

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA

RUY MATOS E FERREIRA

PARCEIROS DO FUTURO: A TROPICÁLIA COMO VANGUARDA POÉTICA

ORIENTADOR: ELISALVA MADRUGA DANTAS

JOÃO PESSOA – PB

2003

RUY MATOS E FERREIRA

PARCEIROS DO FUTURO: A TROPICÁLIA COMO VANGUARDA POÉTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura brasileira

Orientador: Prof^a. Dr^a. Elisalva Madruga Dantas (UFPB)

João Pessoa – PB

Catálogo na Publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F383p Ferreira, Ruy Matos.
 Parceiros do futuro: a tropicália como vanguarda poética / Ruy
Matos
 Ferreira. - João Pessoa, 2003.
 173 f. il.

Orientadora: Elisalva Madruga Dantas.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA/PPGL

Literatura brasileira. 2. Expressão poética. 3. Tropicália. 4. Vanguarda
poética. 5. Poesia contemporânea. I. Título.

UFPB/BC

CDU-821.134.3(81) (043)

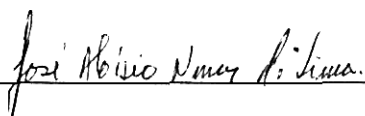
RUY MATOS EFERREIRA

PARCEIROS DO FUTURO: A TROPICÁLIA COMO VANGUARDA POÉTICA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a. Elisalva Madruga Dantas

Orientadora/ UFPB

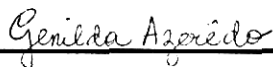


Prof. Dr. José Aloísio Nunes

Membro/ UFAL

Prof. Dr. João Batista de Brito

Membro/ UFPB



Prof. Dr^a. Genilda Azerêdo

Membro/ UFPB

Prof. Dr. Marcus Nicolau

Membro/ UFPB

RESUMO

O presente trabalho tem a intenção de esclarecer e analisar a dimensão criativa, e as formas de utilização de novos suportes para a expressão poética, que caracterizaram a Tropicália, e que permitem considerar a sua intervenção crítica na música popular brasileira, um verdadeiro movimento de vanguarda poética. Esta perspectiva é justificada, ao longo do trabalho, por uma apreciação da sua nova forma de dialogar com a tradição erudita, a herança das vanguardas e as manifestações “kitsch” da literatura brasileira, bem como por uma análise do tratamento singular e original dado pelo movimento à questão da oralidade e da sonorização da expressão poética, uma das problemáticas fundamentais da poesia contemporânea.

RESUMÉ

Le travail présent a l'intention d'expliquer et analyser la dimension créative et les formes d'utilisation de nouveaux supports pour l'expression poétique, qui on marqué Tropicália et cela permet de considérer son intervention critique dans la musique populaire brésilienne, un vrai mouvement d'avant-garde poétique. Cette perspective est justifiée, le long du travail, pour une appréciation de sa nouvelle façon de dialoguant avec la tradition d'érudit, la succession des avant-gardes et les manifestations " kitsch" de la littérature brésilienne, aussi bien que pour une analyse du traitement singulier et original donné par le mouvement à le sujet de l'oralité et du sonorisation de l'expression poétique, problèmes fondamentaux de la poésie contemporaine.

POÉSIE SONORE AVANT-GARDE POETIQUE POÉSIE BRÉSILIENNE CONTEMPORAINE

SUMÁRIO

MANHÃ TROPICAL: UMA INTRODUÇÃO	p. 7
O “X” DO PROBLEMA: AS DIMENSÕES ORAIS, SONORAS E TECNOLÓGICAS DA POESIA CONTEMPORÂNEA	p. 15
REMOTA BATUCADA: A CANÇÃO POPULAR COMO EXPRESSÃO POÉTICA	p. 49
A VITROLA ENXOVALHADA	p. 65
CLARA	p. 81
BATMACUMBA E ANALFOMEGABETISMO: SINCRETISMO, KITSCH E BRUTALISMO COMO CRÍTICA CULTURAL NA TROPICÁLIA	p. 87
MAMÃE CORAGEM	p. 124
ANTICOMPUTADOR SENTIMENTAL: A RENOVAÇÃO DOS SUPORTES FORMAIS E TECNOLÓGICOS NA CANÇÃO TROPICALISTA	p. 129
ACRILÍRICO	p. 157
APOCALIPOPÓTESE: CONCLUSÃO	p. 161
BIBLIOGRAFIA	p. 171

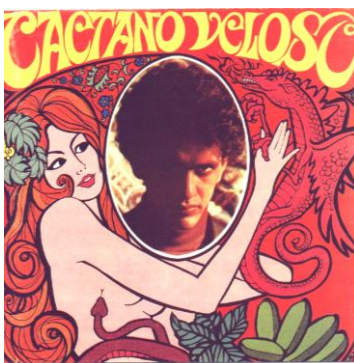
MANHÃ TROPICAL: UMA INTRODUÇÃO

Um fenômeno artístico dos mais significativos, tanto por sua repercussão pública, quanto por sua originalidade, no período agitado que foram os anos 60 para a cultura brasileira, foi o surgimento da Tropicália; que, apesar de ter influenciado diversas formas de expressão estética, era fundamentalmente uma intervenção cultural voltada para a crítica e renovação da canção popular urbana, cuja dimensão, enquanto movimento poético de vanguarda, ainda carece de entendimento mais profundo.

O seu lançamento efetivo se deu através do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, que chegou às lojas em julho de 1968 e era obra de um grupo composto pelos compositores, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, os poetas-letristas, Torquato Neto e Capinam, o maestro Rogério Duprat, a banda Mutantes (formada por Rita Lee, Arnaldo Batista, e Sérgio Dias) e as cantoras Gal Costa e Nara Leão. Apesar de que, em muitos aspectos, o seu caráter de manifesto tivesse sido antecipado pelo primeiro disco solo de Caetano Veloso, lançado poucos meses antes¹.

O movimento repercutiu de imediato dentro do contexto cultural brasileiro da época, entre outras coisas, por que interagiu intensamente com a indústria

¹ O disco coletivo, cuja capa aparece abaixo, no canto esquerdo, apresentava, na contracapa, um manifesto em forma de roteiro cinematográfico. Por sua vez, o de Caetano Veloso, cuja capa feita por Rogério Duarte, figura abaixo no centro, apresentava na contracapa um texto de sua própria autoria, onde, em tom confessional, também eram mencionadas questões fundamentais para o movimento. É ainda significativo, neste momento de explosão do tropicalismo, o disco de Gilberto Gil, também lançados em 1968, que contava, tal como o anterior, com uma capa de Rogério Duarte (com colaboração de Antônio Dias e do fotógrafo David Zingg), mostrada abaixo à direita, e na contracapa um texto seu “psicografado” pelo mesmo Rogério Duarte.



Sobre este último, autor das capas mencionadas e mais a do LP seguinte de Gil, lançado em 1969, deve ser dito que esteve sempre próximo à agitação tropicalista, e, de certa forma, incorpora muito da sensibilidade da Tropicália em seu trabalho como artista gráfico. Além disto, foi parceiro de Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente em “Anunciação”, que integra o seu primeiro LP tropicalista e em “Objeto semi-identificado”, do LP de Gil de 1969; foi também um dos responsáveis por um marco da nova estética, o evento “Apocalipopótese”, no aterro do flamengo, Rio de Janeiro, em 1968; do qual participaram Torquato Neto, Hélio Oiticica e Cláudio Manuel.

fonográfica, em festivais, shows e gravações de discos². Além disto, os tropicalistas mantiveram, por alguns meses, em 1968, um programa de televisão “Divino Maravilhoso”; e houve uma participação significativa na imprensa, no início dos anos 70, de Caetano Veloso, em “O “Pasquim”, e Torquato Neto, com a coluna “Geléia Geral”, no “Última Hora”.

Esta relação íntima com a dinâmica dos meios de comunicação de massa pode parecer paradoxal, em um movimento de vanguarda poética e crítica cultural, mas, neste caso, sintoniza-se com a intenção de relativizar as fronteiras entre o elevado ou erudito e o popular, e contrapor-se a concepções exclusivistas da cultura e do caráter nacionais. Segundo o poeta Waly Salomão, que desde o início dos anos 70, manteve-se muito próximo do grupo tropicalista (tendo inclusive editado com Torquato Neto o único número da revista alternativa “Navilouca”, em 1972, onde constam poesias de ambos e de Caetano Veloso), o que o “tropicalismo devastou foi um pensamento

² Mas houveram também fatores não relacionados à lógica do mercado, que contribuíram bastante para a rápida repercussão da Tropicália. Já em 1967, artistas de vanguarda como o poeta Augusto de Campos e o músico Gilberto Mendes manifestavam-se a favor da nova estética indicada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, em artigos que depois integraram o livro, “Balanço da bossa e outras bossas” do primeiro, publicado de 1968 (Perspectiva, São Paulo, 1993). Também significativo, foi o lançamento, em Olinda, em 19 de abril de 1968, do “1º Manifesto Tropicalista Nordestino”(que segue abaixo, na íntegra), em cuja esteira vieram outros dois manifestos: “O que É o Nosso Tropicalismo ou Vamos Desmascarar o Nosso Subdesenvolvimento”, assinado por Jomard Muniz de Britto, Will Leal, Carlos Aranha, Martinho Moreira Fraga, Raul Córdula e Marcus Vinicius, lançado em 10 de maio de 1968, durante debate na UFPB em João Pessoa, e “Inventário do Feudalismo Nordestino”, lançado pouco depois no Recife, na abertura de uma exposição do artista plástico Raul Córdula (que foi censurada), onde se lançou, também, o livro *Idolatria*, na linha do “poema-processo”, ambos apresentados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, signatários do manifesto junto com: Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães, Celso Marconi, Marcus Vinicius, Carlos Aranha, Raul Córdula, Dailor Varela, Alexis Gurgel, Falves da Silva, Anchieta Fernandes e Moacyr Cirne.

POR QUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?
2. recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores” (porque eles continuam mais “antigos” do que nunca; do alto da sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria, pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, luso tropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-nística, etc e tal.
4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva (a exemplo, do faz escuro mas eu canto, das manhãs de liberdade, do vietnam por ti e por mim e outros “protestos” puramente retórico-panfletários).
5. Afirmamos: “dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arreventa, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes (quá quá quá, para os que não entendem...)”.
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Claudio, os poetas de Vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.
7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista” (por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo).
8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!
9. Tropicalistas de todo o mundo uni-vos – Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta, Aristides Guimarães, compositor de música popular, e Celso Marconi, repórter e crítico de cinema.

linear. Privilegiou um pensamento, uma sensibilidade, um discurso que tendia para o mosaico, encruzilhada de sugestas, interconexões”³.

Por outro lado, a iconoclastia debochada dos tropicalistas retoma, em diversos pontos, a devoração cultural, preconizada pela “antropofagia” modernista de Oswald de Andrade (já em 1968 Caetano Veloso dirá que o tropicalismo é um “neo-antropofagismo”⁴). E, além disto, também possui afinidades com experiências de vanguarda, em outros campos artísticos, contemporâneas suas: a ficção de José Agrippino de Paula em *Panamérica* (1967), o cinema de Glauber Rocha, desde *Terra em Transe* (1967), a montagem de *O rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo teatro Oficina (1967) e o trabalho do artista plástico Hélio Oiticica, cuja *Tropicália* (exposta na mostra “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM-RJ, em abril de 1967), foi a origem da denominação do movimento⁵.

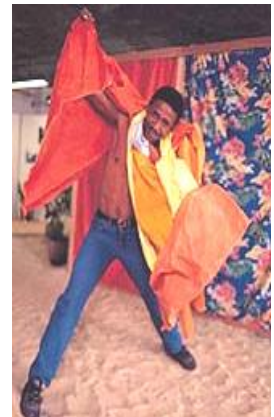
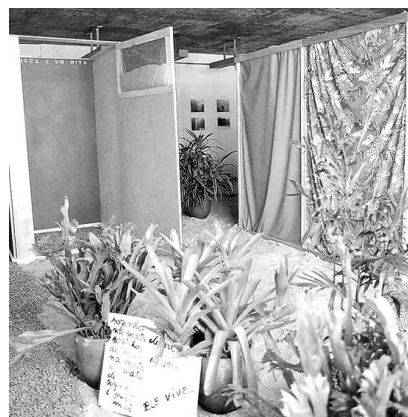
Na verdade, o tropicalismo surgiu quase em paralelo a uma onda de renovação nas artes plásticas, cujo marco foi, justamente, a exposição “Nova Objetividade”, que reuniu artistas como: Lígia Clark, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Lígia Pape, Cláudio Vergara, Wesley Duke Lee e Antonio Manuel; existindo importantes pontos de convergência entre as duas estéticas, na manipulação de conteúdos da cultura de massa e novas formas de estimulação dos sentidos.

No caso de Hélio Oiticica e Cláudio Manuel, esta convergência evoluiu para uma identidade de interesses, que torna legítimo falar de um tropicalismo no campo das

³ Waly Salomão. *Armarinho de miudezas*. Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1993, p. 47

⁴ Caetano Veloso. *Conversa com Caetano Veloso*. in: Augusto de Campos. *Balanço da bossa e outras bossas*. Perspectiva, São Paulo, 1993, p. 207

⁵ A “Tropicália”, que se vê abaixo de três ângulos diferentes, era um labirinto feito de dois “Penetráveis”, PN2 (“Pureza é mito”, obra de 1966) e PN3 (“Imagético”, de 1966-67), contendo plantas tropicais, araras, poemas-objeto, areia, “Parangolés” (obras de 64 e 65, na foto, no canto direito, alguém “veste” um deles) e no final, uma televisão ligada. Segundo Carlos Calado, foi depois de vê-la, que o fotógrafo Luís Carlos Barreto sugeriu seu nome para a música de Caetano Veloso, em que este procurava sintetizar o movimento (Tropicália: a história de uma revolução musical. Ed. 34, São Paulo, 1997, p. 162).



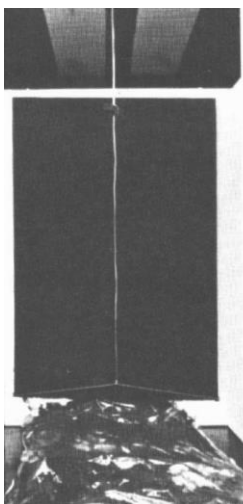
artes plásticas⁶. De modo um tanto semelhante, do final dos anos 60 ao início dos anos 70, vai delinear-se no cinema brasileiro, a partir da estética onírica e agressiva

⁶ Hélio Oiticica (1939-1980), egresso do neoconcretismo, evoluiu, ao longo dos anos 60, para um tipo de trabalho mais interativo, que misturava primitivismo com referências do cotidiano urbano e exigia participação ou manipulação do espectador. Abaixo vê-se três importantes criação suas: à esquerda o bólido vidro nº 6 “Metamorphosis”, de 1965, que utiliza vidro, tela, plástico e pigmento, logo depois um dos “Parangolés”, objeto, entre estandarte e capa plástica, que necessitava da presença de um suporte humano, sendo usado por Caetano Veloso em 1968, e, no canto direito “Babylonests”, montado em Nova York em 1971, um “ambiente” com materiais plásticos e um leito, que aparece sendo usufruído pelo seu criador.



Quanto a Cláudio Manuel, seu trabalho apresenta características um tanto semelhantes, como é fácil de perceber em “Soy loco por ti”, (obra quase homônima de uma das composições tropicalistas mais divulgadas, “Soy Loco por ti América”, parceria de Capinan e Gilberto Gil presente no primeiro LP solo de Caetano Veloso lançado em 1968), exposta no Salão da Bússola em 1969, que consistia em uma cabine, contendo uma enorme cama de mato, e, ao fundo, um painel tapado com um pano preto, o qual, quando levantado, revelava o mapa da América Latina (abaixo à esquerda). Ainda mais insólito é um trabalho seu (do qual se vê abaixo, à direita, uma amostra) que consistiu, segundo ele mesmo, em recriar:

Uma exposição proibida no MAM, 1973, época pesada, censura & loucura. Pegar então a exposição censurada, transformá-la em material iconográfico, juntar uns textos, criar uma estrutura e jornal, inventando assim um novo suporte para expor os trabalhos proibidos. Conseguir, por fim, que O Jornal publicasse o resultado num caderno de seis páginas, fazendo com que a exposição funcionasse independente de museu, ditadura, censura etc.. Durando 24 horas, o tempo de duração de um jornal (Antonio Manuel e outros. Antonio Manuel. Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1984, p. 28)



de Glauber Rocha, em *Terra em Transe* de 1967, ou *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* de 1969, um momento tropicalista, que, para Ismail Xavier, foi marcado pelo:

*riso e a paródia, assumindo a “crise das totalizações históricas” como um dado. No Brasil, não cabe separar as “raízes autênticas (rurais)” da cultura importada (urbana), nem cabe o discurso didático-conscientizador de uma arte política que tem o diagnóstico geral nas mãos e quer ensinar a todos o caminho para o futuro. Mais urgente é uma terapia de choque já presente em Terra em transe -, o gesto agressivo de sabotar um nacionalismo ufanista aprofundando as misturas incômodas.*⁷

Também significativa, no que se refere a interação da Tropicália com a dinâmica da comunicação de massa, foi o seu diálogo com a moda, especialmente quanto ao vestuário. Para Dailor Varela o movimento, encarou a moda jovem como produto de consumo e teve um impacto considerável nos padrões de bom gosto dominantes na moda brasileira de então; o que permite identificar na:

*antimoda tropicalista um sentido crítico/criativo, tão importante quanto suas criações musicais (...) em pesquisas feitas na época (1967-1968) pôde-se comprovar que a reação ao movimento tropicalista foi motivada em 70% por suas músicas e 30% pela antimoda que seus ídolos inventaram.*⁸

⁷ Ismail Xavier. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: Ismail Xavier, Jean-Claude Bernadet, Miguel Pereira. O desafio do cinema. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985, p. 18

Roberto Schwartz também classifica como tropicalista estes filmes de Glauber Rocha do final dos anos 60 (abaixo à esquerda se pode ver um fotograma de “Terra em transe”), que vão marcar uma atitude bem diferente da “estética da fome”, a qual se vinculam suas primeiras obras (Cultura e política. In: O pai de família e outros estudos. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978, p. 76 a 78). Mas, diversos outros filmes importante entre o final dos anos 60 e o início dos anos 70, podem também ser remetidos à estética tropicalista, como *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1968), ou *Os herdeiros* de Cacá Diegues (1969); merecendo um destaque especial, os filmes de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* de 1968 (abaixo, na posição central, vê-se um fotograma deste filme) e *A mulher de todos* de 1969, e os de Júlio Bressane: *Matou a família e foi ao cinema* (de onde provém o fotograma abaixo, no canto direito) e *O anjo nasceu*, ambos de 1969; que vão inaugurar uma estética ainda mais agressiva, por seu uso abusivo da violência e de clichês da cultura de massa, o chamado cinema “marginal” ou “udigrudi”.



⁸ Dailor Varela. Da tropicália ao lamê. Revista de Cultura Vozes. Vozes, Petrópolis, nº 66, abril, 1972, p. 23

Entretanto, justamente por seu convívio estreito com os ditames da comunicação de massa, e por sua atuação privilegiada no campo da música popular urbana, a poética original e inovadora da Tropicália nem sempre tem merecido a consideração devida. Até a atualidade as opiniões sobre seu papel crítico e impacto estético permanecem divididas.

De um lado colocam-se aqueles, como Álvaro de Sá, que minimizam o seu papel inovador, considerando que “a vanguarda pode ser popular, mas raramente este é vanguarda porque é dirigido no sentido de baixar o repertório”⁹; ou então os que acreditam, como Philadelfo Menezes, que suas experiências, “para a poesia, especialmente a de vanguarda, eram questões há muito resolvidas e repisadas, quando não impertinentes”¹⁰.

Do outro lado, estão aqueles, como Augusto de Campos, para quem: “Gil e Caetano reabilitaram um gênero meio morto: a poesia cantada.(...) atingiram um grande refinamento nessa modalidade de melopéia, nesta arte rara que Pound

Com respeito a este aspecto, vale destacar a atuação de Regina Boni, que em 1968, abriu em São Paulo a sua “boutique” “Ao Dromedário Elegante”, um marco na estética desta antimoda, que tinha certa sintonia com experiências parecidas de contestação da moda vigente, em prol de padrões alternativos mais adequados ao gosto dos jovens dos anos 60, que já vinham ocorrendo em Londres com a criação da boutique “Biba”, de Barbara Hulanicki. Porém, tudo começou, como comenta Marisa Alvarez Lima:

quando ela fez o desenho das roupas de plástico para Caetano, ‘É proibido proibir’ e para Os Mutantes, ‘2001’, no festival da Record. A partir daí integrada com o grupo, passou a fazer da moda seu instrumento de criação. Ela diz que faz antimoda, sem preocupação do bonito e sem o menor compromisso com o chamado bom gosto. A roupa na sua concepção passa a ser uma linguagem importante porque se tornou “um prolongamento do corpo” (MacLuhan) (Marginália: arte e cultura na idade da pedrada. Salamandra, Rio de Janeiro, 1996 p. 171).

Observe-se abaixo alguns exemplos desta antimoda tropicalista, à esquerda, Caetano Veloso e os Mutantes posam para uma foto promocional com os modelos de plástico verde e preto, concebidos por Regina Boni (com ajuda de Dedé, mulher de Caetano Veloso) para a apresentação de “É proibido proibir” (1968); ao centro outros modelos seus, da mesma época, e no canto direito, uma foto que aparece em uma matéria sobre o tema de Marisa Alvarez Lima em 1970, ilustrando o mesmo tipo de estética.



⁹ Alvaro de Sá. Vanguarda - produto de comunicação. Vozes, Petrópolis, 1977, p. 140

¹⁰ Philadelfo Menezes. Poética e visualidade. Editora da UNICAMP, Campinas, 1991, p. 181

denomina *motz el son*, isto é a arte de combinar palavra & som”¹¹; ou que, como Celso Favaretto, reconhecem no tropicalismo a elaboração de “uma nova linguagem da canção exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária”¹².

De qualquer forma, apesar da grande repercussão pública alcançada pelo movimento, ou mesmo da presença na mídia, até hoje bastante expressiva, de alguns dos seus mais destacados integrantes, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, existem poucos trabalhos, de maior vulto, sobre as estratégias poéticas da Tropicália; e menos ainda sobre o seu caráter de vanguarda quanto a esse aspecto.

As abordagens, que surgiram mais recentemente, voltam-se, preferencialmente, para aspectos biográficos e históricos, como é o caso de *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo* de Luis Carlos Maciel (1996)¹³, do memorialístico *Verdade tropical* do próprio Caetano Veloso (1996)¹⁴, de *Tropicália: história de uma revolução musical* de Carlos Calado (1997)¹⁵; ou então para sua contextualização exclusivamente dentro dos parâmetros da música popular como *Tropicalismo – Decadência bonita do samba* de Pedro Alexandre Sanches (2000)¹⁶.

Na verdade, em diversos outros aspectos importantes, permanece ainda como referencial básico, um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o tropicalismo, o enxuto *Tropicália - Alegoria, Alegria* de Celso Favaretto, publicado em 1979¹⁷. Entretanto, em que pese a pertinência dos vetores escolhidos por Favaretto para analisar a atuação tropicalista, basicamente centrado no significado filosófico e

¹¹ Augusto de Campos. O balanço da bossa e outras bossas. Perspectiva, São Paulo, 1993, p. 292

¹² Celso Favaretto. Tropicália - Alegoria, Alegria. Ateliê Editorial, São Paulo, 1996, p. 28

¹³ Luis Carlos Maciel. Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996

¹⁴ Caetano Veloso. Verdades tropicais. Companhia das Letras, São Paulo, 1996

¹⁵ Carlos Calado. Tropicália: história de uma revolução musical. Editora 34, São Paulo, 1997

¹⁶ Pedro Alexandre Sanches. Tropicalismo – Decadência bonita do samba. Boitempo, São Paulo, 2000

Este livro é, por sinal, bastante sintomático quanto à dificuldade de se contextualizar a Tropicália, sem uma efetiva compreensão de suas relações com a dinâmica da poesia e da literatura brasileira. Pois, partindo exclusivamente de sua intervenção no cenário da música popular da sua época, o seu autor chega a considerá-la como manifestação pioneira de uma estética pós-moderna (p. 22 e 23). Ora, ainda que este termo tenha contornos relativamente vagos, e implique uma certa flexibilidade de interpretação, é muito difícil aceitar que um movimento profundamente penetrado pelo espírito antropofágico de Oswald de Andrade e pelas debates sobre a identidade nacional, tema ao qual sempre estiveram ligadas as discussões sobre modernidade no Brasil, possua um tão marcado caráter de ruptura com o espírito moderno.

Até mesmo, a análise empreendida no livro, sobre os desdobramentos da influência tropicalista na música popular brasileira, é sensivelmente prejudicada pelo mesmo motivo. Especialmente por uma excessiva valorização de seu relacionamento com as metamorfoses do samba, gênero dominante na música popular urbana do Brasil na época, mas, que nunca foi o forte do movimento e que, portanto não é um referencial muito adequado para dar suporte a julgamentos sobre os desdobramentos de suas propostas musicais. Inclusive por que, diferenciando-se da bossa-nova, que havia, de certa maneira, injetado uma nova energia e diversos procedimentos inovadores no samba, e, principalmente, empreendido uma “revisão crítica” de sua trajetória, o tropicalismo foi mais afeito à variedade e à mistura de gêneros, inclusive à recuperação de alguns minimamente representados na tradição musical brasileira; bem como de outros, que eram então negligenciados, ou pouco valorizados, como o baião, o bolero, ou o iê iê iê da Jovem guarda.

¹⁷ Idem. Ibidem

político de suas atitudes para o contexto cultural brasileiro da época, sua atenção privilegiada aos mecanismos estéticos que opuseram os tropicalistas aos adeptos da música de protesto, deixa intocado um vasto campo de análise sobre suas relações e seu diálogo com outros fenômenos culturais tão ou mais relevantes. Relações estas cujo conhecimento mais aprofundado, por certo, é fundamental para a avaliação da qualidade artística e atualidade crítica da Tropicália.

Seja como for, é essencial que se explicita e analise, de forma mais cuidadosa, as características que fazem da Tropicália uma experiência poética de caráter efetivamente vanguardista; contribuindo, dessa forma, para um dimensionamento mais correto do seu impacto na poesia brasileira, e mesmo da sua influência nas direções posteriores que nela se definiram.

Acrescente-se também, que as experiências cada vez mais numerosas no sentido de recuperar as dimensões orais, sonoras e cênicas da prática poética, que vem se dando nos mais diferentes contextos literários, dentro e fora do Brasil, desde os anos 60, reforçam a necessidade de investigar, com mais profundidade, as estratégias expressivas nesse sentido, que caracterizaram o discurso estético da Tropicália.

Além de ser o primeiro movimento de vanguarda a destinar-se a uma audiência de massa no Brasil, o modo como abordou as novas exigências de expressão poética, através de meios tecnológicos como o disco o rádio e a televisão, conciliando-as com as expectativas formais e discursivas do público e a realidade da comercialização e massificação dos bens artísticos, é, no mínimo, original; demandando uma análise mais cuidadosa do que as críticas mercadológicas ou a admiração que o público em geral lhe tem dispensado.

O “X” DO PROBLEMA: AS DIMENSÕES ORAIS, SONORAS E TECNOLÓGICAS DA POESIA CONTEMPORÂNEA

Para analisar de forma mais efetiva o caráter vanguardista e o impacto renovador da Tropicália, no cenário da poesia brasileira, é importante dispor de um conjunto de referências teóricas e metodológicas capazes de dar conta de duas problemáticas fundamentais: as formas como dialoga com as correntes de vanguarda, que vêm promovendo a remodelação da comunicação poética desde o início século XX, em especial no sentido de recuperar sua dimensão sonora; e a sua maneira original de explorar potencialidades orais e musicais da poesia, conformando-as às novas exigências da tecnologia e da comunicação de massa.

Mesmo sendo um movimento nitidamente de vanguarda, tanto pelo modo enérgico e iconoclasta que marcou suas manifestações públicas, quanto por sua própria ambiência e aporte intelectual, o mercado de consumo e a música popular foram seus campos privilegiados de atuação; o que pode fazer parecer que estaria melhor enquadrado dentro do âmbito exclusivamente musical, e, mais exclusivamente, no da música popular, ou então, enquanto fenômeno de consumo massificado.

Sem descartar a pertinência de relacionar a Tropicália a estas duas categorias, deve ser considerado: em primeiro lugar, que o movimento agiu, principalmente, sobre e através da linguagem, utilizando uma modalidade poética das mais antigas, a poesia cantada; em segundo lugar, que ele privilegiou um gênero de expressão, a canção, que, apesar de atualmente condicionada à difusão pelos meios de comunicação massificados, tem uma longa tradição poética; especialmente em língua portuguesa, onde alcançou excelente qualidade estética já na Idade Média; e em terceiro lugar, que ele se fez, rapidamente, presente no contexto poético brasileiro de sua época.

Ainda assim, e apesar de, já em 1969, Augusto de Campos, um dos principais articuladores da poesia concreta, então a mais prestigiada vanguarda literária do Brasil, avaliar que: “Caetano é o maior poeta da geração jovem e o que ele e seus companheiros estão fazendo é o fato novo mais importante da cultura brasileira”¹⁸, persistem algumas resistências quanto ao enquadramento efetivo da Tropicália dentro do contexto poético brasileiro, bem como, quanto ao caráter inovador de suas experiências.

¹⁸ Augusto de Campos. O balanço da bossa e outras bossas. Perspectiva, São Paulo, 1993, p. 286

A aparente dificuldade em dimensionar o significado estético e cultural inovador da poética tropicalista, serve, também, para ressaltar um aspecto de significado mais abrangente, que é a atenção menor que, geralmente, tem merecido as manifestações orais e sonoras da poesia; em grande parte um resultado da atual primazia da escrita e dos meios impressos como veículos do discurso poético.

Não se deve esquecer que a expressão poética não precisa estar associada à escrita. Na verdade, até a época do renascimento, as formas mais utilizadas de poesia valiam-se principalmente da voz e da música como meios de expressão. Tanto que, ainda no século XVI, como reconhece Marshall McLuhan:

*o verso não tinha prestígio algum quando recitado. Tinha de ser cantado. Devido à imprensa o verso falado tornou-se popular no teatro. A canção é a fala em ritmo moderado e adaptada a um único tom. A imprensa possibilitou a leitura rápida do verso. Ao acelerar a canção, a imprensa incentivou a poesia oratoriamente proferida.*¹⁹

Desde então o prestígio das modalidades cantadas de poesia veio decrescendo até estas ficarem praticamente relegadas à literatura popular e ao folclore. O avanço no uso dos meios impressos e da alfabetização parecia mostrar que a elevação cultural estava intimamente relacionada com a cultura escrita e isto teve uma repercussão profunda sobre a poesia e a literatura em geral.

Atualmente, porém, a grande difusão dos meios de comunicação de massa que utilizam-se dos recursos da voz e do som e a importância que a oralidade vem retomando a partir deste estado de coisas, contribuíram para um considerável retorno dos aspectos sonoros da poesia. O melhor exemplo disto é, certamente, a proliferação, desde meados dos anos 50, de inúmeras experiências do que se pode denominar “poesia sonora”; como é o caso das experiências com performance vocal oriundas do “letrismo” (cronologicamente a primeira “neo-vanguarda”, que surgiu já no final dos anos 40) do belga Gil J. Wolman, desde o início dos anos 50; das “sonias” do francês Pierre Garnier, a partir de 1963; da “poesia-ação”, dos também franceses, Henri Chopin e Bernard Heidsieck, que surgiu mais ou menos na mesma época; ou então da “polipoesia” dos italianos Enzo Minarelli e Giovanni Fontana, definida pelo primeiro, em seu manifesto de 1987 como:

concebida e realizada para o espetáculo ao vivo; apoia-se na poesia sonora como prima donna ou ponto de partida para entabular relações com: a musicalidade (acompanhamento ou linha rítmica), a mímica, o gesto, a dança (interpretação ou ampliação ou integração do tema sonoro); a imagem (televisão ou por slides,

¹⁹ Marshall McLuhan. O efeito do livro impresso na linguagem do século XVI. In: Edmund Carpenter e Marshall McLuhan (org.). Revolução na comunicação. Zahar, Rio de Janeiro, 1980, p.160

*como associação, explicação, redundância ou alternativa), a luz, o espaço, os costumes e os objetos.*²⁰

Esta poesia sonora, ao que parece, mas do que a simples oralização do discurso poético, intenta o cruzamento de formas e meios de comunicação, para recuperar aquela pluridiscursividade original de que era dotada a comunicação poética, antes que se instalasse a hegemonia da escrita. Paul Zumthor, analisando este panorama novo no tratamento da oralidade, define a poesia sonora como produto de dois desejos complementares:

*desejo de retorno ao oral, no âmbito dos poetas; o desejo de retorno ao falado, no âmbito dos músicos. Aquí, como lá, triunfava a tendência a cancelar as fronteiras entre as artes, a liberar o artista do vínculo das técnicas especialísticas (a livrá-lo da prisão livresca, no caso do trabalho em pleno âmbito verbal).*²¹

Tomando-se ainda como exemplo a poesia sonora, tal como é praticada por Bernard Heidsieck, Michel Dufrêne, Bob Cobbing, Enzo Minarelli, Endre Szkarózi, Michele Métail, Fernando Aguiar, Bartolomé Ferrando, Bruno Montels, ou Richard Martel, identifica-se uma forte propensão cênica, da qual não está ausente a influência da comunicação de massa. Philadelfo Menezes, em 1994, observava que nas apresentações mais recentes de poesia oral e sonora desempenha papel de destaque a:

*mise-en-scène do poeta, na qual a grande influência é a dramaticidade teatral e a postura de palco semelhante à dos músicos de rock (...) os poetas sonoros de hoje tomam como influência a performance dos músicos das canções de massa a tal ponto que a própria sonoridade da composição, não raras vezes, demonstra nítida influência da estética da música dos meios de comunicação, como nos poemas sonoros de Minarelli, do húngaro Endre Szkarózi ou do canadense Richard Martel.*²²

Assim, a partir da poesia mais especialmente voltada às dimensões sonoras e vocais, emergiu, pouco a pouco, uma poesia ainda mais multifacetada e dotada de recursos que se poderia definir como sinestésicos, buscando uma integração mais efetiva entre artista e público.

Características semelhantes também podem ser identificadas na evolução recente das modalidades de poesia de vanguarda, cujas características e filiação estética estão mais ligados às inovações na expressão visual e gráfica, como é o caso da poesia

²⁰ Enzo Minarelli. História da poesia sonora no século XX. In: Philadelfo Menezes. Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. EDUC, São Paulo, 1992, p.119 e120

²¹ Michel Zumthor. Poesia do espaço. In: Philadelfo Menezes. Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. EDUC, São Paulo, 1992, p. 147

²² Philadelfo Menezes. A crise do passado. Experimento, São Paulo, 1994, p. 221

concreta ou da poesia experimental portuguesa. Fernando Aguiar, em *Poemografias - Perspectivas da poesia visual portuguesa* de 1985, observa que, até o princípio dos anos 70, a poesia visual exprimia-se quase que exclusivamente por meio do livro, mas atualmente passou a utilizar outros suportes, destacando-se a performance, ou intervenção direta do operador poético, cuja presença física:

*é um dos fatores mais importantes daquilo que se poderia considerar por poesia viva. Viva porque contém precisamente a forma viva do seu criador..(...) O poeta é o detonador da ação, e todos os seus gestos, toda a sua expressividade mímica emitem informações, parafraseando uma linguagem rica de signos e significados.*²³

Desta forma, observando-se diversas experiências realizadas no campo da poesia de vanguarda desde os anos 60, percebe-se que o uso feito pelos integrantes da Tropicália da canção popular e do diálogo com as mídias eletrônicas, está em sintonia com uma intenção experimentalista, quanto aos suportes para a expressão poética, bastante difundida na poesia contemporânea, não se devendo submetê-la a julgamentos apressados e conceitos de poesia mais tradicionais, que desencorajem uma apreciação mais acurada das suas realizações.

