a seqüência da peça foi substancialmente alterada, produzindo um filme estendido e não-linear que apresentava uma mistura de cenas em palco, imagens de arquivo e apresentações improvisadas em público.

Como todas as expressões artísticas no Brasil durante a década de 1960, as produções teatrais eram cada vez mais investigadas por censores estaduais e federais. Em 1968, a intervenção do governo se tornou tão intensa que a comunidade teatral de São Paulo declarou uma greve geral para protestar contra a censura (George, 1992, p.105). Formas ainda mais sinistras de interferência e repressão subseqüentemente ameaçaram a comunidade teatral. Depois de *O rei da vela*, Zé Celso dirigiu *Roda viva*, uma peça escrita por Chico Buarque sobre a cínica fabricação de pop stars para o consumo de massa. Os experimentos de Zé Celso com o teatro da crueldade foram ainda mais radicalizados em *Roda viva*, peça na qual o palco e a platéia se tornaram quase indistinguíveis. Nessa peça, Zé Celso trabalhou com um coro composto de atores não profissionais. Em uma cena, o protagonista Ben Silver, uma celebridade da música pop, é crucificado de forma ritualística e pedaços de fígado cru são distribuídos aos espectadores, que, dessa forma, passam a ser envolvidos no consumo antropofágico do ídolo pop. Outra cena apresenta a Virgem Maria de biquíni, girando diante das lentes fálicas de uma câmera de TV. Um personagem circula pelo teatro gritando obscenidades para a platéia. A encenação de *Roda viva* acabaria provocando a ira dos membros de direita da sociedade brasileira. Durante uma apresentação no Teatro Galpão, em São Paulo, uma organização paramilitar de direita, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), invadiu o teatro, destruiu os adereços e espancou os atores, alegando que a peça era “imoral” e “subversiva”. Quando *Roda viva* foi em turnê para Porto Alegre, soldados do próprio exército brasileiro invadiram o hotel onde estavam hospedados os atores, espancaram o elenco e raptaram um ator e a estrela da peça, Elizabeth Gasper, que tentaram estuprar. Depois levaram todos de volta para São Paulo em um ônibus militar (George, 1992, p.105; Ventura, 1968, p.229-37. Agradeço a Zé Celso Martinez Corrêa por ter revelado detalhes importantes sobre estes acontecimentos).

O rei da vela do Teatro Oficina foi bem recebido pelos críticos teatrais e teve um impacto significativo na elaboração do projeto tropicalista. Apesar de Caetano Veloso ter composto sua canção-manifesto “Tropicália” antes de ver a peça, ele reconheceu sua influência em uma entrevista no fim de 1967: “Eu sou o ‘Rei da Vela’ de Oswald de Andrade produzido pelo Teatro Oficina”.⁶ Ao ver a peça, Caetano percebeu que havia uma convergência de afinidades em várias áreas da produção cultural, o que sugeria o início de um “movimento” (Veloso, 1997, p.224).

Nem todos os críticos e artistas se entusiasmaram tanto com *O rei da vela*. Roberto Schwarz argumentou, por exemplo, que o teatro agressivo do Oficina, que muitas vezes envolvia insultos físicos e verbais à platéia, jogava com “o cinismo da cultura burguesa diante da si mesma”. As táticas do Oficina acabaram se resumindo a uma “manipulação psicológica” que fechava todas as possibilidades de ação política: “A dessolidarização diante do massacre, a deslealdade criada no interior da platéia são absolutas, e repetem o movimento iniciado pelo palco (Schwarz, 1978, p.80). Apesar de Schwarz ter se mantido cético em relação ao espírito redentor das produções do Opinião e do Arena, ele se mostrava particularmente incomodado pelo niilismo do Oficina, que parecia se limitar a desmoralizar a esquerda.

Augusto Boal, o diretor do Teatro de Arena, também escreveu uma crítica severa ao “teatro de guerrilha” do Oficina. Vale analisar esse ataque, já que ecoavam denúncias mais gerais ao movimento tropicalista. No final de 1968, Boal organizou a Primeira Feira Paulista de Opinião, um festival que reuniu artistas, em sua maioria diretores de teatro e músicos populares, incluindo Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Caetano Veloso e Gilberto Gil. No programa do festival, Boal publicou o ensaio “O que você pensa do teatro brasileiro?”, no qual analisava as principais correntes do teatro de esquerda no Brasil. Ali, ele explicava que a intenção do evento era cultivar a unidade na dividida comunidade artística de esquerda. No entanto, o texto acabou se revelando um vigoroso ataque ao Teatro Oficina e ao movimento tropicalista em geral. Criticava o tropicalismo em vários sentidos, alegando que o movimento era “neo-romântico”, porque atacava apenas as aparências da sociedade, e “homeopático”, porque só era capaz de criticar por meio da afirmação irônica da cafonice. Afirmava que a sátira tropicalista era “inarticulada” porque em última instância proporcionava entretenimento para um público privilegiado, em vez de chocá-lo: “[Ele] pretende *épater*, mas consegue apenas *enchanter les bourgeois*”. Por fim, argumentava que o fenômeno tropicalista era “importado”, já que os músicos imitavam os Beatles e os diretores de teatro imitavam o Living Theater (um grupo de teatro experimental dos Estados Unidos). Outros críticos faziam ecoar a crítica de Boal segundo a qual os tropicalistas eram imitadores. Um jornalista escrevendo para o *Última Hora* ridicularizava os músicos tropicalistas por “copiar” o pop estrangeiro: “Ocorre a necessidade de se estabelecer um paralelo entre o trabalho dos jovens tropicalistas e o original inglês, onde os Beatles deixam mais acessível e claro seu impulso criador. A diferença básica é o estágio cultural”.⁷

⁶ Veja Carlos Acúio, Por que canta Caetano Veloso?, *Manchete*, 16 dez, 1967; reproduzido em Veloso, 1977.

⁷ Francis Paulino, A influência de Paco Rabane na música popular brasileira, ou O tropicalismo maior de Charles Lloyd, *Última Hora-SP*, 27 out. 1968.

Para esses críticos, a Tropicália não passava de uma imitação de segunda categoria de modelos existentes nos países dominantes.

Boal conclui que a Tropicália era um movimento equivocado e potencialmente perigoso para os artistas de esquerda devido à “ausência de lucidez”. Ele parecia se incomodar com a atitude iconoclasta e ambígua dos tropicalistas e defendia vigorosamente tanto o próprio território, a facção “sempre de pé”, que incluía o Teatro de Arena como uma visão binária ou “maniqueísta” da cultura e da política; além disso, não tinha paciência para ambigüidades: “Que isto fique bem claro: a linha ‘sempre de pé’, suas técnicas específicas, o maniqueísmo e a exortação – tudo isso é válido, atuante e funcional, politicamente correto, para a frente etc. etc. etc. Ninguém deve ter pudor de exaltar o povo, como parece acontecer com certa esquerda envergonhada... Maniqueísta foi a ditadura. Contra ela e contra os seus métodos deve maniqueísticamente levantar-se a arte de esquerda no Brasil” (Boal, 1979, p.43-4). A postura “politicamente correta” de Augusto Boal, com raízes na experiência populista do CPC, tinha pouco em comum com a atitude anárquica e irônica dos tropicalistas.

Os músicos tropicalistas também mantinham diálogo com as artes visuais, especialmente com o neo-realismo carioca e o neoconcretismo, duas correntes distintas no Rio de Janeiro. O neo-realismo tinha em comum muitas das mesmas características encontradas na arte pop anglo-americana: rejeição da arte “elitista” modernista; interesse pela mídia popular, como o design gráfico, os quadrinhos e fotos de jornal; experimentação, com a produção de massa; e foco na vida cotidiana. Em comparação com a arte pop metropolitana, contudo, os neo-realistas eram mais engajados com a crítica social e política.

Rubens Gerchman, por exemplo, produziu uma série de pinturas, *Os desaparecidos* (1965), com base em austeras fotografias em preto-e-branco de pessoas desaparecidas, supostamente vítimas da repressão militar pós-golpe. Outras pinturas de Gerchman do mesmo período se apropriavam da iconografia kitsch da cultura popular urbana. *Concurso de miss* (1965) apresenta uma fila de mulheres usando biquínis com sorrisos plásticos diante de um grupo de fotógrafos e espectadores. Diferentemente da série *Marilyn Monroe*, de Andy Warhol, as concorrentes representando os vários estados brasileiros não apresentam nenhum glamour ou fama (Coutinho, 1989, p.10). *O rei do mau gosto* (1966), de Gerchman, é uma obra em que a multimídia incorpora o brasão de um clube de futebol local, um coração com as palavras “Amo-te” rodeadas de vidro chanfrado e uma bandeja laqueada com dois papagaios, uma palmeira e o Pão de Açúcar ao pôr-do-sol (ver imagem 8 do caderno de imagens). A utilização desses itens sugeria que o “popular” poderia ser encontrado em meio aos objetos e emblemas aparentemente medíocres das massas urbanas. Sua obra mais famosa da

década de 1960, *Lindonéia*, foi a inspiração para uma música tropicalista de Caetano Veloso, que discutiremos a seguir.

O inovador e teórico mais radical das artes visuais brasileiras durante os anos 60 foi Hélio Oiticica.⁸ No início da década, Oiticica tinha participado do movimento neoconcreto, em que se procurava chamar o espectador para participar ativamente da criação do sentido da obra. A meta final era abolir a separação entre a arte e a vida. A questão para ele não era como a realidade era representada na arte, mas como os experimentos na arte poderiam ser aplicados à vida. Sua conceituação da prática vanguardista não se baseava na inovação estética, mas na criação do que o crítico brasileiro Mário Pedrosa chamou de “antiarte ambiental”, capaz de criar ambientações e contextos para experimentos comportamentais coletivos. A arte deveria ser um “exercício experimental da liberdade”, capaz de transformar as pessoas por meio da experiência sensorial.⁹

Para Oiticica, o artista deveria propor práticas, em vez de criar objetos artísticos para a contemplação passiva. No início da década de 1960, ele realizou a primeira experimentação com a antiarte ambiental, que demandava o envolvimento ativo dos espectadores/participantes. Durante esse período, desenvolveu um relacionamento próximo com membros da escola de samba da Mangueira, que o inspiraram a explorar as dimensões performáticas da arte visual. O primeiro experimento nessa linha foi a criação dos parangolés, uma série de capas multicoloridas de várias camadas para ser vestidas por participantes ativos que se tornariam parte da obra de arte em si. A palavra “parangolé” era uma gíria utilizada no Rio de Janeiro para descrever um “acontecimento” espontâneo e repentino que produz alegria. Segundo as anotações de Oiticica, a utilização de parangolés requer “participação corporal direta”, por pedir que o corpo se movimente, “que *dance*, em última análise”.¹⁰ A primeira exibição pública dos parangolés, em 1964, no Museu de Arte Moderna, foi feita com sambistas da Mangueira.

Oiticica radicalizou ainda mais a experimentação com a antiarte ambiental em 1967, quando apresentou a instalação *Tropicália* na exposição coletiva *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (ver imagem 9 do cader-

8 Ao longo dos anos 60 e 70, Hélio Oiticica escreveu abundantes observações explicando a teoria por trás de sua obra. Uma fonte indispensável de consulta é o catálogo de uma retrospectiva internacional de 1992, Hélio Oiticica, incluindo os textos do artista e ensaios de Guy Brett, Catherine David, Waly Salomão e Haroldo de Campos. Ver também o catálogo da exposição *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira* organizada por Carlos Basualdo.

9 Veja Mário Pedrosa, Programa ambiental, p.103-4, e Brett, O exercício experimental da liberdade, p.222-3. In: Hélio Oiticica (1993); Favaretto, 1992, p.168.

10 Veja Oiticica, Bases fundamentais para uma definição do parangolé e Anotações sobre o parangolé. In: Hélio Oiticica, 1993.

no de imagens). Ele concebeu esse projeto como uma crítica à arte pop internacional e suas manifestações no Brasil, buscando criar uma “nova linguagem com elementos brasileiros”, por meio da criação de um espaço ambiental tridimensional inspirado na favela da Mangueira. A instalação fazia referência à “arquitetura orgânica” das favelas, às construções inacabadas, aos terrenos vazios e a outros aspectos materiais de espaço urbano em processo de formação. Oiticica descreveu *Tropicália* como “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”. A obra consiste em duas estruturas, ditas “penetráveis”, feitas de madeira e tecido estampado com cores vivas, que lembram os barracos da favela. Trilhas de areia, pedregulhos e plantas tropicais circundam as estruturas, enquanto papagaios vivos se agitam em uma grande gaiola. O “penetrável” principal convida o participante a entrar em uma passagem escura e labiríntica com um televisor ligado no final. A estrutura “devora” o participante no brilho incandescente da imagem transmitida pela televisão. Ciente da poética oswaldiana, Oiticica se referiu à instalação como “a obra mais antropofágica na arte brasileira”.¹¹ A utilização de um símbolo tão comum 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. Esse tipo de justaposição, que sugeria que o subdesenvolvimento estava incluído no processo de modernização conservadora do Brasil, viria a se tornar a marca registrada da produção cultural tropicalista. O “penetrável” secundário é uma estrutura aberta contendo a inscrição “Pureza é um mito”, uma máxima tropicalista que sugere a impossibilidade da autenticidade nativa.

