

Tropicalismo, arte,sociedade: compreensões ainda úteis para uma educação que se desejeplural

RESUMO:A elite intelectual brasileira é paradoxal em suas relações com o restante da sociedade. Têm a percepção do contrassenso nas interações dela, enquanto elite e assim autodeterminada, com os demais integrantes do que ela mesma convencionou designar como povo. Assim, se autorizam a impor aos demais membros do grupo social, estatutos socioculturais pautados pelas próprias razões, enquanto se omitem da faculdade de antecipação das mudanças que são normalmente próprias às vanguardas artísticas. Ao invés de avanços, então, as elites promovem enormes retrocessos sociais e culturais, congelando a evolução de toda a sociedade, constituindo e se vangloriando de reinar numa terra devastada. Sob esse enfoque, voltamos ao Tropicalismo e o lançamos como celeiro de conteúdos úteis para uma educação, ao mesmo tempo em que plural socialmente mais justa.

Palavra-chave: Tropicalismo; educação; sociedade; cultura brasileira

Tropicalismo, art, society: still useful understandings for an education that if it desires mixing

ABSTRACT: The Brazilian intellectual elite is paradoxical in its relations with the rest of society. Have the perception of defeat in her interactions, while elite and self-determined, with the other members of her order designate as a people. So, if they impose on other members of the social group, guided by their own sociocultural reasons statutes, while neglect of anticipation of the changes that are typically own the artistic avant-gardes. Instead of progress, so, elites promote huge social and cultural kickers, freezing the evolution of society as a whole, constituting and bragging of reigning in a wasteland. Under this approach, we return to tropicalism and launched as barn useful content for an education, while plural socially fairer.

Key-words: Tropicalism; education; society; Brazilian culture

Tropicalismo, arte, sociedade: compreensões ainda úteis para uma educação que se deseje plural

Marcelo Pessoa de Oliveiraⁱ

1. Das fontes e processos do equívoco

Da relação de vanguardas artísticas como o Tropicalismo¹ (ou Tropicália) com a intelectualidade, nasce um equívoco sobre a utilização da arte e sobre a crítica especializada que determina divergências sobre a função social e estética da arte na sociedade.

A elite intelectual brasileira é paradoxal porque nunca ou quase nunca fez parte do proletariado. Por conveniência, dá-se voz a ele nos discursos que a própria elite tece. Tais discursos até falam dos problemas dos pobres, dos trabalhadores, dos eleitores, comentam e criticam a opressão e segregação exercida pela elite sobre o contingente fragmentado sobre o qual se conforma a massa designada por população ou povo².

De um lado, a sociologia cultural invade os bastidores conservadores do latifúndio histórico brasileiro e academicamente legitima o MST – Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, ao mesmo tempo em que assume uma atitude de resqúicio paternalista e oligárquico sobre o comportamento e pensamento relacionado ao povo, e também sobre o patrimônio material, social e cultural coletivo desse mesmo povo.

Por outro lado, parte da elite intelectual acredita que o povo, do qual fala aparentemente de maneira benevolente e protetora, é ignorante e precisa ser intelectualmente guiado e orientado,

¹Embora a Tropicália, enquanto movimento estético musical deflagrado em 1967, tenha sido considerada extinta com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1969, vale lembrar que o próprio Caetano, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo, em 19/03/99, se declarou ainda tropicalista. Essa afirmação nos sugere que, de alguma maneira, o ideário e as atitudes tropicalistas ainda estão possíveis, uma vez que o cenário cultural e político nacional e internacional continuam em efervescência (vejamos exemplarmente episódios como o processo de *impeachment* do então presidente brasileiro Fernando Collor de Melo, em agosto de 1992, o “11 de setembro”, nos EUA, em 2001, a explosão do caso do “mensalão”, durante o governo do Presidente Lula, em maio de 2005, ou a “Primavera Árabe”, fatos estes últimos ocorridos entre 2010 e 2012 no Oriente Médio). Portanto, se os ingredientes históricos ainda estão em ebulição no caldeirão sociocultural do mundo, podem perfeitamente estar presentificados nos trabalhos dos remanescentes daquele movimento ou ainda mesmo podendo ser revisitados por prováveis neotropicalistas como Chico César, Adriana Calcanhoto, Zeca Baleiro, Vitor Ramil, Lenine, Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Rita Ribeiro, Virgínia Rodrigues etc.

² Para entender povo, recorreremos à definição de Marilena Chauí, em sua obra *Conformismo e Resistência*, de 1986. De Chauí, nos apropriamos, entre outras definições da autora, daquela que entende o povo como generalidade, como instância jurídico-política (dotada dos critérios do racionalismo da Ilustração) e como particularidade social: os “pobres”. De um lado desse entendimento, portanto, tem-se que ao povo, entendido como generalidade política, cabe a tarefa política e racional de fundação e de sustentáculo dos preceitos e ordenamentos sociais. De outro lado, temos o povo como particularidade social e, a esse “povinho” e suas necessidades básicas, diz-nos Chauí, “cabe auxiliá-lo através da filantropia e educá-lo através da disciplina do trabalho industrial, educação essencial para conter suas paixões obscuras, supersticiosas, sua irracionalidade e, sobretudo sua inveja, que se exprime no desejo sedicioso do igualitarismo” (p. 17).

senão não conseguirá entender o que realmente seja civilização, cultura e arte e sua função para a manutenção do *status quo*.