Outra questão fundamental é o enquadramento do movimento dentro do processo evolutivo da poesia contemporânea brasileira. Apesar de ser difícil não associar os tropicalistas ao ambiente efervescente da música popular brasileira dos anos 60 e às suas espetaculares intervenções nos festivais da canção, de onde vão se projetar para a mídia nacional (no caso de alguns de seus integrantes, para a condição de verdadeiros “popstars”), seria redutor considerar a Tropicália e a sua atuação privilegiando apenas este contexto.

Antes de qualquer outro aspecto, é importante ter como princípio que uma obra poética relaciona-se não só com o momento literário, cultural e social que lhe envolve, mas também com certos elementos fundamentais que podem não estar claramente expressos neste. O ritmo, ou ritmos, em que se movimentam os diversos componentes de um determinado complexo cultural não são necessariamente os mesmos. Muitas vezes aspectos determinantes da construção e da temática das obras artísticas fazem eco a princípios de orientação discursiva subversivos, ou em desacordo com os padrões dominantes, cuja relevância passa despercebida, à luz de um quadro temporal mais imediato.

Uma noção de temporalidade menos imediata, servem também como contraponto a certos exageros, do ponto de vista crítico, que uma identificação muito estreita com o gosto e os padrões estéticos do seu tempo podem provocar. Principalmente

²³ Fernando Aguiar. Poesia: ou a intervenção viva. In: Fernando Aguiar e Silvestre Pestana (org.). *Poemografia - Perspectivas da poesia visual portuguesa*. Ulmeiro, Lisboa, 1985 p. 146 e 147

levando-se em conta que, paralelamente à metamorfose por que passou a expressão literária, a partir do início do século XX (da qual é um bom exemplo o surgimento das vanguardas), ocorreram também profundas alterações na forma de compreender e estudar a linguagem, que terminaram convergindo para uma visão da poesia, basicamente como fator de renovação da língua.

Os estudos literários pioneiros no aproveitamento destes novos parâmetros de entendimento da língua, foram os do grupo formalista russo, integrado por: Iuri Tinianov, Viktor Chklóvski, Roman Jakobson, Ossip Brik, Bóris Tomachévski, Viktor Jirmúnski, Bóris Eikhembbaum, Vladimir Propp e Grigori Vinokur; reunidos, de início, na Opoiaz (Sociedade de estudos da linguagem poética, fundada em 1916-1917). A intenção maior destes trabalhos era precisar o que denominaram de “literariedade”, um produto de certos desvios que os textos artísticos realizavam, em relação aos mecanismos usuais da linguagem.

Como analisa Kristina Pomorska, nos trabalhos produzidos pelo grupo formalista até 1930, quando este encerra suas atividades, em virtude da sua condenação na então União Soviética estalinista, a orientação básica era a de que:

*a linguagem poética cria um sistema, cujos principais pontos mostram um desvio da norma, isto é, da linguagem prática. (...) A linguagem poética, na interpretação da Opoiaz, é um sistema de signos de natureza peculiar, ou seja, um sistema de procedimentos (priom), enquanto que a linguagem prática é o sistema de signos automatizados.*²⁴

As origens desta noção de poesia enquanto desautomatização da linguagem, podem ser remetidas às concepções e práticas presentes em uma boa parte dos movimentos poéticos de vanguarda, no caso da literatura russa, basicamente o cubofuturismo. A ligação de Vladimir Maiakóvski, Velimir Khlébnikov, Alexei Krutschônikh (com quem Roman Jakobson, chegou a publicar uma coletânea de poemas, *Zaumnáia gniga*, em 1915) ou Bóris Pasternak com os formalistas foi muito íntima, tendo sido, como reconhece ainda Kristina Pomorska, suas criações, e as de outros autores, de algum modo relacionados à estética cubofuturista, o modelo direto para a crítica literária formalista²⁵.

Uma relação tão estreita com a vanguarda poética russa e sua valorização do “estranhamento” em relação à língua cotidiana, longe de restringir o alcance dos

²⁴ Kristina Pomorska. Formalismo e futurismo. Perspectiva, São Paulo, 1972, p.34

²⁵ Idem. Ibidem. p. 159 a 163

Sobre isto, é oportuno lembrar, como faz Bóris Schnaiderman, que, quando apenas começava a esboçar-se o conceito de “efeito de estranheza” pelo formalista Victor Chklóvski, já Maiakóvski, no seu artigo “A guerra e a linguagem” de 1914, “refere-se ao desgaste das palavras mais superlativas, ao emprego destas como algo completamente corriqueiro, e à necessidade de renovação da linguagem pela introdução de algo estranho e inusitado” (A poética de Maiakóvski. Perspectiva, São Paulo, 1971, p. 54).

princípios de análise formalistas, deu-lhes uma surpreendente generalidade; principalmente por que, mesmo em outros contextos, a mesma noção marca presença nas experiências poéticas de vanguarda. Às vezes de forma implícita, como nas “palavras em liberdade” do futurismo ou na escrita automática surrealista, às vezes mais explicitamente, como no prólogo de *Tremblor del cielo* (1931), do animador do ultraísmo Vicente Huidobro, que diz, “o valor da linguagem poética está em razão direta de seu afastamento da linguagem que se fala”²⁶.

Além disto, mesmo sem implicar, necessariamente, na valorização dos desvios da linguagem comum, como fundamento do texto literário, existe em diversas metodologias de análise da literatura que se impuseram desde a época das vanguardas, uma intenção muito semelhante de depreender o seu sentido das particularidades de sua tessitura lingüística.

É o que se dá na estilística de Karl Vossler ou Leo Spitzer, apoiada na filologia linguística, no “new criticism” (J. Crowe Ranson, Kenneth Burke, William K. Wimsatt e Cleanth Brooks), com sua leitura imanente do texto literário (“close reading”), e, a partir dos anos 60, nas abordagens estruturalistas, como o modelo actancial de Algirdas Julien Greimas, a gramática narrativa de Tzvetan Todorov ou a semiótica textual dos estudiosos russos ligados à “Escola de Tartu” (Iuri Lotman, Bóris Uspênski e Eleazar Mieleťinski).

As abordagens estruturalistas, que se difundiram a partir da década de 60, de certa forma, promoveram uma síntese dos princípios e procedimentos básicos das formulações anteriores; o que é fácil de perceber em momentos-chaves na caracterização desta perspectiva: a análise de “Les chats” de Baudelaire por Roman Jakobson e Claude Levi-Strauss (1962)²⁷, onde se demonstra como o sentido está vinculado às possibilidades fonéticas, ou o artigo “Introduction à l’analyse structurale

²⁶ Vicente Huidobro. *Altazor / Tremblor del cielo*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, p. 178

A grande difusão entre as vanguardas da noção de estranhamento da linguagem comum, como um procedimento básico da poesia, não deve, porém, fazer esquecer que ela convivia com outras, não menos generalizadas, que nem sempre lhe eram afins. Na mesmo ambiente cultural em que foi gerado o cubo-futurismo russo, por exemplo, destacaram-se outros grupos de vanguarda como os “imaginistas”, Serguei Iessienin, Alexandr Kusikov e Anatoli Marienkov, que buscava converter o poema em uma condensação de imagens claras e precisas, e também o grupo “acmeísta”, integrado por Ossip Mandelstam e Anna Akhmátova, que posicionava-se, segundo Kristina Pomorska, contra o abuso da metáfora, buscando uma depuração da palavra poética e o retorno à simplicidade da linguagem cotidiana (Formalismo e futurismo, Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 65).

Orientações estas, que, por sinal, guardam semelhanças, respectivamente, com o “imagismo” norte-americano de Ezra Pound e Hilda Doolittle e com o “objetivismo”, dos também norte-americanos William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Bob Brown e Georges Oppen. Sem falar que diversas outras poéticas de vanguarda, também muito influentes a nível internacional, são ainda mais distanciadas dos princípios do cubofuturismo, como é o caso da poesia hermética do italiano Giuseppe Ungaretti ou da poesia didática e engajada de Bertold Brecht, cuja linguagem seca, calcada nas formas de comunicação popular cotidianas, era compartilhada pelos integrantes da “nova objetividade” alemã a qual ele esteve associado.

²⁷ Claude Levi-Strauss e Roman Jakobson. *Les chats de Charles Baudelaire*. L’Homme, II, nº 1, Mouton, Paris, janeiro/abril, 1962

des récits” de Roland Barthes, que passa em revista princípios gerais da análise estrutural de textos literários (1966)²⁸.

Porém, se estas abordagens, de fato, tornam mais explícitos os esquemas linguísticos subjacentes à construção de textos literários, por outro lado, mostram pouca preocupação com os mecanismos de evolução das diferentes formas de gêneros e modalidades de discurso literário, bem como com suas relações com o público e o contexto social mais amplo. Cesare Segre, figura de proa do estruturalismo italiano, demonstra uma clara percepção deste problema ao reconhecer que:

*enquanto o estruturalismo francês acreditava na desmontagem do texto, para chegar a estruturas muito simples que estariam fora da história e que seriam próprias de qualquer discurso artístico. Os estruturalistas italianos jamais acreditaram que as estruturas estivessem fora da história. Pelo contrário buscaram ver se havia estruturas que, através da história e dos cruzamentos com o pensamento, a ideologia, o estilo e assim por diante permitissem uma definição da obra literária. Não houve crença em estruturas gerais, “a-históricas”, e por isto válidas para qualquer época. Justamente em função da base filológica e histórica da crítica italiana (...) Tivemos por isto uma imagem muito rica das variedades de estruturas.*²⁹

Com efeito, a produtividade demonstrada pela abordagem estrutural em estudos ligados ao folclore, como o de Alan Dundes, sobre os contos dos índios norte-americanos (“A morfologia dos contos indígenas norte-americanos” de 1962) ou o de Elli Köngas Maranda, sobre as adivinhas (“Estructure des énigmes” de 1969), que partiram da *Morfologia do conto maravilhoso* do formalista Vladimir Propp (1928), não é a mesma quando se pretende desvelar a pluralidade de recursos discursivos existentes nas obras literárias, mais complexas e, sob diversos aspectos, bem menos formalizadas³⁰.

²⁸ Roland Barthes. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications, nº 8, Paris, 1966

²⁹ Cesare Segre. Entrevista com Cesare Segre. in: Sônia Salomão. Tradução e invenção: a semiótica literária italiana. Ática, São Paulo, 1993, p. 141

³⁰ O próprio Vladimir Propp, em artigo dos anos 60, respondendo a críticas de Claude Levi-Strauss, deixa claro que suas conclusões não são aplicáveis “aos contos artificiais, de origem literária, (...) O método é amplo; as conclusões, entretanto, limitam-se estritamente àquele determinado tipo de narrativa folclórica, a cujo estudo devem sua origem” (Estudo estrutural e histórico do conto de magia. In: *Morfologia do conto maravilhoso*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1984, p. 223 e 224). Mesmo assim, o seu *Morfologia do conto maravilhoso* (1928) é reputado como modelo básico das análises estruturalistas da narrativa, já que, além dos trabalhos citados, relacionados ao folclore, de Alan Dundes (A morfologia dos contos indígenas norte-americanos. in: Alan Dundes. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. Perspectiva, São Paulo, 1996) e Elli Köngas Maranda (Structure des énigmes. L'homme, v. IX, Paris, 1969), são também derivados das funções e papéis constantes apontados no trabalho de Propp sobre os contos maravilhosos russos, os modelos de: *Introduction à l'analyse structurale du récit* de Roland Barthes (communications, 8, Paris, 1966), de *Semântica estrutural* de A. J. Greimas (Cultrix, São Paulo, 1970), *Logique du récit* de Claude Bremond (Ed. Du Seuil; Paris, 1973), e de *Gramática do Decameron* de Tzvetan Todorov (Perspectiva, São Paulo, 1980).

Não é difícil observar que a dinâmica do folclore, marcado por um grau muito alto de repetições de intenção e procedimento e por uma hierarquia de gêneros e fórmulas consideravelmente rígidos, assemelha-se, notavelmente, à morfologia mais geral da linguagem utilizada na comunicação cotidiana. O que possibilita a sua investigação, sem maiores prejuízos, a partir de princípios gerais deduzidos desta última.

No caso de uma obra literária é diferente, até por que a lógica mesma da narrativa, a importância atribuída a certos aspectos da realidade em detrimento de outros e a escolha das formas de produzir sentido, estão relacionados a concepções ideológicas. Ou seja, nestas obras há maior interferência de fatores circunstanciais e condicionantes da comunicação, que não são propriamente linguísticos, ou melhor dizendo, não podem ser depreendidos apenas de regras e princípios de organização da língua.

Mudanças nos gostos e nas intenções, tanto dos autores quanto do público, acarretam, igualmente, mudanças no valor atribuído a certos procedimentos de construção do discurso. E isto se dá por que diversos componentes da expressão literária, como seus gêneros, jargões específicos ou maneirismos particulares, são formas de identificação social e de atribuição ou reforço de identidades, sendo sua comunicabilidade decorrente disto³¹.

³¹ A dimensão ideológica das estratégias formais dos textos artísticos é percebida, por exemplo, nos limites fluidos da literatura infantil, onde se pode colocar *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll (1864), publicado enquanto tal na Inglaterra vitoriana (onde as atenções voltavam-se para o realismo, o naturalismo ou as digressões históricas, nos moldes de Charles Dickens, William M. Thackeray ou George Eliot), mas que desfruta, atualmente, do prestígio de literatura complexa e hábil e intrincado jogo linguístico; enquanto que, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe e *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, concebidos como críticas políticas da sociedade inglesa do século XVIII, são hoje obras de grande comunicabilidade com o público infanto-juvenil.

Até mesmo fora do campo dos estudos propriamente literários, existe a consciência de que a tessitura literária possui uma dimensão de significado ideológico e social. É neste sentido que o historiador Philippe Ariés analisando a visão do passado no romance barroco francês, reconhece que:

Do Astrée até a Princesa de Clèves, o público exigiu do romance que fosse histórico, mas isto para melhor demonstrar a sua engenhosidade e descobrir nessa história as chaves dos homens e das coisas de sua época. O romance era, portanto, graças à interpretação automática do leitor, tão contemporâneo quanto histórico.

A imagem do presente não parecia aceitável à ficção literária senão se sofresse uma transposição cronológica e fosse afastada no tempo. (...) Tudo se passa como se a pintura direta não tivesse sido suportável. O anacronismo histórico intervinha como o intermediário necessário entre a realidade contemporânea e sua imagem literária (O tempo da história. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1989, p.206)

Esta percepção do significado mais amplo da fantasia histórica barroca é reforçada, ainda, pela popularidade de outro gênero seu contemporâneo, o romance picaresco (muito comum na literatura espanhola seiscentista e que aparece em todos os contextos onde foi forte a influência barroca, como atesta na literatura em língua alemã o *Simplicissimus* de Jakob Grimmelshausen, ou, na França, as obras de Scarron e Le Sage), que, paradoxalmente, se vale de personagens e ambientes bem diversos, marcados pela corrupção e a baixa extração social, e eleger como heróis personagens sem nenhum escrúpulo moral.

Em ambos os casos é o poder da alegoria que enfeitiça o público. Se, por um lado, no fantasioso império persa que aparece no *Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry, está uma descrição disfarçada do salão da Marquesa de Rambouillet (o mais famoso de Paris entre 1635 e 1648), por outro lado, no romance picaresco, é a distância social e a profunda diferença de hábitos e valores, vigentes entre o público de leitores cultos e as camadas marginais da sociedade ali

As estratégias discursivas de uma obra literária, com efeito, não se limitam apenas à tessitura linguística. Como já apontara Mikhail Bakhtin, oriundo do mesmo ambiente cultural que produziu o formalismo russo, esta estética material, centrada exclusivamente nos mecanismos de construção linguística do texto literário, era incapaz de dimensioná-lo satisfatoriamente no contexto cultural mais amplo a que ele se relaciona, pois o:

*enunciado (a produção verbal), enquanto todo, instala-se numa esfera inteiramente nova da comunicação verbal (como unidade desta nova esfera) e não se presta a uma descrição e a uma definição feita mediante métodos da lingüística e, de um modo mais geral da semiótica.(...) Não pode haver enunciado isolado. Um enunciado sempre pressupõe enunciados que o precederam e que lhe sucederão; ele nunca é o primeiro nem o último; é apenas o elo de uma cadeia e não pode ser estudado fora desta cadeia.*³²

A construção do sentido de qualquer enunciado verbal, especialmente o de textos complexos como as obras literárias, não pode, de fato, ser remetida apenas ao material lingüístico de que ele se vale. Apesar de ser inegavelmente apoiada neste, a comunicabilidade de uma obra literária, resulta também de um intrincado jogo de fatores pré-existentes e externos ao texto.

Sendo assim, apesar da utilidade inegável das abordagens voltadas à materialidade do texto (ou seja, à sua tessitura lingüística) para a compreensão mais aprofundada das especificidades de tratamento da linguagem no discurso poético ou literário, sua contextualização mais ampla, dentro do ambiente cultural e social que, em última análise, lhe dá significado, demanda outro tipo de recursos³³.

retratadas (como os salteadores, os mendigos ou as prostitutas), que empresta um caráter alegórico ao seu comportamento.

³² Mikhail Bakhtin. *Estética da criação verbal*. Martins Fontes, São Paulo, 1992, p. 375

³³ Aliás, com respeito a isto, vale acrescentar, que, mesmo dentro do campo das abordagens estruturalistas, como também daquelas que lhe eram afins, na consideração imanente do texto literário, não custou muito para que se percebesse a necessidade de relativizar esta valorização exclusiva dos mecanismos lingüísticos, o que vai se concretizar através de diferentes estratégias.

No caso da estilística e da escola morfológica alemã, a proximidade nunca esquecida com a filologia, logo propiciou um tipo de análise mais aberta a percepção do entorno cultural e social onde são gestados os textos artísticos. É o que ocorre em *Mimesis* de Erich Auerbach (1946), que reconstitui a formação da perspectiva realista na narrativa desde a épica homérica até Virginia Woolf (Perspectiva, São Paulo, 1986), ou em *Literatura européia e idade média latina* de Hans Robert Curtius (1948), que se detém na permanência dos tropos da literatura grega e romana antigas (como o livro aberto da natureza, o mundo às avessas ou as muitas metáforas náuticas) na literatura européia da idade média, daí prolongando-se até Goethe e os românticos (Hucitec, São Paulo, 1996).

Na linha de continuidade do new criticism destaca-se a obra de Northrop Frye, *Anatomia da crítica* (1957), que procura conciliar a abordagem textual com uma teoria original dos arquétipos (onde há ecos de Jung, mas é mais uma teoria dos tropos), definidos como imagens ou símbolos recorrentes que estabelecem a ligação de um texto e outro e permitem a sua inteligibilidade (Cultrix, São Paulo, 1977). De acordo com este ponto de vista, como analisa Terry Eagleton, existiria, para Frye, na raiz de toda a literatura “quatro categorias narrativas - o cômico, o romântico, o trágico e o irônico, correspondendo aos quatro *mythoi* da primavera, verão, outono e inverno” (Teoria da literatura: uma

Há que considerar, ainda outro aspecto que também restringe, significativamente, a aplicabilidade das categorias de análise literária exclusivamente fundamentadas na dimensão linguística. Trata-se da variedade de obras postas em circulação, desde o aparecimento das vanguardas no início do século XX, cuja forma de expressão extrapola ou redimensiona os recursos da comunicação textual e escrita.

A poesia e outras modalidades de discurso literário em geral revelam cada vez mais as marcas destas novas possibilidades de expressão, que têm uma relação muito próxima com a mudança disseminadas no século XX pelos meios de comunicação de massa. Tais obras dificilmente podem ser bem compreendidas apenas através de uma análise dos seus recursos verbais. Para isso se dê efetivamente há que se sem remeter a outras dimensões e códigos de referência, não propriamente lingüísticos, como ocorre no caso dos poemas tipográficos futuristas e cubistas, dos poemas “optofonéticos” dadaístas, da escrita automática surrealista, dos poemas visuais da poesia concreta, dos poemas-objetos ou das diversas modalidades de poesia sonora e performática³⁴.

introdução. Martins Fontes, São Paulo, SD, p. 99), sendo, a partir daí, dedutível a diversidade de formas que ela apresenta.

Quanto ao ambiente teórico do estruturalismo percebe-se que, após uma fase mais radical, houve uma revalorização da retórica, a velha teoria dos tropos, no sentido de contrabalançar, como aponta Gérard Genette em seu artigo “Retórica restrita”, de 1970, o desejo da poética moderna de suprimir as oposições tropológicas (tipo metáfora e metonímia), que era resultante da “idéia de uma metaforicidade essencial da linguagem poética e da linguagem em geral” (. In: Jean Cohen e outros. Pesquisas de retórica. Vozes, Petrópolis, 1975, p.143).

Porém, onde este retorno mostra-se mais bem fundamentado é na reflexão teórica do grupo μ (Jaques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire, Hadelin Trignon), que parte do conceito de literalidade, como afastamento do funcionamento comum da linguagem, mas utilizam-no para empreender uma redefinição dos tropos ou figuras retóricas, enquanto um conjunto de:

desvios suscetíveis de auto correção, isto é, que modificam o nível normal de redundância da língua, transgredindo regras, ou inventando outras novas. O desvio criado por um autor é percebido pelo leitor graças a uma marca, e em seguida reduzido graças à presença de um invariante. O conjunto dessas operações, tanto as que se desenvolvem no produtor como as que têm seu lugar no consumidor, produz um efeito estético específico, que pode ser chamado de ethos e que é o verdadeiro objeto da comunicação artística (Retórica geral. Cultrix, São Paulo, 1974, p. 66).

Com base nestas premissas são traçadas as alterações substanciais orientadoras das operações retóricas: supressão, adjunção, substituição e permutação de unidades de linguagem; que resultariam em metáboles (as propriamente ditas figuras de linguagem ou tropos), denominadas de metaplasmos, quando alteram a continuidade fônica ou gráfica da mensagem, metataxes, quando estas alterações se processam no nível da sintaxe, metassememas, resultantes de manipulações semânticas, e metalogismos, que seriam as figuras de pensamento, frutos de transgressões da relação “normal” entre o conceito e coisa significada (Idem. Ibidem. p. 51 e 52).

A busca de referenciais de compreensão da literatura mais amplos do que as categorias linguísticas está, como se pode perceber, subjacente aos trabalhos dos diversos teóricos citados. Apesar de existirem particularidades, no que concerne ao seu embasamento teórico, todos eles compartilham a intenção de equacionar um mesmo problema: a delimitação de pontos de contato entre o texto literário e os significados que ele manipula, a partir da interação com a realidade social, onde a linguagem e os sentidos são, de fato, produzidos.

³⁴ Exemplos claros neste sentido, são estas três obras mostradas abaixo: à esquerda, o poema optofonético “K p’erion” do dadaísta Raoul Hausmann (1920), praticamente sem palavras e cuja variação tipográfica serve para indicar as diferenças no ataque dos sons para sua vocalização, logo a seguir, um dos “poem painting” do experimentalista alemão Ferdinand Kriwet, de meados dos anos 60, inegavelmente tributário da linguagem icônica da publicidade, e, mais à direita, um poema-objeto do catalão Joan Brossá (1967), afim dos “objets trouvés” dadaístas e surrealistas.

Estas alterações radicais do texto poético são, justamente, resultantes de um processo de absorção progressiva da nova sensibilidade e das possibilidades expressivas dos meios de comunicação de massa, e, praticamente toda a literatura contemporânea subsequente, em suas manifestações mais avançadas e significativas, é marcada por este diálogo das vanguardas com estas novas dimensões de comunicação³⁵.

Diálogo este que, paradoxalmente, também vai se tornar um estímulo à revalorização da fala e dos recursos da comunicação oral a ela associados; na medida em que, como explica Haroldo de Campos, “a linguagem descontínua e alternativa característica da conversação vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desagudouro natural”³⁶.

Este retorno das características da linguagem oral é também muito significativo, tanto do ponto de vista estético, quanto do antropológico e cultural, por se contrapor ao progressivo apagamento das marcas da oralidade na linguagem culta e literária, que já vinha em curso desde o século XV, um processo, decorrente da proliferação de textos impressos após a invenção dos tipos móveis por Gutemberg.

O livro impresso, ao ser transformado em artefato privilegiado de transmissão de cultura, provocou uma mudança de sensibilidade quanto a diversos aspectos da linguagem, em especial, aqueles relacionados à sua dimensão oral, e isto, como não poderia deixar de ser, também resultou em alterações bastante significativas na forma de produzir poesia e literatura, que repercutem até o presente.

O sentido em que se processaram estas alterações foi analisado exaustivamente por Marshall McLuhan, em seu *Galáxia de Gutemberg* (1962), e consistiu, basicamente, na valorização de diversos aspectos de padronização visual da linguagem e na adoção progressiva de um discurso articulado de forma linear, em consonância com o processo de leitura, introduzido de fato pela alfabetização, mas,

³⁵ Isto é confirmado, entre outras coisas, pelo fato, relativamente fácil de observar, de a maioria dos autores literários de maior envergadura desde então, mesmo que não tenham se identificado ou se aproximado de forma efetiva, dos movimentos de vanguarda, demonstram em seus procedimentos expressivos, inegável sintonia com as questões levantadas por eles; como o irlandês James Joyce, a inglesa Virgínia Woolf, os americanos Wallace Stevens, e.e. Cummings, Marianne Moore e John dos Passos, o tcheco (de língua alemã) Franz Kafka, o espanhol Garcia Lorca, ou o francês Louis Ferdinand Céline.

Até mesmo em literaturas bastante distanciadas da tradição cultural do ocidente, mas às voltas com problemáticas semelhantes de adaptação às novas formas de sensibilidade e expressão relacionadas à massificação e à modernização dos veículos de transmissão de cultura, vão aparecer, mais ou menos na mesma época, se não propriamente movimentos, mas autores também bastante próximos das vanguardas; que foram muito importantes para a evolução das linguagens literárias nos seus respectivos contextos. É o caso do poeta turco Nazim Hikmet, bastante influenciado pela literatura russa de vanguarda no final dos anos 20, do iraniano Sadik Hidayat, cujo *A coruja cega* (“Buf-y-Kur”) de 1936, lembram os delírios expressionistas ou a ficção de Kafka, ou do coreano Yi Sán que além de contos extremamente originais, marcou a literatura do seu país com os poemas de *Olho de corvo* (“O-Gám-Dô”) de 1934, que lembram experiências dadaístas.

³⁶ Haroldo de Campos. Ruptura dos gêneros na literatura latino americana. Perspectiva, São Paulo, 1977., p. 16

só generalizado e desenvolvido em suas potencialidades mais significativas, com a difusão massificada de textos possibilitada pela imprensa³⁷.

Deste modo, durante os últimos cinco séculos ocorreu uma metamorfose progressiva nas formas e técnicas de comunicação, que transformou a escrita, associada à padronização e ao poder multiplicador dos impressos, na forma principal e mais influente de transmitir informações. Atualmente, porém, este predomínio da palavra escrita e impressa, vem sendo relativizado pelo confronto com o avanço de novos meios eletrônicos, predominantemente áudio visuais, e, justamente em razão disto, capazes de estimular sentidos diferentes daqueles envolvidos no processo de leitura.

Apesar da escrita permanecer ainda como o meio de comunicação dominante e de maior prestígio social, o rádio, o cinema, a televisão e outros meio análogos, vem abrindo espaço para um retorno da oralidade e do envolvimento e estimulação dos sentidos que lhe é inerente. Ainda que, agora, isto se manifeste em formas profundamente marcadas pela mediação tecnológica.

Analisando os efeitos destes diversos meios de comunicação de massa que vieram concorrer com a imprensa a partir do início do século XX, Marshall MacLuhan, já nos anos 60, avaliava:

A sinestesia - unificação dos sentidos e da vida imaginativa - sempre pareceu um sonho inatingível aos poetas e artistas ocidentais. Olhavam com tristeza e desconsôlo para a vida imaginativa fragmentada e empobrecida do homem letrado ocidental do século XVIII - e seguintes. Nem foi outra a imagem de Blake, Pater, Yeats, D. H. Lawrence e de outras grandes figuras. Não estavam

³⁷ Marshall McLuhan. A galáxia de Gutenberg. Companhia Editora Nacional., São Paulo, 1977

A propósito disto, vale mencionar que, em abordagens mais recentes sobre a difusão da escrita e do livro, a importância da imprensa no processo de adaptação ao discurso linear, tem sido relativizado por estudos mais detalhados dos hábitos de leitura na antiguidade e na idade média. É o que fazem Guglielmo Cavallo e Roger Chartier em *História da leitura no mundo ocidental* (1997), atribuindo a mudança progressiva para a leitura e escrita desprovidas dos recursos orais e articuladas de forma mais linear, a um conjunto de novas práticas de ensino e armazenamento de informações constituídas pouco a pouco durante a alta idade média (Ática, São Paulo, 1998, vol. 1, p.26 e27).

Sem dúvida, a relação com a leitura se modificou, ao longo deste período, podendo-se afirmar, como faz Roger Darnton, que a “mudança para a leitura silenciosa pode ter envolvido um ajustamento mental maior que a mudança para o texto impresso, pois ela transformou a leitura em uma experiência individual, interior” (História da leitura. In: Peter Burke. A escrita da história: novas perspectivas. Unesp, São Paulo, 1992, p.231 e 232). Todavia, é inegável que, só através das potencialidades novas de uso da escrita, criadas pela imprensa, é que a linguagem oral vai perder a primazia na transmissão e fixação da cultura.

É esta a opinião de Walter J. Ong, que, em *Orality and literacy: technologizing the word* (1982), situa o manuscrito na continuidade do oral, só apontando uma verdadeira ruptura a partir da imprensa (Oralidade e escritura. Tecnologias de la palavra. Fondo de Cultura Económica, México, 1987). Também Paul Zumthor, um dos mais destacados estudiosos da oralidade na cultura medieval, reforça esta perspectiva ao reconhecer que, a escrita apresenta-se na civilização deste período como “uma dessas instituições em que uma comunidade pode, de fato, reconhecer-se, mas em que não pode, no pleno sentido da palavra, comunicar-se. O valor de uso da escrita se reduz na medida em que o manuscrito não pode ser um meio de difusão massivo” (A letra e a voz. Companhia das letras, São Paulo, 1993, p.110).

*preparados para ver seus sonhos realizados na vida diária pela ação estética do rádio e da televisão. Mas estas extensões de massa de nosso sistema nervoso central envolveram o homem ocidental numa sessão contínua de sinestesia.*³⁸

Partindo do quadro traçado até aqui, pode-se então retomar os dois aspectos básicos para analisar a expressão poética na atualidade, em especial aquela de características mais experimentais e inovadoras, como a que foi produzida pela Tropicália. Em primeiro lugar, o significado estético da repercussão de uma série de procedimentos, difundidos de forma mais generalizada, a partir das experiências dos autores e movimentos de vanguarda; em segundo lugar, as metamorfoses da expressão poética que vem ocorrendo em íntima interação com as novas formas de comunicação massificada e industrializada.

Quanto ao primeiro aspecto, sem descartar as importantes contribuições do conjunto de autores que sedimentaram a perspectiva de análise centrada nos mecanismos lingüísticos do texto, desde o formalismo até a pragmática, avulta, como um referencial bastante útil, a reflexão teórica de Mikhail Bakhtin. Suas obras só nos anos 60 começaram a ser divulgadas internacionalmente, mas as concepções básicas que continham já estavam delineadas desde os anos 20; quando polemizou com esquemas teóricos da importância do formalismo e do freudismo, elaborou uma teoria linguística original e publicou a primeira versão daquela que viria a ser sua obra mais difundida, *Problemas da poética de Dostoiévski* (cujas versões iniciais de 1929, foi refundida para nova publicação em 1963)³⁹.

A contribuição mais importante de Bakhtin para os estudos literários é sua teoria da carnavalização romanesca, ou melhor, sua concepção do romance como resultado de um processo de entrecruzamento de gêneros, que o dotou de uma dimensão polifônica, capaz de dar voz a diversas perspectivas e visões da realidade diferentes. Ele analisou estes aspectos de forma exemplar nas obras de Dostoiévski, e associou-os à progressiva penetração, nos gêneros superiores da literatura, das formas cômicas e populares, cujo caráter transgressor e inversor dos valores estabelecidos relacionava-se com mecanismos expressivos do carnaval medieval e renascentista⁴⁰.

O carnaval, para Bakhtin, é originalmente um espetáculo sincrético, de caráter ritual, que não é contemplado ou representado e sim vivenciado, promovendo, enquanto transcorre, a anulação das leis, proibições e limitações da vida normal; conseqüentemente a linhagem carnavalesca da literatura européia desenvolveu-se no sentido de abolir hierarquias sociais, fazendo predominar o contato livre e familiar entre as pessoas, reunindo contrários, que permaneciam geralmente afastados na vida

³⁸ Marshall McLuhan. Os meios de comunicação como extensão do homem. Cultrix, São Paulo, 1988, p. 345

³⁹ Mijaíl Bajtín. Problemas de la poética de Dostoiévski. Fondo de cultura económica, México, 1986

⁴⁰ Idem. Ibidem.

cotidiana (como limpo e sujo, refinado e grosseiro, trágico e cômico, erudito e popular, etc.) e promovendo o rebaixamento e profanação do que era socialmente imposto como sagrado e respeitável⁴¹.

De acordo com esta perspectiva, originalmente exposta no seu livro sobre Dostoiévski, ele prossegue, em *A cultura popular na idade média e renascimento - o contexto de François Rabelais* (1965), analisando como diversas modalidades de discurso da praça pública e do carnaval popular (pregões, xingamentos, obscenidades, etc.), relacionados à corporalidade e a uma visão cômica da realidade, foram incorporados por Rabelais e alimentaram uma linhagem de realismo grotesco, que se prolonga até a literatura contemporânea⁴².

Aliás, tomando como base os traços carnavalizantes levantados por Bakhtin e identificados nas boêmias artísticas desde o século XIX, Mike Featherstone vai caracterizar estas últimas como:

*Criadoras de “repertórios simbólicos liminares” semelhantes aos produzidos pelas formas antigas de carnaval. As boêmias de classe média, especialmente o surrealismo e o expressionismo, assumiram, de uma forma deslocada, muitas das inversões e transgressões simbólicas encontradas no carnaval.*⁴³

Mas, além desta valorização dos mecanismos transgressores e inversores, herdados dos gêneros da cultura popular, que serão apropriados pela literatura de vanguarda a partir do início do século XX, existe outro aspecto, particularmente importante na construção das formulações teóricas de Bakhtin, para a poesia contemporânea; é que, tanto na sua obra sobre Rabelais quanto na anterior, dedicada a Dostoiévski, a idéia da constituição de uma narrativa polifônica, está, fundamentada em uma visão original da língua, já exposta em *Teoria marxista da linguagem* de 1929, onde ele argumenta que:

*A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.*⁴⁴

⁴¹ Idem. Ibidem. p. 172 a 174

⁴² Mikhail Bakhtin. *Cultura popular na idade média e renascimento - o contexto de François Rabelais*. Hucitec, São Paulo, 1989

⁴³ Mike Featherstone. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Studio Nobel, São Paulo, 1990, p. 113

A base para a análise de Featherstone está no trabalho de Peter Stallybrass e Allen White, que, partindo dos conceitos de Bakhtin, sobre a celebração carnavalesca do corpo em seus aspectos grotescos, vão caracterizar os carnavais, feiras e festivais do século XIX, como inversões ou transgressões simbólicas, em que apagam-se as fronteiras entre erudito/popular, clássico/grotesco superior/inferior, e identificam, nas boêmias artísticas, suas contemporâneas, procedimentos expressivos bem semelhantes (*Politics and poetics of trasgression*. Methuen, Londres, 1986).