Alguns críticos questionaram se essas manifestações de cinema, teatro e artes visuais deveriam ser consideradas tropicalistas. Antonio Risério argumentou que a “Tropicália foi básica e essencialmente coisa da cabeça de Caetano” e que, por isso, de modo algum constituía um movimento artístico geral (Risério, 1998, p.11). De fato, a Tropicália só se consolidou como um movimento no campo da música popular. *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *O rei da vela*, do Teatro Oficina, e a instalação *Tropicália*, de Oiticica, foram identificados como tropicalistas apenas depois do surgimento do movimento musical. Em 1967, quando essas obras foram apresentadas ao público, elas não eram necessariamente percebidas como parte da mesma lógica cultural que permeava seus diferentes campos. Foram interpretadas dentro dos limites das áreas

¹¹ Oiticica, *Tropicália*. In: Hélio Oiticica, 1993, p.124.

específicas do cinema, do teatro e das artes visuais, respectivamente. Dito isso, é importante reconhecer, mesmo assim, a natureza profundamente dialógica da produção cultural do fim da década de 1960 no Brasil. O próprio Caetano afirmou várias vezes que *Terra em transe* e *O rei da vela* foram eventos cruciais por lhe revelar um “movimento que transcendia o âmbito da música popular” (Velo, 1997, p.244).

Mesmo no âmbito mais restrito da música popular, a explicação “caetanocêntrica” de Risério subestima as contribuições dos colegas baianos e seus aliados, registradas em álbuns-solo tropicalistas lançados entre 1968 e 1969 por Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, Nara Leão e Gal Costa. Até a irmã de Caetano, Maria Bethânia, que não participava formalmente do movimento tropicalista, gravou um LP ao vivo em 1968 com músicas tropicalistas. Caetano assumiu o papel de porta-voz da Tropicália, especialmente depois de ser constituída como um movimento formal, mas sempre trabalhou em colaboração com o grupo baiano e em diálogo com artistas de outras áreas que expressavam idéias similares.

AS RELÍQUIAS DO BRASIL: TROPICÁLIA E ALEGORIA

Os marcos culturais de 1967, especialmente *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *O rei da vela*, do Teatro Oficina, e *Tropicália*, de Hélio Oiticica, sinalizaram uma revitalização da alegoria moderna. Na definição grega clássica, a alegoria denota qualquer representação verbal ou visual que “diz outra coisa” (*allos-agoreuein*), muitas vezes gerando obliquamente o significado por meio de abstrações figurativas. Na mitologia greco-romana e nos comentários bíblicos dos períodos medieval e barroco, a alegoria era um modo de representação que evocava correspondências entre a realidade material e o mundo espiritual. No século XIX, os poetas românticos rejeitaram as convenções alegóricas como alusões mecânicas e arbitrarias. Em oposição à alegoria, os românticos privilegiavam o símbolo como um modo de representação que cristalizava verdades eternas e universais.

As formulações modernas de alegoria se fundamentam em grande parte na crítica de Walter Benjamin aos românticos, em seu estudo do *trauerspiel*, a melancólica tragédia do barroco alemão. Benjamin detectou semelhanças entre o período barroco e o pós-Primeira Guerra Mundial na Europa – ambos marcados pela decadência – e defendeu a expressão alegórica como particularmente relevante aos dilemas da modernidade. A utilização da alegoria é frequentemente identificada com expressões artísticas de derrota política ou desilusão (Avelar, 1999, p.68-77). Enquanto o símbolo constrói imagens de totalidade orgânica, afirma Benjamin, a alegoria representa a história como um conjunto

heterogêneo de fragmentos: “As alegorias estão para o reino do pensamento como as ruínas estão para o reino das coisas” (Benjamin, 1925, 178). *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e a encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina podem ser interpretados como modernos *trauerspiel* brasileiros, nos quais o passado colonial e o presente neocolonial são representados como espetáculos de derrota e decadência política.

Nem todas as alegorias tropicalistas da história e da cultura brasileira são tão cáusticas e desesperadoras como *Terra em transe* e *O rei da vela*. Uma das alegorias nacionais mais marcantes do período foi a pintura de Glauco Rodrigues *Primeira missa no Brasil* (1971), produzida após o auge do movimento tropicalista, mas claramente inspirada por sua linha alegórica (ver imagem 12 do caderno de imagens). A pintura de Rodrigues foi uma paródia tropicalista de uma celebrada pintura de mesmo nome produzida em 1861 por Vitor Meirelles, um artista acadêmico do final do período romântico no Brasil. A pintura de Meirelles representa a primeira missa celebrada por exploradores portugueses, após a chegada da frota liderada por Pedro Álvares Cabral em 1500. Na pintura, um padre e um séquito de clérigos e soldados, que parecem ascender ao céu, consagram a recém-descoberta terra tropical em nome da cristandade portuguesa. Índios brasileiros são vistos em galhos de árvores e ajoelhados no chão em reverência para testemunhar o evento com grande assombro e curiosidade. A pintura naturalista de Meirelles representa dois temas dominantes do romantismo euro-americano do século XIX: o encontro épico entre a civilização e a natureza e o catecismo e a domesticação do “bom selvagem”.

Rodrigues manteve o esboço básico de Meirelles com prelados e conquistadores ascendendo no canto esquerdo do quadro. Vários celebrantes portugueses quase parecem ter sido trazidos diretamente da pintura original. No entanto, a pintura de Rodrigues também apresenta uma série de figuras anacrônicas e fora de lugar, de diversas temporalidades históricas, classes sociais e culturas. Um banhista branco da classe média vagueia pela praia, observando a cerimônia com interesse casual. Ele usa um cocar de penas, um colar de dentes e pintura corporal indígena, mas também usa óculos de sol, calção de banho amarelo, sandálias de borracha e uma toalha azul, acessórios de um *habitué* moderno da praia de Copacabana. Atrás dele, à direita, estão um porta-estandarte e um passista de escola de samba do Rio de Janeiro. Ao fundo, um iaô (iniciado) do candomblé está sentado em transe. Na pintura de Meirelles, os índios são representados como objetos da natureza ou como respeitosos convertidos à fé colonialista. Na pintura de Rodrigues, por outro lado, dois índios brasileiros de costas para a cerimônia confrontam diretamente o observador, como se questionassem a representação desse momento fundador. Além de dois papagaios caricaturais e algumas plantas tropicais, não há outros elementos da natureza. Há apenas um

fundo branco, sugerindo que a nação, no passado e no presente, não tem como ser apreendida como uma totalidade coerente, mas somente como um painel de “tantos irreconciliáveis Brasis”, como observou Luís Fernando Veríssimo (Rodrigues, 1989, p.33-5). A solenidade religiosa da primeira missa é satirizada com senso de humor na carnavalesca alegoria de Rodrigues da história e da cultura brasileiras.

A canção-manifesto de Caetano “Tropicália”, a primeira faixa de seu primeiro álbum-solo de 1968 (ver imagem 3 do caderno de imagens), é o exemplo mais notável de representação alegórica na música brasileira. Como alegoria nacional, a música evidencia tanto o amargo desespero do filme de Glauber como a exuberância carnavalesca da pintura de Rodrigues. A letra de “Tropicália” forma uma montagem fragmentada de eventos, emblemas, ditados populares e citações musicais e literárias. Apesar de não explicitado, o tema mais evidente na música é Brasília, o monumento à alta arquitetura modernista e à modernização desenvolvimentista que se tornou o centro político e administrativo do regime militar depois de 1964. “Tropicália” alude à trajetória de Brasília de um símbolo utópico de progresso nacional à alegoria antiutópica do fracasso de uma modernidade democrática no Brasil. Caetano explica: “Era uma imagem assim de grande ironia, e a descrição do monumento era como se fosse uma descrição de uma imagem mais ou menos inconsciente da sensação de estar no Brasil e ser brasileiro naquela época. Então, você pensa em Brasília, no Planalto Central, e há um orgulho pela arquitetura, mas ao mesmo tempo não é disso que se está tratando. Era ‘que monstro é que ficou’, porque Brasília foi construída e logo depois veio a ditadura e Brasília esteve sempre ali como centro da ditadura” (Dunn, 1996, p.130-1; Veloso, 1994, p.105). Na música, Brasília é apresentada como um “monumento” feito de “papel crepom e prata”, sugerindo que a brilhante grandiosidade do exterior oculta uma estrutura frágil, da mesma forma como a triunfante inauguração da capital futurista eclipsou um contexto mais amplo de subdesenvolvimento e desigualdade social.

“Tropicália”, de Caetano, também é um irônico monumento à literatura e à cultura brasileiras que inclui referências textuais ao escritor romântico José de Alencar, ao poeta parnasiano Olavo Bilac, ao compositor Catulo da Paixão Cearense e aos ícones pop Carmen Miranda e Roberto Carlos. A música começa com uma declamação parodiando um texto fundador da literatura nacional. Quando o engenheiro de som, Rogério Gauss, testava os microfones para a gravação, o baterista Dirceu improvisou uma paródia à Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal. “Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: ‘Tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce’. E o Gauss da época

gravou”. Em sintonia com os gestos aleatórios e cômicos da música de vanguarda dos anos 60, o regente e arranjador da sessão, Júlio Medaglia, decidiu incorporar a paródia anacrônica aos sons “primitivos” de tambores, sinos e assobios agudos que lembravam os sons de aves. Após o divertido anacronismo, entra o som de uma orquestra de metais e cordas, criando uma atmosfera de suspense épico.

A música é narrada em primeira pessoa, como se o próprio Caetano fosse o protagonista dessa jornada surreal pelo interior do Brasil. Na primeira estrofe, o narrador se posiciona como um líder observando Brasília: “Eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central do país”. O primeiro refrão introduz uma oposição binária entre o moderno e o arcaico, que estrutura o discurso de toda a música: “Viva a bossa-sa-sa / viva a palhoça-ça-ça-ça”. A bossa-nova, o sofisticado “produto acabado” associado à modernidade, é justaposta à palhoça. Refrões subsequentes rimam “mata” e “mulata”, “Maria” e “Bahia”, “Iracema” e “Ipanema”. “Tropicália”, de Caetano, atualiza a metáfora binária oswaldiana da “floresta e a escola”. Augusto de Campos mais tarde apontaria as afinidades da música com a poesia modernista de Oswald de Andrade, classificando-a de “nossa primeira música pau-brasil” (Campos, 1974, p.162).

À medida que o narrador se aproxima da portaria do monumento futurista na segunda estrofe, os contextos espaciais e temporais se chocam no âmbito do arcaico: “O monumento não tem porta / a entrada é uma rua antiga, estreita e torta”. Dentro do monumento, vemos “uma criança sorridente, feia e morta [que] estende a mão”, como quem pede esmola. Mais do que qualquer outra, essa passagem ressoa como a alegoria de Benjamin: “A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira” (Benjamin, 1925, p.166). O fantasma da criança morta é uma alegoria da derrota da modernização redistributiva e da manutenção da pobreza abjeta.

Celso Favaretto observou as formas nas quais “Tropicália” é uma alegoria específica do contexto político brasileiro da década de 1960, por meio de referências às mãos direita e esquerda (Favaretto, 1996, p.65-6). Na terceira estrofe, por exemplo, Caetano parodia um samba-de-roda tradicional, substituindo a segunda frase do verso – “a mão direita tem uma roseira / que dá flor na primavera” – com “autenticando a eterna primavera”, uma frase que sugere a manipulação deliberada da natureza para projetar uma imagem de eterno paraíso. A frase subsequente, contudo, destrói a cena idílica com uma referência incisiva a urubus, um sinal de morte iminente, quando o interior do Nordeste é afligido pela seca: “E no jardim os urubus passeiam / a tarde inteira / entre os girassóis”. A esquerda, enquanto isso, é apresentada como um bandido armado que tenta de forma disparatada empunhar uma arma usando o pulso.