Alguns membros da classe artística são também omissos porque enxergam tudo isso, entendem todo esse paradoxo³ e mesmo assim não fazem nada realmente significativo para denunciá-lo ou para mudar essa conjuntura.

Santaella (1990, p. 13), argumenta nessa linha, dizendo que a utilização da arte, como proposta de formas criadoras, inventivas e contra ideológicas, se não conseguir atingir o povo, porque determinadas apropriações da arte a direcionam para utilizações não estéticas ou a desejam mais politizadas, fazendo com que o povo não seja capaz de entendê-la e decodificá-la, fará dessa arte uma arte elitista, discriminadora, e constituir-se-á em passaporte de privilégios para a ratificação dos estatutos do *establishment*.

Entretanto, paralelamente ao contexto paradoxal e de omissão, com o pretexto de ajudar o povo nessa compreensão de si próprio, a elite intelectual e alguns artistas eventualmente tentam conjuntamente fazer da arte de cunho erudito o estandarte, a porta-voz de uma pretensa consciência coletiva e unânime sobre si própria.

Deseja-se fazer da arte o único recurso paradigmático de manifestação cultural que deveria ser aceito por todos os integrantes da sociedade. A aceitação deve ser incondicional. No entanto, se essa aceitação incondicional ocorrer, atrofiar-se-á a percepção crítica coletiva e se possibilitará a fertilização do terreno social e cultural que faz brotar as raízes do equívoco entre a real função da arte para a sociedade, que seria, dentre outras, o gozo estético e a contemplação do belo, e a utilização política que se deseja dar a ela – atribui-se à arte, nessa situação, o papel de panfleto contra ideológico.

2. Dos materiais e dos métodos

Meu recorte investigativo aqui foi pensado a partir de um *front* que nos permita visualizar como, na contemporaneidade, relações que envolvam o Tropicalismo, a arte e a sociedade possam ajudar na concepção de uma educação plural, isto é, que de fato se apegue a fundamentos históricos e políticos de uma cultura brasileira que contemporaneamente transita nos limites do erudito, do popular e do midiático.

³Esse paradoxo o definimos por meio de uma ética social que se situa nas fronteiras do dever-fazer o bem sem ver a quem (a utilização da arte para fins políticos deveria agir nesse pólo, sem necessariamente destituir a arte de seus atributos culturais e estéticos), e o fazer o bem em benefício de quem (aqui é que encontramos o uso não politizado da arte, mas panfletário, que destitui da arte os atributos culturais e estéticos que lhe são inerentes, atribuindo-lhe artificialmente atributos éticos, morais e sociais). Nesse sentido entendemos que se torna difícil distinguir a esquerda política (setor da sociedade organizada onde se encontrava concentrado o maior número dos membros do que se poderia chamar de elite intelectual dos anos 60) da arte panfletária, uma vez que essa elite intelectual agia paradoxalmente nos dois polos de tensão da arte dos anos vividos sob a ditadura militar no Brasil.

O trabalho se voltou, a partir de leituras livres dos textos poéticos e do livro *Verdade Tropical* (1997), de Caetano Veloso, do ensaio *Cultura e Política de 1964-69*, de Roberto Schwarz (1992), e do livro *Arte e Cultura* (1990), de Lucia Santaella, para os questionamentos sobre a natureza das relações entre o objeto estético e as questões de ordem política e social que interferem na concepção das obras artísticas, relações as quais promovem a referencialidade como função primeira da linguagem na arte.

A partir das leituras das obras citadas, pudemos perceber nas letras⁴ de alguns poemas-canções, alguns matizes sócio-políticos ainda válidos para a construção de uma educação plural, transdisciplinar.

3. Do corpus de análise

Na história recente da cultura brasileira, pudemos observar uma qualitativa emergência de movimentos poéticos e poético-musicais como o Concretismo, a Bossa-Nova, o Cinema Novo e a própria Tropicália. Com exceção do Cinema Novo, todos os demais movimentos tiveram como matéria-prima básica da manifestação a poesia, em sua modalidade verbal.

A Bossa-Nova empregou o código musical de uma maneira sofisticada para os padrões de composição até então praticados. Suas harmonias culminaram em requintadas melodias que, associadas às letras complexas ou simples que seus compositores lhe acrescentavam, resultaram num importante conjunto poético-musical para a história de nossa MPB.

Conferindo a esses ingredientes uma caracterização mais próxima e mais própria da música erudita e, conseqüentemente, mais afim com a plateia das salas de concerto, os bossanovistas agiam mais de acordo com o gosto da elite intelectual e social de seu tempo, não fomentando nenhuma ou quase nenhuma veia de questionamento ou de controvérsia em suas atitudes e letras.