⁴⁴ Mikhail Bakhtin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Hucitec, São Paulo, 1986, p.123

Deste modo a língua é compreendida como existindo e evoluindo no processo concreto da comunicação verbal e não no sistema abstrato de suas formas (como foi concebido por Ferdinand de Saussure) ou no psiquismo individual dos falantes (como queriam Karl Vossler e os idealistas). Foi, justamente, esta sua concepção “dialógica” da língua um dos pontos decisivos de diferenciação entre a abordagem da literatura de Bakhtin e a preconizada pelos formalistas, pois ele não compartilhava com estes últimos, a atenção exclusiva aos artifícios linguísticos como forma de atribuir sentido ao discurso.

Na sua opinião, o enunciado, que seria, em última análise, o veículo concreto da comunicação através da língua, não poderia ser considerado apenas como mero componente de um:

*nível superior, último da estrutura da língua (situado acima da sintaxe), pois entra num mundo de relações totalmente diferentes (...) O todo do enunciado já não é uma unidade da língua (nem uma unidade do “fluxo verbal” ou da “cadeia discursiva”), é uma unidade da comunicação verbal que não possui uma significação, mas um sentido (um sentido total relacionado com um valor: a verdade, a beleza, etc.; que implica compreensão responsiva, comporta um juízo de valor). A compreensão responsiva de um todo verbal é sempre dialógica.*⁴⁵

A consequência disto no campo da teoria literária é colocar a compreensão de uma obra menos no seu tecido linguístico, propriamente dito, e mais nas formas como este dialoga com as linguagens literárias constituídas, como também com os outros discursos sociais; que seriam, em última instância, as relações capazes de atribuir sentido ao que é enunciado. Neste ponto, é importante registrar, Bakhtin vai se colocar ombro a ombro com algumas das mais avançadas experiências artísticas do seu tempo, que surgiram, notadamente, no contexto estético do dadaísmo.

É suficiente lembrar que, se o “estranhamento” formalista foi esteticamente reforçado pela poética cubo-futurista, por sua vez, o “dialogismo” bakhtiniano parece um duplo, a nível crítico, da idéia de “ready-made”, do excêntrico Marcel Duchamp, um dos mais influentes artistas do século XX, onde o caráter inusitado da obra de arte resulta não do uso de procedimentos e elementos estranhos em sua construção, e sim do deslocamento destes de seu uso normal, violando, assim, as regras de atribuição de significado e não propriamente as de construção das obras em si⁴⁶.

⁴⁵ Mikhail Bakhtin. Estética da criação verbal. Martins Fontes, São Paulo, 1992, p. 355

⁴⁶ Corroborando esta perspectiva Paulo Venâncio Filho, referindo-se a um dos mais conhecidos ready-made “L.H.O.O.Q.”, realizado em 1919, uma reprodução da Mona Lisa, a qual Duchamp, numa atitude irreverente, acrescentou cavanhaque e bigode, analisa que:

Nesse trabalho está implícito um sujeito, uma instituição social, um processo histórico, um procedimento técnico e novamente um sujeito. Foi preciso que um artista, Leonardo da Vinci, pintasse um quadro, foi preciso que o quadro se tornasse uma das maiores obras de arte, foi preciso a invenção da técnica de reprodução gráfica e da fotografia,

Um outro aspecto que também afasta a reflexão sobre a linguagem literária de Bakhtin da dos formalistas, é sua atenção privilegiada ao romance, em suas variantes e ramificações, enquanto Jakobson e seus companheiros elegeram a poesia como alvo principal. Kristina Pomorska observa, que é bastante significativo não terem os formalistas, realmente, construído uma teoria da narrativa e sim “transportado a experiência da poesia para a análise da prosa. Isto se deve ao fato de que o modelo próprio de suas generalizações era a poesia”⁴⁷.

Nos trabalhos de Bakhtin as principais questões teóricas são apresentadas de modo consideravelmente diferente, é a narrativa romanesca e modalidades a ela vinculadas, que conduzem a abordagem literária, e é a partir delas que se formulam postulados mais gerais. Entre outras coisas por que, segundo ele, na época da supremacia do romance:

foi preciso a invenção da técnica de reprodução gráfica e da fotografia, foi preciso que, reproduzida, a Mona Lisa deixasse de ser uma obra de arte, tudo isso para que, um dia, um artista, Duchamp, chegasse e com um simples gesto colocando um bigode e um cavanhaque transformasse aquela reprodução numa obra de arte (O processo criador. Citado em: Paulo Venâncio Filho. Marcel Duchamp. Brasiliense, São Paulo, 1986, p. 74).

Como se vê, além do humor agressivo e da falta de respeito aos valores estéticos estabelecidos, aspectos francamente identificados com o espírito carnavalesco, no sentido bakhtiniano, é também subjacente à atitude de Duchamp, uma concepção dialógica da produção de sentido estético, onde interagem muitos fatores não diretamente perceptíveis, ou expressos no objeto artístico em si.

Isto é bem aparente tanto no citado L.O.O.H.Q., que pode ser visto abaixo, à esquerda, quanto em diversas outras experiências artísticas que de algum modo foram influenciadas pelo dadaísmo, como “A máscara vazia” (1928), abaixo, na segunda posição a contar da esquerda, um dos “paradoxos visuais” do surrealista René Magritte, onde as palavras que servem para caracterizar objetos diferentes, não revelam por si, o que distingue um do outro. Também podem ser relacionados à esta dimensão dialógica o gosto pela paródia e pela apropriação de elementos de outras obras, que são frequentes em obras poéticas e literárias afinadas com o espírito das vanguardas como os poemas do objetivista Bob Brown em seu *1450-1950* (1929), que utilizam a manuscritura e o nonsense próximos da linguagem infantil para desmontar mitos e lugares comuns do discurso cotidiano (tal qual se dá em “Missionários”, que aparece abaixo na penúltima posição à direita, e diz, nas palavras de Augusto de Campos: “tenho pensado muito/sobre missionários/sendo fervidos em/caldeirões negros/por negros/e tenho sempre/chegado a esta conclusão/por que não?”) ou *História do Brasil*, do então antropofagista Murilo Mendes (1932), cujos poemas parodiam diversas formas de discurso sobre o Brasil, que impuseram-se ao longo de sua história (como se percebe na parte inicial de “Carta de Pero Vaz de Caminha”, que aparece abaixo na extrema direita).



A terra é mui graciosa.
Tão fértil eu nunca vi.
A gente vai passear,
No chão espeta um caniço,
No dia seguinte nasce
Bengala de castão de ouro.
Tem goiabas, melancias.
Banana que nem chuchu.
Quanto aos bichos, tem-nos muitos.
De plumagens mui vistosas.
Tem macaco até demais.
Diamantes tem à vontade.
Esmeralda é para os trouxas.

⁴⁷ Kristina Pomorska. Formalismo e futurismo. Perspectiva, São Paulo, 1972, p.160

*quase todos os outros gêneros resultantes, em maior ou menor grau, “romancizaram-se”: romancizou-se o drama (por exemplo o drama de Ibsen, o de Hauptmann, todo o drama naturalista), o poema (por exemplo, Childe Harold e, em particular, Dom Juan de Byron), e até mesmo a lírica (um exemplo nítido é a lírica de Heine).*⁴⁸

Deve-se considerar, é claro, que não é incomum as poéticas depreenderem seus princípios gerais de um gênero determinado. Tanto que, analisando as poéticas tradicionais do ocidente, desde os gregos, em comparação com as da China, da Índia ou do Japão, Earl Miner pondera que, as primeiras, são resultantes de uma “definição da literatura com base no drama, por Aristóteles. A sua poética teria sido algo muito diferente se tivesse seus fundamentos na narrativa de Homero ou na lírica grega”⁴⁹.

No entanto, a verdade é que isto pode dar origem a generalizações imprecisas que terminariam relativizando a aplicação, à expressão poética, das categorias identificadas por Bakhtin na narrativa romanesca. Até por que, está subjacente, a este seu desinteresse em relação à poesia, um posicionamento crítico às concepções dos formalistas e dos cubofuturistas russos a respeito do afastamento da linguagem poética do uso cotidiano da língua.

A linguagem poética, com as sua dimensão metalinguística e seu afastamento do uso cotidiano da língua, tal como foi apontado pelos formalistas, é tida por Bakhtin como relacionada a uma perspectiva não dialógica, sendo, conseqüentemente, um tanto imune à pluridiscussividade apontada por ele na narrativa romanesca. Partindo da observação da literatura russa que lhe era contemporânea, ele concluiu que:

quando os prosadores russos começaram a manifestar um interesse exclusivo pelos dialetos e pelo skaz, os simbolistas (Balmont, V. Ivánov), e a seguir os futuristas, sonharam em criar uma “linguagem da poesia” particular e chegaram mesmo a fazer tentativas para criá-la (V. Khliébnikov).

*A idéia de uma linguagem da poesia, única e especial é um filosofema utópico característico do discurso poético: na base desse filosofema repousam as condições e as exigências reais do estilo poético, que satisfaz a uma linguagem única, diretamente intencional, a partir de cujo ponto de vista as outras linguagens (a linguagem falada, a linguagem de negócios, a linguagem prosaica, etc.) são percebidas como objetivadas e em nada equivalentes a ele.*⁵⁰

De fato há diferenças irreduzíveis entre certos gêneros de expressão poéticos e narrativos (como, aliás, existem também entre os próprios gêneros poéticos, como a

⁴⁸ Mikhail Bakhtin. Questões de literatura e estética. Hucitec, São Paulo, 1988, p. 399

⁴⁹ Earl Miner. Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1996, p. 21

⁵⁰ Mikhail Bakhtin. Op. cit. p. 95

balada, por exemplo, construídas segundo parâmetros bem diversos do epigrama ou do acróstico; ou entre os gêneros narrativos, como as fábulas e apólogos, em relação ao conto, ou deste em relação ao romance), no entanto, houve por parte de Bakhtin uma supervalorização das práticas e princípios do simbolismo e do cubofuturismo russos como exemplares na construção do discurso poético.

Além do que, mesmo que os diversos movimentos vanguardistas utilizassem certos mecanismos expressivos comuns, existiam também entre eles diferenças relevantes, que não devem ser menosprezadas. Tomando-se como ponto de referência o simbolismo, de onde evoluíram as características discursivas que posteriormente vão se generalizar na poesia do século XX, percebe-se, como reconhece Augusto de Campos, que, em geral, identifica-se apenas uma de suas vertentes dominantes, a classificada como “sério-estética” (de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé); todavia há uma outra face, menos prestigiada, definida por ele (com base em *O castelo de Axel* de Edmund Wilson) como “coloquial irônica”, uma espécie de antídoto ao processo de distanciamento entre prosa e poesia, levado a tal ponto pela linha sério-estética, que terminou:

arrebentando os limites da língua e chegando, por via de uma super poesia, a uma apoesia ou expoesia, no limiar de uma nova linguagem: “nada ou quase uma arte”.

Atacando pelo avesso (...) os poetas da linha “coloquial irônica” começaram a reintroduzir no corpo superpoético do poema, artefato de luxo, todo um lixo semântico, vedado à “terra santa” da poesia. Contra os cânones do sermo nobilis, a dessacralização do sermo vulgaris.⁵¹

Sendo assim, houve duas linhas diferenciadas e, em certa medida, complementares, desenvolvendo-se a partir do simbolismo francês, cujos procedimentos e efeitos expressivos são um tanto diversos. Esta opinião é também compartilhada por Ana Balakian, que, analisando diversas expressões poéticas características da estética simbolista (como as dos franceses Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Corbière e Laforgue, do alemão Stefan George, do inglês Swinburne, do belga Maeterlinck, do nicaraguense Rubén Darío, do brasileiro Cruz e Souza, do russo Block ou do irlandês Yeats), vai concluir que:

mesmo sem a obra dos simbolistas, o poema em prosa e o verso livre teriam se desenvolvido de qualquer modo, baseados nos exemplos estabelecidos por Baudelaire, Poe e Whitman. De fato, a exagerada melosidade dos simbolistas provocou uma reação em Laforgue e, posteriormente, em T. S. Eliot, que virou todo o pêndulo para a prosa, não para a liberdade musical mas para a

⁵¹ Augusto de Campos. Verso. Reverso. Controverso. Perspectiva, São Paulo, 1988, p. 211 e 212

*simplicidade coloquial, protestando contra os excessivos adornos sonoros do verso livre.*⁵²

De fato, ainda que possam haver reservas quanto à uma separação tão radical das duas tendências, a verdade é que, mesmo descontando os possíveis exageros, à esta poesia identificada com a linha coloquial-irônica (Tristan Corbière, Jules Laforgue e Arthur Rimbaud) não é, de forma alguma, aplicável o juízo que fez Bakhtin da poética do simbolismo russo⁵³.

A não generalidade destas características apontadas por ele no simbolismo e radicalizadas no futurismo russo, é ainda mais fácil de constatar quando se considera os desdobramentos desta linha subdominante do simbolismo na expressão poética de alguns dos mais renomados autores de vanguarda em diversos contextos culturais, como mostram: a simplicidade, quase “nonsense”, da norte-americana Gertrud Stein, o objetivismo, do também norte-americano William Carlos Williams, o anti-retoricismo da poesia hermética, do italiano Giuseppe Ungaretti, ou a coloquialidade da poesia “Pau Brasil”, de Oswald de Andrade; os quais, ao invés da busca de uma linguagem original e diferenciada para a comunicação poética, como a “zaum” dos cubo-futuristas russos voltaram-se para a simplicidade e a concisão, utilizando-se de mecanismos comuns da comunicação de todo dia⁵⁴.

⁵² Ana Balakian. O simbolismo. Perspectiva, São Paulo, 1985, p. 90

⁵³ O próprio cubofuturista Velimir Khlébnikov que Bakhtin coloca na linha de continuidade da busca de uma linguagem “particular” oriunda do simbolismo russo, merece ser considerado com um olhar mais matizado. Se é verdade que o cubofuturismo notabilizou-se por sua teoria da linguagem “transracinal” (zaúm) que, em poetas como Krutchônikh, inclina-se para extrair as palavras do nada, no caso de Khlébnikov, isto é um pouco mais complexo. Como explica Kristina Pomorska, o conceito de zaúm deste último:

não pressupõe de modo algum uma linguagem sem sentido. Como Biéli, ele advogou a revivescência de uma linguagem automatizada, a fim de restabelecer o contato perdido entre signo e referente. Um dos modos possíveis de fazer isso é revitalizar raízes arcaicas acrescentando-lhes novos afixos. Ou a justaposição de radicais cuja etimologia comum em geral se perdeu (...). Assim, Kliébnikov certamente leva em consideração o material existente na linguagem; além disso os seus cálculos são relacionados com o aspecto histórico da linguagem. Eis porque foi frequentemente chamado de “passadista” ou “classicista” em comparação com os seus camaradas futuristas (Formalismo e futurismo. Perspectiva. São Paulo, 1972, p. 127).

⁵⁴ Observe-se, a simplicidade e o tom coloquial presentes nos poemas abaixo: “O carrinho de mão vermelho” (The red wheelbarrow) de William Carlos Williams (1923) e “Pronominais” de Oswald de Andrade (1924), respectivamente a partir da esquerda.

So much depends Upon	* (Tanto depende de um
a red wheel barrow	carrinho de mão vermelho
glazed with rain water	vidrado de água da chuva
beside the white chickens *	perto das galinhas brancas)

trad. Haroldo de Campos

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da nação brasileira
Dizem todo dia
Deixa disso companheiro
Me dá um cigarro

Por outro lado, a polifonia discursiva, que também ocupa posição principal no pensamento de Bakhtin, não estava distante das preocupações de boa parte dos poetas vanguardistas do seu tempo. Mário de Andrade, partindo do simultaneísmo, que era então prática e parâmetro compositivo já bastante generalizado nos meios de vanguarda, argumentará, no seu ensaio “A escrava que não é Isaura” de 1925, que:

o poeta modernista observando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realizá-las transportando-as naturalmente para a ordem artística.

Denominei esse aspecto da literatura modernista de: POLIFONIA POÉTICA.

Razões:

Simultaneidade é a coexistência de coisas e fatos num momento dado.

Polifonia é a união artística simultânea de duas ou mais melodias cujos efeitos passageiros de embates de sons concorrem para um efeito total final.

Foi esta circunstância do EFEITO TOTAL FINAL que me levou a escolher o termo polifonia.⁵⁵

Uma visão semelhante é também manifestada por Otávio Paz, quando, bem mais tarde, já nos anos 70, fazendo uma análise retrospectiva da sedimentação das características da linguagem poética contemporânea, vai reconhecer que:

Todos falamos simultaneamente, se não o mesmo idioma, a mesma linguagem. Não há centro e o tempo perdeu sua antiga coerência: leste e oeste, amanhã e ontem se confundem em cada um de nós. Os distintos tempos e os distintos espaços se combinam em um agora e um aqui que está em todas as partes e sucede a qualquer hora. À visão diacrônica da arte se superpõe uma visão sincrônica. O movimento começou quando Apollinaire tentou a conjunção de vários espaços em um poema; Pound e Eliot fizeram o mesmo com a história, ao incorporar em seus textos outros textos de outros tempos e de outras línguas⁵⁶

Percebe-se, então, que a sensibilidade pluralista e polifônica que foi identificada por Bakhtin na narrativa romanesca, como resultado da incorporação progressiva de aspectos carnavalizantes, parece estar igualmente presente em uma boa parte da poesia produzida sob o influxo das vanguardas, e vem desempenhando um papel dos mais relevantes na conformação das suas características.

Deste modo, apesar da busca de linguagens especiais, ou de jargões exclusivos, ser, seguramente, um aspecto importante na poesia ao longo do século XX (como

⁵⁵ Mário de Andrade. A escrava que não é Isaura. In: Jorge Schwartz. Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos críticos. EDUSP, São Paulo, 1995, p. 133 e 134

⁵⁶ Otavio Paz. Signos em rotação. Perspectiva, São Paulo, 1976, p. 136 e 137

demonstram, além da “zaúm” cubo-futurista, as “parole in libertà” futuristas ou a escrita automática surrealista), houveram, também, padrões compositivos muito generalizados, que apontavam em direções diferentes: para a simplificação e depuração da linguagem aos seus elementos e princípios mais básicos, ou, por outro lado, para uma expressão simultânea e polifônica, que possibilitasse variados níveis de comunicação e sensibilidade.

Estas três tendências, vale ressaltar, não são necessariamente excludentes, pois a concisão e a simplificação da linguagem poética, em última instância, lhe dão algo de hermético, tornando-se um estímulo à uma apropriação mais ativa e participativa da obra pelo público e chamando atenção para seus diferentes níveis e possibilidades de comunicação. A combinação destes aspectos, é, inclusive, fundamental na problemática da “obra aberta”, apresentada, no início dos anos 60, por Umberto Eco, em seu livro homônimo, no qual está dito:

*As poéticas contemporâneas ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem a tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambiguidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes.*⁵⁷

De qualquer modo, mesmo sendo fundamental para a sensibilidade e a criatividade poéticas contemporâneas esta convergência das tendências anteriormente apontadas na problematização mais ampla da obra aberta (por sinal, sintonizada com uma série de movimentos nos anos 50 e 60, como o letrismo, a poesia concreta, a poesia experimental portuguesa ou a poesia visiva italiana, geralmente classificados como “neo-vanguardas”), também foram fecundos os desdobramentos, de cada uma delas em separado.

⁵⁷ Umberto Eco. A obra aberta. Perspectiva, São Paulo, 1976, p.93

Estas características são fáceis de identificar em obras típicas do período: à esquerda, um poema de *Konstellationen* do concretista suíço Eugen Gomringer (1960), um labirinto onde interagem o que é dito e o que não é dito, logo a seguir o também ambíguo “Lixo/luxo”, obra do concretista brasileiro Augusto de Campos (1965), e, no canto direito, um outro poema da mesma época de E. M. de Melo e Castro, um dos autores mais destacados da poesia experimental portuguesa, onde o jogo de palavras abre múltiplas interpretações.

Das schwarze geheimnis	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO LUKO LUKO	Sobre a fractura
Ist hier	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO LUKO LUKO	a feitura
Hier ist	LUKO	LUKO	LUKO LUKO	LUKO	LUKO LUKO LUKO	
Das schwarze geheimnis *	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO LUKO	
	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO LUKO	
* (o segredo negro	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO LUKO	
está aqui	LUKO LUKO	LUKO	LUKO LUKO	LUKO	LUKO LUKO LUKO	Sob a fracção
aqui está	LUKO LUKO	LUKO	LUKO LUKO	LUKO	LUKO LUKO LUKO	a feição
o segredo negro)	LUKO LUKO	LUKO	LUKO	LUKO	LUKO LUKO LUKO	

Assim, na poesia norte-americana, por exemplo, a partir da “síntese ideogrâmica” de Ezra Pound e do “objetivismo” de William Carlos Williams, é patente o desenvolvimento de uma corrente voltada, preferencialmente, para a simplicidade e contenção expressivas, que, em diferentes proporções repercute até poetas mais recentes, associados à chamada “Language poetry”, como Charles Bernstein, Michael Palmer e Lyn Hejinian; passando pelo fragmentarismo de e. e. cummings, o “verso projetivo” de Charles Olson e o minimalismo de Robert Creeley⁵⁸.

Também se pode encontrar características semelhantes, em outros poetas que marcaram a evolução da poesia contemporânea em contextos culturais diferentes, caso dos herméticos italianos, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo, do francês Francis Ponge, com a sua “tomada de posição pelas coisas” (*Le parti pris des choses*, 1942) ou ainda do alemão Paul Celan, com sua poética lacônica e enigmática⁵⁹.

Quanto à sensibilidade polifônica e simultaneísta à interpenetração de diferentes níveis de comunicação, sua influência pode ser rastreada na poesia mais afinada com as correntes de vanguarda desde o Dada, cujo humor iconoclasta é francamente carnavalesco, no mais puro sentido bakhtiniano. Como está dito no manifesto dadaísta de 1918: “DADÁ DADÁ DADÁ, uivos das dores crispadas, entrelaçamento

⁵⁸ Pode-se apreciar estas características no sintético poema que integra de 95 *poems* de e. e. cummings (1958), mostrado abaixo, à esquerda, ou no que vem, logo a seguir, “Love”, do primeiro livro de Robert Creeley, *For love* (1962):

1 (a	* so	The thing comes	* (A coisa vem
le	(1	of itself	de sí mesma
af	f	(Look up	(Procure
fa	o	to see	ver
		the cat & the squirrel,	o gato e o esquilo,
		the one	aquele
ll	1) l	corn, a red thing,	rasgado, uma coisa vermelha,
		& the other	este
s)	(ha	somehow immaculate *	de algum modo imaculado)
one	c		Trad. Régis Bonvicino
1	ai		

iness * itude Trad. Augusto de Campos

⁵⁹ Observe-se o curtíssimo “Matina” de Giuseppe Ungaretti (1917) ou este outro poema “Hörreste, sehreste” de *Lichtzwang* de Paul Celan (1970):

MATINA	Hörreste, Sehreste, im	* (Resto de audição, resto de visão, no
M’illumino	Schlafsaal eintausendundeins,	dormitório mil e um,
D’immenso	Tagnächtlich	dia e noite
	Die Bären-Polka:	a polca dos ursos
	Sie schulen dich um,	eles te mandam mudar de escola
	Du wirst wieder er *	te tornas de novo ele) Trad. Flávio R. Kothe

dos contrários e de todas as contradições, dos grotescos, das inconseqüências: AVIDA,”⁶⁰.

Um dos melhores exemplo da multiplicidade de níveis comunicativos das obras dadaístas é “Anna Blume” (Anaflor) de Kurt Schwitters (1923), onde Haroldo de Campos identifica:

*uma criação metafolclórica (de um folclore artificial e transcendente forjado de resíduos do inconsciente coletivo) (...) reverberando em intencionais malapropismos, acompanhados pelo côro mnemônico de fantasmas linguísticos: modismos coloquiais, frases feitas, ditos populares, deformações dialetais e de gíria etc.*⁶¹

Outro contexto em que esta atitude polifônica marca presença é na poesia norte-americana dos “beats”, Allen Ginsberg, Gregory Corso e John Giorno, ou, mais recentemente, na sensibilidade pluricultural de Jerome Rothenberg. Ela também pode ser percebida no poliglotismo dos poetas italianos como Emilio Villa e o “novissimi” Edoardo Sanguineti, ou ainda em certos exercícios lúdicos, empreendidos no âmbito da poesia concreta e outras experiências semelhantes no contexto das neovanguardas⁶².

⁶⁰ Manifesto Dadá 1918. In: Gilberto Mendonça Teles. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Vozes, Petrópolis, 1992, p. 146

⁶¹ Haroldo de Campos. A arte no horizonte do provável. Perspectiva, São Paulo, 1977, p. 40

Pode-se apreciar abaixo, a variedade de formas de linguagem e registros comunicativos na parte inicial de “Anna Blume”:

O , geliebte meiner siebennudzwanzig Sinne, ich
Liebe dir! – Du deiner dich dir, ich dir, du mir.
- Wir?
Das gehört (beiläufig) nicht hierher.
Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist
- - bist du? - Die Leute sagen, du wärest, - laß
sie sagen, sie wissen nicht wie der Kirchturm steht.
Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst
Auf die Hände, auf den Händen wanderst du.
Hallo, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt.
Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! – Du,
Deiner dich dir, ich dir, du mir. – Wir?
Das gehört (beiläufig) in die kalte Glut.
Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?
Preisfrage: 1.) Anna Blume hat ein Vogel.
2.) Anna Blume ist rot..
3.) Welche Farbe hat der Vogel?

* (Ó amada dos meus vinte e cinco sentidos, eu
Te amo – Tu, te, ti, contigo, eu te me.
- Nós?
Isto (de passagem) não vai bem aqui.
Quem és tu, mulher inumerável? Tu és
-- és? – Eras, andam dizendo, - deixa
Que digam, nem sabem em que pé está o campanário.
Chapéu nos pés, caminhas sobre as mãos,
Volante sobre as mãos.
Olá, pregas brancas serram tua roupa rubra
Rubroteamo Anaflor, em rubro te me amo! – Tu
Teu te a ti, eu te, tu me. – Nós?
Isto (de passagem) lança-se à brasa fria
Rubraflor, rubra Anaflor, que andam dizendo?
Adivinha: 1.) A doidiv'Ana tem uma ave
2.) Anaflor é rubra
3.) E a ave? Quem sabe? Trad. Haroldo de Campos

⁶² Observe-se aqui, abaixo à esquerda, um poema pertencente à série “Poetamenos” do concretista Augusto de Campos (1953), onde, além da disposição das letras formarem palavras de diferentes línguas, as cores indicam as diferentes vozes, à maneira da “klangfarbenmelodie” de Anton Webern, logo em seguida, um outro, de Emílio Villa, “Sem título”, do início dos anos 60, que além do latim arrevezado, mistura diferentes texturas e a própria caligrafia do autor e, mais à direita, um excerto do livro-disco de Hans G. Helms, *Fa:m' aniesgwow* (1960), sintonizado com a poesia experimental

Uma forma de compensá-las é atentar para o já mencionado retorno à oralidade, pois, longe de constituir-se em um aspecto circunstancial, de retorno ou recuperação de fórmulas em desuso, é um fator de significado muito mais abrangente, relacionando à ampliação dos recursos poéticos através de novas tecnologias e instâncias de discurso. Se o romance é um gênero relativamente novo, com relações fundamentais com as potencialidades da escrita e o livro, a poesia é, provavelmente, tão antiga quanto a própria língua e as mutações que fortaleceram o romance, com o avanço da comunicação impressa, agiram sobre ela de forma inversa, enrijecendo-a e privando-a de níveis expressivos que sempre a acompanharam, como a voz, a música e a expressão corporal.

alemã, êmula, em muitos aspectos, da poesia concreta, que utiliza uma linguagem que não se atém a nenhum idioma conhecido.

ad ^{ad} multos ^{multos} annos
 ad ^{ad} multam ^{multam} multitudinem
 ad ^{ad} animas ^{animas} multas
 ad ^{ad} multas ^{multas} vires
 ad ^{ad} multas ^{multas} dynnas
 ad ^{ad} muletos ^{muletos}
 ad ^{ad} multos ^{multos} renes
 ad ^{ad} lupos ^{lupos} muletos!

38

A tradição literária européia está repleta de exemplos neste sentido, se considerarmos a poesia em sua manifestação mais musical, sobressaem-se as obras de trovadores como os provençais Bernart de Ventadorn e Arnaut Daniel, o galego-português Martim Códax, ou o alemão Walter von der Wogelweide. No campo dramático, é suficiente lembrar que a maioria dos gêneros de representação, até a época de Gil Vicente, Lope de Vega ou Shakespeare privilegiava a expressão poética. A função narrativa também não era estranha à poesia, como se depreende da épica medieval da *Chanson de Roland* francesa (séc. XI), do *Cantar de Mio Cid* espanhol (séc. XII) ou do *Ninbelungenlied* alemão (séc. XIII) tão ou mais ricos em informação histórica que qualquer crônica em prosa do seu tempo.

Por outro lado, é importante ressaltar que a classificação, bastante difundida, dos gêneros literários como líricos, épicos e dramáticos (que, em última instância, terminou vinculando a poesia ao predomínio do lírico, associando, por sua vez, o épico à narrativa e o dramático à representação), apesar de apoiada no legado literário greco-romano, especialmente na *Poética* de Aristóteles, começou a se consolidar na Europa apenas por volta do século XVIII, e é mais circunstancial do que ligada a uma apreciação abrangente das formas de construção dos seus respectivos discursos⁶³.

⁶³ Tanto que, neste mesmo contexto greco-latino, pode-se encontrar diversas obras importantes cujas características básicas, afastam-se consideravelmente dos parâmetros de qualquer destas categorias, como, é o caso, por exemplo, das fábulas do grego Esopo (620-560 a.C.) e as do romano Fedro (séc I d.C.); sem falar das muitas outras que misturam elementos das três categorias, e cuja antiguidade as coloca ombro a ombro com a épica de Homero e Virgílio, ou a lírica de Safo e Catulo.

Basta lembrar, uma das obras fundadora da literatura grega, *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo (séc. VII a.C.), e a imprecisão já se estabelece, pois esta é tradicionalmente classificada como poema didático, na falta de maneira melhor de enquadrá-lo, já que não é épico, por tratar de temas cotidianos, como o trabalho agrícola e muito menos versa sobre temas amorosos ou sentimentais, como seria próprio da lírica. Mais difícil ainda é classificar, uma obra como a *Bàtracomimaquia* (*Batalha dos ratos e das rãs*, anterior ao séc IV a.C.), um longo poema que relata como os ratos vencem os batráquios, em um arremedo da guerra de Tróia, o que permite descrevê-la como uma epopéia cômica e satírica.

Na poesia latina a situação não é muito diferente, Ainda que se considerasse apenas os líricos canônicos Virgílio (70-19 a. C.) e Ovídio (43-18 d. C.), não se pode esquecer que publicaram, respectivamente, obras como: *Geórgicas*, tida como poesia didática e *Arte de amar*, um manual de estratégias amorosas e sexuais. O último chegou a escrever, até mesmo, *De medicamine faciei* (*Cosméticos para o rosto*) e *Halieutica*, um poema sobre peixes, com a mesma versificação rigorosa que o tornou célebre.

Também merece ser acrescentado que, mesmo em outros contextos culturais distanciados da tradição européia, onde os gêneros literários tradicionais não consideravelmente diferentes, seja por sua evolução histórica, seja pelos cânones e modelos que impuseram, percebe-se a mesma maleabilidade e pluralismo na expressão poética. No caso da literatura árabe, a poesia propriamente dita manifestou-se em gêneros como: a “qacida”, que corresponde a elegia e ao panegírico, o “zuhdiyyat”, que inclui os poemas filosóficos e ascéticos e a “muaxaha” ou “mashaha”, mais próxima do canção ou da balada, todos já bem delineados, em suas características básicas, desde o séc. XIII; por sua vez, as modalidades literárias em prosa, tal como a poesia, eram submetidas a minuciosas regras de expressão e de uso do ritmo e de figuras retóricas.

Assim, apesar de existirem diversas coletâneas importantes de contos já no século XII, como a célebre *As mil e uma noites* e longas narrativas como *O louco de Layla* de Qais Ibn Mulawwah (séc. XI), verdadeiros romances em prosa não eram previstos pela estética literária árabe clássica e só irão aparecer no final do século XIX, já por influência ocidental, como os romances históricos do egípcio Ahmed Sawqi (1868-1932), também poeta importante, relacionado ao “Nahda” (Movimento de renascimento árabe) iniciado no Líbano.

A grande variedade e maleabilidade que se pode identificar na expressão poética parece acompanhar de perto as metamorfoses possíveis da própria linguagem, bem como, a diversidade de suportes de que esta pode lançar mão; consideravelmente ampliada, atualmente, pelos recursos tecnológicos industriais. Como já chamara atenção Gillo Dorfles em 1959, comentando as novas sendas que então se abriam para a renovação da expressão artística:

*bastará a invenção de uma nova forma de arte (como o “móbile” de Calder, ou o filme abstrato, como o plástico motorizado de Tinguely ou a música eletrônica, como o objeto industrial, ou a poesia visual ou “concreta”) para destruir todo um complexo e inútil edifício de gêneros e espécies.*⁶⁴

Deste modo, se existem critérios, de alcance mais geral, na caracterização da produção poética, estes devem atentar, em primeiro lugar, para os recursos e suportes expressivos utilizados, ao invés de especialidades de tema, ou procedimentos retóricos. Os mais evidentes destes recursos são, seguramente, os aspectos sonoros, relacionados à prosódia, o ritmo e a musicalidade da expressão oral, chegando, em certos casos, a modalidades poéticas que prescindem de palavras, como nas composições “sonoristas” do dadaísmo; ou então valer-se da sua combinação com sons, ruídos diversos ou música produzida por instrumentos musicais, como ocorre nas canções dos trovadores medievais e, mais contemporaneamente, em certas modalidades de poesia sonora e performática⁶⁵.

Outro caso sintomático é o da literatura japonesa, onde a indefinição dos limites da poesia é ainda mais gritante. Apesar do gosto pela concisão e o poder de síntese, geralmente apontados como característicos da sua sensibilidade poética, expressos de maneira exemplar no “hai kai”, um dos seus cânones literários mais importantes, o *Guenji Monogatari* (História de Guenji), escrito no início do século XI por uma dama da corte, Murasaki Shikibu, é uma longa narrativa onde convivem: o diário feminino, gênero então já bastante solidificado na literatura japonesa, digressões meditativas de influência budista e numerosos poemas na forma “tanka”.

Além disto, o teatro clássico japonês, o “nô”, combina passagens em verso, em forma de canto ou recitativo acompanhados de música, e outras passagens em prosa “sorobun”, um tipo de linguagem bastante formal usada sobretudo em cartas e documentos. Haroldo de Campos comentando *Hagoromo* (O manto de plumas), uma das peças nô de Motokiyo Zeami (1363-1443), define-a como “um poema dançado, uma elaborada metáfora dançante” (*Hagoromo* de Zeami. Estação Liberdade, São Paulo, 1993, p. 13), ressaltando o seu caráter de composição poética.

Como se pode ver, a prosa literária é bastante antiga na literatura japonesa, tendo já modelos bastante elaborados antes de surgirem as épicas medievais européias, como o *Cid* ou o *Nibelungenslied*, a partir da literatura oral, mas isto não a afastou da sensibilidade lírica, ou de atributos de ritmo e padronização da linguagem que se costuma associar à expressão poética; pelo contrário, estes penetrarão até mesmo o teatro. Inversamente a literatura árabe praticamente ignorou a prosa como modalidade literária até o século XIX, mas isto pouco afetou seu talento para a narração, como prova a enorme popularidade dos contos de *As mil e uma noites*.