Essa incapacidade de agir é compensada por um apelo à cultura popular, sugerida pela frase “mas seu coração / balança um samba de tamborim”.

A estrofe final alude diretamente ao cenário da música popular dos anos 60. Diferentemente das metamúsicas de Chico Buarque e Edu Lobo, que refletem o valor reentendedor da música, “Tropicália” satiriza o conflito central da música popular pós-1964 entre a segunda geração da bossa-nova e as estrelas de rock da Jovem Guarda:

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



Caetano Veloso (à direita) e Gilberto Gil nos bastidores em 1968. (Abril Imagens)

O programa de televisão de Elis Regina, “O fino da bossa”, transmitido nas tardes de domingo, a “fossa”, denotando angústia e depressão utilizada para descrever um estilo

vocal melodramático dos anos 50 e a “roça”, uma referência ao Brasil rural, sugerem uma regressão do moderno ao arcaico. Ele também menciona o grande sucesso de Roberto Carlos de 1965 e suas roupas personalizadas. A música explode euforicamente no último refrão – “Viva a banda-da-da, Carmen Miranda-da-da-da” –, que alia o sucesso de Chico Buarque no festival de 1966, “A banda”, à primeira estrela brasileira de exportação.

Com a repetição da última sílaba de “Miranda”, Caetano também evocava o dadaísmo, um projeto de vanguarda que buscava expor e, em última instância, criticar os mecanismos sociais, culturais e institucionais envolvidos na produção e no consumo de um objeto reconhecido como “arte”. Na década de 1960, artistas pop promoviam ataques similares ao Modernismo tardio, exemplificados pelo expressionismo abstrato, gerando representações de objetos e ícones banais da sociedade de massa, como uma lata de sopa Campbell’s e Marilyn Monroe. Caetano observou que a menção a Carmen Miranda nessa música “era como Andy Warhol colocando a lata de sopa na pintura”.¹²

Vários críticos interpretaram a reciclagem tropicalista de material datado ou banal como uma forma de paródia envolvendo a ridicularização irônica, similar às práticas modernistas voltadas a uma ruptura estética com os discursos culturais e os estilos do passado.¹³ No entanto, “Tropicália”, de Caetano, parece mais em sintonia com o pastiche, que mantém uma postura neutra em relação ao passado. De acordo com Fredric Jameson, o pastiche “é neutro, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem riso e sem nenhuma convicção”. Trata-se de uma “paródia lacunar”, envolvendo a “canibalização aleatória de todos os estilos do passado”, uma característica de grande parte da produção cultural pós-moderna (Jameson, 1991, p.17-8). Apesar de as músicas tropicalistas muitas vezes transmitirem um senso de distanciamento irônico em relação aos textos literários e aos discursos culturais que formaram a identidade nacional brasileira, há vários casos nos quais expressam uma atitude mais “neutra”, própria da estética do pastiche.

A leitura que o próprio Caetano faz de “Tropicália”, em especial a referência a Carmen Miranda no final da música, sugere uma estética similar ao pastiche. A música em si não era um pastiche musical de Carmen Miranda, já que não fazia nenhuma referência mimética a seu estilo vocal distintivo. A relação com a estética do pastiche pode ser detectada na forma “neutra”, isenta de sarcasmo, na qual Carmen Miranda é evocada como ícone cultural. Observando que sua primeira exposição à arte pop norte-americana na XIX Bienal de São Paulo em 1967 “confirmou uma tendência que estávamos explorando no tropica-

12 In: Julian Dibbell, Notes on Carmen, The Village Voice, 29 out. 1991. Ver também Dunn, 1996, p.131-4 e 1994, p.107-108.

13 Veja, por exemplo, a discussão de Santiago sobre paródia e pastiche na cultura brasileira Permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: Borheim et al., 1987, p.140-5.

lismo”, Caetano descreve sua relação com Carmen Miranda, uma personalidade que tinha se tornado um “objeto culturalmente repulsivo” para a geração do músico:

Você vai botar um objeto que é culturalmente repulsivo e você se aproxima dele, você o desloca. Mas você começa a ver por que escolheu aquele, você começa a entendê-lo, e mostra a beleza que tem, e a tragédia da relação dele com os homens, e a tragédia dos homens por criar aquilo e o tipo de relação [...] você começa a amá-lo, entendeu? Tem uma hora que é um ponto zero, aquilo é aquilo simplesmente: PA! tá na sua frente. Então a Carmen Miranda, no momento em que eu fiz a canção “Tropicália”, estava nesse ponto zero para mim. Ela tinha deixado de ser uma mera coisa grotesca, desagradável, e começava a ser uma coisa que me fascinava, que eu queria jogar como grotesca mas que já não era. Já era amável para mim sob muitos aspectos. Já era recuperada também naquele momento, havia uma recuperação, uma espécie de salvação daquela coisa no momento em que ela entrou ali (Dunn, 1996, p.132; Veloso, 1994, p.107-8).

Apesar de não ter sido explicitamente articulado nesse sentido, o comentário de Caetano sugere uma interpretação do passado (i.e., Carmen Miranda) através das lentes “neutras” do pastiche. Ele não propunha uma ruptura com Carmen Miranda e com tudo o que ela representava como uma estilista do samba e emissária internacional da cultura popular brasileira.

O impulso alegórico da Tropicália foi desenvolvido no álbum coletivo *Tropicália, ou panis et circencis*, que apresentava os principais membros do grupo tropicalista: Caetano, Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, Rogério Duprat e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam. Nara Leão, a antiga “musa” da bossa-nova e da música de protesto, também participou dele depois de aderir ao projeto tropicalista. Favaretto descreveu o álbum como a “síntese tropicalista” que “integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas” (Favaretto, 1996, p.68). O LP foi gravado em maio de 1968 e lançado no fim de julho. Em outubro, o álbum já tinha vendido 20 mil cópias, uma cifra muito boa para a época.¹⁴

Tropicália, ou panis et circencis foi o primeiro álbum conceitual do Brasil que integrou letras de músicas, arranjos musicais, material visual e um texto na forma de um

14 Veja observação sobre Manoel Barenbeim, que produziu a maioria dos álbuns tropicalistas para a Philips. In: Ele grava para milhares as canções dos festivais, *Veja*, 30 out. 1968.

roteiro de cinema descontínuo no verso da capa do disco. De autoria de Caetano, o roteiro cinematográfico brincava com a idéia da Tropicália como um fenômeno da mídia. Na cena de abertura, um coro de celebridades internacionais canta “o Brasil é o país do futuro” enquanto Caetano diz, com ironia: “Esse gênero está caindo de moda”, uma referência ao patriótico samba-exaltação. Cenas seguintes apresentavam vários membros do grupo tropicalista discutindo o projeto musical: Torquato Neto e Gal Costa ponderam sobre o significado de referências contidas em várias músicas tropicalistas, enquanto Nara Leão e Os Mutantes discutem sobre os méritos da música brasileira em relação ao pop internacional. Tom Zé lê a revista de poesia concreta *Noigandres* e faz anotações. Na última cena, João Gilberto está em sua casa em Nova Jersey (onde morava na época), dizendo a Augusto de Campos para informar aos tropicalistas que “eu estou aqui, olhando pra eles”. A homenagem de Caetano a João Gilberto no roteiro cinematográfico/texto de capa reafirmava a afinidade dos tropicalistas com a bossa-nova e seu posicionamento na “evolução” da música popular brasileira.

A capa de *Tropicália, ou panis et circencis* era uma paródia de uma foto familiar burguesa (ver imagem 1 do caderno de imagens). Gal e Torquato aparecem como um casal convencional, bem-comportado; Gil está sentado no chão vestido com um roupão estampado com temas tropicais segurando uma foto de formatura de Capinam; Duprat segura delicadamente um penico como se fosse uma xícara de chá; Tom Zé se apresenta como um migrante nordestino, levando uma bolsa de couro; Os Mutantes exibem ostensivamente suas guitarras; e Caetano está sentado no meio, segurando um grande retrato de Nara Leão, que usa um grande chapéu de praia. A foto de capa era uma alusão visual à faixa-título do álbum, “Panis et circencis” (Gil-Caetano), que satirizava as convenções de uma família burguesa tradicional. O título da música e do álbum se refere à famosa afirmação do poeta clássico Juvenal, que expressava seu desdém pelos cidadãos da Roma antiga, aplacados pela manipulação calculada de “pão e circo” (Béhague, 1973, p.217). Na música, uma voz poética em primeira pessoa tenta, sem sucesso, tirar a família de seu estado de imobilidade e mediocridade: “Eu quis cantar / minha canção iluminada de sol / soltei os panos sobre os mastros no ar / soltei os tigres e os leões nos quintais / mas as pessoas da sala de jantar / são ocupadas em nascer e morrer”. Gravada por Os Mutantes com arranjos e efeitos sonoros de Rogério Duprat, “Panis et circencis” lembra várias músicas do Beatles da época, o que não era coincidência (Moehn, 2000, p.61-2).

Quando o álbum tropicalista foi lançado, foi anunciado como uma resposta brasileira ao *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles (Castro, 1968b). O famoso álbum conceitual dos Beatles, de 1967, representou uma grande inovação no rock moderno e era qualitativamente diferente dos trabalhos anteriores da banda. Como uma mistura

proposital de vários estilos, tratava-se de um comentário sobre a história da música popular que brincava com a tradição britânica dos *music halls*. De forma comparável, *Tropicália, ou panis et circencis* incorporava uma ampla variedade de antigos e novos estilos de procedência nacional e internacional, como rock, bossa-nova, mambo, bolero e hinos litúrgicos. Caetano explicou o conceito por trás do álbum: “Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready-mades*” (Veloso, 1997, p.168). Com o arranjador Rogério Duprat, os tropicalistas estavam começando a realizar experimentações com conceitos e técnicas correntes entre compositores e artistas pop de vanguarda.

As apropriações de material datado no álbum-conceito oscilavam entre a paródia e o pastiche. Faixas mais paródicas incluíam uma interpretação vulgar do mambo cubano “Três caravelas” (Algueró-Moreu), um pseudotributo jocoso a Cristóvão Colombo cantado em uma mistura de espanhol e português. Outras músicas foram gravadas em estilos notadamente mais “sérios”, sem o distanciamento irônico. A interpretação de Caetano para “Coração materno”, um canto melodramático ao amor e à dedicação materna, era genuína: qualquer efeito paródico residual dependia unicamente de seu posicionamento como uma jovem estrela da música pop. A música foi composta e gravada por Vicente Celestino, um cantor de rádio pré-bossa-nova que estrelou vários filmes populares e melodramáticos. Dentro do contexto do álbum-conceito, com seu arsenal de estilos passados, a interpretação de Caetano pode ser vista mais como um pastiche do que como uma paródia da balada sentimental de Celestino. A última faixa do álbum era uma interpretação do “Hino ao Senhor do Bonfim”, o hino oficial da Igreja do Bonfim, em Salvador. Os tropicalistas gravaram uma versão alegre do hino, misturando a tradicional música da procissão com uma banda de metais e estilizações da bossa-nova.

Tropicália, ou panis et circencis apresentava a outra canção-manifesto do movimento tropicalista, “Geléia geral”, composição de Gilberto Gil e Torquato Neto. O conceito de “geléia geral” foi uma proposta inovadora do poeta e crítico Décio Pignatari, após uma discussão com o escritor modernista Cassiano Ricardo, que sugeriu que os poetas concretistas mais cedo ou mais tarde precisariam relativizar seu posicionamento inflexível quanto à experimentação formal. Pignatari disse, então, que “na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso!”¹⁵ Em

15 O grupo da Geléia geral foi citado em *Invenção 3* (jun. 1963) e *Invenção 5* (dez. 1966-jan. 1967). Ver a discussão de Veloso sobre o grupo em *Verdade tropical*, p.216.

outras palavras, o rigor vanguardista era necessário para dar forma à mistura protéica da cultura brasileira, transmitida em fragmentos pela mídia de massa. Torquato Neto se apropriou da alegoria de forma ambígua, expressando ao mesmo tempo uma crítica à geléia geral e sua cumplicidade com ela. De todas as músicas do álbum-conceito, “Geléia geral” era a que mais se alinhava à postura irônica da paródia.