Os tropicalistas, ao contrário, cantavam e agiam justamente contra os pressupostos éticos, estéticos e socioculturais que essa mesma elite pretendia impregnar na arte. O que não quer dizer que atuavam musicalmente contra a Bossa Nova, uma vez ser esse último movimento musical um produto típico de certa elite social e intelectual brasileira dos anos 50.

A música tropicalista, 25 anos depois da explosão bossanovista, embora trouxesse em alguns de seus poemas-canção, harmonias e arranjos musicais de vanguarda, inovadores na forma de harmonização e na concepção instrumental, às vezes até comparáveis ou superiores aos arranjos praticados pelos bossanovistas, foi conduzida por seus idealizadores – principalmente Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Torquato Neto –, a um lugar notadamente de domínio da música e da temática mais acessível à camada popular da sociedade, conjugando a esse ingrediente de

⁴“Tropicália”, “Alegria, Alegria”, “Acrílico”, “Fora da Ordem”, por exemplo.

acessibilidade um teor de polêmica bem pitoresca e ao gosto de seus idealizadores. Atitudes essas, aliás, que lançam o nosso olhar na direção da visão de uma tensão entre a paz temática e a controvérsia estética, bem perceptível desde o surgimento do movimento tropicalista e da própria canção intitulada “Tropicália”:

Além disso, a ideia de usar o título de uma obra que já existia não parecia correta. E se o autor na gostasse do empréstimo? “Eu tenho certeza de que Hélio Oiticica vai ficar louco por essa música. Bote Tropicália, insistiu Barreto. É uma palavra forte, apoiou Guilherme Araújo, já gostando da sugestão. Apesar das objeções de Caetano⁵, a canção estava batizada (História do batismo da canção “Tropicália”. *Apud*CALADO, 1997, p. 162).

Portanto, evidencia-se que, desde o título da canção “Tropicália”, ela tem, atrelada em si, o universo da controvérsia, deixando-nos uma sugestão de que há muito nela de correlação direta de seu conteúdo com os fatos e acontecimentos do mundo que a cerca e que é experienciado pelo eu-lírico.

No início de 1968, relata Calado (1997), o jornalista Nelson Motta publica um artigo no *Última Hora*, intitulado “A Edu Lobo”, criticando a postura do compositor Edu Lobo em relação à nova fase musical dos tropicalistas, inaugurada com a letra de “Tropicália”:

É estranho que um homem sensível, espírito permanentemente aberto às novas experiências, reaja assim diante da linguagem de “Tropicália” ou “Soy Loco Por Ti, América”. É certo que as melodias são fracas, primárias, quase ridículas diante da obra anterior de Gil e Caetano, mas é tão importante o que dizem as letras que as melodias ali funcionam como meros acessórios (Nelson Motta. *Apud*CALADO, 1997, p. 178).

Numa direção predominantemente temática, portanto, é que acreditamos que caminha a manipulação da linguagem na letra da canção “Tropicália”, e, nessa direção, é que também conduzi minha análise dessa canção.

⁵ As objeções de Caetano até faziam algum sentido. Levando-se em conta o trabalho preferencialmente ideológico e linguístico, por parte de Caetano Veloso, e também a pretensão antropofágica de Oiticica (note-se que a Antropofagia oswaldiana teria, portanto, muito maior afinidade com o perfil estético geral de Caetano, do que o perfil momentaneamente temático de sua letra, o que justificaria a aparente recusa de Caetano de intitular de “Tropicália” a letra de sua canção, uma vez que ela não seria esteticamente antropofágica, mas muito mais literal e temática). O próprio Oiticica, um ano depois de expor sua instalação *Tropicália*, em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna, escreveu um artigo intitulado também “Tropicália”, no qual esclarecia seu propósito com a instalação: “Na verdade, quis eu com a *Tropicália* criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – [...]. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio” (Hélio Oiticica, março de 1968. *Apud*CALADO, 1997, p. 163).

“Tropicália”

(de Caetano Veloso. In: *Caetano Veloso*, 1968, e *Caetano e Chico*, 1972)