⁶⁴ Gillo Dorfles. O devir das artes. Martins Fontes, São Paulo, 1992, p. 39

⁶⁵ A dominância dos aspectos sonoros e musicais é patente nesta “cansó” do provençal Arnaut Daniel (séc. XII), cuja primeira estrofe segue abaixo, à esquerda, em um manuscrito medieval com a notação musical da época, como também em “Karawane”, mostrado à direita, um poema “optofonético” do dadaísta Hugo Ball (1917), que dispensa palavras, propriamente ditas, e utiliza a variação tipográfica como forma de indicar as diferenças no ataque dos sons para a sua vocalização.

Mas, a poesia pode tomar outro rumo e valorizar aspectos ligados à sua expressão escrita, cuja dimensão visual e icônica, vem sendo explorada desde o “technopaignion” grego e o “carmen figuratum” latino ou os acrósticos e labirintos barrocos, até, mais recentemente, a poesia concreta, já lançando mão do aperfeiçoamento dos recursos gráficos⁶⁶.

Além disto, a dimensão icônica pode ainda ser reforçada por outros elementos visuais, não necessariamente relacionados à escrita, ou mesmo recursos tácteis, que estimulem o envolvimento sinestésico, como em exemplos, mais recentes do que se denomina poesia intersígnica, onde misturam-se diferentes códigos comunicativos ou mídias⁶⁷.



Lo fer voler qu'el cor m'entra
no'm pot jes becs escoissendre ni ongla
de lausengier, qul pert per mal dir s'arma;
e ca' non l'aus batr'ab ram ni ab verga;
sivals a frau, lai on nom aurai onde,
jauzirai joi, en vergier o dinz cambra. *

** (O firme intento que em mim entra
língua não pode estraçalhar,
nem unha de falador, que fala e perde a alma;
e se não lhe sei dar com ramo ou verga,
irei frui-lo em vergel ou câmara)*
Trad. Augusto de Campos

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bossô fataka
u u u
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

⁶⁶ Exemplos desta categoria poética são: o quadrado mágico paleocristão, do séc. I (literalmente diz “o semeador mantém a obra e a obra mantém o semeador”), o poema-cartaz do dadaísta Raoul Hausmann (1918), logo a seguir, o poema “Vai e vem” do concretista José Lino Grünewald (1959), na penúltima posição à direita, ou ainda o “Zen”, da série de “Logogramas” de outro concretista, Pedro Xisto (1966), no canto direito.

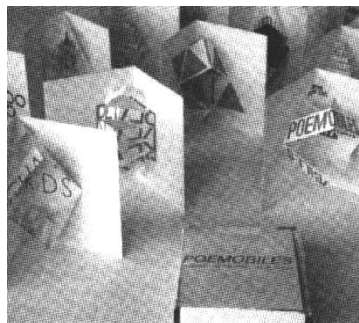
S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

OFFEABDC
BDQF,,qjyE!

vai e vem
e e
vem e vai



⁶⁷ Isto é bem explícito nas obras abaixo; à esquerda, uma performance do poeta alemão Ferdinand Kriwet, em meados dos anos 60, no centro, “Poemobiles” do concretista Augusto de Campos (1974), conjunto de objetos poéticos construídos por dobraduras, e à direita, “Still life landscape”, do norte-americano Richard C. (1987), típica montagem poética intersígnica.



Ela também pode tender para a prosa narrativa, concentrando-se na dimensão descritiva e analítica ou aproximando-se, e mesmo incorporando, formas de discurso prosaicas (inclusive as não consideradas literárias), como aconteceu freqüentemente na épica medieval ou, já no século XIX, em obras como “Evgeni Onegin” do russo Alexandr Pushkin e os “monólogos dramáticos” do inglês Robert Browning)⁶⁸.

Por fim, a poesia pode privilegiar a expressão cênica e dramática, e até mesmo dominar as formas de expressão teatral, como se deu no período do teatro clássico grego de Ésquilo ou Sófocles, no teatro elizabetano de Marlowe, Shakespeare e Ben Johnson, e ainda no teatro classicista francês de Corneille, Racine e Molière; ou então conjugar-se com outras modalidades de performance corporal, ressaltando aspectos ligados à dança, caso do nô japonês e, em época mais recente, de obras de certos adeptos da polipoesia⁶⁹.

⁶⁸ A poesia com predominância narrativa ou que incorpora elementos das modalidades de comunicação prosaica pode ser bem exemplificada por esta passagem abaixo, à esquerda, do *Cantar de mio Cid* (séc. XII), onde os castelhanos se preparam para o combate, ou por “How it strikes a contemporary”, um dos monólogos dramáticos de Robert Browning (1812-1889), cuja abertura se pode ver abaixo, à direita:

Es' dia es salido e la noch es entrada,
Nos'detardan de adobasse essas yentes cristianas.
A los mediados gallos, antes de la mañana,
El obispo don Jerome la missa les cantaba;
La missa dicha gran sultura les daba:
El que aquí muriere lidiando de cara,
Préndol' yo los pecados e Dios le habrá el alma.
A vos Çid don Rodrigo en buena çinxiestes espada,
yo vos canté la missa por aquesta mañana;
pídvos una dona e seam' presentada;
las feridas primeiras que las haya yo otorgadas.
Dixo el Campeador: Des' aquí vos sean mandadas*

**(O dia chega ao fim e a noite faz entrada,
não tardando em armar-se as gentes cristãs.
Ao segundo canto do galo, antes do amanhecer,
o bispo don Jerome, a missa lhes celebra;
terminada a missa absolvição lhes dava:
a quem morrer lutando de cara com o inimigo
lhe perdão os pecados e Deus lhe tomará a alma.
A vós Cid don Rodrigo que bem cinges a espada,
eu Já vos disse a missa desta manhã;
peço-vos que uma dádiva me seja concedida:
Os primeiros golpes da batalha seja eu a dá-los.
Disse o campeão: desde já lhe são outorgados.)*

I only knew one poet in my life:
And this, or something like it, was his way.
You saw go up and down Valladolid,
A man of mark, to know next time you saw.
His very serviceable suit of black
Was courtly once and conscientious still,
And many might have worn it, though none did:
The cloak, that somewhat shone and showed the threads,
Had purpose, and the ruff, significance.
He walked and tapped the pavement with his cane,
Scenting the world, looking it full face,
An old dog, bald and blindish, at his heels.*

**(Só conheci um poeta em toda a minha vida
E era assim, um pouco mais ou menos.
Via-se andar de cá para lá em Valladolid
um homem distinto que as pessoas ao ver reconheciam.
O seu fato preto muito usado
fora outrora elegante e era decente ainda.
Muitos o podiam Ter vestido, mas ninguém o fizera;
a capa um tanto lustrosa e desfiada
tinha dignidade e a gola era uma insígnia.
Ao andar batia o pavimento com a bengala;
Atrás, a farejar o mundo, olhando bem de frente
um cão velho pelado e quase cego.) Trad. João Almeida Flor*

⁶⁹ Eis aqui, logo abaixo, dois momentos de poesia animada pelo movimento físico: a representação de uma peça “nô” de Motokiyo Zeami (o mais famoso autor do gênero que viveu no século XV) e a performance “Poema sonoro” de Bartolomé Ferrando, adepto da polipoesia, no “Milano festival internazionale di poesia, musica, performance, danza e teatro” de 1984.

Aliás, atualmente, a criatividade poética já está profundamente consciente desta pluralidade de dimensões e possibilidades expressivas. Não é difícil concordar com a avaliação feita por Giovanni Fontana, em 1990, de que, a partir:

*da real mobilidade do texto poético contemporâneo, de sua característica respiração interna, prefiguram-se novas expansões, interpretativas de um lado, projetuais do outro. (...) O processo inovador, superando as classificações específicas – hoje já históricas – da área experimental (poesia visual, poesia performática, poesia sonora, poesia multimídia, poesia dinâmica, poesia concreta, etc.) refuta geralmente a exclusão, a unidirecionalidade, a monodirecionalidade. (...) a fim de recuperar não só as dimensões originárias, as especificidades sonoras coligadas à oralidade, as peculiaridades rítmicas ligadas por exemplo à dança e à música, mas também ao valor interdisciplinar e intersemiótico*⁷⁰

Diante disto, percebe-se que o retraimento de Bakhtin no tocante à poesia não desautoriza a utilização de suas categorias de análise para elucidar a metamorfose que esta vem sofrendo, no sentido de retornar à sua pluralidade original. Apenas se deve atentar para os fatores específicos deste processo, sintonizados com as novas formas de comunicação de massa, que demandam uma abordagem mais particularizada.

De fato, para se ter uma compreensão mais precisa da pluralidade de formas expressivas que caracteriza a poesia contemporânea, faz-se necessário analisá-la a partir de sua interação com características básicas das formas de comunicação de massa dominantes na sociedade contemporânea; as quais passaram, também, por profundas modificações, cujas conseqüências, começaram a ser melhor avaliadas apenas nos anos 60 (ainda que, em muitos pontos, esta questão tenha sido antecipada por Walter Benjamin, no ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” de 1936⁷¹).



⁷⁰ Giovanni Fontana. Oralidade, escritura, intermedialidade. in: Philadelfo Menezes (org.) Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. EDUC, São Paulo, 1992, p.129

⁷¹ Walter Benjamin. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Luiz Costa Lima (org.) Teoria da comunicação de massa, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978

De qualquer forma, como chamava atenção Edmund Carpenter, com certo pioneirismo, em 1960, as novas:

*comunicações de massa - cinema , rádio, TV - são novas linguagens, cujas gramáticas ainda são desconhecidas. Cada uma delas codifica a realidade de um modo diferente; cada uma esconde uma metafísica única. Os linguístas dizem-nos ser possível dizer qualquer coisa em qualquer linguagem se usarmos palavras ou imagens bastantes, mas raramente há tempo para isso; o curso natural da cultura é explorar as suas inclinações de comunicação.*⁷²

Com efeito, é de se esperar que os meios de comunicação dominantes tenham uma considerável influência sobre todas as outras maneiras de se comunicar, e que as modalidades e características da sua linguagem terminem por ser, de algum modo, absorvidos nas outras formas de comunicação com as quais convivem. Foi o que aconteceu antes do advento da imprensa e da generalização da alfabetização, quando as formas artísticas de expressão escrita tiveram de adaptar-se à predominância da oralidade, permanecendo quase sempre, muito próximas dos gêneros já consolidados na comunicação oral, como as épicas e as baladas populares.

Já em um contexto de predominância da escrita, como nos principais países europeus nos séculos XVIII e XIX, a situação é bem diferente e até o imaginário popular é “civilizado” por hábitos letrados, como se depreende pela rápida popularização de figuras literárias como o náufrago e solitário Robinson Crusoe, criado por Daniel Defoe, ou o cientista Frankenstein e sua criação monstruosa, oriundos do romance escrito por Mary Shelley. Sem falar da aura quase mítica que adquiriram enredos e personagens, como os de “A bela e a fera” ou “O patinho feio”, que, na verdade, são criações originais, respectivamente de Mme Leprince de Beaumont e Andersen.

Neste sentido, revelam-se bastante esclarecedores os referenciais fixados, a partir dos anos 60, por teóricos como, Marshall McLuhan e Gillo Dorfles, sobre os novos meios de comunicação de massa e as novas dimensões comunicativas que engendraram. Ambos, em suas reflexões, procuram, justamente, apreender a dinâmica da absorção pela sociedade das características de expressão que são inerentes às formas e instrumentos de comunicação que ela utiliza.

Os dois livros mais importantes de McLuhan, *A galáxia de Gutemberg* (1962) e *Os meios de comunicação como extensão do homem* (1964), ocupam-se: o primeiro das alterações culturais, psicológicas e estéticas, resultantes do predomínio dos meios impressos na sociedade ocidental desde o renascimento, e o segundo da implosão

⁷² Edmund Carpenter. As novas linguagens. In: Edmund Carpenter e Marshall McLuhan (org.). Revolução na comunicação. Zahar, Rio de Janeiro, 1980, p. 197

deste estado de coisas, principalmente no decorrer do século XX, com o advento de novos meios audiovisuais⁷³.

Nesta segunda obra ele traça um esquema básico, para que se possa avaliar estas conseqüências, cujo princípio de orientação básico é a existência de meios de comunicação quentes e frios, explicados da seguinte forma:

*Um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em “alta definição”. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. (...) A fala é um meio frio de baixa definição, por que muito pouco é fornecido e muita coisa deve ser preenchida pelo ouvinte. De outro lado, os meios quentes não deixam muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência.*⁷⁴

A partir daí ele vai proceder uma apreciação dos principais meios de comunicação, que conformaram a expressão do pensamento e da linguagem (desde a comunicação oral até o rádio e a televisão, passando pela imprensa, os quadrinhos, os anúncios publicitários e mesmo, formas de expressão cultural que, normalmente, não são consideradas a partir deste ângulo, como o vestuário e a habitação), desenvolvendo a idéia de que, qualquer “invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações sensoriais entre os demais órgãos e extensões do corpo”⁷⁵.

As concepções de McLuhan sintetizadas nos dois livros citados, além de outras implicações culturais e antropológicas (o antropólogo Jack Goody, em seu *A domesticação do pensamento selvagem* de 1977, vai recolocar, em outra dimensão, reflexões um tanto semelhantes sobre os diferentes modos de raciocínio e de percepção que são induzidos por diferentes canais de transmissão⁷⁶), tocam fundo na questão dos novos suportes e meios de transmissão de mensagens utilizados pela literatura contemporânea.

Sua visada é um auxílio de grande importância para compreender as mudanças na sensibilidade e na construção das obras de arte que estão diretamente relacionadas a isto; como, por exemplo, a crescente busca de formas poéticas que dispensem uma comunicação meramente textual e a importância crescente que vem sendo dada ao cruzamento de diferentes mídias.

Basta pensar nas concepções poéticas que animaram as “neovanguardas”, ativas durante os anos 60, como a poesia concreta, a poesia visiva italiana, a poesia experimental portuguesa ou a poesia-ação francesa, bastante sintomáticas neste

⁷³ Marshall McLuhan. *A galáxia de Gutemberg*. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1977
_____. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Cultrix, São Paulo, 1988

⁷⁴ Idem. *Ibidem*. p. 38

⁷⁵ Idem. *Ibidem* p. 63

⁷⁶ Jack Goody. *A domesticação do pensamento selvagem*, Presença, Lisboa, s.d.

sentido. Como vai proclamar, em 1962, Pierre Garnier, animador de uma delas, o espacialismo:

*o tempo dos livros parece passado. Tem-se procurado gravar em disco a poesia antiga; o resultado foi quase sempre desastroso, porque esta poesia foi escrita para o livro. Ora, o meio técnico empregado cria a poesia do mesmo modo que o poeta. O magnetofone, o disco, a televisão devem criar sua própria forma de poesia.*⁷⁷

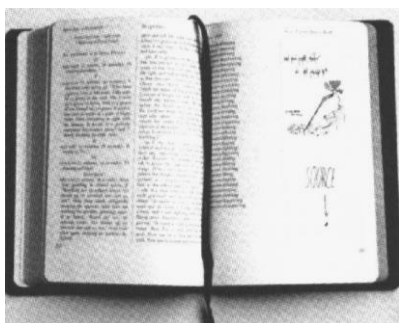
Na mesma direção vai o conceito de “intermedia”, que influenciou os mais diversos campos de arte, desde que foi originalmente desenvolvido por Dick Higgins, membro destacado do “Fluxus” (dos mais ativos grupos de vanguarda nos anos 60), como uma crítica às divisões rígidas de gênero no campo artístico, em seu *Foew&ombwhnw - a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom*(1965), um estranho livro com páginas divididas em duas colunas, uma para teoria e outra para poesia⁷⁸.

Esta é, também, a perspectiva de Gillo Dorfles, que em *Novos ritos, novos mitos* (1965), vai chamar atenção para a proliferação de modalidades de comunicação, tributárias de tecnologias próprias do século XX, situadas no limite entre o que se costuma considerar as artes tradicionais e a cultura de massa (como as histórias em quadrinhos, a publicidade, a música pop, etc.); demandando um novo tipo de abordagem, capaz de apreender a sua dimensão mitológica e a sua repercussão sobre a cultura e as artes em geral⁷⁹.

Ele voltará reiteradamente a este tema, em outras obras, dentre as quais é especialmente significativa *O elogio da desarmonia* (1986), que detecta na

⁷⁷ Pierre Garnier. Manifesto para uma poesia visual e fônica. In: Gilberto Mendonça Teles. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Vozes, Petrópolis, 1992, p. 215)

⁷⁸ Abaixo, à esquerda, pode-se ver um exemplar deste curioso livro de Dick Higgins (editado em sua própria editora, a Something Else Press, em Nova York), em seguida outros exemplos desta interpenetração de mídias de que fala o livro: um poema-cartaz de Lamberto Pignotti, principal animador da poesia visiva (obra de meados dos anos 60), e “TV BRA for a living sculpture”, um videobjeto de Nan June Paik (que também fez parte do “Fluxus”), integrado a uma videoperformance de Charlotte Moorman (1969).



⁷⁹ Gillo Dorfles. Novos Ritos. Novos mitos. Edições 70, Lisboa, sd

sensibilidade contemporânea o predomínio do desarmônico e do assimétrico; como forma de contrapor-se à perda do intervalo, ou mais precisamente, ao desaparecimento de qualquer pausa no fluxo incessante de percepções, a que estão submetidos os indivíduos nas sociedades ocidentais do nosso tempo, em razão da velocidade da comunicação tecnológica massificada⁸⁰.

Uma perspectiva que pode ser relacionada a valorização do estranhamento quanto à linguagem comum, como forma de produzir textos artísticos, preconizada pelos poetas cubofuristas e seus críticos formalistas; além de também retomar as mudanças nas formas de expressão e sensibilidade já apontadas por MacLuhan, como decorrência da expansão dos meios de comunicação de massa desde o surgimento dos jornais diários, que privilegiaram a simultaneidade e a fragmentação informativa.

Retornando, ainda, à criação de mitos modernos pelos meios de massa, é importante lembrar que sua influência não vai se dar apenas sobre a imaginação dos leitores de histórias em quadrinhos ou fotonovelas, mas atinge diferentes estratos sociais, de variadas formas. Tanto que Antonio Gramsci, em *Literatura e vida nacional* (publicado postumamente em 1950), já criticara as veleidades “nietzchianas” dos admiradores do fascismo italiano, chamando atenção para a origem das concepções “super-humanas”, contra a moral convencional, indagando se estas, realmente, tinham sua origem em Nietzsche:

*isto é se são produto de uma elaboração do pensamento que se deve pôr na esfera da “alta cultura”, ou se têm origens mais modestas, se estão ligadas, por exemplo, à literatura de folhetim.(e não terá sido o próprio Nietzsche influenciado pelos romances franceses de folhetim? É preciso recordar que tal literatura(...) foi muito difundida entre os intelectuais, pelo menos até 1870, como hoje o chamado romance “policial”). Deste modo, parece que se possa afirmar que muita da chamada “super-humanidade” de Nietzsche tem apenas como origem e modelo doutrinal, não Zarathustra, mas o Conde de Monte Cristo, de A. Dumas.*⁸¹

Esta nova remitologização da sociedade industrial e suas consequências, demonstram, entre outras coisas, como é indispensável, para a compreensão mais acurada dos fenômenos sociais e culturais contemporâneos, conhecer os princípios de funcionamento dos novos meios de comunicação de massa e as novas dinâmicas de produção, recepção e circulação de informação que eles produziram.

De qualquer modo, a generalidade e a influência cultural destas novas instâncias de comunicação a que já está, em larga medida, adaptado o integrante das sociedades industriais modernas, torna as reflexões teóricas de Gillo Dorfles e Marshall McLuhan bastante apropriadas para elucidar aspectos importantes da poesia

⁸⁰ _____. Elogio da desarmonia. Edições 70, Lisboa, 1988, p. 9 a 12

⁸¹ Antonio Gramsci. Obras escolhidas. Martins Fontes, São Paulo, 1978, p. 389

contemporânea. Sem um olhar atento para os meios de comunicação de massa e os padrões estéticos, psicológicos e sociais que eles engendraram, torna-se difícil compreender as experiências poéticas que sucederam às vanguardas no sentido de estreitar relações com outros sistemas e modelos de expressão não literária, os quais são, em grande parte, resultantes, ou sofreram profunda influência, destes novos meios.

Esta relativamente longa digressão por certas questões teóricas e particularidades metodológicas, que pode parecer, a um olhar apressado, não ter uma relação mais direta com a análise da postura inovadora e crítica da poética tropicalista, é, entretanto, essencial, por esclarecer pontos de orientação fundamentais para uma análise mais precisa de como e por que a Tropicália pode ser caracterizada, efetivamente, enquanto um movimento de vanguarda poética.

Em primeiro lugar por chamar a atenção para a recente, mais sólida, linhagem de experiências de combate aos cânones discursivos e lingüísticos, que orientaram a literatura até o princípio do século XX; prolongando-se desde movimentos de vanguarda como o futurismo ou o dadaísmo até as contemporâneas vertentes de poesia oral ou intersemiótica, com as quais, a Tropicália, como se procurará mostrar mais adiante, compartilha problemáticas que procurou equacionar com contribuição originais.

Em segundo lugar, por apontar referenciais capazes de permitir uma apreciação satisfatória da metamorfose provocada na sensibilidade e nas formas de expressão estéticas, pelo impacto das tecnologias e da comunicação de massa, o que possibilita uma abordagem mais adequada da contribuição particular da Tropicália, no tocante ao uso de formas de expressão e suportes de comunicação ligados à este novo contexto.

Tendo, então, fixado estes princípios básicos, é hora de passar à análise das características originais que tornam a Tropicália uma das mais singulares expressões de vanguarda poética no Brasil.

REMOTA BATUCADA: A CANÇÃO POPULAR COMO EXPRESSÃO POÉTICA

Utilizando como suportes para sua expressão poética, basicamente, os meios de reprodução sonora massificada (discos, apresentações na TV, eventos públicos como shows e festivais, etc.), é natural que o aspecto mais evidente na estética da Tropicália seja sua preocupação e relativa integração, ainda que de forma crítica, com as condicionantes de gêneros de comunicação e as formas de discurso já cristalizados na música popular urbana do Brasil; a qual, no final dos anos 60, já se constituía em moldes de verdadeira indústria cultural.

Deste modo, apesar de, em diversos pontos importantes, poder-se reconhecer a sua filiação literária à irreverência da antropofagia de Oswald de Andrade, é na linha evolutiva da própria música popular brasileira, que se pode encontrar boa parte do estímulo para as experiências poéticas tropicalistas. Porém, antes de abordar mais detalhadamente este aspecto, é importante fazer algumas considerações prévias.

Mesmo, já desfrutando a oralidade, e todo o universo sonoro a ela associado, de um prestígio impensável a um século atrás (especialmente pela predominância de meios de comunicação audiovisuais como o rádio e a TV), até o presente, não se tem dado a devida atenção para o quanto a relação com a música pode ser estimulante para a arte da poesia. Mesmo um poeta e crítico sensível às mutações do texto artístico contemporâneo, como Octavio Paz, não demonstra muita simpatia pela aproximação entre as duas formas de expressão, ponderando que:

*Talvez nesta segunda metade do século, graças à invenção de instrumentos cada vez mais perfeitos de reprodução sonora da palavra, a forma poética iniciada por Mallarmé se desdobrará em toda a sua riqueza. A poesia ocidental nasceu aliada à música; depois, as duas artes se separaram e cada vez que se tentou reuni-las o resultado foi a querela ou a absorção da palavra pelo som. Assim, não penso em uma aliança entre as duas. A poesia tem sua própria música: a palavra.*⁸²

Apesar disto, nada impede que o ritmo e as diversas possibilidades sonoras e musicais da língua, bem como a sua natural combinação com as sonoridades

⁸² Esta desconfiança, contudo, é importante registrar, não tem sido unânime. No próprio universo da língua espanhola, em que se destacou Otávio Paz como poeta e crítico, são fáceis de perceber, por exemplo, as raízes musicais na poesia do espanhol Federico Garcia Lorca, cujos, *Romancero gitano* (1927) e *Poema del canto jondo* (1931) pagam tributo ao canto andaluz, como também as da poesia do cubano Nicolás Guillén, que em *Sóngoro Cosongo* (1931) procurou recriar as sonoridades da música afro-cubana. A problemática da relação entre a música e a poesia é retomada, também, no contexto da literatura em língua inglesa, na estimulante reflexão crítica de Ezra Pound, grande admirador dos trovadores provençais e animador de movimentos de vanguarda como o imagismo e o vorticismismo, que chega a dizer que a “poesia se atrofia quando se afasta muito da música” (ABC da poesia. Cultrix, São Paulo, 1977, p. 61).

produzidas por instrumentos, possam se constituir, como já aconteceu em diversos momentos da evolução da literatura ocidental, em elementos dominantes de certos gêneros de poesia, sem que isto represente prejuízo ao seu caráter poético ou valor estético⁸³.

⁸³ Com efeito, mesmo não sendo freqüente na tradição da poesia moderna, (se como tal considerarmos a evolução poética a partir de Baudelaire, Walt Whitman, ou do “cenáculo” simbolista de Mallarmé), esta relação íntima entre música e poesia, não é algo novo, podendo ser identificada, com maior ou menor intensidade, na produção poética de períodos mais recuados, como se deu, por exemplo, na Grécia antiga, no período do trovadorismo medieval, ou então, já no período renascentista, com o florescimento do madrigal.

De acordo com C. Bowra, entre os gregos da antiguidade, responsáveis por muitos dos cânones que irão direcionar a arte poética até o presente, a poesia para ser cantada era a:

principal arte das palavras entre os séculos VII e V a.C.. Os restos de tal arte são lamentavelmente fragmentários; chegam, porém, para mostrar que desde Alcmano, que escreveu no século VII a.C., até Píndaro e Baquírides, que escreveram no V, a canção foi a forma persistente da poesia grega; ainda mesmo quando surgiram outras formas, como a tragédia ática, a canção entrou nelas e muito contribuiu para a sua beleza. (C. Bowra. Cantares gregos e portugueses. In: Aubrey F. G. Bell, C. Bowra, William J. Entwistle. Da poesia medieval portuguesa. José Ribeiro, Lisboa, 1985, p. 49).

Na verdade, até o renascimento, a maioria dos gêneros poéticos que se difundiram na Europa, conciliava música e poesia e, de forma mais ampla, a poesia lírica européia tem seus modelos mais antigos em obras poético-musicais de trovadores; como os provençais, Guilhem de Peitieu, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga, Bertran de Born, Bernart de Ventadorn e Arnaut Daniel ou os alemães, Henrich von Morungen e Walter von der Vogelweide. No contexto do trovadorismo galego-português, um dos mais bem dotados foi Martim Codax (séc. XIII), do qual restaram sete cantigas d'amigo, as únicas do gênero de que se dispõe da notação musical. A quinta destas cantigas, considerada por Roman Jakobson “um raro espécime das jóias verbais do século XIII” (Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martim Codax. In: Linguística. Poética. Cinema. Perspectiva, São Paulo, 1970, p. 120) segue abaixo

Quantas sabedes amar amigo
treyedes comig' a lo mar de Vigo
e banhar nos emos nas ondas.
Quantas sabedes amar amado

treyedes comig' a lo mar levado
e banhar-nos-emos nas ondas.
Treyedes comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo

e banhar-nos-emos nas ondas.
Treyedes comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado
e banhar nos emos nas ondas.

Vale observar nas cantigas a estrutura regular de pares de dísticos seguidos de refrão, cuja unidade de sentido não está em uma estrofe, mas no par de estrofes. Leodegário A. de Azevedo Filho observa que, “através do paralelismo realizava-se a estética da repetição, pois os cantares de amigo eram ditos por dois coros paralelos, o primeiro entoando as estrofes ímpares e o segundo as estrofes pares. O refrão como se sabe, era cantado simultaneamente pelos dois coros, em seguida a cada copla ou cobra” (Literatura portuguesa: história e emergência do novo. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1987, p. 22).

Este tipo de expressão poética sintetiza as melhores características de uma tradição poético-musical já bem desenvolvida e arraigada em sua época. Como analisa C. Bowra:

Durante a idade média, em português foram escritas muitas canções desta qualidade pura. Muitas se perderam, mas o que delas resta mostra que, desde o rei D. Sancho I, no século XII, até Gil Vicente, no século XVI, as canções portuguesas, possuíam as qualidades essenciais da verdadeira canção. Portugal não tinha canções de gesta como 'La chanson de Roland ou 'El poema del Cid'; porém o grande 'Cancioneiro da Vaticana', que encerra poesias de tantos autores, mostra como a arte da canção portuguesa era viva, natural e genuína. Pode dizer-se que em quase nenhum outro país a arte da canção foi a principal arte representativa duma grande época. (...). Mas em Portugal a canção, e só ela, foi a principal arte durante quatro séculos (Cantares gregos e portugueses. In: Aubrey F. G. Bell, C. Bowra, William J. Entwistle. Da poesia medieval portuguesa. José Ribeiro, Lisboa, 1985, p. 48 e 49)

Outro momento privilegiado de encontro entre a poesia e a música foi o período do madrigal, que marca a vitória, na música européia do renascimento, da polifonia (conciliação de vozes e melodias distintas). Desenvolvendo-se, de início, na Itália, espalhou-se por toda a Europa, tendo alcançado um extraordinário florescimento na Inglaterra elizabetana, onde se destacam as “Lute songs” (canções para alaúde) de John Dowland (1563-1626) e Thomas Campion (1567-1620), possivelmente o melhor poeta lírico inglês do seu tempo.

Na atualidade, via de regra, esta relação poesia-música, não goza do mesmo prestígio que tinha na Europa durante o período do trovadorismo medieval ou dos madrigalistas do renascimento. Até os próprios movimentos e autores de vanguarda, que privilegiaram aspectos sonoros da poesia, como Henri Chopin e Bernard Hendsieck, ainda que direcionem-se, em certos casos, para o espetáculo, tem se mostrado bastante refratárias à linguagem propriamente musical.

Por outro lado, considerando-se a música cantada, mais propriamente dita, desde que Arnold Schoenberg, mentor do dodecafonismo, buscou renovar o canto lírico com o “sprechtesang” (canto falado) do seu *Pierrot Lunaire* (1912), que o interesse dos músicos por um diálogo com a poesia, no âmbito das vanguardas, avançou relativamente pouco⁸⁴. O que é ainda mais ressaltado, por ter sido neste período que a canção popular urbana, transformou-se em um dos mais rendosos produtos da indústria cultural.

As tentativas mais bem sucedidas, na tradição da música erudita do século XX, de conciliar palavra e música foram, seguramente, as da “gebrauchsmusik” (música

Mesmo depois que a difusão dos textos impressos conformou progressivamente a poesia às características inerentes à escrita, afastando-a, de certo modo, de suas raízes orais, ela retomou, vez por outra, suas veleidades musicais. Os pré-românticos ingleses, William Blake e Robert Burns, por exemplo, inspiraram-se em gêneros populares onde se imbricavam poesia e música. Em *Songs of innocence* (1789) e *Songs of experience* (1794) do primeiro ecoam “nursery rhymes” e salmos religiosos, enquanto nas canções do segundo, às vezes no dialeto popular utilizado na Escócia, os velhos romance e baladas da sua terra. Também na poesia romântica do alemão Joseph von Eichendorf, são patentes as raízes na balada popular, tanto que inspiraram muitos “lieders” de Robert Schumann. Até nos poemets sintéticos da norte-americana Emily Dickinson, a influência formal mais notória foi, segundo Carlos Daghlían, é a do hino religioso, em especial as composições de Isaac Watts (1674-1748), criador do hino inglês moderno, caracterizadas pela unicidade do tema, concisão e melodiosidade (Musicalidade na poesia de Emily Dickinson. In: Carlos Daghlían (org.). Poesia e música. Perspectiva, São Paulo, 1985, p.165).

⁸⁴ Como analisa Richard Kostelanetz, dentro do contexto da música erudita moderna, a combinação do que ele considera “a arte do texto-som” provém:

de uma excêntrica tradição vocal sintetizada no Sprechtesang, de Arnold Schoenberg, peça na qual a voz que canta emite uma nota, mas não a sustenta ao enunciar a palavra. Na prática, esta técnica reduz ao mínimo o papel do som musical (e, assim, o da melodia), e confere importância máxima à palavra. Uma forma de auferir esta mudança de ênfase é a constatação de que a língua em sprechstimme é em geral mais fácil de entender do que na música. Esta técnica também aparece na ópera chinesa e coreana, bem como na canção de cabaré alemã, que provavelmente influenciaram Schoenberg. (A arte do texto-som: um panorama. In: Philadelfo Menezes (org.). Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. EDUC, São Paulo, 1992, p. 77)

Em que pese tudo isto, tanto as obras que aproveitaram as sendas apontadas por Schoenberg, como *Wozzeck*, de Alban Berg (1921), a partir da peça do excêntrico dramaturgo romântico Georg Büchner, que havia sido redescoberto pelos expressionistas, quanto experiências mais singulares, como a ópera de Ezra Pound, *Le testament de Villon*, de 1926 (uma montagem de baladas de François Villon e uma canção do trovador provençal Willaume li Viniers, intercaladas de narração, como nas “chantefables” medievais), ou as de Gertrud Stein e Virgil Thomson: *Four saints in three acts* de 1928 e *The mother of us all* de 1947, não lograram uma popularidade ou influência estética capaz de criar, de fato, um espaço renovado para experiências que conjugassem a música e a poesia.

Outras criações, que se beneficiaram de um clima mais receptivo para a música de vanguarda, a partir dos anos 50 (após a renovação proposta pela música aleatória, a música concreta ou a música eletrônica), como *Circles* de Luciano Berio (1960), que procura equivalências instrumentais à desintegração sintática da poesia de e. e. cummings, ou *Roaratorio* de Jonh Cage, concebida a partir de trechos do *Finnegans Wake* de James Joyce (que recebeu o prêmio Karl Kzuka, no prestigiado festival de música de vanguarda de Donaueschingen, em 1979, como exemplo excepcional de poesia para o rádio) apesar de melhor recebidas, não modificaram muito este quadro.

utilitária) alemã, de autores como, Peter Hindermith e Carl Orff, (autor de *Carmina Burana*, de 1937, sobre poesias goliárdicas da idade média, que alcançou considerável sucesso popular) ou experiências similares como as de Ernest Krenek (autor da primeira ópera que se vale do jazz, *Johnny spielt auf* de 1925, composta após a temporada de Duke Ellington em Berlim) e, principalmente, Hanns Eisler e Kurt Weill, que associaram-se ao teatro de Bertold Brecht.

O que se pode perceber de diferente nestas experiências é a abertura às contribuições da música popular (pense-se, por exemplo, na criatividade poética e musical dos “cabarets” alemães, que, além do “sprechgesang” de Schoenberg, marcou profundamente a eclosão do dadaísmo ou o teatro e a poesia de Brecht⁸⁵). Não que isto represente necessariamente concessões fáceis a imperativos comerciais, o que acontece é que nos gêneros populares a ligação entre música, voz e poesia era e ainda continua sendo, bastante estreita, estimulando, por certo, experiências de alcance bem maior. Até por que, como reconheceu o modernista Mário de Andrade:

⁸⁵ As noites dadaístas no Cabaré Voltaire, Fundado por Hugo Ball em Zurique (1916), tiveram como modelo a liberdade de expressão e a verve satírica dos “cabarets” (bem expressa nesta canção de Hugo Ball, deste período, mostrada abaixo, à esquerda), que influenciaram profundamente o gosto poético e musical alemão, desde a fundação, em 1901, do Überbrettell (“Superpalquinho”, uma alusão ferina ao “Super-homem”, de Nietzsche), o primeiro estabelecimento do gênero em Berlim, no qual chegou a colaborar, por um curto período, Arnold Schönberg e que estimulou a criação de muitos outros espaços semelhantes. Em Munique, por exemplo, destacou-se o “Elf Scharfrichter”, (Onze Carrascos), onde o dramaturgo pré-expressionista Franz Wedekind cantava ao violão suas baladas, que causaram profunda impressão no jovem Brecht..