Gilberto Vasconcellos chamou atenção para a justaposição entre o “universo tropical e o universo urbano-industrial” que ocorre em “Geléia geral” (Vasconcellos, 1977, p.18). Esse par estruturou o “Manifesto Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, que tentou reconciliar “a floresta e a escola”. Diferentemente de “Tropicália”, que apresenta a oposição entre o arcaico e o moderno como uma aberração, “Geléia geral” é uma música alegre que propõe uma síntese. No refrão, por exemplo, a dança folclórica tradicional bumba-meu-boi se funde com o iê-iê-iê brasileiro em uma única dança: “É bumba-iê-iê-iê / É a mesma dança meu boi”. Ao sugerir as possibilidades de novos híbridos culturais baseados em danças tradicionais e no rock, a música contestava as noções vigentes de autenticidade cultural no Brasil. Em uma cena do pseudo-roteiro da capa do álbum *Tropicália*, Torquato Neto se antecipa à crítica, expressando uma falsa ansiedade em relação a como um renomado folclorista brasileiro interpretará a música: “Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que o bumba-meu-boi e iê-iê-iê são a mesma dança?”.

Como o manifesto de Oswald, “Geléia geral” também se apropria do repertório simbólico da tradição literária brasileira em uma tentativa de satirizar a pompa da “alta” cultura. Esse gesto irreverente foi apresentado com brilhantismo na capa do álbum tropicalista solo de Gil, de 1968 (ver imagem 4 do caderno de imagens). Criada por Rogério Duarte, Antonio Dias e David Zingg, a capa do álbum mostrava uma foto de Gil vestido com o uniforme oficial da Academia Brasileira de Letras, um grupo de quarenta “imortais” eleitos pelos colegas e, à época, constituído exclusivamente de homens brancos. Ele está usando óculos *pince-nez* tais como usou Machado de Assis, o primeiro presidente da Academia. Machado de Assis era em parte descendente de africanos, mas sua posição como a personalidade literária mais consagrada do Brasil lhe deu acesso aos círculos sociais da elite branca. A imagem de um músico popular negro vestido como um “imortal” ridicularizava o elitismo da Academia, fazendo uma alusão sutil à posição ambígua de Machado de Assis, ao questionar implicitamente a recusa da Academia a reconhecer o valor literário da música popular.

“Geléia geral” é a composição “literária” mais autocrítica do álbum tropicalista por parodiar a linguagem ornamental e o verso convencional, ao mesmo tempo em que utiliza técnicas de montagem similares às adotadas por Oswald de Andrade. A

primeira estrofe evoca a figura do poeta oficial que enaltece a beleza natural do Brasil (Favaretto, 1996, p.94-5). Utilizando um bombardeio de clichês rimados que trazem à lembrança a poesia do fim do século, a música satiriza o discurso patriótico e a pompa das belas-letas:

o poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandescente, cadente, fagueira
num calor girassol com alegria
na geléia geral brasileira
que o *Jornal do Brasil* anuncia

A extravagante interpretação de Gil estabelece um distanciamento irônico em relação à celebração patriótica da exuberância tropical. Trechos literários famosos de escritores consagrados são parodiados por todo o texto, incluindo “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (1843), e “Hino da Bandeira”, de Olavo Bilac, (1906). Rogério Duprat acrescentou citações musicais da ópera *Il guarani* (1870), de Carlos Gomes, e “All the Way”, de Frank Sinatra. Nem mesmo Oswald de Andrade, o padrinho literário e espiritual da Tropicália, escapa da paródia tropicalista. A máxima do “Manifesto Antropófago” – “a alegria é a prova dos nove” – é seguida do verso: “e a tristeza é teu porto seguro”. O utópico “matriarcado de Pindorama” de Oswald, esboçado no manifesto de 1928, é ironicamente proclamado o “país do futuro”, como alusão ao patriotismo demagógico.

Transitando do verso parnasiano à montagem verbal modernista, a música apresenta um interlúdio declamatório no qual Gil recita uma série de ditados cotidianos, clichês e referências à cultura popular, formando um panorama alegórico da vida diária no Brasil. Nessa seção, a letra de Torquato Neto lembra os poemas-piadas da Poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade, que reúnem fragmentos de *ready-mades* verbais isentos de linguagem poética.¹⁶ As referências elípticas descrevem esferas públicas e privadas da vida nacional, ironicamente exaltadas como as “reliquias do Brasil”:

doce mulata malvada
um elepê de Sinatra
maracujá mês de abril

¹⁶ Um bom exemplo desse tipo de poesia é “Biblioteca Nacional”, de Oswald de Andrade.

santo barroco baiano
superpoder de paisano
formiplac e céu de anil
três destaques da Portela
carne seca na janela
alguém que chora por mim
um carnaval de verdade
hospitaleira amizade
brutalidade jardim

Esses emblemas heterogêneos da brasilidade lembram a descrição de García Canclini para a cultura popular como o produto de “complexos processos híbridos utilizando como sinais de identificação elementos que se originam de diversas classes e nações” (Canclini, 1990, p.205). O estereótipo modernista da “doce mulata malvada” – que tanto lembra os personagens dos romances tardios de Jorge Amado – é justaposto com um “LP de Sinatra”, um ícone cultural estrangeiro adorado pela classe média brasileira. Mais adiante, uma conhecida e grandiosa citação da poesia patriótica utilizada para descrever o “céu de anil” do Brasil é aliada a um produto industrial corriqueiro, a formiplac (fórmica). Imagens de um Brasil bucólico e folclórico se justapõem a itens banais de um Brasil urbano-industrial.

A crítica da brasilidade é mais mordaz nos dois últimos versos, que aproximam “hospitaleira amizade”, em referência à cordialidade brasileira, e “brutalidade jardim”, do romance de 1924 de Oswald de Andrade, *Memórias sentimentais de João Miramar* (Andrade, 1972, p.36). A expressão utilizada por Oswald é particularmente notável por não seguir a sintaxe do português (i.e., “jardim da brutalidade”), na qual o jardim necessariamente seria um local de brutalidade. Em vez disso, a expressão constitui uma montagem cubista na qual as duas metades contaminam uma a outra. O jardim e a brutalidade coexistem em uma aproximação contraditória. A expressão de Oswald transmite o posicionamento misto dos tropicalistas, fascinados com a mitologia do éden nacional, mas também cientes de suas premissas ideológicas e utilizações insidiosas. O regime militar buscava representar o Brasil como um “jardim” pacífico, apesar de ter suprimido brutalmente a oposição. A expressão paradoxal de Oswald, aludindo à violência em uma arcádia tropical, encapsula telegraficamente o drama do Brasil no final da década de 1960, visto pelas lentes tropicalistas.

Roberto Schwarz foi o primeiro a observar a utilização da alegoria na Tropicália (Schwarz, 1978, p.73-8). Segundo ele, o golpe militar criou condições para a revita-

lização de forças sociais arcaicas e valores culturais retrógrados. No entanto, o regime militar também estava comprometido com a modernização capitalista, intensificando a integração do Brasil na economia internacional. O golpe sinalizou uma vitória para a elite latifundiária tradicional e para os tecnocratas urbanos modernizadores, de forma que, para Schwarz, o “mundo arcaico” se tornou um “instrumento intencional” de modernização conservadora. Ao sujeitar os emblemas arcaicos ou anacrônicos à “luz branca do ultramoderno”, os tropicalistas geraram uma alegoria do Brasil. A alegoria tropicalista era dolorosamente reveladora, “como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe”. Os dramas privados da burguesia se misturavam à vida pública da nação, uma característica típica da representação alegórica, como observou Jameson (1986, p.69). Schwarz admitiu que, em suas manifestações mais cáusticas e irônicas, a Tropicália era capaz de transmitir a “mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente”. Em última instância, contudo, ele argumentou que a alegoria tropicalista era um “absurdo” porque postulava a existência simultânea do moderno e do arcaico ou, em termos econômicos, do desenvolvido e do subdesenvolvido, como uma aberração e não como uma contradição a ser solucionada dialeticamente pela transformação social.

Schwarz afirma que a conjunção anacrônica entre arcaico e moderno nas produções tropicalistas não tinha força crítica já que “os *ready-made* do mundo patriarcal e do consumo imbecil põem-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado, sugerindo infinitivamente as suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer”. Em outras palavras, as imagens recicladas – geradas pela conjunção de uma sociedade tradicional, patrimonial e seus concomitantes valores sociais antimodernos, conservadores, por um lado, e da fachada modernizada da sociedade de consumo, por outro – efetivamente perdem o impacto crítico quando assumem vida própria. Uma vez despojadas da intenção irônica, essas imagens podem ser reproduzidas e consumidas de forma acrítica.

Para Schwarz, os tropicalistas apresentavam uma “idéia atemporal do Brasil”, na qual essas contradições eram representadas de forma fatalista como “emblemas” atemporais da identidade nacional. Como vários estudiosos observaram mais tarde, a crítica de Schwarz à alegoria tropicalista se baseava na obra do filósofo húngaro György Lukács (Vasconcellos, 1997, p.53-9; Hoisel, 1994, p.46). Diferentemente de Benjamin, Lukács era extremamente crítico em relação à representação alegórica, defendendo que ela produzia uma visão fantasmagórica da história que não podia ser interpretada como uma totalidade coerente e determinada. Sob esse ponto de vista, uma obra de arte politicamente eficaz deveria propor ou insinuar uma resolução

dialética de contradições históricas. Como contraponto à Tropicália, Schwarz fez referência à obra de Paulo Freire, o radical educador do Recife, que dirigiu uma enorme campanha de alfabetização no início da década de 1960 sob a égide do Movimento de Cultura Popular e com o apoio do governador progressista de Pernambuco Miguel Arraes. Diferentemente da Tropicália, o método de alfabetização de Freire se baseava em um conceito dialético de História: o analfabetismo, a pobreza e o “arcaísmo da consciência rural” poderiam ser erradicados pela educação popular e por uma modernização redistributiva. Conforme Schwarz, a alegoria tropicalista concretizava as contradições históricas (i.e., a coexistência do arcaico com o moderno), negligenciando os fundamentos da sociedade de classes e forçando-as a entrar no âmbito da estética.

A análise de Schwarz levanta importantes questões sobre o papel dos artistas e intelectuais na sociedade brasileira, mas a comparação parece ignorar as consideráveis diferenças entre a obra de um ativista engajado na educação popular e a de artistas envolvidos num projeto de renovação estética e de crítica cultural, no âmbito da mídia de massa. Sartre traçou uma útil distinção entre intelectuais envolvidos em pesquisas teóricas e práticas, educação e ativismo político e escritores envolvidos na produção artística, quando disse que o “verdadeiro intelectual” é aquele que resiste às algemas do humanismo universalista burguês, reconhece a própria posição na estrutura de classes e decide servir às classes exploradas, ajudando-as a desenvolver um “conhecimento prático do mundo para mudá-lo” (Sartre, 1983, p.259-77). O método de alfabetização de Freire, que tem claras afinidades com os princípios de Sartre, recorre às experiências cotidianas dos alunos para que eles possam se alfabetizar e se “situar” na sociedade de classes. Sartre aponta o papel distinto, mas correlato, do escritor, aplicável aos artistas em geral: “O escritor só pode ser testemunha de seu próprio ser-no-mundo, produzindo um objeto ambíguo que sugere alusivamente”. A própria evolução de Caetano como artista se baseou na noção de Sartre de “estar-no-mundo”.¹⁷ Para um artista da classe média no Brasil urbano no final da década de 1960, isso significava um encontro não somente com a repressão militar, o ativismo estudantil e a incipiente atividade de guerrilha, como também com a cultura popular nacional e estrangeira. Os tropicalistas produziram um “objeto ambíguo” que lançou luz sobre as contradições da modernidade brasileira, mas não elaboraram nenhum programa concreto de ação coletiva.

A alegoria tropicalista simplesmente não se encaixava na visão dialética que Schwarz tem da História, na qual a coexistência do arcaico com o moderno poderia

¹⁷ Dunn, 1996, p.121 e 1994, p.100. Em uma entrevista de 1968, Veloso mencionou Questão de Método de Sartre, como um dos poucos textos teóricos que leu quando estudava. Ver Campos, 1974, p.201.

ser percebida como uma série de “anacronismos” absurdos ou “um verdadeiro abismo histórico”, produzido por “uma junção de diferentes estágios de desenvolvimento capitalista”. Schwarz abre um curioso parêntese a esse respeito, especialmente revelador: “Não interessa aqui, para o nosso argumento, a famosa variedade cultural do país, em que de fato se encontram religiões africanas, tribos indígenas, trabalhadores ocasionalmente vendidos tal como escravos, trabalho a meias e complexos industriais”. O crucial para ele é o “caráter sistemático dessa coexistência”. Schwarz coloca a “variedade cultural” em segundo plano porque, para ele, isso apenas representa diferentes *estágios* do desenvolvimento capitalista. Embora seja verdade que a escravidão, a lavoura arrendada e a produção industrial representam diferentes estágios do capitalismo, não fica claro que as religiões africanas e as tribos indígenas podem ser incluídas no mesmo esquema temporal, supostamente como resíduos pré-modernos. Essa análise supõe um desenvolvimento progressivo não só das forças produtivas, mas também da própria cultura rumo a um modelo ideal de modernidade ocidental.