- 1.....Sobre a cabeça os aviões
- 2.....Sob os meus pés, os caminhões
- 3.....Aponta contra os chapadões, meu nariz
- 4.....Eu organizo o movimento
- 5.....Eu oriento o carnaval
- 6.....Eu inauguro o monumento
- 7.....No planalto central do país
- 8.....Viva a bossa, sa, sa
- 9.....Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
- 10...O monumento é de papel crepom e prata
- 11...Os olhos verdes da mulata
- 12...A cabeleira esconde atrás da verde mata
- 13...O luar do sertão
- 14...O monumento não tem porta
- 15...A entrada é uma rua antiga,
- 16...Estreita e torta
- 17...E no joelho uma criança sorridente,
- 18...Feia e morta,
- 19...Estende a mão
- 20...Viva a mata, ta, ta
- 21...Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
- 22...No pátio interno há uma piscina
- 24...Com água azul de Amaralina
- 25...Coqueiro, brisa e fala nordestina
- 26...E faróis
- 27...Na mão direita tem uma roseira
- 28...Autenticando eterna primavera
- 29...E no jardim os urubus passeiam
- 30...A tarde inteira entre os girassóis
- 31...Viva Maria, ia, ia
- 32...Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
- 33...No pulso esquerdo o bang-bang
- 34...Em suas veias corre muito pouco sangue
- 35...Mas seu coração
- 36...Balança a um samba de tamborim
- 37...Emite acordes dissonantes
- 38...Pelos cinco mil alto-falantes
- 39...Senhoras e senhores
- 40...Ele põe os olhos grandes sobre mim
- 41...Viva Iracema, ma, ma
- 42...Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
- 43...Domingo é o fino-da-bossa
- 44...Segunda-feira está na fossa
- 45...Terça-feira vai à roça
- 46...Porém, o monumento
- 47...É bem moderno
- 48...Não disse nada do modelo
- 49...Do meu terno
- 50...Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

51...Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
 52...Viva a banda, da, da
 53...Carmem Miranda, da, da, da, da

A letra da canção “Tropicália” parece ter, do título ao último verso, uma preocupação preferencialmente temática com as coisas sociais, culturais e políticas do Brasil. Sobre o título já fizemos alusão. Já, no final da letra, no verso 52, temos a abertura temática para três referências.

O louvor à “banda” parece-nos trazer à tona a carga semântica relativa a uma antialegría alegórica. Essa “banda” louvada pelo eu-lírico é, assim, uma anticelebração de nosso aspecto de espera messiânica pela salvação que nunca chega, e da felicidade que nunca se realiza. É, portanto, a lembrança festiva de nossa frustração social e de nossa ilusão emotiva: conjugam-se nesse louvor a euforia e a disforia de ser e de se sentir, todos os dias, um cidadão brasileiro. Daí, temos uma consequente apropriação dos temas socioculturais pelo eu-lírico, que constitui um arranjo mais literal e apolíneo.

A reelaboração imagética operada pelos interlocutores da obra dessa apropriação literal e temática realizada pelo eu-lírico acaba por conduzir a uma sensação estética e dionisíaca: o signo metafórico dionisíaco utiliza como ponto de partida o significante temático da estrutura apolínea da letra.

Dessa abertura semântica da palavra “banda”, abre-se uma primeira leitura, que nos fala sobre esse aspecto pitoresco, sobre essa rotina e cotidianidade apolínea impregnada na vida das pessoas, vida essa que passa sem a concretização das novidades almeçadas – compreensíveis nos termos da alegoria da melancolia⁶.

A segunda leitura faz referência ao marasmo, ao aspecto bucólico da vida das pessoas. Sobre o passar a existência, essas pessoas, debruçadas em janelas, esperando o dia e a banda de música passar, trazendo-lhes alguma alegria, ou a sensação momentânea de festa e de novidade – vive-se à espera de um turbilhão dionisíaco. Esse marasmo, bem como o aspecto corriqueiro de nossa sociedade nos parece, também, ser o *leitmotiv* do poeta-compositor Chico Buarque, na criação temática de sua canção “A Banda”. Esse *leitmotiv* comum ao procedimento de construção das duas letras faz emergir uma metáfora de segundo grau, uma metáfora da metáfora.

⁶ Dizemos que é melancólico, porque o povo celebra festivamente as próprias incompetências, deficiências e tristezas numa pseudo-alegría durante o carnaval. Regozija-se com os próprios desejos insatisfeitos nos relacionamentos virtuais via redes sociais. Confraterniza-se com amigos imaginários nas partidas de futebol. Encontra conforto na falta de coragem às avessas durante as lutas de MMA. Mais adiante no texto, diremos que é bucólico, porque, através dessas celebrações, mantém-se imutável a paisagem cultural e, mais precisamente, a poesia e a harmonia da Música Popular Brasileira, confinando-a a um gueto de alienação ou periodicamente alternando sua evolução entre o bom e o mau procedimento poético, entre o bom e o mau gosto, entre o alienado e o patético, o que, consequentemente, interrompe a continuidade da linha evolutiva da MPB e mantém nossa paisagem cultural enclausurada na prisão de uma mesmice estética empobrecedora.

O que importa na inter-relação entre as duas letras não é mais o aspecto dionisíaco de “Tropicália”, nem a alusão quase referencial de “A Banda”, mas a semelhança de procedimentos de que lançam mão os poetas-compositores para exporem alegoricamente a mesma problemática social.

Estabelece-se, portanto, a leitura da terceira referência, que concretizaria uma relação de procedimentos poético-musicais por homologia semântica entre as letras da canção “A Banda” e da canção “Tropicália”.

Em “A Banda”, de Chico Buarque, o eu-lírico diz estar à toa na vida quando o seu amor lhe chama, para que veja uma banda passar, cantando coisas sobre o amor. Chico repudia a natureza temática dessa sua letra, até os dias de hoje, ao mesmo tempo em que, em detrimento do artifício poético e ideológico, mais ou menos nos mesmos parâmetros do gosto estético de Caetano, se afasta dos temas fáceis.