Na verdade todo o movimento da “Neue Sachlichkeit” (Nova-objetividade) a qual Brecht esteve ligado nos anos 20, foi fortemente influenciado pela ambiência dos cabarets, inclusive tinham como musa a atriz de cinema Marlene Dietrich, que, antes de sua prestigiosa carreira em Hollywood, ficou conhecida como intérprete de composições de Friederich Holländer, que causaram “frisson” na época como “Johnny” ou “Apaixonar-se de novo”, esta última feita para ser cantada por ela no filme de Josef von Sternberg, *Anjo azul*, de 1930 (repare-se no fotograma deste filme, abaixo, no canto direito, onde ela aparece cantando em um ambiente típico dos cabarets).

Vale acrescentar ainda que, como ressalta Frederic Ewen, a obra literária de Brecht “sempre estivera ligada à música, de uma forma ou de outra (...). Seus próprios poemas e canções eram em geral acompanhados com arranjos originais no violão que ele mesmo tocava. Havia nele aquela tendência ‘popular’ que nunca o abandonou”. (Bertold Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo. Globo, São Paulo, 1991, p. 163). De fato, mesmo descontando as óperas, em parceria com Kurt Weill ou Hans Eisler, há na produção poética de Brecht um forte lastro musical, em especial da música popular (abaixo, ao centro, se pode ver Bertold Brecht aos 18 anos, com o seu inseparável violão).

*Er ist ein demütiger Gast in Auswurf-Varietés,
wo Teufelinnen stampfen, blumig tätowiert.
Ihr Zackenspieß lockt ihn in süße Höllenstürze,
geblendet und geprellt, doch immer fasziniert.*

Ele é um simples hospede em vulgares teatros de variedade,
Onde diabos, sapateiam, flores tatuadas.
Seus tridentes trazem-no para doces mergulhos infernais
Deslumbrado e enganado, mas sempre fascinado.



*a música popular é noventa vezes sobre cem cantada. No sentido popular: a música deriva da palavra. Si é certo que, pelas necessidades fisiológicas de dinamismo intenso, a música popular se liberta logo da palavra e não se amola em a deformar em seus acentos nem por isso ela deixou de ter a sua base originária na palavra a que ela deu tom.*⁸⁶

De fato, sendo fortemente marcados pelas vicissitudes da comunicação oral, é natural que os gêneros e modalidades da música popular sejam mais adaptados à expressão poética e que esta possa tirar deles mais e melhores efeitos. Por outro lado, apesar da tônica dominante do modernismo, bem como das experiências de vanguarda, a ele associadas, ter sido, quase sempre, de crítica e hostilidade para com a cultura de massa, não deve ser esquecido, que foi, justamente desse mesmo contexto modernista, que surgiram as iniciativas pioneiras de diálogo com ela. Como explica Andreas Huyssens:

*a insistência do modernismo na autonomia da obra de arte, sua obsessiva hostilidade para com a cultura de massa, sua radical separação em relação à cultura do cotidiano e sua distância pragmática dos assuntos políticos, econômicos e sociais foram sempre desafiados, tão logo surgiram (...) houve uma plethora de movimentos estratégicos em direção à desestabilização desta oposição alto/baixo a partir do interior do próprio modernismo.*⁸⁷

De uma forma ou de outra, é difícil negar que novos gêneros e formas de expressão artística foram gerados a partir do impacto destas novas instâncias comunicativas, e além disto, diversas modalidades de comunicação popular, sob o influxo dos novos estímulos tecnológicos, adquiriram uma maior dimensão cultural. Foi justamente isto que se deu com a música popular urbana brasileira, onde a canção, gênero misto que combina música e poesia, já havia se transformado em um veículo de grande significado cultural e estético, mesmo antes dos anos 60⁸⁸.

⁸⁶ Mário de Andrade. Aspectos da música brasileira. Vila Rica, Belo Horizonte, 1991, p. 92 e 93

⁸⁷ Andreas Huyssens. Memórias do modernismo. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1996, p. 7 e 8

⁸⁸ Aliás, sem descuidar das especificidades da canção popular brasileira, é importante ressaltar que, também já estava em curso, desde a era do jazz, uma transformação progressiva da canção popular em verdadeira arte de massa. Nos EUA, por exemplo, a partir dos anos 30, as canções de Jorge e Ira Gershwin ou de Cole Porter, atingem em muitos momentos extraordinário poder de comunicação poética e, através do cinema hollywoodiano, tornam-se sucessos internacionais. De modo algo semelhante, na França, o poeta Jacques Prévert compõe, na mesma época, canções para filmes de Marcel Carné, que também alcançaram enorme popularidade. No contexto sul-americano, o mesmo fenômeno pode ser observado, por exemplo, na Argentina, onde, principalmente na voz de Carlos Gardel, presença marcante em diversos filmes durante os anos 30, o tango vai se transformar em veículo privilegiado de expressão da sensibilidade popular.

O caso do tango é, certamente, um dos mais significativos desta nova realidade da massificação da canção, pois, surgindo como música urbana no fim do século XIX, já em 1925, segundo Dario Cantón, representava 95% do meio milhão de discos vendidos na Argentina (Gardel, a quien le cantas?. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1972, p. 19). Por esta época contava já com letristas de notável talento poético, como E. M. Disciepolo, e um ampla divulgação nacional e internacional na voz de Carlos Gardel. A sua psicologia íntima tem merecido análises dos mais renomados poetas argentinos, como Jorge Luis Borges (Evaristo Carriego. In: Prosa completa. Bruguera, Barcelona, 1980) e Julio

A canção, enquanto gênero poético específico, possui, evidentemente, particularidades que, apesar das alterações e adaptações às injunções tecnológicas da veiculação massificada, lhe emprestam características específicas que se mantiveram ao longo do tempo. Luiz Tatit explica que ela estimula:

a remotivação constante dos componentes próprios do discurso oral - cadeia linguística e perfil entoativo - gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral, pela estabilidade e consequente fortalecimento do plano da expressão (...) O processo de estabilização melódica de uma canção prevê necessariamente a imbricação dos ataques rítmicos (representados foneticamente pelas consoantes e acentos vocálicos) com as durações de sonoridade propriamente ditas (instaladas foneticamente nas vogais), dando origem ao que chamamos de perfil rítmico-melódico.⁸⁹

Esta aparente rigidez expressiva, que origina os paralelismos e retornos melódicos frequentes da canção, não devem fazer supor que ela não se preste aos mais significativos jogos poéticos. Pelo contrário, mecanismos de expressão altamente concentrados e facilmente identificáveis, como os da canção (mas também os do epigrama, que dispensam associação com a voz ou a música, e até de gêneros narrativos, como a fábula e a parábola), podem, através de procedimentos

Cortázar (Com tangos. In: Salvo el crepúsculo. Alfaguara, Madrid, 1985), os quais também dele se utilizaram como forma literária. Além disto, como ressalta Eduardo P. Archetti, registra-se, desde os anos 70, “contínuas reedições de poemas dos autores clássicos” (El tango argentino. In: Ana Pizarro (org.). América latina: Palavra, literatura e cultura. Unicamp, Campinas 1995, volume 3, p. 189).

Até os anos 60 este quadro ainda vai ser reforçado, tanto por avanços técnicos, como a “alta fidelidade”, quanto por uma maior diversificação de gêneros, pluralizando as possibilidades de expressão da canção. São manifestações claras disto, nos anos 60, a projeção alcançada por Bob Dylan (o segundo artista mais conhecido do rock americano na época), sintonizado com a sensibilidade poética da “beat generation”, que, praticamente reinventou a “folksong”, na tradição do menestrel andarilho Woodie Guthrie, para a nova realidade eletrificada do rock, ou o fenômeno dos “cantacronache” italianos que, para Umberto Eco, constituíam-se em um:

movimento para a renovação da música ligeira (...). Atentos aos problemas da música popular, admiradores de uma tradição de canção, que em outros países deu ótimos frutos (oferecendo textos de nível poético, melodias de indubitável dignidade e originalidade) (...) mobilizando letristas como Calvino e Fortini, reinventando um folclore guerrilheiro já envolto na nostalgia provocada pela distância, arriscando alguns exemplos de canção polêmica, deliberadamente agressiva.⁸⁸

Além destes pode ser citado ainda, em um contexto socio-político bem diferente, o poeta-cantor russo Bulát Okudjava, em cujas obras Bóris Schnaiderman assinala a relação com certas modalidades mais antigas de música popular do seu país, acrescentando que a tradição musical é bastante forte na Rússia, e que os grandes acontecimentos

são acompanhados de canções; parece que o povo sente necessidade de se expressar pelo canto. Há canções de guerra civil, cantos de guerrilheiros da segunda Guerra Mundial, quadras de momento que são comentários ao que sucede, as tchastúchki. Estas ora são monológicas, ora se cantam como o desafio da nossa música popular. A partir da segunda metade do século XIX surgiu toda uma tradição deste gênero. Poetas como Blok, Iessienin, Maiakóvski ficaram muito marcados por ele.(...) A tchastúchka e outras formas de canção popular tiveram ampla participação nos movimentos de rebeldia da juventude na década de 1960. Tal como no ocidente, surgiram poetas que cantavam suas próprias criações. Assim Bulát Okudjava é um nome que surge tanto na poesia como na canção. Diga-se de passagem que essa canção assumia com frequência um toque muito erudito e entre as criações de Okudjava figura a tradução de uma balada de François Villon (“Glasnost e memória cultural. Revista USP, São Paulo, junho/julho/agosto 1991, nº 10, p. 33)⁸⁸.

⁸⁹ Luiz Tatit. *Semiótica da canção*. Editora Escuta, São Paulo, 1999, p. 45

metalinguísticos (inclusive bastante comuns na expressão poética de vanguarda), tornar-se aparentes com mais facilidade, e ser relativizados sem prejuízo do encanto da obra.

Além disto, existe um outro forte padrão construtivo na canção, que resulta da utilização particular que faz da fala, singularizando-a ainda mais, dentre os gêneros poéticos, mesmo em relação àqueles associados à oralidade. Como analisa José Miguel Wisnick:

A fala é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite deparar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de diferença, mas de presença. (...)o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao continuum das durações, das intensidades, do jogo das pulsações; as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência⁹⁰.

Há, de fato, algo de ritual na presentificação que o canto possibilita, o que, termina por reforçar a necessidade de uma concentração de recursos, capaz de manter sua intensidade de expressão. Assim, se, por um lado, o romance, através da combinação de variadas formas de discurso, realiza o desvelamento e a autocrítica da linguagem, fundamentais para as obras literárias, como foi estudado por Mikhail Bakhtin, por outro lado, certas modalidades de poesia, como a canção, podem conseguir efeitos semelhantes, realçando, elementos construtivos, que a sua concentração ajuda a tornar mais aparentes.

No caso da canção popular brasileira, cujos gêneros mais difundidos, serviram de inspiração para os tropicalistas, já haviam sido aprimoradas diversas modalidades deste tipo de recurso, como, por exemplo, no samba de breque, popularizado a partir dos anos 30, onde a linha melódica é entrecortada por comentários, geralmente humorísticos, referentes ao texto cantado⁹¹, ou nas parcerias dos pioneiros da bossa nova Tom Jobim e Newton Mendonça, “Desafinado” (1959) e “Samba de uma nota

⁹⁰ José Miguel Wisnick. “Onde não há pecado nem perdão”. In: Almanaque nº 6, 1978, p. 120

⁹¹ Este samba de breque caracterizava-se por frequentes interrupções da linha melódica e da estrutura dos versos pela fala prosaica, e teve entre os seus intérpretes mais famosos Moreira da Silva, que, em 1936, lançou uma composição exemplar do gênero “Na subida do morro” (comprada de Geraldo Pereira), uma das mais bem acabadas experiências de apreensão do linguajar e do comportamento do dito malandro, habitante dos morros cariocas, como fica claro já nas suas estrofes iniciais:

Na subida do morro me contaram
Que você bateu na minha nega
Isto não é direito (breque falado)

Bater numa mulher que não é sua
Deixou a nega quase crua no meio da rua (breque falado)
A nega quase que virou presunto

só” (1959), que desenvolvem-se como comentários de sua própria construção melódica⁹².

A Tropicália lançou mão destes e outros recursos metalinguísticos com frequência, como se vê logo na abertura do seu disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis* de 1968, onde na canção “Miserere Nobis” de Capinan e Gilberto Gil parodia-se e inverte-se expressões e significados da missa católica (“Miserere Nobis, ora, ora pro nobis/é nos sempre será, ó iaiá/ é nos sempre, sempre serão” ou “derramemos vinho no linho da meas/molhada de vinho e manchada de sangue”), ou então na construção de canções como “Língua do P” de Gilberto Gil, que integra o disco Legal de Gal Costa, lançado em 1970, onde as palavras são montadas e desfeitas pelo mecanismo da conhecida brincadeira infantil que tem o mesmo nome (“garanto que você/não-pão vai-pai não vai/não-pão vai-pai não vai/com-pom-pre-pre-en-pen-der-per/bulhufas bulhufas”).

Além disto, também utilizou-se de recursos expressivos das modalidades de canção popular urbana já estabelecidas, para desvelar criticamente as suas referências culturais, como em “Saudosismo” de Caetano Veloso (do primeiro disco solo de Gal Costa, de 1969) que se vale da rítmica e da temática intimista da bossa nova, lançada em “Chega de saudade” de João Gilberto (1958), para falar da necessidade da sua superação (“eu você João girando na vitrola sem parar/e o mundo dissonante que nós dois tentamos inventar/ah! Como era bom mas chega de saudade”) ou em “Geléia geral”, de Torquato Neto e Gil (do disco-manifesto de 1968), que usa a grandiloquência da música de protesto, para criticar seu maniqueísmo nacionalista (“é a mesma dança na sala/no canecão, na TV/e quem não dança não fala/assiste a tudo e se cala”).

Deste modo, a compreensão da dimensão crítica, da energia polêmica e da criatividade que fazem da poética tropicalista uma verdadeira expressão de vanguarda, torna-se mais fácil de compreender quando relacionada à trajetória da música popular urbana no Brasil e às sendas já apontadas por ela que lhe prepararam o caminho. A música popular brasileira, possui uma evolução histórica peculiar, que

⁹² O “clássico” da bossa nova, “Samba de uma nota só” (faixa 4 do CD anexo), é exemplar neste sentido, a letra é basicamente um comentário da música e esta uma ilustração daquela:

Eis aqui este sambinha feito de uma nota só
muitas outras vão entrar mas a base é uma só
essa outra é consequência do que acabo de dizer
como eu sou consequência inevitável de você
Quanta gente existe por aí que fala tanto
e não diz nada ou quase nada

já me utilizei de toda a escala e no final
não sobrou nada não deu em nada
E voltei pra minha nota como eu volto pra você
vou cantar com minha nota como eu gosto de você
e quem quer todas as notas ré mi fá sol lá si dó
fica sempre sem nenhuma fique numa nota só

a dotou de certos traços expressivos que desempenharam um papel significativo na fixação da sensibilidade poética nacional⁹³.

⁹³ Resultado de diversas contribuições africanas, indígenas e européias, a música popular brasileira possui características peculiares, já bem definidas desde o início do século XIX, quando, através principalmente da modinha, mais dolente, próxima do tom elegíaco das cantorias portuguesas e do lundu, mais dançante e de ritmo sincopado, gêneros caracterizados, segundo José Ramos Tinhorão por marcada influência do ritmo de percussão e do canto dos batuques de negros (História social da música popular brasileira. Ed. 34, São Paulo, 1998, p. 99), que se desenvolverá uma verdadeira canção popular brasileira e que está iniciará sua trajetória como um dos mais importantes canais da sensibilidade poética nacional.

Antes mesmo desta época, já se registram manifestações expressivas destes padrões compositivos na obra de Domingos Caldas Barbosa, poeta brasileiro, cujas modinhas e lundus marcados por traços linguísticos e musicais da então colônia portuguesa (reunidos em *Viola de Lereno*, cuja primeira parte é de 1798), gozou de tal sucesso em Lisboa que provocou críticas rancorosas de poetas portugueses como Bocage, que lhe alcunha em uma sátira de filho da Rainha Ginga, realçando com epítetos ainda mais virulentos, as características não vinculadas à tradição portuguesa de sua lírica (este poema satírico pode ser apreciado abaixo, à esquerda, acompanhado por de um “lundum” de Caldas Barbosa).

Preside o neto da rainha Ginga
A corja vil, adúladora, insana;
Traz sujo moço amostras de chanfana,
Em copos desiguais se esgota a pinga
Vem pão, manteiga e chá, tudo à catinga;
Masca farinha a turba americana;
E o orang-utang a corda banza abana,
Com gestos e visagens de mandinga.
Um bando de comparsas logo acode
Do fôfo Conde ao novo Talaveiras;
Improvisa berrando o rouco bode;
Aplaudem de contínuo as frioleiras
Belmiro em ditiranbo, o ex-frade em ode,
Eis aquí do Lereno as quartas-feiras.

Eu tenho uma nhanházinha
A quem tiro o meu chapéu;
É tão bela, tão galante,
Parece coisa do Céu.
Ai Céu! Ela é minha iaiá,
O seu moleque sou eu.
Eu tenho uma nhanházinha
Qu'eu não a posso entender;
Depois de me ver penar,
Só então diz que me quer.
Ai Céu, etc.
Eu tenho uma Nhanházinha,
A melhor que há nesta rua;
Não há dengue como o seu,
Nem chulice como a sua

Mais tarde, já no final do império, o aparecimento de novos gêneros urbanos e a importação de ritmos estrangeiros, parecia indicar que o público brasileiro começara a desprezar os gêneros musicais de matriz nacional, a ponto do barão de Sant-Anna Nery, em seu livro sobre o folclore brasileiro, publicado em 1889, em Paris, lamentar que a difusão do “romance francês, a scie dos cafês concertos, as árias de operetas estão a ponto de fazer desaparecer nossas toadas simples e ingênuas, enquanto o cancan e o chahut se preparam para destronar o fadinho, o sapateado, o lundu e as outras danças do país” (Folclore Brasileiro. FUNDAJ, Ed. Massangana, Recife, 1992, p. 83).

Ainda que, de fato, fosse inevitável a urbanização favorecer uma difusão maior de contribuições musicais não brasileiras, o resultado disto foi bem diferente do que vaticinava o barão. Na verdade, o dinamismo e a variedade de estímulos culturais deste novo contexto, estimularam a música de matriz nacional à conformar-se às exigências de públicos mais amplos e diversificados. Ressaltando a importância deste momento na definição dos caminhos da música popular brasileira, agora com um forte matiz urbano, Mário de Andrade conclui que, no final do império e no início da república:

com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros dos choros e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça (Aspectos da música brasileira. Vila Rica, Belo Horizonte, 1991, p. 24).

Logo a seguir, o advento das novas tecnologias de reprodução fonográfica e do rádio foram fatores importantes que reforçaram ainda mais este quadro, fazendo com que, a partir dos gêneros populares, comessem a se desenvolver, por volta dos anos 20, novos tipos de conjunto instrumental, novas modalidades de canto e novas formas musicais mais adaptados à realidade da difusão de massa. Os novos gêneros musicais fixados desde então passaram a ser os verdadeiros artífices do gosto popular, abrindo espaço, inclusive, para um uso mais efetivo do linguajar nacional, algo

Bom exemplo neste sentido é o samba carioca, que tornou-se, como reconhece José Ramos Tinhorão, o primeiro gênero popular urbano de aceitação nacional e, já em sua primeira fase, de 1917 a 1927, voltou-se para a gravação em disco, destacando-se compositores como Donga, Pixinguinha e Sinhô⁹⁴. O procedimento compositivo (do ponto de vista do discurso poético) peculiar ao gênero era o proverbialismo, ou seja, a remissão frequente à experiência provada na vida real e já fixada no linguajar popular, um recurso, por assim dizer pedagógico, à sabedoria já socializada pela comunidade.

Este predomínio da vivência popular, especialmente a urbana, expressa nas formas de linguagem que a cristalizavam, segundo Muniz Sodré, tornava a letra de samba tradicional um discurso transitivo (não limitado a falar sobre a existência social, o que caracterizaria um discurso intransitivo, mas sim, constituindo-se na fala mesma desta existência), deixando entrever, entre outros aspectos, diversas facetas do português falado no Brasil, em geral reprimidas pelas formas escritas e oficializadas⁹⁵.

A evocação da realidade vivenciada pelas classes populares através do discurso ainda é patente nas obras dos mais expressivos compositores dos anos 30 e 40, como: Wilson Batista e Geraldo Pereira (“Etelvina, minha nega/Acertei no milhar/Ganhei quinhentos contos/Não vou mais trabalhar”. “Acertei no milhar”, composta pela dupla em 1935), Assis Valente (“Que vantagem Maria tem?/ É boa/ Como é que Maria vive?/ A toa/ Com quem é que Maria mora/ Não digo”. “Maria boa” de 1936) ou Dorival Caymmi (“É dengo, é dengo, é dengo, meu bem/É dengo que essa nega tem/Tem dengo no remelexo, meu bem/Tem dengo no falar também” .“O dengo que a nega tem”, de 1941).

que, como aponta Mário de Andrade (analisando a produção de diversos compositores eruditos brasileiros, de Carlos Gomes até Heitor Villa Lobos, passando por Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e Francisco Minghoni, em artigo preparado para o Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada, realizado em 1937, em São Paulo), vinha sendo bastante negligenciado pela música de feição mais erudita. Segundo ele:

O conflito entre o canto e a língua nacional é patente, é contundente, é enorme, em todas as nossas canções eruditas. Mas se o conflito existe, não podemos de forma alguma concluir, pelas obras existentes, que os compositores nacionais tenham se preocupado com ele. A minha conclusão particular e aflita é que os nossos compositores quase todos, jamais não se preocuparam com o problema, jamais não se lançaram na árdua pesquisa estética de acomodar às exigências do canto as exigências da palavra nacional. (Os compositores e a língua nacional. In: Aspectos da música brasileira. Vila Rica, Belo Horizonte, 1991, p. 33)

A música popular urbana, por seu lado, produziu espaços onde a interação entre formas expressivas da língua e gêneros populares foi se processando paulatinamente, até por que, como assinala Luiz Tatit, a existência mesma de cancionistas populares apoia-se “na possibilidade de transformação da fala em canto. A pulsação, a acentuação ou a batucada não explicam, por si sós, o nascimento do maxixe, do samba e da marcha. A “audácia” de se compor melodias sem formação musical só pode se apoiar nas entoações naturais da linguagem oral” (O cancionista. Edusp, São Paulo, 1996, p. 22).

⁹⁴ José Ramos Tinhorão. História social da música brasileira. Ed. 34, São Paulo, 1998, p. 290 e 291

⁹⁵ Muniz Sodré. Samba, o dono do corpo. Mauad, Rio de Janeiro, 1998, p 44 a 46

Ainda assim, destacaram-se, também, alguns compositores cujos artifícios expressivos eram mais salientes e individualizados; dentre os quais, um dos mais originais foi Noel Rosa, que, além de contribuir para a renovação do samba, a nível temático, linguístico e poético-musical, em composições como, “Com que roupa?” (1930), “três apitos” (1933) ou “Positivismo” (1933), tornou-se, segundo Castelar de Carvalho e Antonio Martins de Araújo “nosso primeiro poeta-compositor modernista ou, ao menos, com forte tendências modernistas”⁹⁶.

De qualquer modo, não raro aconteceu, desde os anos 30, de se abordar, com enorme empatia popular, temas a que o modernismo havia dado grande relevância, como no “fox-trot” de Lamartine Babo, “Canção para inglês ver” de 1931, que aponta a influência da música norte-americana e do cinema de Hollywood no linguajar e no comportamento carioca (“I love you/forget sclaine/Maine Itapiru/Morguett five underwood/I shell/No bonde Silva Manuel.”), ou no samba de Assis Valente, “Camisa listrada” (1937), que aborda o sincretismo cultural e as inversões de valores do carnaval brasileiro (“em vez de tomar chá com torrada ele bebeu Parati” ou “tirou o seu anel de doutor para não dar o que falar/ e saiu dizendo mamãe eu quero mamar”).

Outras vezes, as próprias características das modalidades mais difundidas de canção eram desmontadas por estratégias carnavalizadoras de surpreendente efeito poético, como na valsa humorística “Drama da Angélica”, lançada em 1943 pela dupla Alvarenga e Ranchinho, que satirizava a lírica lacrimosa e passadista das valsinhas tradicionais⁹⁷, ou na transformação, ao mesmo tempo cômica e

⁹⁶ Castelar de Carvalho e Antonio Martins de Araújo. Noel Rosa: língua e estilo. Thex Ed., Rio de Janeiro, 1999, p. 118

Um dos mais originais sambas de Noel Rosa “Positivismo” (faixa 1 do CD anexo a este trabalho), composto em parceria com Orestes Barbosa, como se pode ver na sua letra que segue abaixo, denota uma sensibilidade estética bem próxima das obras poéticas modernistas, invertendo o lirismo típico das lamentação por um amor perdido, através de uma sincrética e carnavalizada mistura de “valores e medidas”, de campos diferentes como a filosofia, a economia e o desejo amoroso.

A verdade meu amor mora num poço	No câmbio incerto da vida	E foste ser feliz longe de mim
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz	A libra sempre é o coração	Vai coração que não vibra
E também faleceu por ter pescoço	O amor vem por princípio	Com teu juro exorbitante
O (infeliz) autor da guilhotina de Paris	A ordem por base	Transformar mais outra libra
Vai orgulhosa querida	O progresso é que deve vir por fim	Em dívida flutuante
Mas aceita esta lição	Desprezaste esta lei de Augusto Comte	

⁹⁷ A canção “Drama da angélica” de Alvarenga e M. G. Barreto (faixa 2 do CD anexo), definida, quando do seu lançamento como “canto tétrico”, é dos mais perfeitos exemplos da verve e do espírito lúdico característico do repertório da dupla Alvarenga e Ranchinho. Além do seu vocabulário arremedar a verborragia típica da pior poesia lírica legada pelo romantismo, o uso abusivo de proparoxítonas contribui para realçar ainda mais seu artificialismo.

Ouve meu cântico	Mandou-me célere	O pai Angélica
Quase sem ritmo	Comprar noz vômica	Chefe do tráfego
Que a voz de um crítico	E ácido cítrico	Homem carnívoro
Magro esquelético	Para o seu fígado	Ficou perplexo
Poesia ética	O farmacêutico	Por ser estrábico

melancólica, do malandro desocupado em pária urbano, no samba “Saudosa maloca”, do paulista Adoniran Barbosa (1950)⁹⁸.

O mais comum, no entanto, era que a maneira particular do compositor se dissolvesse nas modalidades já estabelecidas e mais popularizadas de canção. Esta foi a regra até a época da bossa nova. Desta forma, por exemplo, as modalidades mais próximas da “moda de viola”, convergiram na imagem do caipira, patente na performance de duplas como, Jararaca e Ratinho (aliás, nordestinos de origem, que conseguiram uma síntese de vários tipos de referências regionais em um estilo cheio de verve e originalidade) ou Alvarenga e Ranchinho; o mesmo se dando com o baião, a partir dos anos 40, e depois com o coco, que se transformaram, respectivamente

Em forma esdrúxula	Mocinho estúpido	Usava óculos
Feita sem métrica	Errou na fórmula	Um vidro côncavo
Com rima rápida.	Fez de propósito	E outro convexo.
Amei Angélica	Não tendo escrúpulo	Morreu Angélica
Mulher anêmica	Deu-me sem rótulo	De um modo lúgubre
De cores pálidas	Ácido fênico	Mólestia crônica
E gestos tímidos.	E ácido prússico.	Levou-a ao tûmulo
Era maligna	Corri mui lépido	Foi feita a autópsia
E tinha ímpetos	Mais de um quilômetro	Todos os médicos
De fazer cócegas	Num bonde elétrico	Foram unânimes
No meu esôfago.	De força múltipla	No diagnóstico.
Em noite frígida	O dia cálido	Fiz-lhe um sarcófago
Fomos ao lírico	Deixou-me tépido	Assaz artístico
Ouvir o músico	Achei Angélica	Todo de mármore
Pianista célebre.	Já toda trêmula.	Da cor do ébano
Soprava o zéfiro	A terapêutica	E sobre o tûmulo
Ventinho úmido	Dose alopática	Uma estatística
Então Angélica	Lhe dei em xicara	Coisa metódica
Ficou asmática.	De ferro ágata.	Como Os Lusíadas
Fomos ao médico	Tomou num fôlego	E numa lápide
De muita clínica	Triste e bucólica	Paralelepípedo
Com muita prática	Essa estrambótica	Pus este dístico
E preço módico.	Droga fatídica	Terno e simbólico:
Depois do inquérito	Caiu no esôfago	Cá jaz Angélica
Descobre o clínico	Deixou-a lívida	Moça hiperbólica
Um mal atávico	Dando-lhe cólica	Beleza helênica
Mal sifilítico.	E morte trágica.	Morreu de cólica.

⁹⁸ Este samba “paulista” (faixa 3 do CD anexo) é um dos mais interessantes exemplos de aproveitamento da fala popular na caracterização das adversidades da urbanização brasileira, como se pode ver a seguir.

Saudosa maloca, maloca querida	Construímo nossa maloca	Mas em cima eu falei:
De donde nós passemos	Mas um, nós nem pode se alembra	Os home tá com a razão
Dias feliz de nossas vida	Veio os home co’as ferramenta	Nóis arranja outro lugar
Se o sinhô num tá alembrado	Que o dono mandô derrubá	Só se conformemo quando o Joca falô:
Dá licença de contá	Peguemo tudo as nossas	Deus dá o frio conforme o cobertô!
Que aqui donde agora está	E fumo pro meio da rua	E hoje nós pega as páis
Este edificio arto	Preciá a demolição	Nas grama do jardim
Era uma casa véia	Que tristeza que nós sentia!	E pra esquecê nós cantemos assim:
Um palacete assobradado	Cada tauba que caía	Saudosa maloca, maloca querida
Foi aqui seu moço	Doía no coração	De donde nós passemos
Que eu, Mato Grosso e o Joca	Mato Grosso quis gritá	Dias feliz de nossas vida

com Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro, em voz do “homem simples do Nordeste”
99.

Também os tipos musicais de referência mais genuinamente urbana, como o frevo pernambucano e o samba carioca, fixaram-se inicialmente enquanto expressão de contextos particulares, o carnaval do Recife, no caso do primeiro, e o ambiente carioca (e de forma menos freqüente o da capital baiana), no caso do segundo. Este último, porém, já a partir de uma primeira fase de fixação das características básicas, com Pixinguinha, João da Bahiana, Donga, Sinhô, ou Ismael Silva, logo tornou-se um gênero verdadeiramente nacional, pluralizando-se em diversos subgêneros.

O mais fecundo foi, certamente, o “samba-canção”, com seu tom de lamento boêmio, popularizado em composições de: Noel Rosa, Ataulfo Alves, Ary Barroso, Lupiscínio Rodrigues ou Cartola; e em vozes como as de: Araci Cortes, Araci de Almeida, Dalva de Oliveira, Linda Batista, Mário Reis, Francisco Alves, Orlando Silva, Jamelão ou Nelson Gonçalves. Mas havia também os sambas de carnaval, que fizeram a fama de Carmem Miranda, sambas de breque e até mesmo um samba-exaltação.

Acrescente-se, ainda, que, além destes gêneros nacionais, foram também, progressivamente incorporados outros, provenientes de tradições culturais diferentes, caso do bolero, perfeitamente aclimatado no Brasil em obras de Lupiscínio Rodrigues ou Dolores Duran, da guarânia, que fez a fama da dupla Cascatinha e Inhana, ou ainda de outros, como o tango ou a rumba, a que vieram acrescentar-se, nos anos 60, os ritmos da música pop americana, especialmente após o sucesso da “jovem guarda”, cujo forte esquema publicitário transformou Roberto Carlos em ídolo nacional.

⁹⁹ Observe-se abaixo a imagem com que se apresentavam, nos anos 30 Alvarenga e Ranchinho (à esquerda), que chegaram a interpretar seus próprios papéis em vários filmes como *Fazendo fita* (1935) e *Tererê não resolve* (1938), logo a seguir a caracterização de baiana de Araci Cortes, em caricatura de Alceu Pena de 1934, depois magistralmente reaproveitada por Carmem Miranda, mostrada aqui, na penúltima posição à direita, quando de sua turnê pelos EUA, em 1939, por último, no canto direito, o “rei do baião” Luís Gonzaga, nos anos 50.



No período que antecedeu de imediato a Tropicália, a situação da música popular urbana brasileira era a de passar em revista esta pluralidade de perspectivas que nela conviviam e o desaguadouro natural deste processo, a nível criativo e mesmo comercial, foi a bossa nova. Surgindo no fim dos anos 50, com compositores como: Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Baden Powell, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli ou Roberto Menescal; esta vai marcar um novo momento, onde se procurou sintetizar e rearticular os elementos expressivos de que dispunha a música popular urbana brasileira; no sentido de uma maior adequação à expansão do mercado consumidor e ao advento de novos tipos de público, bem como ao aperfeiçoamento de tecnologias de gravação e difusão sonora.

A importância da bossa nova na definição dos caminhos em que seguiu, a partir de então, a música popular brasileira foi muito grande e é bem sintetizada por Luiz Tatit quando diz que:

*A Bossa Nova, como um todo, ofereceu a saída estética e mercadológica absorvendo a “influência do jazz”, reequilibrando os recursos artísticos com os recursos técnicos e recuperando a confiança da elite na música popular. João Gilberto, principal porta-voz do movimento, imbuído portanto de toda a estética revolucionária que despontava, jamais escondeu sua atração pela linguagem de seus antepassados e, mais precisamente pela gramática construída passo a passo durante a primeira metade do século.*¹⁰⁰

¹⁰⁰ Luiz Tatit. *Semiótica da canção*. Editora Escuta, São Paulo, 1999, p. 34

O papel desempenhado pela bossa nova no redirecionamento da música popular brasileira, apesar de ser praticamente inquestionável, suscitou algumas controvérsias, sua abertura ao jazz e a procedimentos de outros contextos musicais, relativamente afastados da tradição da música popular brasileira, foi interpretada, por um certo olhar nacionalista, como “perversão” do samba. Este viés é adotado por José Ramos Tinhorão, que analisa a influência da bossa nova sobre aqueles compositores mais politicamente engajados e conclui:

Iniciada dentro de uma linha de preocupação internacionalista, à custa de assimilação de recursos da música popular norte-americana e da música erudita (o que correspondia, no plano econômico, à tentativa de industrialização do país com tecnologia importada), a bossa nova, não tendo conseguido impor-se no mercado estrangeiro como produto “nacional” (o disco de bossa nova mais vendido em todo o mundo foi o do norte americano Stan Getz), passou a procurar uma aproximação com o “povo”. (História social da música popular brasileira. Ed. 34, São Paulo, 1998, p. 313).

De fato houve uma guinada no gosto musical brasileiro, em meados dos anos 60, rumo a uma temática mais “popular” e engajada do ponto de vista político, mas, isto não resultou de um insucesso comercial da bossa-nova, tanto que as carreiras comerciais de João Gilberto, Tom Jobim ou Baden Powell, prosseguiram nas décadas seguintes, no Brasil e no exterior, com considerável prestígio de crítica e público. Na verdade, não só na música popular, mas em todos os campos de expressão artística, houve esta mesma tendência ao engajamento que se relaciona a fatores mais abrangentes, como o acirramento dos conflitos ideológicos resultante do contexto político da época, especialmente, após a instauração da ditadura militar em 1964.