O texto de Schwarz tornou-se uma importante referência para análises subsequentes do movimento, mas também atraiu críticas por sua rigidez dialética. Silviano Santiago, por exemplo, afirmou que o absurdo é uma categoria do “pensamento ocidental tradicional” utilizada para desacreditar qualquer coisa que não se adapte a suas premissas lógicas. Ele critica Schwarz por não dar a devida atenção à especificidade da cultura brasileira: “O essencial é perceber que às vezes certas posturas radicais carregam em si tal dose de eurocentrismo que, ao se reberem contra o objeto ‘brasileiro’ revolucionário, simplesmente porque não segue de perto o *modelo*, minimizam-no, a ponto mesmo de aniquilar o seu potencial guerreiro” (Santiago, 1977, p.12). Enquanto Schwarz analisa a coexistência do arcaico com o moderno no Brasil como um sintoma da dependência econômica em um sistema capitalista global, para Santiago ela é uma marca da diferença distintiva do Brasil em relação aos centros dominantes.

Em vez de se concentrar nas contradições da sociedade de classes, Santiago interpretava a sociedade brasileira em relação à sua história de dominação colonial que consolidou uma hierarquia de valores culturais na qual a Europa se tornou o modelo universal. O colonialismo criou uma relação de dependência na qual o Brasil foi explorado por suas matérias-primas, enquanto sua vida cultural se via reduzida a uma pálida imitação do pensamento dos países dominantes. Santiago interpreta a colonização como uma “operação narcísica” em que “o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo portanto a condição única da sua alteridade”. Apesar de seus propósitos emancipacionistas, o modelo hegeliano-marxista do progresso dialético não estava isento do etnocentrismo europeu. Segundo

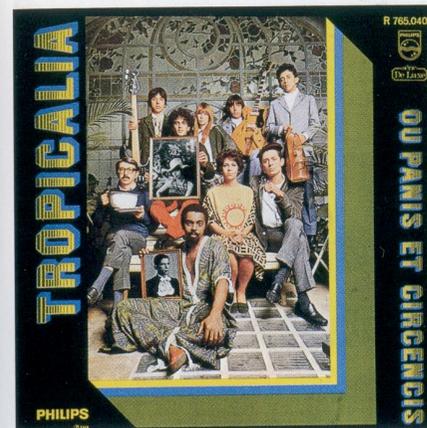
Em um contraste marcante com as músicas da bossa-nova, as composições tropicalistas tendem a evitar a convergência entre a natureza e a experiência afetiva. Uma das primeiras músicas tropicalistas de Caetano, que ele compôs quando morava no Rio de Janeiro, subvertia a poética da “racionalidade ecológica” da bossa-nova. Em “Paisagem útil”, de seu primeiro álbum-solo (1968), a tecnologia se transforma em um substituto para a natureza. O título da música é uma paródia de “Inútil paisagem”, de Tom Jobim, um clássico da bossa-nova que declara, com melancolia e emoção, que a paisagem natural (i.e., céu, mar, ondas, vento, flores) do Rio de Janeiro é “inútil” na ausência de um amor. A música de Caetano, por sua vez, despreza totalmente a natureza a favor da cintilante beleza do Rio à noite, com suas “luzes de uma nova aurora” e os automóveis velozes que “parecem voar”. A música sugere afinidades com a poética de vanguarda do futurismo, e sua celebração das luzes da cidade, das máquinas velozes e da moderna vida urbano-industrial. Na estrofe final, Caetano evoca a lua, corpo celeste muitas vezes associado ao romance em músicas populares:

mas já se acende e flutua
no alto do céu uma lua
oval vermelha e azul
no alto do céu do Rio
uma lua oval da Esso
comove e ilumina o beijo
dos pobres tristes felizes
corações amantes
do nosso Brasil

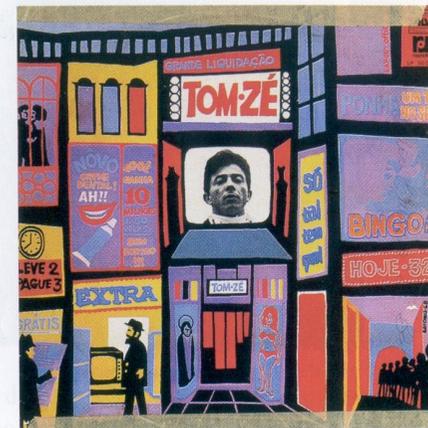
Nesse ponto, a voz de Caetano cresce melodramática no estilo de Orlando Silva, o cantor romântico dos anos 40 e 50 (Campos, 1974, p.168). A lua em “Paisagem útil” chega a ser inautêntica: “uma lua oval da Esso”. Em vez da lua eterna e simbólica da natureza, Caetano evoca uma lua historicamente determinada e alegórica, produzida por uma empresa multinacional. O logo incandescente da companhia de petróleo norte-americana paira sobre um simulacro de natureza, mas os amantes encontram o romance de qualquer maneira, sob o signo de capital estrangeiro.

Como em todo o mundo em desenvolvimento, os ícones da indústria cultural norte-americana, incluindo estrelas de Hollywood e heróis dos quadrinhos, são comuns nas cidades brasileiras, pelo menos desde a Segunda Guerra Mundial. Várias músicas tropicalistas lembram essas figuras de forma similar à arte pop norte-americana, como

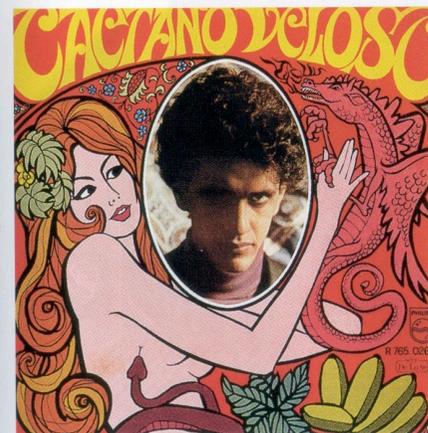
CAPAS DE ÁLBUNS TROPICALISTAS



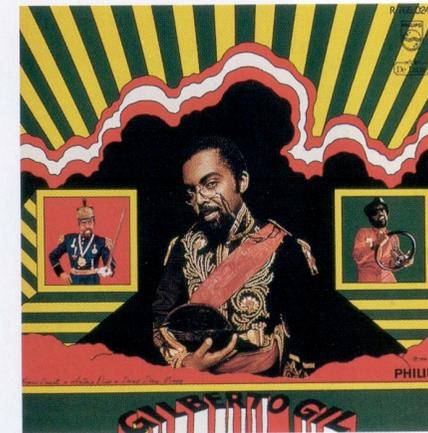
1. *Tropicália, ou Panis et circencis* (1968)
(cortesia da Universal Records)



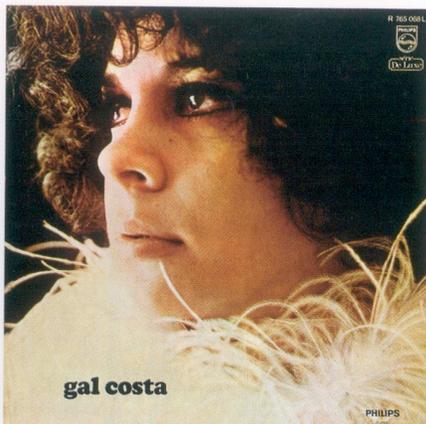
2. *Tom Zé*, 1968 (cortesia de Tom Zé)



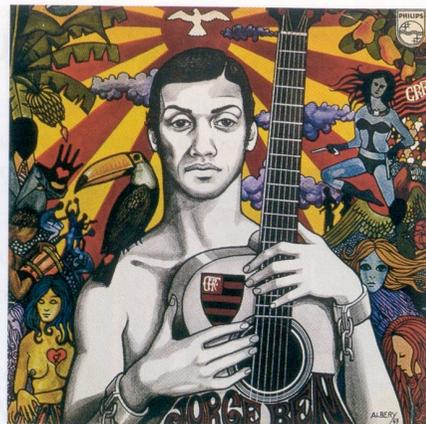
3. *Caetano Veloso* (1968)
(cortesia da Universal Records)



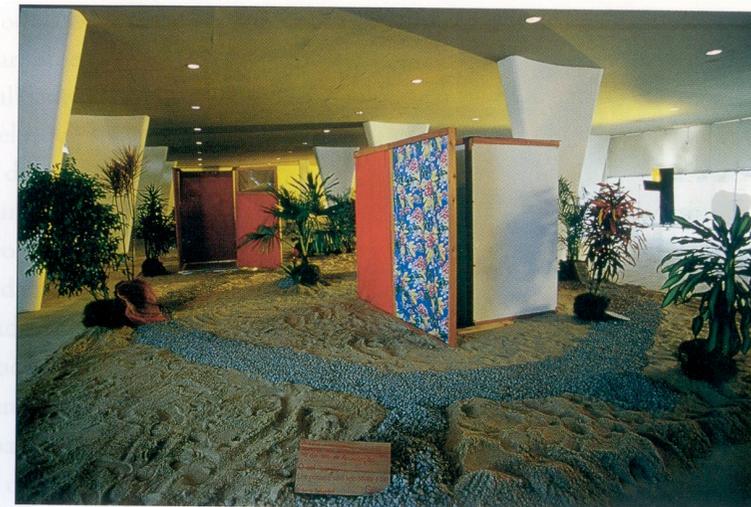
4. *Gilberto Gil* (1968)
(cortesia da Universal Records)



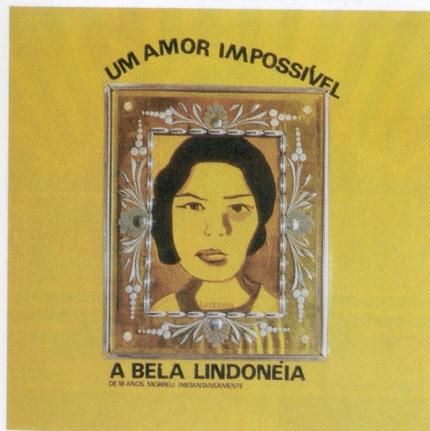
5. Gal Costa (1969)
(cortesia da Universal Records)



6. Jorge Ben (1969)
(cortesia da Universal Records)



9. Tropicália (1967), de Hélio Oiticica.
(Foto de César Oiticica Filho/Projeto Hélio Oiticica)



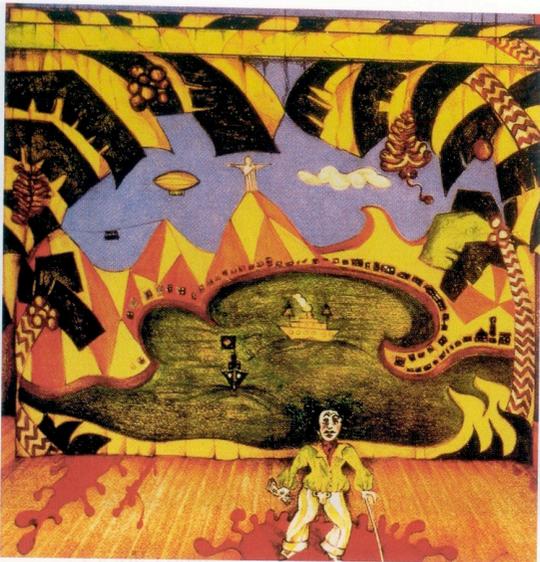
7. Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios
(1966), de Rubens Gerchman
(coleção de Gilberto Chateaubriand.
Foto: cortesia de Rubens Gerchman)



8. O rei do mau gosto (1966),
de Rubens Gerchman
(coleção de Luis Buarque de Hollanda.
Foto: cortesia de Rubens Gerchman)



10. Seja marginal, seja herói (1968),
de Hélio Oiticica. (Projeto Hélio Oiticica)



11. Cenografia de Hélio Eichbauer para o 2º ato de *O rei da vela*, produzido pelo Teatro Oficina (1967).
(Foto: cortesia de Hélio Eichbauer)



12. *A primeira missa no Brasil* (1971), de Glauco Rodrigues (coleção de Gilberto Chateaubriand).
Foto: cortesia de Glauco Rodrigues

as reproduções em linha de montagem dos retratos de Marilyn Monroe elaboradas por Warhol, e as dramáticas pinturas no estilo dos quadrinhos de Roy Lichtenstein. Na qualidade de “gênero impuro”, que combina culturas icônicas e literárias e exerce um apelo que transcende as fronteiras entre as classes, os quadrinhos exemplificam o tipo de práticas culturais híbridas surgidas com a modernização e a urbanização (Canclini, 1990, p.314). Uma música do álbum de 1968 de Caetano, “Superbacana”, evoca o mundo hiperbólico e pirotécnico dos super-heróis dos quadrinhos que comandam um arsenal tecnológico utilizado para derrotar as forças do mal. No ritmo alucinado de um frevo, a música adota a estrutura narrativa condensada e descontínua dos quadrinhos, relacionando em rápida sucessão uma série de imagens e personagens fragmentados. Caetano apresenta um herói brasileiro imaginário dos quadrinhos, o Superbacana, que sobrevoa Copacabana e combate o Tio Patinhas, o avarento personagem dos quadrinhos que controla o poder econômico. A resistência ao imperialismo americano é representada de forma cômica como a luta épica de um super-herói brasileiro contra as forças do mal representadas pelo Tio Patinhas e um batalhão de caubóis. A canção “Superbacana”, de Caetano, lembra o romance “pop-tropicalista” de José Agrippino de Paula, *Panamérica*, na representação do confronto internacional entre sociedades desenvolvidas e subdesenvolvidas (Hoisel, 1980, 145-6).