No entanto, vale ressaltar, diante do repúdio de Chico com relação à sua letra, e diante da rejeição inicial de Caetano em relação ao título de “Tropicália”, e ainda, diante da retaliação aos tropicalistas promovida por Edu Lobo e outros artistas, foi feita uma defesa ao poema-canção temático de Caetano, nos dizeres de Nelson Motta:

Desonesto seria aproveitar o sucesso de “Alegria, Alegria” e sair com um chorrilho de musiquinhas fáceis de aprender, com letras lineares, água-com-açúcar, que teriam um sucesso maior, garantido. Não, ao contrário, ele vem com “Tropicália”, com uma letra de difícil compreensão para seu público. Vem com uma preocupação de nova linguagem, de uma visão dos mitos brasileiros, de busca de uma expressão poética coerente com a nossa realidade. A realidade brasileira é agressiva, é cafona, é mal acabada, é forte, e o caminho para a efetiva comunicação com o nosso público deve ser através de uma forma que expresse a realidade a que ele está acostumado (Nelson Motta, 23/01. *Apud* CALADO, 1997, p. 179).

Os versos de 01 a03 parecem dizer-nos, na linha dessa percepção facilmente reconhecível pelo público, como é o cenário que o eu-lírico contempla num dado momento da cena histórica brasileira. A compreensão literal dela é tão imediata que sua clareza beira a de um texto referencial em prosa. Conta-se, a partir das imagens relatadas nos três versos iniciais, um pouco da história de nosso país, o avanço do progresso, a construção de Brasília, momento também que coincide com o surgimento da Bossa Nova.

Nos versos de 04 a07, Caetano nos lembra do seu próprio tema: organiza o movimento tropicalista e inaugura seu monumento obelisco na nova capital do país.

Na letra cantada de Caetano reificamos nossos mitos culturais e sociais – carnaval, mulatas e palhoças, Carmem Miranda, Iracema, praias e Bahia. Nessa reificação nós somos auditivamente conduzidos a uma recriação na tela cinematográfica mental dos primórdios materiais da realidade de nossa condição existencial.

Reconhecemos, nos versos 14 a 19, as imagens que nos recordam a nossa defasagem ideológica, técnica e cultural, e as personagens que nos representam alegoricamente na letra – Marias, crianças feias e mortas, os olhos verdes da mulata, as Senhoras e os Senhores – surgem como coisas alienadas de todo o progresso que está acontecendo ao seu redor e que é narrado pelo eu-lírico.

Revelando os aspectos da defasagem tecnológica de um país que, apesar disso, ainda constrói a moderna Brasília, o poeta, além de metaforizar a condição brasileira composta de simultâneos atrasos e progressos, institui a dimensão da distância que separa cada um dos brasileiros entre si.

Esses brasileiros, alegorizados pelo nome genérico de “Maria”, no verso 31, e pelo vocativo “Senhoras e Senhores”, no verso 39, estão em estado de apartamento de tudo isso a que se denomina progresso. A medição da distância se faz quando o eu-lírico nos diz que, acima de nós, bem além de nosso alcance, estão os aviões e, paradoxalmente, ao nosso alcance, estão as ferramentas do trabalho, materializadas pela ideia de ir à roça, na terça-feira, ter que trabalhar (vide verso 45). Simbolicamente, a sensação e percepção desse estado de miséria e de apartamento social recuperam, na memória coletiva dos indivíduos, as lembranças do processo colonizatório engendrado pelo trabalho vitalício nas lavouras da metrópole.

A música bossanovista – em destaque direto no verso 08 e indireto no verso 44 – representava um avanço técnico, de um lado, mas, de outro lado, permitia verificar por comparação que esse “progresso” coexistia também com a simplicidade das moradias rudimentares chamadas de palhoças – verso 9.

É crível, portanto, que a Bossa-nova representava nosso distanciamento técnico da palhoça alegórica e representativa do Brasil. O Tropicalismo, ao mesmo tempo em que da palhoça nos distanciava, nos aproximava e nos tornava antropofagicamente íntimos dela.

4. Da discussão dos dados

A atitude dos tropicalistas e de Caetano Veloso pareceu assumir, aos olhos da esquerda intelectual e política, uma postura alienada e que seria própria de uma má-consciência de direita.

Apesar disso, notamos em Caetano e nos tropicalistas mais efetivos uma faceta ainda mais esquerdizada⁷ do que a própria esquerda política aparentava ter. Os tropicalistas, ao mesmo tempo em que distantes daquela parte de elite intelectual que segrega e vitima a população (falamos disso

⁷ Por “esquerdizada” entendemos aqui, que as atitudes tropicalistas eram um conjunto de atitudes que se opunham ao *establishment* sociocultural e político dos anos 60.

anteriormente), atuaram de modo mais sintonizado com as preocupações sociais, ainda que sem a obrigação estética de serem assim.