Por outro lado, buscando-se apreender a influência da bossa nova de uma forma mais ampla e visão menos maniqueísta, pode-se detectar outros aspectos que vão caracterizar uma dinâmica de maior profundidade. Como argumenta Muniz Sodré:

A comercialização do samba nos anos 20 foi possibilitada pela febre nacionalista que afetava os meios intelectuais e políticos. Também a Bossa-Nova, no final dos anos 50, significou uma reação nacionalista (como da vez anterior, o nacionalismo era uma ideologia de celebração de uma nova aliança de classe no bloco de poder) à

Esta releitura foi, justamente, um referencial dos mais apropriados para que, pouco depois, a Tropicália, aprofundasse uma compreensão do papel da canção popular urbana como veículo privilegiado de produção de sentidos e comunicabilidade entre os segmentos variados de público. Como ressalta Carlos Calado, Caetano Veloso, já em Salvador, antes da Tropicália, quando dirigiu (juntamente com Gilberto Gil e Alcivando Luz) o show “Nova bossa velha, velha bossa nova”, de 1964, havia chegado a uma:

Concepção oposta ao que a bossa nova significava, naquela época, para muita gente – um estilo de samba bem próximo do jazz, que soava sofisticado aos ouvidos daqueles que não apreciavam a música popular brasileira de um Orlando Silva ou de um Wilson Batista. (...) A idéia de que a bossa teria vindo para acabar com a suposta chatice da música brasileira dos anos 40 e 50 chegava a irritar Caetano, que pensava exatamente o contrário. Para ele, a bossa nova só veio valorizar ainda mais a tradição musical do país¹⁰¹

De qualquer forma, a música popular brasileira, concretizando prognósticos já delineados desde os anos 30, tornara-se na década de 60 um campo privilegiado para a discussão dos grandes problemas nacionais. Além da sua enorme penetração popular (de que dão conta os muitos festivais da canção, que se sucederam na segunda metade da década de 60), seu apuro de composição formal adquiriu uma crescente respeitabilidade literária.

Autores como, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Carlos Lyra, Paulo César Pinheiro, Edu Lobo, Chico Buarque e os tropicalistas, produziram, com efeito, uma poesia de notável elaboração formal e originalidade, que, marcou de forma decisiva, a música popular urbana brasileira subsequente. Como observa Charles Perrone:

as canções de Caetano Veloso, Chico Buarque e outros poetas compositores e letristas, vão além dos parâmetros da música popular tradicional e desafiam os conceitos estreitos de poesia e literatura. Eles redefiniram o significado de “letras” para uma apreciação da poesia brasileira dos anos 60 e 70.¹⁰²

voga de tangos, boleros, rumbas etc. (...) A aproximação jazzística permite à Bossa-Nova manter a síncopa do samba e até mesmo valorizá-la (...) A letra, porém começa a se investir de um sentido “universitário”. (...) Esse sentido “universitário” percorreu igualmente as escolas de samba: o Salgueiro introduz artistas e intelectuais no desfile de carnaval.

A classe média torna-se, assim produtora sistemática de sambas e começa a fazer passar, através do som e da letra, novas significações culturais. (...) Essa “expropriação” não pode ser vista, paranoicamente, como um roubo deliberado, a “corrupção cultural” dos valores de uma classe por outra, mas como a própria lógica de um processo produtivo que deu lugar à constituição de uma classe média com tal poder aquisitivo que tornou possível a indústria fonográfica em bases altamente rentáveis. (Samba, o dono do corpo. Mauad, Rio de Janeiro, 1998, p. 49 e 50).

¹⁰¹ Carlos Calado. Tropicália: a história de uma revolução musical. Editora 34, São Paulo, 1997, p. 56

¹⁰² Charles Perrone. Letras e letras da música popular brasileira. Elo, Rio de Janeiro, 1988, p. 166

Junte-se a isto que, as potencialidades poéticas da canção popular, já contavam com a admiração de uma parte considerável dos intelectuais e artistas brasileiros. Um poeta respeitado como Vinícius de Moraes, desde o sucesso da montagem, em 1956, da sua peça *Orfeu da Conceição*, com músicas em parceria com Tom Jobim (transformada, poucos anos depois, em filme por Marcel Camus), tornara-se um dos mais ativos letristas da então nascente bossa nova. Até o futuro membro da Academia Brasileira de Letras, João Cabral de Melo Neto (empossado em 1969), teve seu auto de natal *Morte e Vida Severina* (1956), musicado, com grande sucesso, por Chico Buarque, em 1966.

Levando em consideração esta realidade Affonso Romano de Sant'Anna chega a afirmar, em *Música popular e moderna poesia brasileira* de 1978, que, no período que vai de 1967 a 1973, seja pela diminuição relativa de publicações de qualidade, seja pela qualidade das próprias letras das composições, a poesia migra para a música popular¹⁰³. Opinião compartilhada por Augusto de Campos, para quem, em fins dos anos 60 a poesia da música popular foi melhor do que a poesia escrita, instituindo uma tradição de poeta-compositor que, com menos intensidade, permanece até os anos 80¹⁰⁴.

Sendo ou não necessário relativizar um pouco estas opiniões, é patente que a qualidade poética de boa parte da música popular urbana brasileira do período era considerável. E foi justamente esta forma básica de canção, resultante de um longo processo de sedimentação até a bossa nova, impregnada de novas contribuições do pop internacional, que serviu de ponto de partida para as experiências tropicalistas.

¹⁰³ Affonso Romano de Sant'Anna. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Vozes, Petrópolis, 1978

¹⁰⁴ Augusto de Campos. *Breaks into song*. Entrevista concedida a Charles Perrone em 12 de Julho de 1983. Citada em: Charles Perrone. *Letras e Letras da música popular brasileira*. Elo, Rio de Janeiro, 1988, p. 20

VITROLA ENXOVALHADA: A DESCONSTRUÇÃO TROPICALISTA DE IDENTIDADES SEDIMENTADAS NA CANÇÃO BRASILEIRA

Algumas das características poéticas mais originais das canções tropicalistas, relacionam-se à desmontagem das identidades e estereótipos sobre a realidade social e cultural brasileira, que estavam profundamente entranhados na música popular urbana, ou mesmo que ela havia ajudado a sedimentar, mas que muitas vezes ocultava a diversidade de substratos e influências culturais que marcaram a formação do país.

A convivência de diversos estilos, sensibilidades e, principalmente, formas musicais diferentes, às vezes provindas de contextos culturais estrangeiros, não pode, de fato, ser encarada como algo novo dentro do contexto musical do Brasil, anterior aos anos 60¹⁰⁵; contudo, por outro lado, certamente os novos imperativos da cultura

¹⁰⁵ Desde os primórdios da difusão da música popular urbana brasileira pelo rádio nos anos 20 e 30, ou mesmo antes, veio ocorrendo na música popular urbana do Brasil um dinâmico intercâmbio de estilos e particularidades culturais dos mais diversos contextos. O carnaval, que é, até hoje, um dos espaços privilegiados de atuação da música nacional, já por volta de 1900, popularizava, como grandes sucessos, valsas, quadrilhas, xotes (schottisch), mazurcas ou habaneras e, até os anos 40, foi ficando cada vez mais eclético. Em 1938, por exemplo, em pleno apogeu do nacionalismo getulista, a marchinha de João de Barro (Braguinha), “Touradas em Madri”, foi desclassificada, após vencer o concurso de melhor música do carnaval carioca, por ser um “passodoble”.

Aliás, seja pela convivência entre diferentes gêneros musicais ou mesmo pela penetração de contribuições estrangeiras, a variedade foi sempre o tom predominante do carnaval. Tanto que Donga e Pixinguinha, antes de criarem seu conjunto de choros e sambas, “Os oito batutas” (com o qual apresentaram-se em Paris nos anos 20), integraram o bloco carnavalesco “Grupo do Caxangá”, criado, segundo Sérgio Cabral, em razão da popularidade da música nordestina no carnaval de 1914, com o sucesso da toada “Caboca da Caxangá”, de João Pernambucano e Catulo da Paixão Cearense (Sérgio Cabral. Pixinguinha - Vida e obra. Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 1997, p. 37 e 38). O mesmo ano, por sinal, em que fez também imenso sucesso, a versão de Alfredo Albuquerque para o “shimmy” do norte-americano Sam Marshall, “Caraboo”.

Fora do contexto estritamente carnavalesco, existia, igualmente, uma considerável variedade de ritmos e de padrões musicais. Basta observar o repertório de duas das mais populares cantoras brasileiras nos anos 40 e 50, as “rainhas do rádio” Marlene e Emilinha Borba, “primeiros produtos bem sucedidos da eficiente máquina de criação e divulgação de ídolos, montada no rádio em torno dos programas de auditório, que se estendeu ao cinema através das chanchadas.” (Enciclopédia da música brasileira. verbete: Borba, Emilinha). Art Editora/ Publifolha, 1998, p.104). A primeira, além de sambas e marchinhas de carnaval, gravou choro cantado (como “Toca, Pedrocá” e “Casadinhos” de 1948), baião (como “Piririm” e “Qui nem jiló” de 1951), jongo (“Conceição da praia” de 1949), maracatu (“Cambrinda briante” de 1950), guaracha (“Candonga” de 1949) e até uma versão de “Jambalaya” do americano Hank Williams, em 1953. Quanto a Emilinha Borba, além intérprete de sambas e marchinhas de carnaval, fez sucesso com baiões (como “baião de dois” e “Paraíba” de 1950) e rumbas (como “Escandalosa” e “Rumba de Jacarepaguá”, em 1947).

Também não se pode deixar de levar em consideração a influência do jazz norte-americano. No caso da música popular brasileira há influências do jazz desde os anos 20, e, embora existam condicionantes econômicas na difusão de gêneros de música popular americanos, seja pela própria ação das gravadoras que, desde as primeiras décadas do século XX, detém a maior parcela do mercado fonográfico brasileiro, ou logo depois, pela hegemonia do cinema de Hollywood, a verdade é que as influências mais significativas deveram-se mais a outras condicionantes ligadas à evolução da técnica e às possibilidades comerciais dos gêneros. Como analisa Muniz Sodré, na música brasileira:

a principal aproximação técnica com o jazz ocorreu através do choro (feito inicialmente por negros e mulatos), que valorizava instrumentos de sopro (saxofone, clarineta), também adotando como processo de composição o livre

de massa, que desde então se solidificaram, lhes deram outro significado. Distanciando-se do espírito de permissividade e galhofa do carnaval ou da intimidade

improviso. Mas a síncopa brasileira teve maior influência institucional no samba, possivelmente devido à maior proximidade dessa forma musical com os terreiros - nome dado às comunidades litúrgico-culturais, que agrupam os descendentes de africanos no Brasil (Samba, o dono do corpo. Mauad, Rio de Janeiro, 1998, p. 26).

O jazz constituiu-se como síntese de diversas modalidades musicais tradicionais dos negros norte-americanos, especialmente o “blues”, considerando-se, geralmente, Nova Orleans, na Louisiana, como seu centro de irradiação, a partir do início do século XX. Sua trajetória está intimamente associada ao desenvolvimento da indústria fonográfica, tendo, já nos anos 20, gravações como, “Crazy blue” por “Mama” Smith (1920), considerada a primeira do gênero, ou “St Louis blues” por Bessie Smith (1925) alcançado enorme sucesso e chamado atenção para o rico filão da música negra. A partir daí, artistas como a já citada Bessie Smith, Louis Armstrong e Duke Ellington, vão fixar as características vocais e instrumentais básicas do futuro Jazz que, como explica Muniz Sodré, tinha, tal qual o samba:

a sua especificidade musical na sincopação. Só que o jazz realiza, além do ritmo, um aproveitamento especial de harmonia: a exploração de efeitos retardados em síncopas, que lhe confere um grande rendimento harmônico e orquestral. Além disso, a polirritmia (dada pela mistura de instrumentos, timbres, etc.) cria a oportunidade para o improviso melódico ou para a mudança dos valores de linha melódica. Através desses recursos, o jazz pôde renovar tecnicamente instrumentos europeus como o piano, o trompete, o trombone e outros, além de enriquecer a harmonia e os timbres (Samba, o dono do corpo. Mauad, Rio de Janeiro, 1998, p.)

De qualquer forma, as afinidades rítmicas e as semelhanças no processo de afirmação social entre o jazz e a música de matriz africana do Brasil, fizeram com que a influência do novo gênero musical norte-americano, não fosse encarada como algo estranho ou limitador para o desenvolvimento da música urbana brasileira. Tanto que, os pioneiros do samba Donga e Pixinguinha viajaram para Paris, em 1922, com seu conjunto “Os Oito Batutas”, um grupo de choro tradicional (flauta, dois violões, cavaquinho e ritmo, geralmente pandeiro), e quando voltaram já incorporavam eventualmente um saxofone, um sax e um banjo; aproximando-se, como reconhece Sérgio Cabral, de uma “Jazz band”, algo que também ocorreu até no interior do Nordeste, onde os conjuntos de características marcadamente regionais, adotaram este nome (Sergio Cabral. Pixinguinha Vida e Obra. MEC-Funarte, Rio de Janeiro, 1997, p. 97 a 100).

Bastante sintomático neste sentido é o que diz o pernambucano Raul Moraes, um dos compositores consagrados de frevo, em entrevista concedida a Valdemar de Oliveira, em 1947:

Não me considero um compositor de frevo, do chamado frevo-de-rua, porque este tem certas particularidades (...). Eu nunca fui músico de banda. Ao contrário, sempre trabalhei com jazz e o frevo no jazz não tem o mesmo valor do frevo na fanfarra, com suas requintas, seus dois ou três pistons, seus dez ou doze trombones. A verdade é que o frevo fica muito pobre na jazz band. Daí a razão de eu não me poder dedicar a fundo a este gênero (citado em: Leonardo Dantas Silva. Carnaval do Recife. Prefeitura da cidade do Recife/Fundação de Cultura Cidade do Recife, Recife, 2000, p. 278).

De fato, Não é difícil detectar influências do jazz em autores que desempenharam papel principal na consolidação dos gêneros tradicionais da música brasileira urbana como o frevo e o samba. Neste último caso, isto é ainda mais fácil de deduzir, até pela simples comparação de conjuntos instrumentais, como os mostrados abaixo: à esquerda o de “Os oito cotubas”, dissidência dos “batutas”, criada em 1923, e encabeçada por Pixinguinha e Donga, que manteve o seu clima de “jazz band”, com bateria, saxofone e banjo, e os conjuntos mais tradicionais, do “Bando dos tangarás”, em 1930 (no centro), integrando por Braguinha, Almirante, Luperce Miranda e Noel Rosa, com violão cuíca e cavaquinho e do grupo formado por Garoto, no violão, Eugênio Martins na flauta, Popeye no pandeiro e os “Quatro diabos”, em 1941 (à direita).



oral do rádio, a música popular urbana, apoiada, a partir deste momento, por um forte esquema empresarial e divulgação massificada via TV, tornou a disputa de espaço para a música nacional uma questão com fortes conotações ideológicas e políticas.

Na verdade, o dinamismo e a comunicabilidade da música popular urbana brasileira, estiveram sempre relacionados, tanto à sua sintonia com as exigências da difusão massificada, quanto ao intercâmbio com produtos de outros contextos culturais; o que, longe de restringir sua criatividade ou o seu público, contribuiu para ampliá-los. Mesmo antes do final dos anos 40, quando começa uma difusão maior no Brasil da música norte-americana, dotada, evidentemente, de um esquema publicitário mais agressivo, a presença da música mexicana, cubana ou argentina já era significativa; tanto que o bolero foi praticamente nacionalizado, marcando fortemente a produção de compositores importantes como, Lupiscínio Rodrigues, Antônio Maria e Dolores Duran.

Uma síntese pioneira de todas estas características havia sido feita pela bossa nova, que, provavelmente, foi, por isto mesmo, muito mais influente no caminho seguido pela música brasileira, desde os anos 60, do que o jazz, ou mesmo o rock norte-americanos, que, alastraram-se, nesta época, pelo mundo inteiro (basta lembrar a dívida com a bossa nova de autores representativos como: Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Jorge Ben, Francis Hime, Jards Macalé, Renato Teixeira, Milton Nascimento ou Toquinho). E isto não foi resultado de uma atitude protecionista ou xenófoba por parte do mercado e do público brasileiro, mas de imperativos da própria música popular urbana como canal de expressão e comunicação¹⁰⁶.

Por sinal, a questão da interpenetração de padrões de diferentes culturas e seu papel decisivo na formação de valores e de uma cultura nacional, já era um ponto básico da reflexão sociológica e antropológica de Gilberto Freyre, a partir de *Casa grande e senzala* (1933), e reaparece nos anos 50 em Darcy Ribeiro. Além disto, marcava presença na melhor literatura brasileira desde a época do modernismo; de *Macunaíma* de Mário de Andrade (1928), *Brás Bixiga e Barra Funda* de Alcântara

¹⁰⁶ Talvez isto seja mais fácil de entender quando se atenta para outros contextos onde se pode observar fenômeno semelhante, como fizeram os etnomusicólogos Kristen Malm e Roger Wallis, em uma pesquisa realizada em 12 países nos cinco continentes, publicada em 1990, identificando um processo transcultural em que os elementos e a tecnologia musicais difundidos pela indústria transnacional foram incorporados pelas músicas locais; mostrando que, ao contrário do que se possa pensar, o impacto da música norte-americana não foi tão determinante nos caminhos seguidos desde os anos 70; pois a expansão dos recursos tecnológicos e das estratégias comunicativas próprias da música pop, serviram de estímulo para uma proliferação de modalidades musicais locais:

a Jamaica experimentou a transição do rock steady para o reggae. O Quênia estava produzindo os primeiros discos de pop lou. Outras variantes tribais se seguiram durante a década. As bandas tanzanianas de jazz estavam desenvolvendo suas próprias versões em suaíli da música popular do Leste Africano. Depois de quase uma década copiando os Beatles, Elvis ou Chubby Checker, músicos das “pequenas” nações começaram a desenvolver suas próprias formas nacionais de música popular. (Patterns of change. In: Simon Frith e Andrew Goodwin (org.). On Record. Pantheon, Nova York, 1990, p. 179)

Machado (1928) ou *Cobra Norato* de Raul Bopp (1931) até *Grande sertão veredas* de Guimarães Rosa (1956)¹⁰⁷.

Já um tanto diferente era a atitude de certas facções artísticas, que floresceram nos anos 60, buscando criar canais de comunicação com a sensibilidade e a criatividade populares, sem dar a devida atenção para as metamorfoses a que esta já vinha sendo submetida pelas experiências da modernidade, especialmente seus aspectos relacionados à vida urbana e à comunicação de massa. No que pareciam, em certa medida, imitar os cientistas sociais, que concentrando-se no pretenso fosso entre os dois “brasis”, negligenciavam, muitas vezes, soluções originais e dinâmicas que a formação social híbrida em multifacetada do país havia gerado.

No campo musical diversas manifestações desta tendência eram reunidas sob a denominação de “música de protesto”, um gênero, que atraiu, neste período, alguns dos mais talentosos compositores brasileiros, desde egressos da bossa nova como Carlos Lyra até os que apareceram depois dela como Chico Buarque e Edu Lobo. Este tipo de música, como analisa Celso Favaretto:

Reativou as formas tradicionais da canção urbana (sambão, sambinha, marchar-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo), as da música rural (moda de viola, samba de roda, desafio) e valorizou personagens típicas (o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o homem do morro). Tematicamente, pretendia desmistificar a ideologia ufanista, centrada em lugares-comuns (a beleza do morro, a força que vem da vida sertaneja, a vida simples e bela), propondo, de forma épica ou lírica, uma intervenção no sistema

¹⁰⁷ Todos estes autores, erigem suas “características nacionais” a partir de um aporte simbólico e formal dificilmente redutível aos valores, parâmetros e referências culturais do contexto específico que os motivava. O estímulo da vanguarda europeia nas obras literárias citadas é patente; por sua vez, Gilberto Freyre (que, de início, mostrou-se bastante crítico ao que considerava um excesso de importações europeia do modernismo paulista de Mário e Oswald de Andrade) era profundamente influenciado, em sua visão da integração étnica no Brasil, pelo pensamento e definições sobre cultura de seu ex-professor na Universidade de Columbia, o antropólogo Franz Boas.

Como ele próprio reconhece, foi justamente com base em um: “livre e não garantido que ortodoxo desenvolvimento de um critério de Boas para o estudo regional de culturas, que ousei passar de uma concepção além de ecológica, antropológica, daquelas presenças humanas em regiões tropicais” (Como e porque sou e não sou sociólogo. UNB, Brasília, 1968, p. 86). Acrescente-se a isto que, sua empresa de interpretação do Brasil, em *Casa grande e senzala*, está recheada de exemplos comparativos com similaridades encontradas, tanto em outras das regiões tropicais de ocupação portuguesa, quanto em regiões de “plantation” do sul dos EUA; mostrando como as soluções de convivência entre diferentes etnias e tradições culturais apontadas no Brasil, eram relacionadas a condicionantes mais abrangentes de adaptação de ibéricos e outros europeus à nova realidade dos trópicos.

No caso de Darcy Ribeiro, a sua defesa radical das especificidades e da auto-determinação dos índios não deixa dúvidas que seu conceito de legitimidade cultural nem sempre se coadunava com a síntese nacional. Basta ler seu *Os índios e a civilização* (1970), para constatar sua posição crítica quanto ao conceito de aculturação, bem como quanto às consequências destruidoras e genocidas da expansão da “civilização” brasileira entre as populações indígenas (Os índios e a civilização. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1970).

*que mantinha tais mitos. O modelo desta proposta era a denúncia e a exortação.*¹⁰⁸

Todavia, apesar da sua inegável intenção desmistificadora, o seu resultado foi uma idéia excessivamente uniforme e maniqueísta do que seriam a cultura e a arte brasileiras. Afim, por sinal, da orientação presente nos três volumes da antologia poética *Violão de rua* (publicados de 1962 a 1963), produzidos pelo Centro Popular de Cultura, criado por membros da UNE (União Nacional dos Estudantes) com o intuito de propagar “arte popular revolucionária”.

Nesta antologia, organizada por Moacir Félix, figuravam poetas diversos, de Joaquim Cardoso e o então já letrista da bossa, nova Vinícius de Moraes, até outros mais novos como Ferreira Gullar, o futuro tropicalista Capinan ou o poeta popular Solano Trindade. Todos irmanados na busca de identificação e a solidariedade artística com as massas, através do uso de formas de poesia popular e de um tom de denúncia pública; cuja afinidade com a música de protesto foi considerada por Affonso Romano de Sant’Anna:

*um ponto importante na evolução e no encontro da música popular brasileira com a poesia da série literária. Foi o primeiro momento em que a poesia e a música se encontram totalmente onde não há diferença entre o texto da música popular e o texto da poesia literária.*¹⁰⁹

De qualquer modo, em que pese a boa recepção desta convergência, o descaso e o preconceito com que as vertentes engajadas, que sucederam o primeiro impacto da bossa nova, encaravam as novas relações com a cultura de massa, as experiências técnicas e estéticas da música pop internacional, haviam já sido apontadas por Caetano Veloso, antes mesmo da eclosão da Tropicália.

Na sua exortação à retomada da linha evolutiva da música popular, publicada na revista “Civilização Brasileira”, em 1966, ele irá lamentar que:

*reagindo contra uma possível inautenticação do samba, muitos se voltaram para o morro e alguns acreditaram que somente lá existe realmente: Carlos Lyra fez um samba sobre o assunto e foi compor com Zé Ketí e Cartola. Entretanto (...) ninguém pode acusar Ary Barroso de uma apropriação indébita por expressar-se em samba sem ter vivido no morro e ser semi-analfabeto.*¹¹⁰

Porém, uma verdadeira tomada de posição estética veio com o lançamento de “Alegria, alegria” de Caetano Veloso e “Domingo no parque” de Gilberto Gil, em 1967. A partir daí o grupo tropicalista começou a utilizar-se da variedade de

¹⁰⁸ Celso Favaretto. Tropicália - Alegoria. Alegria. Ateliê Editorial, São paulo, 1996, p. 128

¹⁰⁹ Affonso Romano de Sant’Anna, Antônio Cândido et alli. Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande. Inúbia, Rio de Janeiro, 1976, 175

¹¹⁰ Caetano Veloso. Alegria, Alegria. Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca, s/d., p. 5

modalidades de expressão da MPB, mesclando-a com contribuições formais e tecnológicas da música pop internacional; com o intuito, principalmente, de tornar clara a insuficiência das interpretações da realidade nacional, em voga nos anos 60, através da mistura e descontextualização de gêneros musicais e referências culturais que lhes davam legitimidade.

Esta trilha escolhida pelos tropicalistas procurava dar uma resposta à necessidade, nas palavras de Gilberto Gil, de “desmistificar aquela coisa nazista no sentido isolado e aquela abstração no sentido nacional de brasilidade”¹¹¹. É isto que se evidencia, de forma exemplar, na marchinha pop “Alegria, Alegria”, composta por Caetano Veloso e apresentada pela primeira vez no 3º Festival de música popular de São Paulo, em 1967; que, juntamente com “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, também apresentada no mesmo festival, foram as amostras pioneiras da estética da Tropicália¹¹².

Na canção de Caetano Veloso, que em sua apresentação no festival contou com a presença das guitarras elétricas do Beat boys, que reforçavam o seu tom de ruptura com a estética predominante introduzida pela música de protesto, se percebe, segundo Celso Favaretto:

*uma sensibilidade moderna, á flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisões e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada*¹¹³.

Esta mistura de fragmentos e imagens é expresso em um ritmo próximo da marcha-rancho de carnaval, que, geralmente, valia-se de assuntos de interesse

¹¹¹ Gilberto Gil. Expresso 2222. Currupio, Salvador, 1982, p. 35

¹¹² As apresentações de “Alegria, alegria” (faixa nº 5 do CD anexo), cuja letra segue abaixo, e de “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, foram, de fato as primeiras manifestações públicas de uma estética tropicalista, causando grande impacto no meio musical e suscitando diferentes reações; desde o repúdio, dos que acreditavam ser a sua abertura aos instrumentos eletrificados um atentado a integridade da autêntica música brasileira, ao reconhecimento do seu alto nível poético, por outros como o poeta de vanguarda Augusto de Campos.

Caminhando contra o vento	Quem lê tanta notícia	Sem fome sem telefone
Sem lenço sem documento	Eu vou por entre fotos e nomes	No coração do Brasil
No sol de quase dezembro	Os olhos cheios de cores	Ela nem sabe até pensei
O sol se reparte em crimes	O peito cheio de amores vão	Em cantar na televisão
Espaçonaves guerrilhas	Eu vou Eu vou Por que não? Por que não?	O sol é tão bonito eu vou
Em cardinales bonitas	Ela pensa em casamento	Sem lenço sem documento
Em caras de presidentes	E eu nunca mais fui à escola	Nada no bolso ou nas mãos
Em grandes beijos de amor	Sem lenço sem documento eu vou	Eu quero seguir vivendo
Em dentes pernas bandeiras	Ela pensa em casamento	Amor eu vou
Bomba e Brigitte Bardot	Uma canção me consola eu vou	Por que não por que não?
O sol nas bancas de revista	Por entre fotos e nomes	
Me enche de alegria e preguiça	Sem livros e sem fuzil	

¹¹³ Celso Favaretto. Tropicália- Alegoria, alegria. Ateliê Editorial, 1996, p.18

efêmero e imediato para exercitar a verve crítica e a galhofa, só que, neste caso, incrementado por guitarras eletrificadas¹¹⁴. Também eclética é a mistura de ritmos e referências que se identifica em “Domingo no parque” de Gilberto Gil, que transporta a música das rodas de capoeira para o ambiente excitante de um parque de diversões onde gira uma roda gigante; assim como procura mostrar a irrupção de impulsos agressivos entre personagens típicos da vida urbana, associando-os à violência latente da dança-luta da capoeira¹¹⁵.

¹¹⁴ A guitarra elétrica era um instrumento símbolo da nova sensibilidade da música pop. Preferida pelos primeiros astros do rock a alcançarem projeção, a partir dos anos 50, como, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard ou Buddy Holly, ela já era bastante utilizada no “rhythm & blues”, intermediário entre o blues tradicional e o futuro rock’n roll, onde se destacou um dos seus primeiros virtuosos Bo Diddley, inventor do sistema de distorção no som do instrumento depois amplamente difundido. Nos anos 60, a guitarra reinou soberana na música dos Beatles, dos Rolling Stones, dos Doors ou do Velvet Underground, é adotada por Bob Dylan em 65 e consagrada por Jimmi Hendrix no festival de Woodstock em 1969.

A sua utilização por Caetano Veloso em *Alegria, Alegria* e depois pela Tropicália, de forma geral, era uma demarcação do espírito sincrético e da amplitude de referências, que desejavam imprimir às suas criações. De início, apesar da repercussão das experiências tropicalistas, esta atitude não foi bem recebida, tendo sido interpretada como uma descaracterização da música brasileira. O que não impediu a carreira ascendente da guitarra, desde a ‘Jovem Guarda’ e os Mutantes (que se utilizavam de exemplares construídos pelo irmão mais velho de Sérgio e Arnaldo, o luthier Cláudio César Batista), até as bandas que marcaram os anos 80, com os Titãs e Legião Urbana, passando pelos Novos baianos, Raul Seixas ou Zé Ramalho.

¹¹⁵ A apresentação desta música no festival de 1967, foi tão impactante quanto a de “Alegria, alegria”, pondo no mesmo palco um violão, um berimbau e os “mutantes” paulistas com suas guitarras eletrificadas. Abaixo segue a sua letra que pode dar uma idéia da suas múltiplas referências.

O rei da brincadeira – ê José
 O rei da confusão – ê João
 Um trabalhava na feira – ê José
 Outro na construção – ê João
 A semana passada, no fim da semana,
 João resolveu não brigar.
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra ribeira jogar
 Capoeira
 Não foi pra lá, pra ribeira,
 Foi namorar.
 O José, como sempre, no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu.
 Foi fazer, no domingo, um passeio no parque,
 Lá perto da boca do rio.
 Foi no parque que ele avistou
 Juliana,
 Foi que ele viu
 Juliana na roda com João,
 Uma rosa e um sorvete na mão.
 Juliana, seu sonho uma ilusão,
 Juliana e o amigo João.
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração.

O sorvete e a rosa – ê José
 A rosa e o sorvete – ê José
 Oi dançando no peito – ê José
 Do José brincalhão – ê José
 O sorvete e a rosa – ê José
 A rosa e o sorvete – ê José
 Oi girando na mente – ê José
 Do José brincalhão – ê José
 Juliana girando – oi girando
 Oi na roda gigante – oi girando
 Oi na roda gigante – oi girando
 O amigo João – oi João
 O Sorvete é morango – é vermelho
 Oi girando e a rosa – é vermelha
 Oi girando, girando – é vermelha
 Oi girando, girando – olha a faca
 Olha o sangue na mão – ê José
 Juliana no chão – ê José
 Outro corpo caído – ê José
 Seu amigo João – ê José
 Amanhã não tem feira – ê José
 Não tem mais construção – ê João
 Não tem mais brincadeira – ê José
 Não tem mais confusão – ê João

Assim, a partir de uma apropriação singular de características já inerentes ao uso destas modalidades de canção já bastante conhecidas, faz-se uma autocrítica e um alargamento dos gêneros, no caso da canção de Caetano Veloso, injetando na matéria musical própria das comemorações festivas e populares do Carnaval, o universos e as referências simbólicas da nova realidade cosmopolita em que estavam inseridos os jovens dos anos 60, e no caso da canção de Gil, associando a oscilação sutil entre diversão lúdica e luta, própria da capoeira, com os contraditórios desejos reprimidos das massas populares extravasados no lazer de fim de semana.

O impacto destas atitudes, é importante ressaltar, também logo repercutiu, como avalia Flora Süssekind, no contexto mais estritamente literário deste período no Brasil, pois a:

apropriação de materiais estrangeiros por parte do grupo tropicalista, criticada à época, não indicava apenas uma tentativa de sintonia com relação à vanguarda artística européia ou norte-americana. Pelo contrário, nesta justaposição de elementos “autócnes” e importados quebram-se as suas delimitações rígidas, discute-se a idéia de nacional, enunciam-se as contradições do desenvolvimento brasileiro e de uma esquerda que se aliara a burguesia (nacional), mas não podia ouvir o som das guitarras (estrangeiras)¹¹⁶.

Desta forma, a postura tropicalista marcava também uma importante tomada de posição dentro da discussão dos temas que eram, então, os mais apaixonantes para a intelectualidade brasileira (e, na verdade, também para a de todo o “terceiro mundo”, em especial a da América Latina), a compreensão e a busca de formas de superação do subdesenvolvimento.

Dentre as nações que eram então reunidas sob a denominação abrangente de “Terceiro mundo”, os países latino-americanos eram os que sentiam esta situação de inferioridade como particularmente vexatória; em razão de sua relativamente longa convivência com a cultura e as instituições sociais européias, se comparados aos países da África ou da Ásia. Assim, a maior parte do seu esforço científico, teórico e mesmo artístico, voltou-se, desde os anos 50, para a explicação e a busca de superação desta sua condição¹¹⁷.

¹¹⁶ Flora Süssekind. Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos. Zahar, Rio de Janeiro, 1985, p. 28

¹¹⁷ No Brasil (e também no resto da América Latina), as formulações de maior amplitude socio-econômica, sobre estes problemas, como as de Álvaro Vieira Pinto, Helio Jaguaribe ou Nelson Werneck Sodré, cientistas sociais ligados ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), afinava-se com as perspectivas da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina), criada pelas Nações Unidas e responsável, segundo Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto, pela elaboração de: “um paradigma para as análises de desenvolvimento que se tornou a teoria mais influente nas ciências sociais latino-americanas desde o começo dos anos 50” (Repensando dependência e desenvolvimento na América latina. In: Bernardo Sorj, Fernando Henrique Cardoso e Maurício Font. Economia e movimentos sociais na América latina. Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 14).

Além disto, subjacente a esta discussão, existia, ainda, uma outra questão igualmente importante, a da identidade nacional, pois, como definiu em 1960, o chefe do departamento de filosofia do ISEB, Álvaro Vieira Pinto, o subdesenvolvimento seria:

*um estado de alienação no qual o homem é mantido separado de seu ser, estranho a este. No entanto uma vez que o subdesenvolvimento constitui um modo de ser da nação, esta é subdesenvolvida apenas porque não se possui a si mesma, não desenvolveu ainda as suas reais possibilidades, não se apropriou de sua essência.*¹¹⁸

A Tropicália não era insensível a isto, entretanto, longe de identificar-se com a defesa intransigente de certas modalidades que representassem a música genuinamente brasileira (como aconteceu com diversos outros autores influenciados pela bossa nova e que praticavam uma música, cuja temática social e performance, nos festivais da canção, lhe valeu a definição de “música de protesto”); preferiram apostar na mistura de gêneros e na abertura maior da música nacional.

Neste ponto, os tropicalistas demonstram maior lucidez quanto às potencialidades e limites dos meios de massa e uma verdadeira sintonia com as estratégias concretas de auto-afirmação que a música popular brasileira já elaborara em sua trajetória urbana. Até porque, o temor de que a música nacional sucumbisse ante o caudal poderoso da indústria de entretenimento norte-americana, bem expresso, na época, pelo rock, retoma certas visões redutoras da cultura popular, presentes já na nostalgia do Barão de Sant-Anna Nery pela genuína música nacional das modinhas, ou daqueles, como o poeta Hermes Fontes, que lamentava ter “Os oito batutas” de Pixinguinha e Donga, estragado a poesia dos sertões com seus choros, maxixes e sambas¹¹⁹.

Além de chamar atenção para modalidades e gêneros negligenciadas por uma visão estreita da evolução da música brasileira, como a dicção dramática de Vicente Celestino, a contribuição do baião ou a presença de ritmos hispano-americanos, a Tropicália procurou incorporar, de forma mais efetiva e “antropofágica”, as

¹¹⁸ Álvaro Vieira Pinto. Consciência e realidade nacional. ISEB, Rio de Janeiro, 1960, vol. 2, p. 138

Considerações em tal sentido já haviam, inclusive, sido ensaiadas, em certa medida, no movimento modernista brasileiro (tanto em suas derivações mais progressistas e radicais como a Antropofagia, quanto nas mais tradicionalistas e conservadoras como o verde amarelismo do grupo “Anta”), e no seu contemporâneo movimento regionalista nordestino, definido por seu idealizador Gilberto Freyre como “tradicionalista e, ao seu modo, modernista” (Prefácio à 6ª edição de: Manifesto regionalista. MEC/IJNPS, Recife, 1976); mas voltaram à tona, com maior intensidade, nos anos 60, suscitando debates intensos e apaixonados, com repercussões profundas no campo da criação artística.