Outra música baseada, em parte, no mundo dos super-heróis foi “Batmacumba” (Gil-Caetano), apresentada no álbum-conceito tropicalista e no primeiro disco de Os Mutantes. O arranjo musical inclui tambores de conga, combinando uma batida de rock pesado com um ritmo afro-brasileiro. Além de várias outras composições tropicalistas, a estrutura formal de “Batmacumba” recorre à poesia concreta em sua utilização de montagens verbais e sintaxe não discursiva.¹⁸ A música se baseia em um fragmento poético (“batmacumbaiêiê batmacumbaobá”) contendo uma série de unidades semânticas dos âmbitos das revistas em quadrinhos (Batman), rock brasileiro (iê-iê-iê) e religião afro-brasileira, ou “macumba” (bá, obá). A cada verso da música, um morfema é abandonado até que somente “bá” permanece e volta a se expandir até chegar à frase original. Augusto de Campos mais tarde transcreveu “Batmacumba” como um poema visual com duas “asas” triangulares para sugerir um morcego em vôo.¹⁹ “Batmacumba” talvez seja a música mais híbrida de todo o repertório tropicalista. Sua estrutura formal se baseia na poesia concreta, ao passo que seus elementos

18 Outros exemplos incluem “Dom Quixote”, de Os Mutantes (1969), e “Clara”, de Veloso (1968). Ver Campos, 1974, p.283-92.

19 Para a transcrição concretista de Augusto de Campos de “Batmacumba”, veja Perrone, 1985, p.62.

semânticos fazem referência aos âmbitos do sagrado e do secular. Campos relacionou a música aos conflitos literários da década de 1920: “Em vez de ‘macumba para turistas’ dos nacionalóides que Oswald [de Andrade] condenava, parece que os baianos resolveram criar uma ‘batmacumba para futuristas’” (Campos, 1974, p.287). Ao fundir intencionalmente esses diversos elementos, “Batmacumba” sugere que produtos da indústria cultural multinacional, como Batman e o rock, foram “abrasileirados” e, por outro lado, que a religião afro-brasileira é central para a modernidade brasileira e não apenas um vestígio folclórico de um passado pré-moderno.

Como sugerem as músicas aqui discutidas, Gil e Caetano em geral adotaram a cultura comercial da mídia de massa de São Paulo com palpável entusiasmo. Tom Zé, por outro lado, observava esse novo ambiente urbano, que oferecia uma estonteante variedade de produtos e atrações, com ironia e ceticismo. Seu primeiro álbum-solo, de 1968, pode ser interpretado como uma crônica satírica de suas primeiras impressões de São Paulo, especialmente a moderna cultura capitalista. Gravado com duas bandas da Jovem Guarda, Os Versáteis e Os Brazões, e com arranjos dos compositores de vanguarda do grupo Música Nova, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen, o álbum apresentava impressionantes combinações de iê-iê-iê acelerado com órgão e guitarra, música sertaneja, músicas curtas semelhantes a *jingles*, música experimental e os ruídos aleatórios da vida urbana. O LP foi originalmente lançado pela Rozenblit, uma gravadora independente do Recife que fechou as portas na década de 1970. Quando o álbum finalmente foi lançado em CD mais de trinta anos depois, os críticos o receberam como um tesouro perdido da música popular brasileira ou, nas palavras de Pedro Alexandre Sanches, como o “lado B da Tropicália”,²⁰ injustamente negligenciado. A capa do álbum (ver imagem 2 do caderno de imagens), que em alguns aspectos lembra a estética pop de Ruben Gerchman, apresenta, no estilo dos quadrinhos, a fachada de uma rua de São Paulo com placas e outdoors promovendo vendas, descontos, bingo, cremes dentais, gasolina, filmes, jornais gratuitos, rifas, shows de strip-tease e até roubos flagrantes, como “Leve 2, pague 3”. Uma foto do artista enquadrado em uma tela de televisão aparece sob o anúncio “Grande Liquidação: Tom Zé”, num reconhecimento irônico de que, como artista pop, também ele era um produto à venda.

O álbum foi concebido como uma crítica satírica da indústria cultural com suas falsas promessas de felicidade e plenitude para os consumidores urbanos. Em alguns aspectos, a postura de Tom Zé ecoava a famosa crítica elaborada por Adorno e Horkheimer, que argumentavam que a indústria cultural era um sistema padronizado

²⁰ Pedro Alexandre Sanches, Volta ao “Tom Zé”, lado B da Tropicália, *Folha de São Paulo*, 30 ago. 2000.

para iludir as massas que engessava a criatividade individual e o pensamento crítico. Esses filósofos argumentavam que a indústria cultural “ludibria perpetuamente seus consumidores” com promessas de abundância material, liberdade e felicidade, mas em última instância deixa-os cegos para a labuta e a exploração da vida cotidiana no sistema capitalista (Adorno, 1972, p.139). Tom Zé elaborou uma crítica similar no texto de capa do álbum, que começa com a incisiva observação: “Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade”. Ele descreve um mundo completamente saturado de imagens alegres na mídia, no qual “a televisão prova diariamente que ninguém mais pode ser infeliz”.

As letras das músicas lembram um ambiente urbano repleto de profissionais apressados buzinando no trânsito, agiotas inescrupulosos oferecendo crédito fácil, e modelos com sorrisos gloriosos, vendendo produtos para as massas. Uma música, “Catecismo, creme dental e eu”, sugere que o capitalismo de consumo se tornou a nova religião burguesa doutrinando o público a comprar produtos de higiene pessoal:

um anjo do cinema
já revelou que o futuro
da família brasileira
será um hálito puro, ah!

Em outra música, Tom Zé satiriza as convenções sociais que discriminam os pobres, obviamente sem recursos para participar plenamente da cultura do capitalismo de consumo. “Curso intensivo de boas maneiras” parodiava o discurso elitista de um famoso colunista social da época, Marcelino Dias de Carvalho, que dava conselhos para ser aceito nos círculos sociais “respeitáveis”: “Primeira lição: deixar de ser pobre / que é muito feio”.

Em várias composições, ele empregou o *jingle*, o formato musical típico do capitalismo, para criar o efeito de uma paródia. A música “Sem entrada, sem mais nada” começa com o lamento:

entrei na liquidação
saí quase liquidado
vinte vezes, vinte meses
eu vendi meu ordenado

Esse alerta contra os perigos do crédito fácil é então destruído por um *jingle* elo-gioso que funciona como o refrão da música:

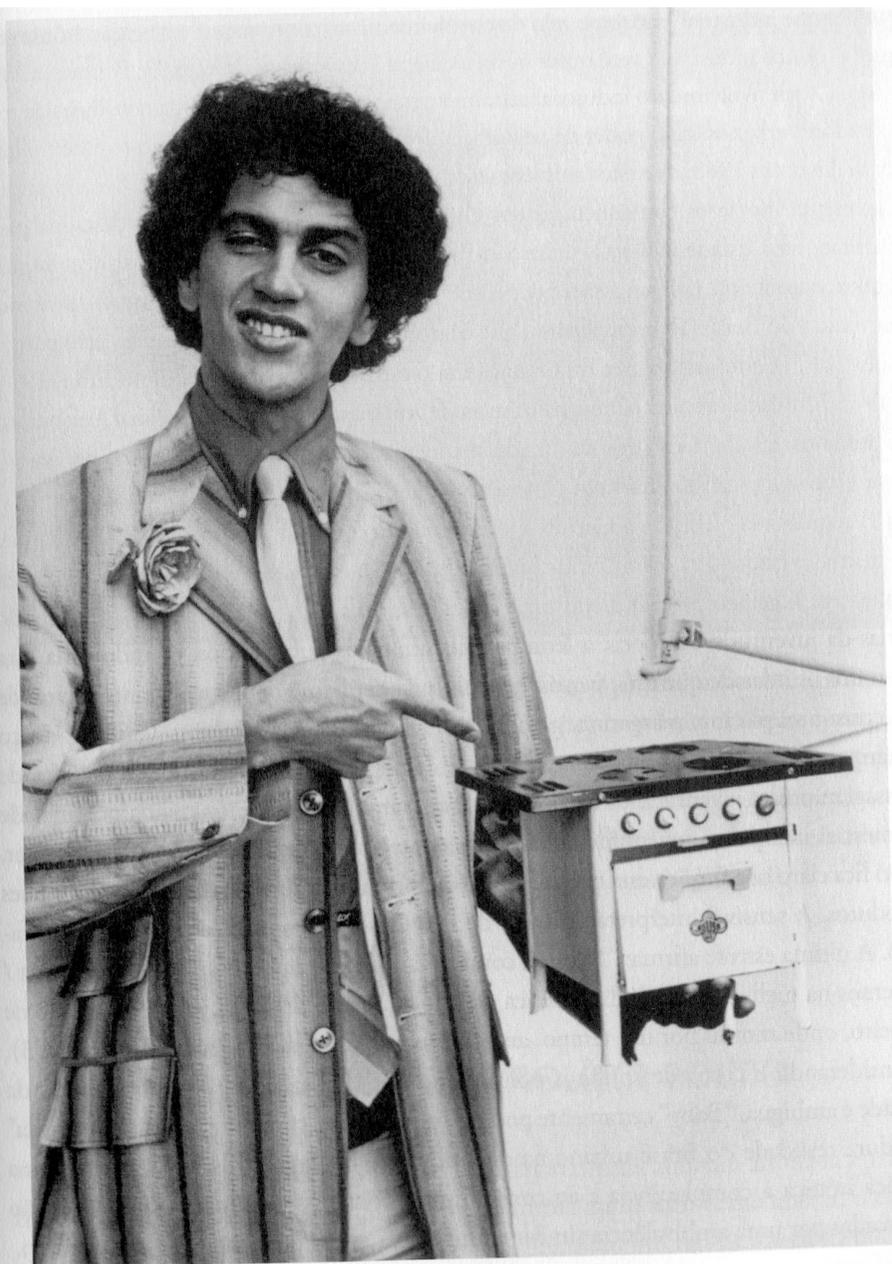
sem entrada, sem mais nada
sem dor e sem fiador
crediário dando sopa
pro samba já tenho roupa
oba, oba, oba

Ao fazer uma referência ao samba clássico de Noel Rosa, “Com que roupa?” (1933), sobre um homem pobre que não tem roupa para usar em uma festa, a música ironiza a propaganda sensacionalista, o “oba-oba” do consumo impulsionado pelo crédito.