Aparece na obra de Caetano certa ambiguidade sobre esse histórico, especialmente quando esse poeta-compositor, ao mesmo tempo em que tenta desvincular a arte da referencialidade dos temas sociais e políticos da ditadura, manifesta algum protesto ou vínculo social nas letras de suas canções (é o caso de “Tropicália”⁸ e de “Alegria, Alegria”⁹).

Essa ambiguidade não foi bem interpretada nem pela esquerda intelectual e nem pela direita política, o que tornou Caetano Veloso *persona non grata* no meio intelectual das esquerdas de todos os tipos, por não ser tão panfletário como a esquerda e o *establishment* cultural julgavam fosse necessário em meio a uma ditadura militar.

Também no meio da direita ele foi renegado, por não comungar das mesmas omissões e ultrajes que o regime político ditatorial, populista e opressor impunha ao povo. Isto é, ele não se mantinha calado como a direita imaginava que devesse permanecer, uma vez muitas de suas canções “gritavam” pelos *shows*, espetáculos e rádios as verdades inconvenientes que se pretendia ocultar.

Pode-se acrescentar ainda, ao lado de nossas percepções sobre Caetano e os tropicalistas, o fato de termos constatado que esses conteúdos e estratégias culturais em suas letras e músicas referem-se insistentemente a procedimentos como a junção dos elementos díspares de nossa conformação terceiro-mundista, como nos sugere em seu ensaio, Schwarz (1992, p. 61-92).

Esses elementos nos remetem à miscigenação étnica e cultural da qual se constituiu a população do país, mas também evocam renovação e a liberdade estética preconizada pelo Movimento Modernista.

A apropriação sociocultural brasileira, entendida pelos modernistas como “festa e promessa de felicidade” (nos termos de WISNIK, 1995), se apresentam no Tropicalismo sob os moldes da ingestão e “deglutição” de tudo (como, aliás, já sugeriu a Antropofagia oswaldiana). Inclusive numa apropriação do *kitsch*, compondo um contexto geral de assimilações socioculturais que nos lançam, simultaneamente aos procedimentos estéticos, temáticos e ideológicos tropicalistas, modernistas e antropofágicos.

Esse cenário, a nosso ver, enfatiza a filiação dos tropicalistas com os pressupostos modernistas. Por isso, o livro *Verdade Tropical* (1997), de Caetano Veloso, e o ensaio *Cultura e Política de 1964-69*, de Roberto Schwarz (1992), reforçam teoricamente a releitura do Tropicalismo associado ao Movimento Modernista, particularmente quando tratam da singularização de certos traços componentes de nossa cultura e da manifestação artística de nossa gente miscigenada.

⁸Letra de Caetano Veloso, nos discos *Caetano Veloso*, 1968, e *Caetano e Chico*, 1972.

⁹Letra de Caetano Veloso, nos discos *Caetano Veloso*, 1968, e *Barra 69*, 1972.

Ademais, contribuem para essa ideia, o fato de que a assimilação sociocultural pode ser encontrada em várias canções de Caetano Veloso, como “O Estrangeiro”, “Haiti I e II”, “Aboio”, “Canto do Povo de Um Lugar”, “Tropicália”, “Alegria, Alegria”, e “Acrilírico”¹⁰, nas quais, ao entrarmos em contato com as respectivas letras, pudemos observar claramente a confluência de vários elementos – temáticos, ideológicos e linguísticos – distintos, unidos para formar um só discurso que propõem uma ruptura com a tradição elitista de concepção de uso da arte e um avanço em relação ao procedimento estético estagnado.

Buscamos, também, em nosso trabalho, a compreensão e identificação dos elementos que preencham as lacunas de nossa situação cultural histórica que ainda necessitam de detalhamentos, notadamente sobre os momentos mais *bucólicos* e *melancólicos* da cultura musical anteriores e posteriores à Bossa Nova e ao Cinema Novo.

Esses momentos melancólicos e bucólicos foram rompidos, na música, com os impulsos criativos da Bossa-Nova (BN), na poesia, com os preceitos da Poesia Concreta (PC) e, no cinema, com a apropriação estética das imagens sociais impetradas pelo Cinema Novo (CN).

Na música, depois de um hiato temporal marcado pelo enfraquecimento do impulso criativo inicial da BN nos anos cinquenta, surgem as concepções da Tropicália, a qual promove a retomada da linha evolutiva da Música Popular Brasileira (MPB)¹¹.

O hiato de tempo do qual falamos foi verificado a partir dos anos 50, momento em que houve um aparente abandono, por parte dos praticantes da música popular, das concepções culturais e estéticas da BN, condição que acabou por acentuar o aspecto melancólico e bucólico de nossa cultura, de nossa sociedade, de nossa música.

Nesse ambiente melancólico e bucólico temos a particularidade conjuntural que nos cerca enquanto povo. Compõe-se este ambiente de um sistema econômico em processo de industrialização, uma nação-Brasil que se ergueu ontem (com a Bossa Nova, com a Poesia Concreta e o com Cinema Novo) como exportadora de bens culturais, e quer erguer-se hoje a partir das torres petrolíferas do pré-sal.