¹¹⁹ Segundo Sérgio Cabral, em artigo para a revista *Ilustração Brasileira* de 7 de setembro de 1922, Hermes Fontes, que além de poeta era compositor, vai elogiar Sílvio Romero, Casimiro de Abreu e outros por contribuírem com suas letras para a qualidade da modinha brasileira, mas criticará “Os oito batutas”, que, para ele, em sua temporada em Paris, “estragaram o sentimento brasileiro e a verdadeira poesia dos sertões” (Pixinguinha. Vida e obra. Lumiar, Rio de Janeiro, 1997, p.76).

inovações que agitavam o cenário internacional; em especial um conjunto de recursos e instrumentos musicais, mais sintonizados com a nova realidade tecnológica e industrial, como a guitarra elétrica, e o rock, em suas diversas variantes, especialmente a música dos Beatles (como avisa Caetano Veloso em “Objeto não identificado”, do LP solo de Gal Costa em 1969: “Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico/ um anticomputador sentimental”).

Porém, o mais acabado demonstrativo da intenção desmistificadora desta prática tropicalista de descontextualização é o seu próprio disco manifesto, *Tropicália ou panis et circencis*, lançado em 1968. Este LP era, como diz Luiz Tatit:

*um insight de época, motivado por uma forte sintonia com os fenômenos da movimentada década de 60 (as rebeliões, o padrão tecnológico, a explosão das mídias, a punjança dos Beatles em Sgt. Pepper's, o sonho hippie etc.) quando, diante das transformações irreversíveis do novo mundo, os valores definidos pela MPB “Oficial” só vinham revelar o atraso e o descompasso do Brasil em relação ao que acontecia naquele período. A saída de Panis et Circencis tinha um sentido de desestabilizar as linhas de atuação prefixadas pelos grupos musicais engajados na política ou na tradição. Daí a explícita tomada de posição estética, dando origem às composições que faziam da mistura de gêneros, épocas e instrumentos musicais uma nova síntese, propensa a conduzir temas incomuns e completamente “desengajados”.*¹²⁰

Sintonizado com as mais estimulantes proposições da vanguarda artística brasileira de sua época, este disco manifesto compõe com a instalação *Tropicália: Manifestação Ambiental*, do artista plástico Hélio Oiticica (1967), a montagem da peça, de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, por José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina (1967) e o filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade (1969), baseado no romance de Mário de Andrade, o que Celso Favaretto considera a melhor “crítica dos mitos culturais brasileiros. Estas produções estilhaçam, pelo deboche, as indeterminações do passado-presente brasileiro, em sua modalidade de linguagem do dominado”¹²¹.

Pode-se acrescentar ainda a este conjunto o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967), que, inclusive, causou profunda impressão em Caetano Veloso pouco antes da composição de suas primeiras obras verdadeiramente tropicalistas. De qualquer modo, a partir de *Tropicália ou Panis et circensis* instaura-se uma situação nova de diálogo com a vanguarda artística brasileira, da qual a canção popular, em especial a dos próprios tropicalistas, irá tirar valiosas contribuições.

¹²⁰ Luiz Tatit. O cancionista. EDUSP, São Paulo, 1995, p. 275

¹²¹ Idem. Ibidem, p.74

Uma novidade que é percebida logo de cara é a própria concepção do disco, cuja escolha de repertório ficara a cargo de Caetano Veloso. As doze músicas reunidas, apesar de não fugirem, quanto à duração, ao padrão de 3 a 4 minutos popularizado pela indústria fonográfica, imbricavam-se sem intervalos e com uma profusão de ruídos e sons não propriamente musicais, intercalados aos arranjos elaborados por Rogério Duprat. Além disso, em meio às canções, apareceram citações e fragmentos de hinos, de jingles publicitários e de músicas de Frank Sinatra, de Roberto Carlos ou dos Beatles.

Recriam-se, assim, no disco, diferentes microcosmos da realidade brasileira, os quais, no entanto, são reunidos a partir de uma mesma problemática, a caducidade das representações do Brasil que predominavam então. Em muitos aspectos, pode-se considerar como seu ponto central, em que é mais explícita a convergência de diversas facetas da identidade brasileira, as composições “Parque Industrial” de Tomzé, e “Geléia Geral”, letra de Torquato Neto e música de Gilberto Gil.

Na primeira, em tom de franco deboche, são passados a limpo os estereótipos da publicidade, desmistificando o ufanismo desenvolvimentista que se apoderara da classe média brasileira (misturam-se frases do Hino Nacional, trechos do, então muito popular, jingle do analgésico Melhoral e o rótulo “Made in Brasil”), entronizando a industrialização como o único índice seguro de modernidade (“tem garotas-propaganda/aeromoças e ternura no cartaz/basta olhar na parede/ minha alegria num instante se refaz”)¹²².

Quanto à segunda, basicamente uma misto de rock e baião, eivado de estribilhos de bumba-meu-boi, alusões a Olavo Bilac ou ainda citações musicais de “O guarani” de Carlos Gomes e “All the way” de Frank Sinatra, procura fazer uma síntese do que seriam as “reliquias do Brasil” (“doce mulata malvada/um elepê de Sinatra/maracujá mês de abril/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

¹²² Abaixo a letra de “Parque industrial” (faixa nº 6 do CD anexo), que também figura no primeiro LP de Tom Zé (1968).

Retocai o céu de anil
bandeirolas no cordão
grande festa em toda a nação
despertai com orações
o avanço industrial
vem trazer nossa redenção
tem garotas- propaganda
aeromoças e ternura no cartaz
basta olhar na parede
minha alegria num instante se refaz
pois temos o sorriso engarrafado

já vem pronto e tabelado
é somente requeitar e usar
porque é made made made
made in Brasil
retocai o céu de anil
bandeirolas no cordão
grande festa em toda a nação
despertai com orações
o avanço industrial
vem trazer nossa redenção
a revista moralista traz uma lista

dos pecados da vedete
e tem jornal popular
que nunca se espreme
por que pode derramar
é um banco de sangue encadernado
já vem pronto e tabelado
é somente folhear e usar
porque é made made made
made in Brasil

verdade/hospitaleira amizade/brutalidade jardim”), chamando atenção para o ridículo do nacionalismo exclusivista (“minha terra é onde o sol é mais limpo/e a Mangueira é onde o samba é mais puro”) que não tinha olhos para a “geléia geral brasileira”¹²³.

A expressão “geléia geral” havia sido criada pelo poeta concreto Décio Pignatari, mas, como ele mesmo esclarece, “transformou-se em um mini-programa criativo para Torquato Neto, que não só o utilizou na letra famosa dos tempos da Tropicália, como com ela batizou a coluna que manteve na Última Hora, do Rio de Janeiro”¹²⁴. De fato nesta música, bem como em “Parque industrial”, estão como que sintetizados os procedimentos paródicos e sincréticos que vão caracterizar a poética tropicalista.

Vale, ainda, atentar para o fato da letra de Torquato Neto ser montada em versos de nove e sete sílabas, sendo o primeiro tipo, mais literário, empregado nas partes narrativas e o segundo, muito comum nas quadras populares, usado no refrão e no inventário das “reliíquias”. Estes dois tipos de verso, como lembra Celso Favaretto, são usados juntos na poesia popular brasileira e no cancionero nordestino principalmente, como fins satíricos tal qual se dá nesta composição tropicalista¹²⁵.

Um outros disco, o de Caetano Veloso (1968), lançado poucos meses antes do disco coletivo, também apresenta algumas obras exemplares da nova estética, como “Tropicália”, que tem um marcado teor de manifesto. Nesta canção, Caetano, com a ajuda de um arranjo de Júlio Medaglia (ex-integrante do grupo Musica Nova, como Rogério Duprat), coloca lado a lado, como diz Celso Favaretto, “os índices de

¹²³ Esta canção (faixa 7 do CD anexo), cuja letra segue abaixo, é uma verdadeira sùmula da atitude Tropicalista.

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia resplandente candente fagueira num calor girassol com alegria na geléia geral brasileira que o jornal do Brasil anuncia bumba iê, iê boi ano que vem mês que foi	ê bumba - iê - iê - iê é a mesma dança meu boi é a mesma dança na sala no canecão na TV e quem não dança não fala assiste a tudo e se cala não vê no meio da sala as reliíquias do Brasil:	hospitaleira amizade brutalidade jardim ê bumba etc. plurialva contente brejeira miss linda-brasil diz bom dia e outra moça também Carolina da janela examina a folia salve o lindo pendão dos seus
olhos ê bumba iê, iê, iê é a mesma dança meu boi a alegria é a prova dos nove e a tristeza é teu porto seguro minha terra é onde o sol é mais limpo e a mangueira é onde o samba é mais puro tumbadora na selva selvagem Pindorama - país do futuro ê bumba - iê - iê - boi ano que vem mês que foi	doce mulata malvada um elepê de sinatra maracujá mês de abril 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	e a saúde que o olhar irradia ê bumba etc. um poeta desfolha a bandeira e eu me sinto melhor colorido pego um jato viajo arrebento com o roteiro do sexto sentido foz do morro pilão de concreto Tropicália bananas ao vento

¹²⁴Entrevista de Décio Pignatari a Régis Bonvicino. In: Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão (org.). Os últimos dias de paupéria. Max Limonad, Rio de Janeiro, 1982, p. 13 e 14

¹²⁵Celso Favaretto. Tropicália: Alegoria, Alegria. Ateliê Editorial, São Paulo, 1995, p.97

arcaísmos e das poéticas de vanguarda, conforme a linguagem de mistura da carnavalização: montagem cubista, imagens surrealistas, procedimentos dadaístas e do cinema de Godard”¹²⁶.

O resultado disto é um baião básico (o que já marca uma importante tomada de posição, com relação a bossa nova que privilegiara o samba)¹²⁷, incrementado por recursos da música de vanguarda, como ruídos, sons eletrônicos, acordes dissonantes e elementos aleatórios (a fala inicial do baterista Dirceu, por exemplo, parodiando a Carta de Pero Vaz de Caminha foi um improviso no ato da gravação). Todos estes elementos interagem em um cortejo de alegorias e marcas prosaicas da identidade

¹²⁶ Celso Favaretto. Tropicália. - Alegoria, Alegria. Celso Favaretto, São Paulo, 1996, p. 56

Esta canção (faixa 8 do CD anexo) que terminou dando nome a todo o movimento, é uma espécie de manifesto sucinto do tropicalismo, como se percebe na sua letra mostrada abaixo.

Sobre a cabeça os aviões	na mão direita tem uma roseira
Sob os meus pés os caminhos	autenticando eterna primavera
Aponta contra os chapadões meu nariz	e nos jardins os urubus passeiam
Eu organizo o movimento	a tarde inteira entre os girassóis
Eu oriento o carnaval	viva maria-ia-ia
Eu inauguro o monumento no planalto	viva a bahia-ia-ia-ia-ia
central do país	no pulso esquerdo um bang-bang
Viva a bossa-sa-sa	em suas veias corre muito pouco sangue
Viva palhoça-ça-ça-ça-ça	mas seu coração balança um samba de tamborim
O monumento é de papel crepon e prata	emite acordes dissonantes
Os olhos verdes da mulata	pelos cinco mil alto falantes
A cabeleira esconde atrás da verde mata	senhoras e senhores ele põe os olhos grande sobre
mim	
o luar do sertão	viva iracema-ma-ma
O monumento não tem porta	viva ipanema-ma-ma-ma
A estrada é uma rua antiga estreita estreita e torta	domingo é o fino da bossa
E no joelho uma criança feia e morta	segunda-feira vai a roça
estende a mão	terça-feira está na fossa
Viva a mata-ta-ta	porém, o monumento é bem moderno
Viva a mulata ta-ta-ta-ta	não falei nada do modelo do meu terno
No pátio interno há uma piscina	que tudo o mais vá pro inferno meu bem
Com água azul de Amaralina	viva a banda-da-da
Coqueiro brisa e fala nordestina e faróis	Carmem miranda-da-da-da-da

¹²⁷ O baião é, como explica Luiz Tatit, basicamente uma fusão das tradicionais danças de umbigada (baião ou baiano) e da toada (canção de caboclo) que se constituiu efetivamente como gênero de música popular urbana nos anos 40, com as composições de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, trazendo de volta o “tom rural que hibernou durante toda a fase de implantação e consolidação do samba como a música mais apropriada à rádio” (O cancionista. Edusp, São Paulo, 1996, p. 149). Sua valorização na música manifesto da Tropicália e outras do disco coletivo como: “Géleia geral” de Torquato Neto e Gil e “Mamãe coragem” de Torquato e Caetano, é bastante significativa por fazer justiça a este que, até o aparecimento da bossa nova, era o gênero brasileiro mais divulgado no exterior e passava por um período de desvalorização e esquecimento.

Sua projeção, mesmo fora do contexto brasileiro, havia sido tal, que há até um “Baião de Ana”, composto por V. Roman e F. Gionda, no filme neo-realista italiano *Arroz amargo* de Giuseppe de Santis (1949), cantado por Silvana Mangano. Além do que, segundo a *Enciclopédia da música brasileira*, “o próprio pop rock inglês tipificado pelos Beatles tem forte influência do baião em sua marcação rítmica, bastando conferir gravações de sucesso como *She loves you*, de John Lennon e Paul McCartney (1963).” (Verbete: Baião. Art Editora: Publifolha, São Paulo, 1998, p. 61).

nacional (“os olhos verdes da mulata”, “coqueiro brisa e fala nordestina”), contrapostas a imagens oníricas, não diretamente assimiláveis aos símbolos de brasilidade, mas que, na verdade, eram sínteses dos violentos contrastes sociais do país (“no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão” ou “no pulso esquerdo um bang-bang/em suas veias corre muito pouco sangue”).

Além desta inegável postura crítica a certos chavões e imagens míticas da realidade brasileira, no disco-manifesto também aparece uma outra importante faceta tropicalista, um certo pan-americanismo (também claramente expresso no roteiro do programa de TV tropicalista, feito para a Rede Globo em 1968, por Torquato Neto e Capinan, que não foi ao ar)¹²⁸, uma procura de traços de contato com o resto da América latina de colonização espanhola, cujas vicissitudes em conciliar diferentes tradições culturais e superar o subdesenvolvimento, são um tanto semelhantes às brasileiras.

Isto é referido no disco, na carnavalesca versão de João de Barro (Braguinha) para a rumba cubana “Três Caravelas”, cantada em espanhol e português, tal como se dá também, só que de forma menos debochada, em uma canção do primeiro disco solo de Caetano Veloso (1968), que alcançou grande sucesso popular na época, “Soy loco por ti América”, de Gilberto Gil e Capinam, repleta de alusões às experiências revolucionárias que proliferavam por toda a América Latina, desde que Fidel Castro derrubara a ditadura cubana de Fulgêncio Batista em 1959, instituindo um governo socialista (como: “el nombre del hombre muerto ya non se puede decirlo”, remetendo à, então recente, morte de Che Guevara na Bolívia).

Valendo-se basicamente de uma mistura de cumbia, salsa e rumba, três dos mais populares ritmos latino-americanos, e da alternância entre o português e o espanhol, esta última composição enfileira uma série de quadros alegóricos, tal como se dá em “Tropicália”, só que de teor mais marcadamente político e mesmo revolucionário, alusivos ao desejo de auto-conhecimento e auto-expressão que parecia então tomar conta dos latino-americanos (“como se chama a amante/ desse país sem nome/ esse tango esse rancho/ esse povo disse-me/arde o fogo de conhecê-la” ou “soy loco por ti

¹²⁸ No roteiro deste programa tropicalista “Vida paixão e banana do tropicalismo”, esta perspectiva é colocada, de forma debochada mas efetiva, em uma fala destinada a Caetano Veloso:

Auditório da América do sol, do sal, do sul. Nuestros inimigos han querido isolar el Tropicalismo do resto da América, para que seu exemplo não frutificasse em todo el continente. Entretanto nunca entuviemos tan estreitamente ligados aos demais povos da América. Eles forjaram o estribilho de que o Tropicalismo quer impor ao continente uma cultura extra-continental (...) Estranhos a Latino América são eles e sua posição paternalista, folclorista, que piensa que la autenticidad solamente existe em la samba. (Torquato Neto. Os últimos dias de Paupéria. MaxLimonad, São Paulo, 1982, p. 302).

de amores/um poema ainda existe/com palmeiras com trincheiras/ canções de guerra quem sabe”)¹²⁹.

Com estes dois discos e mais o de Gilberto Gil e o do Tomzé (intitulado *Parque industrial ou satyricon*), ambos também de 1968, delinea-se o que se poderia definir como uma poética tropicalista, que, apesar de Caetano Veloso ter decretado precocemente a morte do movimento em 1968, no programa de televisão “Divino Maravilhoso”, do ponto de vista da construção do discurso das canções, persistirá orientando as composições de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Torquato Neto até o início da década de 70; aparecendo também nos discos de Gal Costa e, em certa medida, nos dos Mutantes, no mesmo período.

A partir de então, cada um dos integrantes do movimento, a seu modo, irá desenvolver aspectos do tropicalismo com que estava mais identificado, alterando-os significativamente com contribuições de outras procedências. O próprio Caetano Veloso, na retrospectiva memorialista da gestação e trajetória do movimento, que faz em seu livro *Veredas Tropicais* (1997), vai apontar Capinan como antecipador de uma lírica participante que sucedeu à Tropicália; reconhecendo em “Miserere nobis”, de Capinan e Gil, “o embrião de toda a poética mineira dos anos 70: as referências católicas, a imagens nobres envolvendo um compromisso político mais pressuposto do que explicitado, a dicção solene”¹³⁰.

Por outro lado o seu próprio trabalho vai apresentar, a partir do disco *Araçá azul* (1973), notáveis convergências com a poesia concreta e o trabalho musical de Walter Smetak. Assim como irão marcar a fase final de Torquato Neto, a influência de

¹²⁹ Uma das mais populares canções tropicalistas (faixa 9 do CD anexo), esta é também a mais próxima das características da canção de protesto; no entanto, o tratamento diferente, marcadamente surrealista, das imagens e o seu clima hedonista, afastam-se bastante do tom panfletário e do tipo de efeito estético que predominava naquelas.

soy loco por ti América
yo voy traer una mujer playera
que su nombre sea amarte
soy loco por ti de amores
tenga como colores
la espuma blanca de Latinoamérica
y el cielo como banderas
soy loco por ti américa
soy loco por ti de amores
sorriso de quase nuvem
os rios canções o medo
o corpo cheio de estrelas
como se chama a amante
desse país sem nome
esse tango esse rancho
esse povo dissei-me

arde o fogo de conhecê-la
soy loco por ti de amores
el nombre del hombre muerto
ya non se puede decirlo
quem sabe antes que o dia arrebente
el nombre del hombre muerto
e antes que a definitiva noite
se instale en latino américa
el nombre del hombre es pueblo
soy loco por ti América
soy loco por ti de amores
espero a manhã que cante
el nombre del hombre muerto
não sejam palavras tristes
soy loco por ti de amores
um poema ainda existe

com palmeiras com trincheiras
canções de guerra quem sabe
canções de mar ay hasta te comover
soy loco por ti América
soy loco por ti de amores
estou aqui de passagem
sei que adiante um dia vou morrer
de susto de bala ou vício
no precipício de luzes
entre saudades soluços
eu vou morrer de braços
nos braços nos olhos de uma mulher
mas apaixonado ainda
dentro dos braços da camponesa
guerrilheira manequim ai de mim
nos braços de quem me queira

¹³⁰ Caetano Veloso. *Verdades tropicais*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997, p. 295

poéticas visuais e um tom coloquial já sintonizado com a “poesia marginal”, que surgiu no início dos anos 70¹³¹.

Seja como for, apesar da atuação genuinamente tropicalista ter se restringido a este curto espectro de tempo, foi suficiente para renovar profundamente a temática, e a construção poética da canção popular brasileira urbana, injetando-lhe uma expressão mais agressiva e referências culturais mais amplas (indo da poesia barroca, romântica ou modernista, até cultos afro-brasileiros e ícones da cultura de massa), reforçando a tendência já estão esboçada de aproximá-la da expressão literária propriamente dita, e conciliando, de forma bastante original, uma eficaz estratégia de comunicação popular e uma crítica cultural de vanguarda.

Mas, a amplitude da crítica cultural empreendida pelos tropicalistas, bem como a excelência poética e a originalidade que imprimiram às suas canções, torna-se mais evidente quando se observa mais cuidadosamente suas estratégias de construção textual. Lançando mão de um vasto repertório de gêneros musicais consolidados pela trajetória da música popular brasileira, em especial em sua fase de adaptação às potencialidades do rádio, as obras poético-musicais dos tropicalistas, também revelam um diálogo menos evidente, mas nem por isto menos expressivo esteticamente, com outros gêneros poéticos e musicais afastados deste contexto.

Apesar de certos procedimentos e estratégias poéticas comuns, o leque de referências, não necessariamente associadas à música popular, que se identifica nas obras tropicalistas é bastante amplo, variando de autor para autor. Porém, pode-se apontar as obras de Caetano Veloso como aquelas onde elas tornam-se mais salientes. Isto é particularmente evidente em canções com “Clara”, inclusa no seu disco de 1968, a qual se dedicará a partir de agora uma análise mais cuidadosa.

¹³¹ Veja-se abaixo, à esquerda, “De palavra em palavra”, integrante de *Araçá azul*., canção que já se lança para fora dos limites convencionais do gênero, com técnicas de espacialização do texto e um rigor construtivo afim da poesia concreta; em seguida, “Go back”, de Torquato Neto (1971), que aponta para a ausência de transcendência e para a valorização do ato espontâneo, características dos poetas ditos “marginais”; e na extrema direita, uma interessante composição visual conjunta de Torquato Neto, Oscar Ramos, Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso (1972).

mar		eu quero ir pro cinema
amarelanil		você reclama
maré		meu coração não contenta
anilina		você me ama
amaranilnilinalinarama		mas de repente a madrugada mudou
som		e certamente
mar		aquele trem já passou e se passou
	silêncio	passou daqui pra melhor,
não		foi!
som		
		só quero saber
		do que pode dar certo
		não tenho tempo a perder



CLARA

Por assim dizer uma espécie de líder e foco irradiador da Tropicália, Caetano Veloso é considerado por Augusto de Campos o mais bem dotado, poeticamente, dos componentes do movimento. Dentre o primeiro conjunto de canções tropicalistas apresentadas em seu disco de 1968, que inclui algumas de suas composições mais populares e sobejamente divulgadas, como “Alegria, alegria” e “Tropicália”, encontra-se a bem menos conhecida, mas não menos ambiciosa, do ponto de vista da expressão dos princípios estéticos tropicalistas, “Clara”¹³²; cujo texto é mostrado a seguir.

Quando a manhã madrugava
Calma alta clara
Clara morria de amor
Faca de ponta
Flor e flor
Cambraia branca sob o sol
Cravina branca amor
Cravina amor
Cravina e sonha
A moça chamada Clara
Água alma lava
Alva cambraia no sol
Galo cantando cor e cor
Pássaro preto dor e dor
O marinheiro amor
Distante amor
Que a moça sonha só
O marinheiro sob o sol

¹³² Na faixa 10 do CD anexo a este trabalho figura a gravação original de Clara, cantada por Caetano Veloso e Gal Costa.

Onde andará o meu amor
Onde andará o amor
No mar, amor
No mar sonha
Se ainda lembra o meu nome
Longe, longe
Onde, onde se vá numa onda no mar
Numa onda que quer me levar
Para o mar
De água clara clara clara clara
Ouço meu bem me chamar
Faca de ponta
Dor e dor
Cravo vermelho no lençol
Cravo vermelho amor
Vermelho amor
Cravina e galos
E a moça chamada clara, clara, clara, clara
Alma tranqüila de dor

A construção temática da canção retoma um motivo usual nas muitas manifestações do gênero, desde os tempos mais remotos, a saudade do amante que está distante e o desejo de reencontrá-lo. Um padrão de canção, que, vale ressaltar, foi especialmente significativo na poesia lírica portuguesa do período medieval; tanto por sua freqüência, quanto por seu apuro poético; como se pode constatar nas inúmeras “cantigas d’amigo”, às vezes também denominadas “cantigas de donzela”, cultivadas por praticamente todos os trovadores desde D, Sancho I, ainda no século XII, até o século XIV.

Em “Clara”, esta convergência com o trovadorismo medieval português não é casual e Caetano Veloso recorre intencionalmente a diversos tipos de procedimentos expressivos típicos das cantigas de amigo. Basta lembrar as cantigas de Martim Códax, manifestações exemplares do gênero, onde a donzela lamenta-se ao mar da

falta do namorado (em estrofes como: “ondas dos mar de Vigo se vistes o meu amigo” e “ondas do mar levado se vistes meu amado”¹³³), para se perceber a sintonia dos sentimentos expressos em “Clara” com esta modalidade de canção, inclusive com a mesma tentativa de apreender por efeitos de aliteração a vacilante fluidez das ondas: “onde andará o meu amor/onde andará o amor/no mar amor”.

Até mesmo um dos sentidos possíveis da can o de Caetano Veloso, a morte de amor de uma donzela por não suportar a incerteza do reencontro com o namorado (na verdade um tanto ambíguo pois a can o também sugere, implicitamente, por meio de metáforas como “o cravo vermelho no lençol”, o defloramento, ao invés da morte),   o mesmo de uma das mais conhecidas cantigas de amigo, de autoria de Meendinho, trovador do século XIII, na qual a donzela espera a vinda do amado em uma gruta   beira mar, até ser tragada pelas ondas (como ela mesma expõe: “E cercaron-mh as ondas grandes do mar/nen ey barqueyro, nen sey remar!:/eu atendend’o o meu amigo!”¹³⁴).

Além disso, a atmosfera profundamente impregnada de elementos simbólicos e referências sócio-culturais   condi o feminina da can o de Caetano Veloso, parece retrabalhar, para o contexto da música popular brasileira dos anos 60, um sutil jogo simbólico que aparece já de forma semelhante nas can es de amigo medievais, em que a mulher está, via de regra, no limite entre a obediência aos códigos de comportamento estabelecidos e a entrega aos seus desejos mais íntimos.

  exemplar nesse sentido o conjunto de nove can es de Pero Meogo, trovador português do século XIII, interligadas em um interessante painel dramático, em que, segundo Leodegário de Azevedo Filho,   descrito como, a despeito das admoesta es maternas, uma donzela perde a virgindade com o namorado, mediante o uso de diversos recursos de grande efeito poético, como a concentra o em detalhes simbólicos, ou a substitui o e disfarce do objeto de desejo em fatos e atividades cotidianas¹³⁵.

¹³³ Ver a nota 2 do capítulo 3

¹³⁴ Repare-se abaixo no texto completo da can o de Meendinho, um dos mais belos exemplos de cantiga de amigo, em que o próprio ritmo, procura evocar o movimento do mar e a imin ncia da trágica situa o descrita:

Sedia-me na ermida de San Simon e cercaron-mh as ondas que grande son! Eu atendend’o meu amigo, eu atendend’o meu amigo! Esta[ua] na ermida, ant’o altar, cercaron-mh as ondas grandes do mar! eu atendend’o meu amigo! Eu atendend’o meu amigo!	E cercaron-mh as ondas: que grande son! Nen ey[i] barqueyro, nen remador! eu atendend’o meu amigo! eu atendend’o meu amigo! E cercaron-mh as ondas grandes do mar. nen ey[i] barqueyro nen sey remar!: eu atendend’o meu amigo! eu atendend’o meu amigo!	Nen ey[i] barqueyro, nen remador, morrerey, fremosa no mar mayor! eu atendend’o meu amigo! eu atendend’o meu amigo! Nen ey[i] barqueyro, nen sey remar morrerey fremosa, no alto mar! eu atendend’o meu amigo! eu atendend’o meu amigo!
---	---	--

¹³⁵ Leodegário de Azevedo Filho. A narrativa de símbolos de Pero Meogo. In: Literatura e emerg ncia do novo. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1987, p. 21 a 36

Neste conjunto de canções, os atos da donzela, contrários ao código moral da época e inspirados por seu amor pelo namorado, são mascarados por fatos de menor importância mas de grande efeito simbólico. Por exemplo, a moça confessa, logo na segunda cantiga: “Por muy fremosa que sanhuda estou/a meu amigo, que me demandou/ que o foss’eu veer/ a la font’, u os cervos van beber”, e a mãe ao desconfiar que a filha entregara-se ao amante diz na penúltima cantiga: “Foste filha, eno baylar/e rompeste o brial”. Ora, como aponta Leodegário A. de Azevedo Filho:

*o brial ou vestido rasgado como símbolo de perda da virgindade, nada mais é do que antigo tópico literário popular e universal. Com efeito, a ruptura do vestido ou túnica medieval sugere, na própria ação de romper, a perda da virgindade. E a imagem fálica do cervo, evidentemente, simboliza o agente da ação.*¹³⁶

De forma muito parecida, em “Clara” a intensidade do desejo da moça pelo reencontro com o namorado, é exposto de forma indireta, na reiterada alusão a símbolos fálicos, como o “galo cantando” e a “faca de ponta”; sem falar no bastante óbvio “cravo vermelho no lençol”, ou na dúvida, mas igualmente sugestiva, expressão que encerra a canção, “alma tranqüila de dor”.

Todas essas referências à longa tradição de poesia lírica iniciada com os trovadores medievais portugueses, seja através de diversos procedimentos formais, ou de motivos temáticos na canção tropicalista de Caetano Veloso, funcionam, antes de mais nada, como uma forma bastante explícita de sublinhar as raízes ancestrais, e ao mesmo tempo transculturais, pois que originárias de um outro contexto histórico e social, de uma série de características e estratégias expressivas relativamente freqüentes na canção popular brasileira¹³⁷.

Por outro lado a espera pelo amante que foi para o mar, tema principal de “Clara”, coloca-a também dentro de uma extensa tradição da música popular brasileira do século XX, já que é um dos mais usuais nas canções praieiras do compositor baiano Dorival Caymmi, marco da canção popular a partir dos anos 30, e, em muitos aspectos, precursor da bossa nova, com canções de grande criatividade harmônica e concentração temática.

Mas, também se for apreciado os mecanismos de construção formal e temática da canção de Caetano Veloso, à luz do contexto mais específico da poesia moderna do século XX, pode-se encontrar referências e pontos de contato com características da linguagem poética de um dos mais influentes poetas espanhóis modernos, Federico

¹³⁶ Idem. *ibidem*. p. 28

¹³⁷ Essas remissões ao trovadorismo medieval, são também bastante significativas por ter tido essa variedade de poesia lírica de grande importância para o futuro desenvolvimento da poesia em língua portuguesa, ecoando, por exemplo, mesmo na poesia modernista de Cecília Meireles, já no século XX. Ela transbordará até mesmo para a produção poética em outras línguas, como se depreende dos “sonnets of portuguese” de Elizabeth Barrett Browning, uma das mais importantes cultivadoras da poesia lírica em língua inglesa no século XIX.

Garcia Lorca; bem como com a de outro poeta, que merece igual destaque no contexto da literatura brasileira posterior ao modernismo, João Cabral de Melo Neto.

Tais aproximações não são fortuitas e sim intencionais, o próprio Caetano Veloso confessará, em entrevista a Augusto De Campos, no calor da militância tropicalista em 1968, que no início de sua carreira como compositor, “tentava fazer uma poesia como a de Lorca, partindo dos sambas de roda de Santo Amaro, tratando-os à maneira de Caymmi, revisto por João Gilberto”¹³⁸.

Seja como for, existe em “Clara”, uma manipulação lúdica das palavras e uma utilização de imagens semelhante às remissões, de forte pendor surrealista, ao substrato cultural do barroco ibérico e às formas tradicionais ou populares espanholas, presentes nas mais características obras de Garcia Lorca, como nos seus poemas, de *Romancero gitano* (1927) ou *Poemas del cante jondo* (1931), ricos em jogos com os sentidos das palavras, alogicismos e disparates.

O próprio jogo metafórico com a faca, como um indício ambíguo de morte ou de defloração, que é uma das passagens fundamentais da canção de Caetano Veloso (“faca de ponta dor e dor/cravo vermelho no lençol”), é um procedimento bastante freqüente na poesia do poeta espanhol; como já foi observado por Ramón Xirau, para quem a “morte-punhal que penetra na carne (‘ó punhal entra no coração/como a relha no arado/no ermo’, ‘Puñal’: IV, 83) inicia em *Poemas del cante jondo* um tema fecundo que continuará a se desenvolver ao longo da obra de Garcia Lorca”¹³⁹.

Pode-se encontrar em “Clara” diversos outros recursos expressivos que indicam o mesmo tipo de relação com as potencialidades lúdicas e as possibilidades de multiplicidade de significados das palavras. Em uma de suas estrofes, por exemplo, é feito um interessante jogo com o sentido da palavra “cravina”; que nomeia uma flor mas que é também usada na canção no sentido de tocar o cravo, instrumento de cordas percutidas, semelhante ao piano, mas de som mais agudo e metálico, que era muito usado nos séculos XVII e XVIII (“cravina branca amor /cravina amor/cravina e sonha”) e é, por sinal, profundamente ligado à estética barroca..

Procedimentos semelhantes reaparecem em diversos outros momentos da canção de como: “faca de ponta/flor e flor/cambraia branca sob o sol”, em que as imagens parecem desconectadas, interligando-se por seu sentido subliminar, alusivo a colher flores e lavar roupa, atividades tradicionalmente associadas ao feminino; ou estrofes como “galo cantando cor e cor/pássaro preto dor e dor”, que tentam equilibrar o sentido das palavras com a imitação pelo som das imagens mencionadas.

¹³⁸ Augusto de Campos. O balanço da bossa e outras bossas. Perspectiva. São Paulo, 1993, p. 201

¹³⁹ Ramón Xirau. A relação metal-morte nos poemas de Garcia Lorca. In: Ensaaios críticos e filosóficos. Perspectiva, São Paulo, 1975, p. 51

Apesar desse marcado pendor à fantasia metafórica, a canção de Caetano Veloso, por outro lado, também paga tributo à estética mais rigorosa do ponto de vista da construção e organização sonora, que havia sido introduzida na poesia brasileira por João Cabral de Melo Neto. Seu próprio autor vai observar, em entrevista concedida a Augusto de Campos em 1968, que “*Clara* tem o amor pelo árido de *Psicologia da composição*”¹⁴⁰.

De fato, a canção, abusando das aliteraões e onomatopéias, apresenta o que Augusto de Campos definiu como limpeza e enxutez, que tendem para uma marcada espacialização das palavras¹⁴¹. Tal como na dicção “pedregosa” que marca os poemas de João Cabral de Melo Neto, em “Clara”, as palavras são destacadas como células sonoras, o que, em certos momentos, chega a enfraquecer os elos sintáticos (como na passagem: “água/alma/lava/alva cambraia no sol”).

Seja como for, pondo-se lado a lado todos os diversos recursos expressivos apontados, é fácil perceber que o espírito universalista, característico da abordagem tropicalista, é levado em “Clara” a um nível crítico de grande impacto estético. Em especial pelo aparente distanciamento entre a motivação mais facilmente identificável da canção, uma moça que espera a volta do namorado marinho, e o jogo de referências históricas menos explícitas; que transcende de forma considerável o contexto mais imediato e identificável da canção popular brasileira.