“Parque industrial”, de Tom Zé, apresentada tanto em seu álbum-solo como no álbum-conceito tropicalista, satirizava o orgulho cívico gerado pela inauguração de um novo complexo industrial. No disco, uma banda de música e o som da multidão lembram a pompa oficial de uma parada militar. A letra, cantada por Gil, Caetano, Tom Zé e Gal Costa, dirige-se à multidão utilizando “vós” no imperativo, normalmente associado a ritos litúrgicos e grandiosos discursos patrióticos, o que reforça o efeito satírico da música:

retocai o céu de anil
bandeirolas no cordão
grande festa em toda a nação
despertai com orações
o avanço industrial
vem trazer nossa redenção

Como em “Geléia geral”, a expressão clássica da poesia parnasiana “céu de anil” anuncia o gesto paródico. Se em “Paisagem útil”, de Caetano, a natureza é eclipsada pelo capital multinacional, em “Parque industrial” ela é subjugada à ideologia oficial de progresso industrial. O céu caiu, por assim dizer, na imanência mundana; deixou de evocar a transcendência celestial. O lendário céu azul, que simboliza o esplendor natural, é sutilmente reduzido a um artifício poluído que precisa de “retoques” para a grandiosa ocasião. As estrofes seguintes satirizam uma série de produtos de consumo que competem pela atenção do consumidor no espaço urbano: os outdoors apresentando ternas aeromoças, o “sorriso engarrafado” que pode ser requentado para usar, o jornal popular e a revista de tablóides, relatando “os pecados da vedete”.



Arte e comércio. Caetano Veloso apresenta um fogão de brinquedo, 1968.
(J. Ferreira da Silva/Abril Imagens)

“Parque industrial” satiriza o zelo desenvolvimentista, como sugere a alegação irônica de que “o avanço industrial / vem trazer nossa redenção” (Favoretto, 1996, p.93; Perrone, 1989, p.61). O desenvolvimento industrial certamente não trouxe “redenção” para milhões de trabalhadores urbanos, cujo poder de negociação foi gravemente reduzido pelo regime militar. Além disso, em 1968, os efeitos ambientais do desenvolvimento irresponsável já começavam a apresentar horríveis conseqüências em muitas comunidades pobres, com destaque para Cubatão, uma cidade industrial entre São Paulo e o porto de Santos.²¹ Apesar de a linguagem excessivamente esperançosa sugerir sátira, também há uma medida de orgulho pela modernização do Brasil. Tom Zé afirmou que os tropicalistas “tinham uma paixão pelo parque industrial”, já que isso era tão importante para o desenvolvimento da nação (Dunn, 1994, p.118). A música termina com uma mistura de zombaria e afirmação nacional, celebrando os produtos de exportação que são “made, made, made / made in Brazil”. Como na maioria das músicas tropicalistas, há tanto crítica como cumplicidade com o objeto da sátira.

A requintada “Baby”, de Caetano, pode ser vista como um complemento de “Parque industrial”. Enquanto Tom Zé ridiculariza a fé cega nos poderes redentores da produção industrial, Caetano ironiza o consumo desenfreado da classe média urbana. Utilizando gírias da juventude da época, a letra parodia anúncios publicitários, criando uma lista de todos os itens de que uma pessoa “precisa” para ser feliz e bem-sucedida na sociedade de consumo: piscina, margarina, gasolina, sorvete, músicas de Roberto Carlos e Chico Buarque (“Carolina”) e, finalmente, aulas de inglês, a chave para o sucesso e o rito de passagem para a juventude da classe média brasileira. Uma voz anônima da publicidade comercial interpela a juventude da classe média e cria necessidades para o consumidor. Não fica claro se a música está questionando de forma crítica ou afirmando o valor desses produtos. A sensível interpretação vocal de Gal Costa sugere um certo grau de satisfação. A última estrofe afirma: “Não sei, comigo vai tudo azul / contigo vai tudo em paz / vivemos na melhor cidade / da América do Sul”. Caetano disse que se referia ao Rio de Janeiro, onde morou por um tempo, antes de se mudar para São Paulo (Garcia, 1993). Considerando o clima de conflitos políticos no Rio de Janeiro, a alegre celebração da cidade é ambígua. “Baby” certamente pode ser interpretada como uma música “alienada” da dura realidade do Brasil urbano na ditadura, mas também pode ser vista com uma crítica irônica à complacência e ao consumismo. Todas essas músicas tropicalistas são marcadas por uma ambivalência similar em relação à mídia de massa e ao consumismo.

²¹ Joseph Page observou que Cubatão foi projetada como uma “zona de segurança nacional” em 1968 (o mesmo ano no qual “Parque industrial” foi gravada), o que restringiu ainda mais os direitos políticos dos moradores da cidade. Ver Page, 1995, p.281



Artistas brasileiros participam da Passeata dos Cem Mil em junho de 1968. Na primeira fileira, da esquerda para a direita: Edu Lobo, Ítala Nandi, Chico Buarque, Arduíno Colassanti, Renato Borghi, Zé Celso Martinez Corrêa, um estudante não identificado, Caetano Veloso, Nana Caymmi, Gilberto Gil e Paulo Autran. Os cartazes expressam solidariedade ao movimento estudantil e denunciam a censura e a repressão. (Hamilton Corrêa/Agência JB, Jornal do Brasil)

ATENÇÃO! TROPICALIA € VIOLÊNCIA POLÍTICA

Apesar de a maioria das músicas tropicalistas ser musicalmente animada e triunfante, com muita freqüência transmitiam, de forma tanto sutil como aberta, o clima de violência e repressão oficial nas cidades brasileiras no fim da década de 1960. Em março de 1967, a linha dura militar assumiu o controle do governo sob a liderança de um novo presidente, Artur da Costa e Silva. Era desfeita a tênue aliança entre políticos civis conservadores e a liderança militar, enquanto setores mais radicais da oposição intensificavam a campanha contra o regime. No início de 1968, estudantes

universitários e do segundo grau da classe média realizaram uma série de protestos no Rio de Janeiro contra o aumento das mensalidades, os problemas de infra-estrutura e os cortes no orçamento para a educação. Durante uma manifestação em março, um jovem estudante levou um tiro da polícia militar e morreu, provocando uma nova onda de protestos contra o governo que foram violentamente reprimidos. Mais ou menos na mesma época, metalúrgicos realizaram greves em Contagem, uma cidade de Minas Gerais, e Osasco, um subúrbio industrial de São Paulo.

No final de junho de 1968, vários setores da sociedade civil – incluindo estudantes, professores, artistas, operários, clérigos e profissionais liberais – participaram da Passeata dos Cem Mil, no centro do Rio de Janeiro. Várias personalidades importantes da MPB participaram do evento, incluindo Gil, Caetano, Chico Buarque, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Milton Nascimento e Nana Caymmi, além de Zé Celso, Ítala Nandi, Renato Borghi (do Teatro Oficina), Paulo Autran (ator do Cinema Novo) e a escritora Clarice Lispector. A passeata ocorreu sem incidentes, mas o governo reagiu imediatamente proibindo outras demonstrações públicas. Violentos confrontos nas ruas não se limitavam exclusivamente à repressão policial. Em setembro de 1968, estudantes da conservadora Universidade Mackenzie atacaram a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, notória por apoiar a esquerda. Membros do CCC – a organização paramilitar anticomunista responsável por ataques ao Teatro Oficina – participaram do confronto, ferindo vários estudantes e destruindo o prédio principal da faculdade. Um mês depois, a polícia prendeu quase mil membros da UNE, reunidos clandestinamente em Ibiúna, uma pequena cidade do interior de São Paulo.

À medida que as oportunidades de oposição não violenta na sociedade civil ficavam cada vez mais raras, um número maior de militantes anti-regime se unia a organizações clandestinas de guerrilha. Os primeiros atos de resistência armada ao poder militar ocorreram logo após o golpe de 1964, mas só começaram a exercer um verdadeiro impacto em 1968. Dissidentes do Partido Comunista Brasileiro, que em geral evitavam a luta armada, formaram vários grupos importantes. O romance mais celebrado do período, *Quarup* (1967), de Antonio Callado, retratava os dilemas políticos e existenciais de um padre esquerdista que abandona a Igreja Católica para se unir a um movimento de guerrilha rural. Das quase três dúzias de organizações armadas, contudo, a maioria ficava em áreas urbanas e envolvia poucos artistas e intelectuais. O surgimento de um movimento de oposição armada marcou um distanciamento do ativismo simbólico associado ao CPC e ao protesto cultural pós-golpe, no qual artistas e intelectuais buscavam se posicionar como uma vanguarda revolucionária capaz de “conscientizar” as massas. Alex Polari, membro da Vanguarda Popular Revo-

lucionária (VPR), afirmou que o movimento de guerrilha surgiu “sem artistas, poetas, críticos, romancistas, teatrólogos, dançarinos, terapeutas, escritores”. Para sustentar essa visão, Ridenti demonstrou que artistas da esquerda constituíam menos de 1% do movimento de guerrilha (Polari, 1982, p.123; Ridenti, 1994, p.71).

O líder mais proeminente da guerrilha, Carlos Marighella, membro da Ação Libertadora Nacional (ALN), argumentou que o movimento de guerrilha era a vanguarda da transformação revolucionária. Para esse fim, as organizações guerrilheiras assaltavam bancos para financiar suas operações, atacavam arsenais para roubar armas e munição e bombardeavam alojamentos do exército e instalações militares norte-americanas. A operação mais famosa envolveu a ALN e o Movimento Revolucionário 8 (MR-8), que seqüestrou o embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick, em setembro de 1969. Em troca do embaixador, o governo foi forçado a transmitir o manifesto revolucionário do grupo em todas as estações de rádio e libertar quinze guerrilheiros detidos, permitindo que fossem exilados para países simpatizantes. Com o sucesso dessa operação de guerrilha, a VPR realizou seqüestros de diplomatas do Japão e da Alemanha Ocidental em 1970. A cada operação, o governo intensificava os esforços de liquidar o movimento de guerrilha. Algumas organizações clandestinas foram brutalmente reprimidas e seus membros foram invariavelmente torturados e muitas vezes assassinados, depois de capturados por agentes militares.

Caetano Veloso afirmou que os tropicalistas admiravam secretamente Marighella e outros líderes guerrilheiros, o que se evidenciava no tributo a Che Guevara em “Soy loco por tí, América” (discutida a seguir). Fernando Gabeira, ex-membro do MR-8 e participante do seqüestro de Elbrick, recordava-se de ter ouvido, quando se escondia da polícia, a música na qual Gilberto Gil faz uma referência velada a Marighella, assassinado por policiais naquele mesmo ano.²² Provavelmente ele se referia à música “Alfômega”, de Gil, apresentada no segundo álbum-solo de Caetano Veloso (1969), no qual Gil exclama em determinado momento da música “iê-ma-ma-Marighella”. Polari afirmou que os tropicalistas estavam em sintonia com a postura de Marighella: “O tropicalismo e suas diversas ramificações já eram, sem dúvida, a expressão cultural perfeita para aquilo que de forma incipiente representávamos em política” (Polari, 1982, p.121). Cantores de protesto mais convencionais, com destaque para Geraldo Vandré, prestaram homenagem à luta da guerrilha em várias canções em seu álbum de

22 Gabeira, 1980, p.135. Na adaptação de Bruno Barreto para o cinema, um dos personagens alega que essa referência enigmática pode ser detectada “se você tocar esse disco ao contrário”. Para evidências sobre o impacto da música entre os prisioneiros políticos, ver Ridenti, 2000, p.281.

1968, *Canto Geral*, mas Polari estava mais interessado na atitude de contracultura da Tropicália, que parecia prometer novas formas de integrar política, comportamento individual e prática artística.

Várias músicas do álbum-conceito *Tropicália, ou panis et circencis* aludiam a um contexto geral de violência política nas áreas urbanas. A faixa de abertura, “Miserere nobis” (Gil-Capinam), critica os mecanismos ideológicos e coercivos que sustentam a estrutura de desigualdade no Brasil. A música começa com acordes solenes de um órgão de igreja, abruptamente interrompidos pelo som de uma campainha de bicicleta, seguido do de uma guitarra elétrica. Gil entoia a frase litúrgica do título em latim, que venera o caráter nobre da pobreza, mas depois a subverte, questionando a promessa de redenção futura: “É no sempre será, ô, iaia”. Expressando impaciência com a fatalista aceitação da pobreza, a música exige igualdade aqui e agora. Considerando a cumplicidade histórica da Igreja visando a manter o status quo no Brasil, a instituição se via em posição vulnerável a críticas por parte da oposição anti-regime. Mas a música não deve ser interpretada como um ataque indiscriminado à Igreja Católica, que na época era politicamente dividida entre facções progressistas, conservadoras e moderadas. Alguns de seus membros incluíam importantes líderes da oposição, com destaque para Dom Hélder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife, e Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo, que mais tarde organizaria um pungente relatório sobre o uso da tortura por sucessivos regimes militares no Brasil.²³

“Miserere nobis” pode ser interpretada como uma denúncia da complacência, espiritual ou política, diante da injustiça. O tom de irreverência e desafio se intensifica na última estrofe: “Derramemos vinho no linho da mesa, molhada de vinho e mancha de sangue”. O verso alude à transubstanciação, na qual o vinho simbolicamente se transforma no sangue de Cristo, mas também insinua um clima de violência. Mais para o final da música, Gil forma, sílaba a sílaba, as palavras “Brasil-fuzil-canhão”, uma mensagem perceptível para ouvintes atentos, mas sutil o suficiente para evitar a censura.