Recorremos à imagem alegórica da melancolia e do bucolismo para explicar o que é verificado pela observação da estaticidade do panorama sociocultural nacional anterior à BN e ao CN, que se situa entre o Modernismo Brasileiro e o surgimento desses movimentos. Esse panorama estático que antecede à BN e ao CN se repete após o enfraquecimento desses movimentos,

¹⁰Esta última, com letra de Caetano Veloso e Rogério Duprat, no disco *Caetano Veloso*, 1969.

¹¹ Numa entrevista à “Revista Civilização Brasileira”, nº 7, maio de 1966, (*Apud* CAMPOS, 1993, p. 141), Caetano Veloso trata de uma necessária retomada das atitudes que nortearam a evolução da música brasileira através da Bossa Nova, e que, por razões conjunturais pertinentes ao mercado da obra de arte, por exemplo, foram esquecidas ou propositalmente deixadas de lado.

constituindo um novo hiato cultural temporal histórico na evolução técnica de nossas manifestações artísticas.

A identificação desse panorama estático passa pela visão e compreensão da expectativa eterna de adoração reincidente da *mesmice musical*¹² periodicamente reinante no país, que quase confinou, antes, movimentos artísticos como a poesia do Modernismo, e depois, a Poesia Concreta, o CN e a BN à nulidade, não fosse a retomada da linha evolutiva da música realizada pela Tropicália.

Não quer dizer isto que tenham sido o Modernismo, depois o Concretismo, a BN ou CN os responsáveis pela adoração do mau gosto imediatamente posterior a eles. A cíclica falta de novidade e a apreensão desse momento recorrente de inércia e de crise desembocam nas manifestações culturais com a pretensão de se utilizar a arte como panfleto ideológico. A percepção dessa crise conduziu Caetano e os tropicalistas num movimento em direção à ruptura com a contemplação dessa paisagem já costumeira, mas que lhes incomodava.

Deu-se, a partir da reunião de elementos sociais e elementos culturais aparentemente contraditórios¹³, uma relação dialética de negação, por parte de Caetano e dos tropicalistas, dos postulados culturais pretendidos pela esquerda intelectual.

A dinâmica social dessa negação aparece quando o artista passa a negar a sua obra, pois não mais reconhece na reprodutibilidade de sua obra a originalidade e a genialidade que a concebeu, e, também, na ocasião em que o público passa a negar o seu artista, pois não depende mais dele para ter a obra e, mesmo porque, a obra que ele produz não serve ou não explica o momento social e político que todos estão vivendo.

Basicamente, as músicas, performances, extravagâncias e subversões de Caetano Veloso e Gilberto Gil no auge do Tropicalismo expuseram esses elementos contraditórios que se instalaram na sociedade contemporânea à deles.

¹² Essa *mesmice musical* se revela através do empobrecimento cíclico verificado anualmente pelo emprego dos mesmos ritmos (*funk*, pagode, axé etc.), pela composição de melodias fracas e pela construção linguística altamente referencial, sensualizante e emburrecedora.

¹³ Por elemento cultural contraditório, entendemos, de um lado, a arte como artefato humano de contemplação do belo, o que possibilita a transposição conceitual desse procedimento para o universo das manipulações temáticas, ideológicas e linguísticas praticadas por parte de Caetano Veloso, e que se oporia, de outro lado, ao elemento arte como produto de consumo fácil, o que facilita, por sua vez, a redução do aspecto estético para o aspecto político-social de uso da arte como panfleto ideológico à moda do que pretendia a esquerda.

5. Das Conclusões

A ruptura inicial com o modelo bucólico e melancólico promovida pelos tropicalistas, se hoje revisitada e atualizada, é mais bem entendida se contemplada dentro do universo das negações, sínteses e superações próprias do método dialético, e se vislumbrada também sob a ótica oswaldiana da prática da Antropofagia, ou seja, da deglutição, assimilação e posterior devolução dos elementos culturais ingeridos ao ambiente externo.

Veloso (1997) enriqueceu nosso trabalho de análise com as negações dialéticas temáticas, com as contradições pessoais¹⁴, políticas e emocionais que pautaram as preocupações dos tropicalistas e também suas durante a efervescência cultural contemporânea da Tropicália e as percepções apreendidas durante o seu exílio obrigatório, apontando para os caminhos obliquados pelo artista em busca do espaço das metáforas e das apropriações linguísticas operadas em sua obra poético-musical.

Santaella (1990) apareceu, em nosso trabalho, oferecendo os argumentos da negação ideológica do modelo cultural pretendido pela elite intelectual, demonstrando as articulações entre arte e cultura, trazendo à tona, ainda, os desencontros ideológicos cometidos pela elite intelectual ao tentar dar à arte um papel que seria mais apropriado aos partidos políticos e, portanto, não da arte e nem dos artistas.

De Schwarz (1992), depreendemos as negações dialéticas mais próximas aos conceitos de apropriação, assimilação e devolução dos elementos socioculturais estrangeiros, destacando-se nessa relação dialética a herança antropofágica de Oswald de Andrade.

Sobre as obras elencadas acima, Veloso (1997), Santaella (1990) e Schwarz (1992), podemos dizer que elas entrecruzam seus conteúdos em vários momentos, uma vez que têm como liame a mesma verve argumentativa: sociedade, política, cultura e os pressupostos da arte num determinado período da história política e cultural do Brasil.

Vale ressaltar sobre isso que, como recorte de estudos, essas obras nos sugeriram, quando lidas individualmente, a leitura temática da canção “Tropicália”, derivando daí, uma leitura mais presa às impressões também temáticas de *Verdade Tropical* (1997).

A leitura de canções como “Alegria, Alegria”, ficou mais presa às impressões ideológicas depreendidas de *Arte e Cultura* (1990). E a leitura cultural associada ao aspecto semântico-linguístico da canção “Acrilírico”, ficou mais envolta às impressões antropofágicas depreendidas do ensaio “Cultura e Política, 1964-69” (de 1978, in: Schwarz, 1992).

Nessas canções verificamos a superação dialética dos conceitos próprios da arte dita engajada ou panfletária e da arte com propósito de expressão da natureza humana e de exercício

¹⁴ Vide Veloso (1998) nas referências.

pleno de contemplação do belo nos níveis temático, ideológico e linguístico, o que indica haver nelas, para viabilizar essa superação, a necessária mediação do artista como entidade principal e essencial do processo de assimilação e reinterpretação cultural.

Por isso, pela atualidade social, cultural, política, filosófica, linguística e, de certo modo, histórica, a releitura da Tropicália e de seus personagens talvez ainda interesse àqueles que estejam procurando contribuir para a construção de uma educação plural, interdisciplinar.

Referências

- CALADO, C. **Tropicália, a história de uma revolução musical**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CHAUI, Marilena. **Conformismo e Resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SANTAELLA, L. **Arte e Cultura – equívocos do elitismo**. São Paulo: Cortez, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- VELOSO, Caetano. **Uma versão absurda do perfeito idiota latino-americano**. In: PESSOA, Marcelo. Entrevista realizada para a pesquisa de Iniciação Científica do programa PIBIC/CNPq. São José do Rio Preto, 1998.
- WISNIK, J. M. La gayaciencia: Literatura y musica popular en Brasil. **Revista de Occidente**. Madri, nº 174, 1995.

ⁱ Pós-doutor pelo IBUSP - Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo (Bolsa CNPq, 2012), na temática Educação, Cultura e Linguagem Científica. Doutor em Letras pela UEL - Universidade Estadual de Londrina (Bolsa FAPEMIG, 2010), defendeu a Tese Interdisciplinar A Crônica-canção de Chico Buarque, apresentando estudos sobre apropriações recíprocas entre Literatura e Jornalismo. Mestre em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista (Bolsa CAPES, 2003), com Dissertação Interdisciplinar sobre as assimilações de argumentos da Poesia, da Política e da Canção nos textos de Caetano Veloso. Graduado em Letras (UNESP, 2000), desenvolveu pesquisas de iniciação científica nas áreas da Teoria Literária e também da Mediação nas Práticas Educativas. Tutor Presencial de EaD (Ensino a Distância) do complexo educativo formado pelo CEPEAD/NEAD/FaPP/UEMG/UAB/CAPES polo de Frutal - MG (2013 - atual). Foi Professor nos vários níveis do ensino público e particular e, há dez anos na UEMG - Universidade do Estado de Minas Gerais. Na UEMG, coordenou o Curso de Comunicação Social (2007-09) e é líder do Grupo de Pesquisa SIC - Sociedade, Imagens e Cultura (2011- atual). Integra os Grupos de Pesquisa Diversidade Biológica e Cultural em Campos Rupestres (USP); o GREOSS - Educação e Ontologia do Ser Social (UNESP); e o Ecologia, Conservação e Manejo de Águas Superficiais, (UEMG). Membro de órgãos colegiados de Cursos de Graduação, desenvolve pesquisas na área Interdisciplinar, com ênfase na Educação, nos Estudos Culturais, nas Letras, na Comunicação e nas relações que envolvem Literatura, Cultura e Temas da Sociedade Urbana. Serviu o Exército Brasileiro como Voluntário (Tiro de Guerra 02-033, 1987- 87). Foi Arte-Educador Voluntário na parceria do Governo Federal com a Prefeitura Municipal de São José do Rio Preto - SP, no Programa de inclusão socioeducativa Criança Cidadão do Futuro (1998-99). Foi Voluntário do Projeto Rondon (Equipe UNISOL / UNESP - 2000), foi Esporte-Educador Voluntário da Corpus Academia, em Frutal - MG (2010-11). É Diretor de Marketing, Cultura e Eventos da FKMKG (Federação de Karatê de Minas Gerais - 2013 - atual), e também Voluntário nas comissões especiais de ações sociais do Rotary Internacional (2009-2011).