Em outra música do álbum-conceito tropicalista, “Enquanto seu lobo não vem”, Caetano Veloso cria uma visão aterrorizante e surrealista do Rio de Janeiro baseada na fábula de “Chapeuzinho Vermelho”. Começando com um convite de amor para “passar na floresta”, a música continua fazendo referências sutis a manifestações nas ruas e movimentos de guerrilha rural: “Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil / vamos passear escondidos”. Esse convite pode ser interpretado como uma alusão ao êxodo

de líderes estudantis e guerrilhas urbanas das cidades para evitar que fossem presos e para organizar centros rurais, transferindo bolsões de resistência revolucionária para o interior.²⁴ Na passagem final, as referências ao contexto político deixam de ser oblíquas: “Vamos por debaixo das ruas / debaixo das bombas, das bandeiras / debaixo das botas”. A presença de bombas, bandeiras e botas sugere claramente a atividade de guerrilha e a repressão oficial. Enquanto Caetano canta essas palavras, Gal entoa repetidamente com voz distante “os clarins da banda militar”, reforçando a presença da ordem oficial.

O contexto de conflitos políticos e culturais é mais pronunciado em “Divino maravilhoso”, um rock composto por Caetano e Gil. Gal Costa interpretou essa música no festival de música da TV Record em 1968 e a apresentou em seu primeiro álbum-solo de 1969 (ver imagem 5 do caderno de imagens). Na música, ela adota a espécie de interpretação teatral típica de vocalistas norte-americanas como Janis Joplin ou Grace Slick, da banda Jefferson Airplane. Mais para o final de 1968, os tropicalistas adotaram esse título como nome de seu programa na TV Tupi. “Divino maravilhoso” expressava dramaticamente o clima do final da década de 1960, que foi, ao mesmo tempo, um período empolgante de experimentação e de severa repressão política. Quase todos os versos começam com o alerta “Atenção!”, levando ao refrão “Tudo é perigoso, tudo é divino maravilhoso”. A segunda estrofe incita o ouvinte a prestar “atenção para o refrão” da música enquanto sugere ser necessário refletir de forma crítica sobre seu significado. Nesse sentido, trata-se de outra metamúsica sobre o posicionamento do artista, o papel da recepção e a importância da interpretação aberta. A música também chama atenção para a “palavra de ordem” e o “samba-exaltação”, sugerindo uma crítica à ortodoxia esquerdista, por um lado, e ao patriotismo conservador, por outro. A estrofe final alude ao perigo muito concreto de conflito armado entre militares e grupos de oposição:

atenção para as janelas do alto
atenção ao pisar no asfalto o mangue
atenção para o sangue sobre o chão

A referência às “janelas do alto” não é direta, mas é possível especular que seja uma alusão aos policiais que se posicionavam em prédios altos da cidade, durante as passeatas de protesto. Os conflitos políticos são situados em um contexto social no próximo verso, que sugere a distância entre os ideais da modernização e a realidade da

²³ Originalmente publicado em 1985 pela Arquidiocese de São Paulo como *Brasil: nunca mais*, o relatório foi subsequentemente traduzido nos Estados Unidos com o título *Torture in Brazil*.

²⁴ Com o sucesso da Revolução Cubana, a teoria do foco para a luta revolucionária se popularizou em algumas regiões da América Latina, inclusive o Brasil, durante os anos 60.

norte-americano, aos ritmos latino-americanos e à música de vanguarda internacional. O conteúdo lírico da maior parte da música popular brasileira na década de 1960, contudo, se concentrava principalmente em contextos locais ou nacionais. Em geral, as músicas tropicalistas não eram diferentes nesse sentido, mas com algumas notáveis exceções situavam o Brasil nos contextos latino-americano e/ou global.

Tom Zé ocasionalmente elaborava críticas antiimperialistas similares às músicas *agitprop* do CPC do início da década de 1960. Uma música de seu primeiro álbum, “Profissão ladrão”, descrevia um migrante nordestino pobre com “tanta profissão” na economia informal que é preso por furto. Em longos e convolutos versos que lembram a rápida declamação da embolada do sertão nordestino, o homem preso protesta para o policial, lembrando-o de que roubo e corrupção são comuns em todas as classes. Só os pobres são estigmatizados pelas transgressões, enquanto os ricos e poderosos muitas vezes são recompensados, como sugere a quarta estrofe:

Sei que quem rouba um é moleque
aos dez, promovido a ladrão
se rouba cem, já passou de doutor
e dez mil, é figura nacional
e se rouba oitenta milhões...

Nesse ponto, Tom Zé insere um interlúdio instrumental pop, incluindo um grupo de metais que contrasta acentuadamente com o discurso coloquial e a fala do protagonista nordestino. Essa irônica justaposição de estilos musicais prepara o terreno para o verso inacabado:

é a diplomacia internacional
a “boa vizinhança” e outras transas

Quando toda a nação (na época a população do Brasil era de cerca de 80 milhões) é explorada, isso é chamado de “diplomacia internacional”, exemplificado pelo acordo de “boa vizinhança” entre o Brasil e os Estados Unidos, firmado na década de 1940.

Outra música tropicalista, “Soy loco por tí, América” (Gil-Capinam), posicionava o Brasil no contexto da luta antiimperialista no hemisfério. Gravada pela primeira vez por Caetano Veloso em seu álbum-solo de 1968, a música era um apelo à solidariedade latino-americana, sugerindo que os tropicalistas estavam cientes das implicações continentais do movimento (Schwarz, 1978, p.77). O apelo à *latinoamericanidad* também funcionava no nível musical. A música misturava vários ritmos latino-americanos, como a *cumbia* co-

lombiana e o mambo cubano, e as letras eram em “portunhol”, uma mistura de português e espanhol. Para Augusto de Campos, a música representava o “tropicalismo anti-Monroe”, já que implicitamente denunciava a dominância norte-americana no hemisfério, sancionada pela Doutrina Monroe (Campos, 1974, p.170). Tal qual Eldorado, a nação fictícia representada em *Terra em transe*, de Glauber Rocha, a música foi elaborada para transcender fronteiras de nacionalidade. Na letra de Capinam, todos os símbolos nacionais são omitidos; só “el cielo como bandera” para “esse país sem nome”. Embora não explicitado, o ícone central da música é Che Guevara, o revolucionário cubano natural da Argentina que foi perseguido e morto pelo exército boliviano em 1967. O regime brasileiro proibiu a circulação de seu nome na mídia de massa. Em “Soy loco por tí, América”, ele é simplesmente referido como “el hombre muerto”. A canção tem afinidades com a música de protesto ao exprimir a esperança redentora de que a visão de Guevara poderia ser consumada “antes que a definitiva noite se espalhe em Latino-América”.

Em seu segundo álbum-solo (1968), Gilberto Gil gravou “Marginália II” (Gil-Torquato Neto), uma música que explicitamente situa o Brasil no contexto das dificuldades do Terceiro Mundo. Apesar de a letra ser melancólica em alguns aspectos, trazendo a imagem de *tristes tropiques* para o Brasil, a música é alegre e otimista, influenciada pelo ritmo do baião nordestino com arranjos para metais. Começando com a dramática afirmação “eu, brasileiro, confesso”, a letra de Torquato Neto oferece uma revelação de culpa, aflição, degradação, segredos e sonhos a um público imaginário de compatriotas. A música inteira oscila entre um tom de seriedade dramática e de alegre sarcasmo. Um verso, por exemplo, afirma com ironia, “aqui, o Terceiro Mundo, pede a bênção e vai dormir”, que pode ser interpretado como crítica ao fatalismo religioso.

Na estrofe final, Torquato parodia a “Canção do Exílio”, do poeta romântico Antônio Gonçalves Dias, que começa com os versos: “Minha terra tem palmeiras / onde canta o sabiá”. Em marcante contraste, a letra faz referência explícita à violência política e à dependência econômica:

minha terra tem palmeiras
onde sopra o vento forte
da fome do medo e muito
principalmente da morte...
a bomba explode lá fora
agora vou temer
oh, yes, nós temos banana
até pra dar e vender

“Canção do Exílio” é provavelmente a obra mais parodiada do cânone literário brasileiro, expressando o desejo por uma terra natal tropical e paradisíaca repleta de belezas naturais, que escritores modernistas como Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade consideraram tão úteis para a apropriação irônica (Sant’Anna, 1986, p.30). No poema “Canto do regresso à pátria” (1925), por exemplo, Oswald de Andrade substituiu “palmeiras” por “Palmares” (o maior e mais famoso quilombo da História do Brasil), uma referência a um histórico de opressão e resistência. De forma similar, Torquato Neto substituiu as imagens de tranqüilidade bucólica esboçadas por Gonçalves Dias por alusões à sublevação política e ao medo sob o governo militar. Os dois últimos versos mencionam o nome da antiga marcha carnavalesca, “Yes, nós temos bananas” (1938), que satirizava o status do Brasil como produtor de matérias-primas para exportação. Na década de 1960, é claro, o Brasil tinha deixado de ser apenas um produtor de matérias-primas e, com certeza, não se adequava ao estereótipo de uma “república das bananas”, mas a citação de Torquato Neto atuava como lembrete da posição subalterna do país na economia global.

O refrão da música, “aqui é o fim do mundo”, repetido várias vezes, reforça a idéia de marginalidade. Essa expressão mostra que os brasileiros estão no “fim do mundo”, ao mesmo tempo em que mantém vestígios de conotações mais apocalípticas. Ao subverter o ideal do Brasil como um paraíso tropical tranqüilo, “Marginália II” sustenta um posicionamento político e ético em termos globais. Nesse sentido a marginalidade denota não apenas uma realidade política e econômica, mas também um posicionamento fundamental diante das nações dominantes. Mais do que qualquer outra peça tropicalista, “Marginália II” pressagiu a postura mais abertamente terceiro-mundista na obra de Gil, na década de 1970.

A Tropicália foi um movimento cultural articulado primordialmente na música popular, mas com significativas manifestações em outros campos artísticos. Inspirada pela iconoclastia radical de Oswald de Andrade, a Tropicália propunha uma releitura da cultura brasileira que criticava as premissas nacionalistas e populistas que orientavam grande parte da cultura de protesto produzida na época. O veículo dessa crítica muitas vezes envolvia produtos culturais originados dos Estados Unidos e na Europa, ou mediados por eles, o que levava a acusações de inautenticidade e alienação política. José Ramos Tinhorão, por exemplo, sugeriu a existência de um vínculo orgânico entre a orientação internacional da Tropicália e o programa econômico do regime militar, com sua grande ênfase no investimento de capital externo. Segundo as estimativas do historiador, os tropicalistas “atuavam como uma vanguarda para o governo de 1964 no âmbito da música popular” (Tinhorão, 1991, p.267). Entre outras limitações, essa homologia não consegue incluir as formas nas quais a Tropicália

apresentou as grandes contradições sociais e os mecanismos repressivos da modernização sob o governo militar.

Podemos entender a Tropicália como uma espécie de “dominante cultural” para citar a formulação que Jameson fez sobre o pós-moderno em relação ao capitalismo avançado. Seguindo essa sugestão, a Tropicália seria a lógica cultural não do pós-moderno, mas antes da modernização conservadora, o modelo econômico do regime baseado em investimento estrangeiro, o desenvolvimento da indústria e da comunicação de massa, junto com medidas de austeridade salarial. Obviamente, isso não quer dizer, como sugere Tinhorão, que os tropicalistas endossassem a modernização conservadora. Sugiro apenas que os tropicalistas estavam sintonizados com as contradições e mudanças estruturais desencadeadas pelo governo militar e seu programa de desenvolvimento (Dunn, 2007, p.66).

À medida que as esperanças de redenção política começaram a definharem, os tropicalistas recorreram a representações alegóricas para refletir sobre algumas contradições da modernidade no Brasil. Ao mesmo tempo, abraçavam a experiência urbana, com sua exuberância de imagens e sons da mídia de massa e buscavam se envolver com uma indústria cultural cada vez mais sujeita aos interesses do regime. Apesar de as composições tropicalistas terem provocado controvérsias entre artistas, críticos e fãs, elas em geral eram ignoradas pelos censores. Porém, a partir de 1968, como os tropicalistas estavam ganhando visibilidade e notoriedade, suas apresentações irreverentes começaram a se mostrar embaraçosas para o regime militar.