Assim, a forma como é exposto em “Clara” o tema da donzela saudosa do namorado em viagem pelo mar, ao mesmo tempo que se insere, de forma muito clara, na tradição da melhor música popular brasileira do século XX, redesenha e amplia seu leque de relações com uma longa tradição exógena, mas, nem por isso menos legítima.

¹⁴⁰ Augusto de Campos. O balanço da bossa e outras bossas. Perspectiva. São Paulo, 1993, p. 206

¹⁴¹ Idem. *ibidem*. p. 206

BATMACUMBA E ANALFOMEGABETISMO: SINCRETISMO, KITSCH E BRUTALISMO COMO CRÍTICA CULTURAL NA TROPICÁLIA

Como avalia, retrospectivamente, Caetano Veloso, em seu *Verdade Tropical* de 1996, “a palavra chave para se entender o tropicalismo é sincretismo”¹⁴². E, certamente, dentre os recursos poéticos principais de que se valeram os tropicalistas destaca-se a interpenetração de uma profusão de elementos e referências a contextos culturais, normalmente separados ou distanciados na convivência social.

O resultado disto, na prática, foi uma expressão poética rica em contrastes culturais violentos, onde se pode identificar um forte inclinação primitivista e o desprezo pelas hierarquias do bom gosto; Caetano Veloso, em “Alegria, alegria” (1967), por exemplo, dirá que “o sol se reparte em crimes espaçonaves guerrilhas/em Cardinales bonitas”, enquanto “Torquato, em “Geléia geral” (1968), enfileira “reliquias do Brasil” que vão da carne seca e o bumba meu boi até discos de Frank Sinatra e formiplac.

Neste sincretismo tropicalista ecoam as experiências da vanguarda antropofágica (o próprio conceito de “antropofagia”, tal como é expresso por Oswald de Andrade em seu manifesto de 1928, é francamente sincrético: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”¹⁴³), todavia, isto não deve ser motivo para

¹⁴² Caetano Veloso. *Verdade tropical*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 292

¹⁴³ Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago*. In: Jorge Schwartz. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. Edusp, São Paulo, 1995, p. 142

Repare-se no inegável caráter sincrético dos exemplos abaixo: à esquerda “o poema de Cândido de Figueiredo”, publicado por Oswald de Andrade, sob o pseudônimo de Cunhambebe, na “Revista de Antropofagia” nº 6 (1928) e um trecho do *Macunaíma* de Mário de Andrade (1928).

Z, 1457

zabanera
zabelé
zabra
zabucajo
zabumba
zaburro
zaco
...

“Estávamos ainda abatidos por termos perdido a nossa Muiraquitã, em forma de sáurio, quando talvez por algum influxo mentapsíquico, ou qui lo sá, provocado por algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco, doutor Sigmund Freund (lede Fróide), se nos deparou em sonho um arcanjo maravilhoso. Por ele soubemos que o talismã perdido, estava nas dilectas mãos do Doutor Venceslau Pietro Pietra, súbdito do Vice-Reinado do Peru, e de origem francamente florentina, como os Cavalcântis de Pernambuco.”

Na verdade, a valorização do sincretismo, ou seja, da mistura contrastante de contribuições provenientes de diferentes acervos culturais, especialmente os não vinculados à cultura européia, já está presente em diversas vanguardas literárias que surgiram, em contextos bem diferentes do brasileiro, até os anos 30. Manifestando-se, em geral, também associado a um pronunciado gosto pelo primitivismo; que se estendeu, desde a exploração do inconsciente e do universo onírico, até o recurso ao mito e a elementos característicos de culturas exóticas.

menosprezar as diferenças entre as duas propostas. Enquanto a intenção de Oswald de Andrade era fundamentalmente a de recuperar uma “outra” história e um “outro”, caráter nacional¹⁴⁴, o tropicalismo buscava relativizar a existência de “uma” verdade histórica ou mesmo de “um” pretenso caráter nacional.

Obras, por assim dizer, inaugurais de uma estética vanguardista, como *La prose du Transibérien et de la petite Jeanne de France* de Blaise Cendrars (1913), um longo poema cubista ilustrado por Sonia Delaunay ou a divertida peça de Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias* (1917), uma das primeiras manifestações do que seria a futura estética surrealista, repleta de alogicismos e paradoxos, mostram isto muito claramente.

Sem falar que poetas essenciais na caracterização de uma linguagem vanguardista, como Ezra Pound, animador do imagismo e do vorticismismo, e Velimir Khlébnikov, figura de proa do cubo-futurismo, lhe dão um papel destacado. O primeiro, além de retomar, qual um arqueólogo, as dicções poéticas dos momentos que considerava principais para a poesia ocidental, como a dos trovadores provençais, foi profundamente influenciado pela forma de composição ideogramática da poesia chinesa e japonesa. (Aliás, merece ser lembrado, que Pound foi o responsável pela publicação póstuma de “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” de Ernest Fenollosa (1919), um dos tratados básicos para a compreensão da poesia do extremo oriente). O que está magistralmente expressas na série de poemas de Pound, intitulada “Cantos”, de onde provém o trecho abaixo (do canto IV, publicado em 1919), onde se alinham referências à Provença medieval, ao Japão e à mitologia persa:

Père Henri Jacques would spéak with the Sennin, on Rokku
Mount Rokku between the rock and cedars,
Pólhonac,
As Gýges on Thrácian plátter sét thr féast,
Cábestan, | Téreus,
It is Cábestan’s héart in the dísh,
Vidál or Écbátán, | upón the gilded tówer in Écbatan
Lây the gód’s bríde, | láy éver, | wáiting the gólden ráin.*
ouro.)

* (*Père Henri Jacques falava com Sennin, em Rokku,
Monte Rokku entre a rocha e os cedros,
Polhonac,
Como Giges, preparando a festa na baixela trácia,
Cabestan, Tereus,
É o coração de Cabestan no prato,
Vidal, ou Ecbátana, na torre dourada de Ecbátana
Jaz a noiva do deus, sempre, esperando a chuva de*

Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos

Quanto a Velimir Khlébnikov, sua linguagem, a meio caminho da prosa e da poesia, em *Ka* (1916), é uma das mais originais criações do cubo-futurismo, reunindo elementos de estratos culturais muito variados, que vão das antigas culturas egípcia, chinesa e escandinava até o folclore russo. É o que se pode constatar na sua abertura, que segue abaixo, onde aparecem alusões à cultura do antigo Egito, à simbologia bíblica e ao avanço tecnológico da aeronáutica:

“Eu tinha Ka; nos dias da Branca China, Eva descendo na neve do balão de André, ouvindo a voz “vai!”, deixados nas neves esquimós os rastros dos pés nus, - esperança - estranharia, ao ouvir esta palavra. Mas o povo de Masr já a havia conhecido milhares de anos antes. E ele não estava errado quando dividia a alma em Ka, Khu e Bha. Khu e Bha = a alma, boa ou má, do homem. Mas Ka é a sombra da alma, seu sósia, enviado para junto daquelas pessoas, com que sonha o senhor roncador. Para ele não há barreiras no tempo; Ka vai de sonho em sonho, atravessa o tempo e alcança os bronzes (os bronzes dos tempos).” Trad. Aurora Fornoni Bernardini

Se isto não bastasse, já em 1922, Olivério Gironde, um dos animadores do grupo de vanguarda argentino reunido à volta da revista “Martín Fierro”, em uma das epígrafes do seu *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, vai proclamar, em tom francamente antropofágico, que “na nossa qualidade de latino-americanos, possuímos o maior estômago do mundo, um estômago eclético, libérrimo, capaz de digerir, e de digerir bem, tanto uns arenques setentrionais ou um cuzcuz oriental, como uma pernalta cozida ao fogo ou um desses chouriços épicos de Castela” (Obras completas. Losada, Buenos Aires, 1968, p. 47).

¹⁴⁴ Como ele diz dito no seu “Manifesto Antropófago”, de 1928:

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe esta coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Não é difícil perceber que, por trás da permissiva convivência de elementos ou referências de contextos culturais diversos, ou da identificação com o primitivismo, a verdadeira meta do sincretismo tropicalista é desvelar o potencial autocrítico destas diferenças para a construção de uma consciência brasileira. Isto já é expresso, de forma programática, por Caetano Veloso, em “Tropicália” (1968), onde cada estrofe dissecava um microcosmo engendrado pela imaginação poética da música popular feita no Brasil.

Em uma das estrofes da canção aparece a tríade, “bossa, fossa e roça”, sintetizando as modalidades dominantes da música urbana brasileira da época (respectivamente a bossa nova, a tradição da “dor de cotovelo” e a vertente mais tradicionalista que inspirava-se nos gêneros de origem rural e folclórica), em outra o “bang-bang” e o tamborim, que dão o tom da vida nos morros cariocas, berço do samba, e em uma terceira estrofe, a “água azul de amaralina/coqueiro brisa e fala nordestina”, ressaltando a superficialidade do nativismo regionalista; tudo isto emoldurado por alusões reiteradas ao monumento “de papel crepon e prata”, que os arautos do desenvolvimentismo erigiam no Brasil.

Na mesma linha segue o manifesto, em forma de roteiro cinematográfico que está na contracapa do LP coletivo *Tropicália ou panis et circensis*, onde, em tom de galhofa, sucedem-se intervenções de diversas figuras e situações emblemáticas de contextos específicos que então marcavam o panorama cultural brasileiro, como o Maestro Rogério Duprat falando do alto de uma torre de TV em São Paulo, ou João Gilberto e Augusto de Campos conversando em New Jersey (EUA)¹⁴⁵.

Em praticamente todas as canções tropicalistas aparece a intenção de pôr lado a lado diferentes referências de identidade nacional, sem necessariamente submetê-las a uma hierarquia e sim procurando lançar-lhes uma nova luz que estimulasse novas perspectivas de interpretação e de comunicação com o processo dinâmico da vida social cotidiana. Nestas criações da Tropicália, como observa Celso Favaretto:

*contradições culturais são expostas pela justaposição do arcaico e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural, montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos.*¹⁴⁶

Uma das canções em que isto é expresso de forma mais original é a parceria de Caetano Veloso e Gilberto Gil, “Batmacumba”, do disco-manifesto de 1968, onde, é a transparência da construção sincrética do texto, ou seja, o próprio esqueleto da

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciária do matriarcado de Pindorama. (em: Jorge Schwartz. Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos. Iluminuras/Edusp, São Paulo, 1995, p. 147)

¹⁴⁵ Ver o anexo I deste trabalho

¹⁴⁶ Celso Favaretto. Tropicália – Alegoria, Alegria. Ateliê Editorial, São Paulo, 1995, p. 52

canção, que lhe dá significado. O resultado disto é uma obra de poucas palavras redundantes, progressivamente construída de fragmentos que remetem a elementos de forte influência na sensibilidade popular, como o herói de histórias em quadrinhos Batman, ou elementos de macumba como “obá”, título honorífico em língua nagô¹⁴⁷.

Elementos do universo onírico dos quadrinhos são também importantes em “Superbacana” de Caetano Veloso (do seu primeiro LP solo de 1968), só que, desta vez, associados às mitologias de forte matiz ideológico e político do “Brasil grande” ou do “gigante adormecido”, muito em voga durante o período da ditadura militar pós 64 (“Copacabana me engana/esconde o superamendoim/e o espinafre biotônico/o comando do avião supersônico/ do parque eletrônico/do poder atômico/do avanço econômico”, ou então, “um batalhão de caubóis/barra a entrada na legião dos super-heróis”)¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Uma das mais significativas canções tropicalistas, pela maneira sintética, como funde referências à cultura de massa e à cultura popular mais tradicional, reforçada pelo clima ritual e ao mesmo tempo profundamente tecnológico, das guitarras e do ritmo de rock a cargo dos Mutantes no disco-manifesto, “Batmacumba” (faixa 11 do CD anexo a este trabalho) faz lembrar, em uma transposição de códigos bastante reveladora da abrangência da estética tropicalista, os “parangolés”, manuseados por passistas de escola de samba de Hélio Oiticica, praticamente seus contemporâneos. Comparando-se a letra da canção com o parangolé P5 Capa 5, mostrado abaixo, à esquerda, sendo usado por Jerônimo da Mangueira (1965), ou com o P10 Capa 6, mostrado à direita, vestido por Mosquito da Mangueira (que interage, ainda, uma outra obra de Oiticica, o “Bólido vidro 5 de 1965), percebe-se a mesma síntese feliz entre a economia de meios e formas, pedra de toque da estética do concretismo, e um marcado sincretismo cultural.

batmacumbaiéié batmacumbaoba
batmacumbaiéié batmacumbao
batmacumbaiéié batmacumba
batmacumbaiéié batmacum
batmacumbaiéié batman
batmacumbaiéié bat
batmacumbaiéié ba
batmacumbaiéié
batmacumbaié bat
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaié
batmacumbaiéié
batmacumbaiéié ba
batmacumbaiéié bat
batmacumbaiéié batman
batmacumbaiéié batmacum
batmacumbaiéié batmacumbao
batmacumbaiéié batmacumbaoba



¹⁴⁸ Esta canção de Caetano Veloso (faixa 12 do CD anexo) conta, ainda, com um padrão rítmico que faz lembrar o tom dos jingles e vinhetas comerciais, reforçando ainda mais a ambigüidade do seu aparente otimismo, pela alusão aos procedimentos da publicidade para vender produtos, realçando ou exagerando suas pretensas qualidades.

Toda esta gente se engana
ou então finge que não vê
que nasci pra ser o superbacana
superbacana, superbacana
superhomem, superflit, supervinc,

o sol responde o tempo esconde
o vento espalha e as migalhas
caem todas sobre Copacabana me engana
esconde o separamendoim
e o espinafre biotônico

a moeda nº 1 do tio patinhas não é minha
um batalhão de caubóis
barra a entrada da legião dos super-heróis
e eu superbacana
vou sonhando até explodir colorido

O tom despretenso e lúdico, faz com que as fantasias de onipotência retomem o seu aspecto onírico e seu caráter não intelectual, relacionado ao mundo dos desejos infantis. Além disto as alusões à figuras e posturas dos “super-heróis” dos quadrinhos, ou da publicidade, são feitas de maneira ambígua, ressaltando o seu poder de sugestão e a energia construtiva, mas, ao mesmo tempo, explicitando a aura fantástica e a ilusão estética que lhe é própria (“eu superbacana/vou sonhando até explodir colorida/no sol dos cinco sentidos/nada no bolso ou nas mãos/ Superhomem, supervinc, superhist”).

Assim, a canção parece tocar um ponto chave da modernidade, em sua versão materializada na sociedade de consumo contemporânea, que é, como observa Mike Featherstone, a não formulação de mensagens unitárias; dando, às imagens heróicas uma posição de destaque e, por outro, lado promovendo o seu contraponto através do fascínio pelo prosaico, o ordinário e o cotidiano; o que terminou estimulando:

*um vigoroso ethos anti-heróico, promovido pelo movimento antinômico do modernismo cultural, que o afastou de conceitos relativos ao gênio artístico e intelectual e do refúgio da vida na arte, a fim de favorecer a diluição das fronteiras entre a arte e a vida cotidiana, enaltecida pelo surrealismo, pelo dadaísmo e pelo pós-modernismo. A cultura de consumo enalteceu essa estetização da vida cotidiana através do desenvolvimento da propaganda, do imaginário e da publicidade, que saturam as estruturas dos ambientes em que vivemos e os encontros cotidianos.*¹⁴⁹

Tais considerações, por sinal, também fazem lembrar o que já ressaltara Gramsci sobre a influência do universo do folhetim e da cultura de massa na idéia de superhomem de Friederich Nietzsche e, mais especialmente, em suas derivações no fascismo¹⁵⁰. Deste modo, ao mesmo tempo que a canção festeja o desejo espontâneo de crescimento e abundância que seduz nações jovens e em construção como o Brasil, chama atenção para a imaturidade do nativismo exclusivista e acrítico propagandeado pela ditadura militar.

Outra obra tropicalista onde o sincretismo é explorado de modo singular é “Enquanto seu Lobo não vem” de Caetano Veloso, integrante do disco-manifesto de 1968. Nela, combina-se o tom intimista e afetuoso da bossa nova, com personagens e

superhist, superbacana	o comando do avião supersônico	no sol dos cinco sentidos
estilhaços sobre Copacabana	do parque eletrônico	nada nos bolsos ou nas mãos
tudo em Copacabana, Copacabana	o poder atômico	superhomem, supervinc, superhist,
superviva,		
o mundo explode longe muito longe	do avanço econômico	supershell, superquentão

¹⁴⁹ Mike Featherstone. O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade. Studio Nobel, São Paulo, 1997, p. 98

¹⁵⁰ Antonio Gramsci. Obras escolhidas. Martins Fontes, São Paulo, 1978, p. 389.

situações do arquetípico conto infantil “Chapeuzinho vermelho”; especialmente na forma como são utilizados em uma conhecida brincadeira infantil brasileira¹⁵¹.

No transcorrer da canção isto é utilizado como forma de ressaltar a falta de liberdade política, pois o passeio remete ao usufruto lúdico e prazeroso do espaço público, tema dos mais constantes na música popular brasileira desde a bossa nova, basta pensar em “Lobo bobo” de Carlos Lyra (1960) ou “Garota de Ipanema” de Vinícius de Moraes e Tom Jobim (1962), mas, que se tornara uma aventura perigosa em virtude da ditadura militar (como indica a canção de Caetano: “vamos por debaixo das ruas/debaixo das bombas,/das bandeiras,/debaixo das botas”).

O ponto de convergência, mais significativo destas referências, é a necessidade de inventar estratégias, para conviver com o medo, o medo infantil que a brincadeira ajuda os pequenos a controlar e o medo da repressão política, que cabe aos adultos enfrentar com o mesmo espírito audaz, sob pena de regredirem a esconder-se “debaixo da cama”. Assim, em um tom suave e intimista, é fustigada a violência repressiva, que tolhia a livre manifestação popular, sem precisar apelar para qualquer clichê revolucionário e sem qualquer veemência acusatória, invertendo, deste modo, as práticas correntes na música de protesto e na poesia engajada da época.

Esta justaposição sincrética de imagens que remetem aos diferentes horizontes e contextos culturais que interagiam então na construção da realidade brasileira (como o “superamendoim” e a “moeda nº 1 do Tio Patinhas” dos quadrinhos associadas à ideologia nacionalista em “Superbacana” de Caetano Veloso, a carne seca e o bumba-meu-boi, junto do LP de Sinatra e da TV, em “Géleia geral de Torquato Neto, ou então o tom de intimidade da bossa nova e a velha brincadeira infantil do lobo interagindo com a realidade da repressão na ditadura militar em “Enquanto seu lobo não vem” de Caetano Veloso), era também uma forma de marcar posição na reflexão

¹⁵¹ Na brincadeira as crianças põem-se a passear e uma delas, fazendo-se de lobo, espera o momento certo de pegá-las. Repete-se na brincadeira várias vezes “Vamos passear no bosque enquanto seu lobo não vem” e pergunta-se “está pronto seu lobo?”). As alusões veladas ao cerceamento das liberdades representado pela ditadura militar são também reforçadas na canção de Caetano Veloso canção (faixa 13 do CD anexo) por inserções sonoras que remetem às passeatas cívicas, transformadas em espetáculo público principal pelo governo militar, bem com, ao seu contraponto, as manifestações públicas contra os abusos da ditadura, que começavam a se tornar comuns, ao menos para uma boa parte da classe média e dos grupos populares organizados, como a “passeata dos 100 mil”, no Rio de Janeiro em 1968, que contou com a participação, além dos tropicalistas Caetano e Gil, de artistas de destaque na época, como Vinicius de Moraes, Edu Lobo e Chico Buarque.

Vamos passear na floresta escondida meu amor
vamos passear escondidos
vamos passear nas veredas do alto meu amor
há uma cordilheira sob o asfalto
a estação primeira de Mangueira passa em ruas largas
passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas
Presidente Vargas
Presidente Vargas

vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
vamos passear na avenida
vamos desfilar pelas ruas onde Mangueira passou (os
vamos por debaixo das bombas, das bandeiras debaixo das botas clarins
debaixo das rosa dos jardins, debaixo da lama da banda
debaixo da cama militar)
debaixo da cama

sobre a cultura nacional e seus impasses, que agitou a vida intelectual do Brasil, desde o modernismo e que foi particularmente intensa nos anos 60.

É importante ressaltar, inclusive, sem minimizar as inegáveis ligações com a antropofagia modernista, que a visão sincrética da dinâmica cultural brasileira presente na Tropicália, faz eco a uma certa constante de pensamento, que vinha sedimentando-se a bem mais tempo entre a intelectualidade brasileira, antes mesmo que qualquer influência ou empréstimo das vanguardas européias pudessem ter penetrado o modernismo.

Não foi a toa que em meados dos anos 60, com as atenções da produção cultural brasileira voltadas para a questão da identidade nacional, houve a redescoberta, tanto de Oswald de Andrade, autor do *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e do *Manifesto Antropofágico* (1928), quanto de Sousândrade, até então praticamente esquecido, mas cujo poema *O guesa errante* (1877) era já uma original amálgama de primitivismo americano e utopias sociais modernas, antecipando diversas práticas de vanguarda¹⁵².

Na verdade, desde o século XIX, mesmo sendo dominante, entre a intelectualidade brasileira, o sentimento da superioridade da civilização européia e de que os caminhos por ela demarcados eram os modelos a serem seguidos, começou a esboçar-se, uma concepção do sincretismo como elemento chave para a compreensão da cultura nacional, patente em obras poéticas como o *Guesa errante* de Sousândrade (1877), ou narrativas como *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida (1865) e *O cortiço* de Aluísio de Azevedo (1890).

Nestas obras, o entrelaçamento de hábitos e valores culturais das diferentes etnias que contribuíram na formação da população brasileira, é apresentado como essencial para sua sobrevivência (seja de forma filosófica, como no *Guesa*, picaresca, como no romance de Manuel Antônio de Almeida, ou naturalista e determinista, como em *O*

¹⁵² Nos anos 60 começaram a ser reeditadas as obras de Oswald de Andrade, como o seu *Serafim Ponte Grande* de 1933, tido até então como um romance “falhado”. Por outro lado, no teatro, José Celso Martinez Corrêa causou impacto com sua ousada montagem de *O rei da Vela* em 1967. Quanto ao, até então, quase ignorado poeta maranhense Sousândrade, será publicado em 1964, uma antologia, acompanhada de amplo estudo de sua obra, *Re/Visão de Sousândrade*, pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que vai detonar sua revalorização como o mais original poeta da segunda geração romântica no Brasil. Uma boa amostra da justiça desta posição privilegiada, é este trecho da secção do seu “Guesa”, denominada “Tatutturema”, onde, segundo Augusto e Haroldo de Campos, “bailam em promiscuidade índios e corruptos catequistas, num clima antecipadamente antropofágico, oswaldiano” (Revisão de Sousândrade. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982, p. 76):

(Padre Excelsior, respondendo:)
Indorum Libertate
Salva, ferva cauim
Que nas veias titila
Cintila
No prazer do festim!

(Coro das Índias)
- A grinalda terçamos
Às cabeças de lua:
Oaca! yaci-tatá!
Tatá -yrá,
Glórias da carne crua!

cortiço) e os produtos híbridos que daí resultaram são mostradas com riquezas de detalhes e forte dose de simpatia.

Vão surgir, paralelamente, também, os primeiros estudos teóricos sobre os aspectos mestiços e híbridos da cultura e da vida social brasileira. Estes já tem um papel decisivo na *História da literatura brasileira* de Sílvio Romero (1888), em que, como explica Luciana Stegagno-Picchio:

*Mais do que a fixação de um critério ordenador estilístico ou cronológico, mais do que a instituição de uma escala de valores poéticos, Romero visou, aí, dentro de parâmetros ideológicos declaradamente nacionalistas, mas na esteira de Taine e de Buckle, a fundação de um conceito orgânico (quase darwiniano) de literatura brasileira entendida como expressão diferencial do gênio, do caráter, do espírito de seu povo. A intuição genial (posteriormente desenvolvida pelos modernos historiadores e sociólogos como Gilberto Freyre) é o conceito da “mestiçagem cultural” brasileira: mestiçagem consubstancial que determina toda expressão societária do país (inclusive a literária) e que tem sua origem na interpenetração racial de negros, europeus e indígenas dentro de um contexto-ambiente particularíssimo.*¹⁵³

Pensamento similar sobre esta questão tem, o também crítico literário, Araripe Júnior, que esboçou, na mesma época, uma idéia de tropicalidade onde, segundo Roberto Ventura, à imagem de uma Europa decadente é contraposto o realismo quente brasileiro, que valorizava o meio tropical e a mistura étnica e cultural¹⁵⁴. De qualquer maneira, ao findar o século XIX, já estava fortemente disseminada entre boa parte da intelectualidade brasileira, uma simpatia pelas particularidades resultantes da variedade de influências culturais presentes na formação do país¹⁵⁵.

¹⁵³ Luciana Stegagno-Picchio. *História da literatura brasileira*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997, p. 262

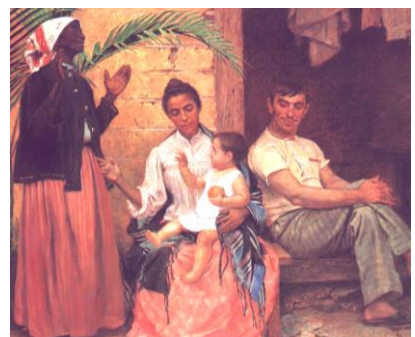
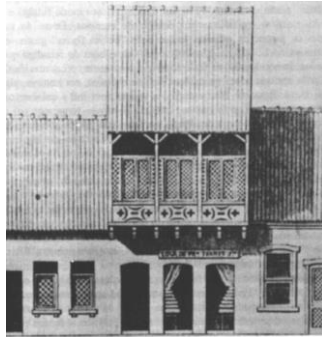
¹⁵⁴ Roberto Ventura. *Estilo tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil*. Companhia das Letras, São Paulo, 1991, p. 19

¹⁵⁵ Apesar de praticamente não existirem estudos sociais no Brasil, ao longo do século XIX, limitando-se a produção intelectual neste campo a uns poucos tratados históricos como, os de Varnhagen e Capistrano de Abreu, percebe-se, nos mais diversos campos culturais, além da literatura, marcas desta postura simpática aos traços híbridos e sincréticos impregnados na vida cotidiana da nação. Elas são bem explícitas, por exemplo, nas cenas da vida carioca pintadas por Debret à época da independência (como o “Intelectual na rede”, abaixo à esquerda, que registra a predileção por este artefato indígena, até entre as camadas mais urbanas e intelectualizadas), ou na arquitetura doméstica, que continuou manifestando pronunciado gosto por soluções híbridas decorrentes da experiência colonizadora portuguesa nos trópicos e nações do Oriente, (como demonstra o sobrado de meados do século XIX, reproduzido pelo arquiteto francês L. L. Vauthier, que trabalhou no nordeste brasileiro de 1840 a 1846, que figura abaixo no centro). Mesmo já às vésperas do século XX, ao iniciar-se a república, um período marcado pelo avanço do cosmopolitismo europeizante, registravam-se, surtos de nativismo telúrico onde era bem clara a valorização das tradições híbridas que caracterizavam a vida social e cultural brasileira, como a miscigenação racial que aparece, ainda que de forma um tanto preconceituosa e alusiva à tese do branqueamento progressivo da população brasileira, em “A redenção de Can”, quadro de Modesto Brocos y Gomez, apresentado em 1895, no Salão Nacional de Belas Artes, que figura abaixo à direita).

Entretanto, esta sensibilidade aos aspectos híbridos da cultura brasileira permaneceu em segundo plano, mesmo após a eclosão do modernismo, quando penetrou de forma mais explícita nos debates intelectuais sobre a formação e a natureza da cultura do país. As razões disto podem, em certa medida, ser remetidas à crença, então amplamente difundida, de que os únicos modelos válidos de civilização eram os provenientes da experiência européia, ou do seu sucedâneo mais insígne os EUA (a própria denominação republicana de “Estados Unidos do Brasil”, e a divisa positivista da sua bandeira “ordem e progresso”, dão a medida disto).

Mas, além disto, também em sentido contrário à simpatia pelo sincretismo cultural, havia outro fator de influência ainda mais profunda, que vai se tornar evidente logo após a proclamação da república. Tratava-se de uma visão mais épica e nacionalística, mas ao mesmo tempo mais dramática e pessimista, da formação multicultural brasileira, que parecia adaptar-se melhor às novas concepções de modernização republicanas.

Um momento sintomático onde ela se torna manifesta é a campanha de descrédito que Silvio Romero moveu contra o livro de Manuel Bonfim, *A América Latina*, publicado em 1905. O mesmo Sílvio Romero que assinalara, quase vinte anos antes, a inegável presença de elementos culturais das diferentes etnias que povoaram o Brasil, no seu acervo literário e folclórico, irá então criticar o descaso do livro com as concepções, então em voga, sobre a superioridade das raças tidas como puras, de Gustave Le Bon e do Conde de Gobineau, consideradas por Bonfim um reflexo dos interesses neocoloniais dos países europeus¹⁵⁶.



¹⁵⁶ Manuel Bonfim, que é considerado por Darcy Ribeiro um dos fundadores da antropologia brasileira (“Manuel Bonfim, antropólogo”, in: Revista do Brasil 2, 1984), recorreu a uma noção biológica, a de “parasitismo”, para atacar em seu livro a exploração das colônias pelas metrópoles européias e dos escravos pelos proprietários, tendo sido, como diz Roberto Ventura, duramente atacado por Silvio Romero:

em uma série de vinte e cinco artigos no semanário Os Anais, depois reunidos no volume de 1906, A América Latina: Análise do livro de igual título do Dr. Manuel Bonfim. Romero observou indignado que, Bonfim resvalaria do terreno da ciência para o das paixões pessoais ao atacar teóricos do racismo, como Le Bon e Gobineau. Considerava ao contrário de Bonfim, a teoria das desigualdades étnicas como o resultado imparcial de investigações científicas (...). Chegou a xingar seu opositor de “mestiço ibero-americano”, membro de um “bando de malfetores do bom senso e do bom gosto” (Manuel Bonfim um rebelde atual. In: CULT- Revista brasileira de literatura, São Paulo, nº 34, maio de 2000, p. 28).

Mas, a obra marcante na fixação deste nacionalismo pessimista, tanto por sua posterior influência literária, quanto ideológica, é o monumental *Os sertões* de Euclides da Cunha (1902), misto de épico e estudo sociológico, sobre a destruição do Arraial de Canudos no sertão nordestino. Nesta obra já estão delineadas, com conotações trágicas, as profundas diferenças culturais e até raciais, existentes entre as elites, ligadas a valores e sensibilidades decalcadas da evolução cultural européia, e o povo brasileiro, preso aos atavismos de uma cultura retrógrada e às imposições resultantes da dificuldade de sobreviver em um ambiente hostil.

Tal visão reaparecerá, com grande repercussão, nos contos de Monteiro Lobato, em *Urupês* (1918) ou *Negrinha* (1920), e vai encontrar terreno tão fértil na literatura brasileira, que suplantará até mesmo perspectivas diferentes de regionalismo telúrico, manifestadas em outras obras deste período, as quais, também, privilegiaram especificidades do meio e da população rural brasileira, como os contos de *Pelo sertão* de Afonso Arinos (1898) ou os *Contos gauchescos* de Simão Lopes Neto (1912).

O conto que dá título à *Negrinha* de Monteiro Lobato, por si só, já é bastante ilustrativo desta forma de ver a realidade nacional, pois relata a morte de uma criança negra, motivada por sua compreensão do grau profundo de inferioridade de seu status social. De modo semelhante, o personagem “Jeca Tatu”, criada por ele em 1914, em artigos para *O Estado de São Paulo* (“Velha praga” e “Urupês”, este último depois incluído no livro de contos homônimo), desenha um sertanejo ou caipira, eternamente acorçado sobre os calcanhares, entregue a apatia e à ignorância, como imagem desolada e triste de um Brasil sem futuro¹⁵⁷.

Os desdobramentos desta concepção de isolamento e imobilismo social das camadas populares no Brasil, apresentada por Euclides da Cunha e retomada por Monteiro Lobato, tiveram profunda repercussão nas discussões sobre identidade nacional até os anos 60, e vão culminar na idéia do fosso entre os “dois brasis”, um real, mais isolado e limitado por atavismos, abandono e carências, e outro mais artificial, composto por elites mais cosmopolitas e desligadas da condição sociais concretas da maioria da população¹⁵⁸.

¹⁵⁷ A fama do “Jeca tatu” vai ser tão grande, nos anos seguintes, que, como observa Luciana Stegagno-Picchio, ele vai logo ser aproveitado pela retórica política de Rui Barbosa, tendo depois, se lexicalizado, no falar brasileiro, os substantivos “jeca” e “jequice”, alusivos à falta de modos (História da literatura brasileira. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997, p. 396 e 397).

¹⁵⁸ De acordo com esta tendência de pensamento, bastante influente nos anos 60, as dificuldades no desenvolvimento efetivo do Brasil resultavam de certas características da sua formação social que criaram diferenças muito profundas de hábitos cultura e mentalidade, entre as elites e as camadas populares. Este princípio de abordagem da formação brasileira alcançou tal difusão que André Gunder Frank, em seu *Capitalismo e subdesenvolvimento na América Latina* (1967), é compelido a criticá-lo, reportando-se ao modelo imaginado por Jacques Lambert, em *Os dois Brasis*, de um país arcaico e imobilista, semelhante às culturas da Ásia e do Oriente Próximo, contraposto a um outro mais aberto e cosmopolita, resultantes do desenvolvimento desigual desde o período colonial; e mostra que este mesmo ponto de vista

Por outro lado, a via do sincretismo, apesar de permanecer em segundo plano, Já se faz presente, antes da Tropicália, nas mais ousadas aventuras modernistas, como a Antropofagia, e, pouco depois, nas instigantes investigações sobre a formação e o caráter da sociedade brasileira, de Gilberto Freyre, em *Casa grande e senzala* (1933) e de Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil* (1935).

O livro de Gilberto Freyre talvez seja o mais característico neste sentido, tanto por que sua influência foi das mais duradouras (houveram sucessivas reedições e até uma versão em quadrinhos em 1982, por Estevão Pinto e Ivan Washt Rodrigues), quanto por ser dos mais radicais no uso e valorização do sincretismo. É o próprio autor quem avaliará, no final dos anos 60, que para escrevê-lo precisou ser mais:

*um conjunto meio pirandelliano de autores que um autor único, tal a empatia através da qual procura aperceber-se da mesma realidade contornando-a e considerando-a de diferentes pontos de vista. Diferentes e complementares: o do homem, o do adulto, o do branco mas também o do menino, o da mulher, o do indígena, o do negro, o do efeminado, o do escravo. Pontos de vista, alguns destes, talvez nunca dantes admitidos a uma interpretação, ao mesmo tempo em profundidade e em conjunto, da experiência brasileira.*¹⁵⁹

A variedade de aproximações possíveis da amálgama étnica, cultural e social, característica da sociedade brasileira, já não parecia ser, então, um mero devaneio antropofágico e sim um referencial básico para compreender a dinâmica singular e complexa da sua formação. De qualquer modo, é patente que houve, desde o final do século XIX, relacionada às discussões da identidade brasileira, uma valorização progressiva de seus referenciais híbridos e sincréticos, que permaneceu, entretanto, ofuscada pela imagem épica de um Brasil abandonado, mas autêntico, preservado no crisol popular e longe da superficialidade das elites, tema recorrente na literatura brasileira desde *Os sertões* de Euclides da Cunha (1902)¹⁶⁰.

é incorporado por diversos autores, de Arnold Toynbee a Celso Furtado (*Capitalisme et sous-développement en Amérique latine*. François Maspero, Paris, 1968, p. 141).

Entretanto, além da considerável dificuldade em se aplicar, de forma mais generalizada ou comparativa, este tipo de modelo para a América Latina, que enfrentava problemas sociais e econômicos muito semelhantes (este modelo poderia ser transposto, ainda que forçadamente, para o México ou para o Peru, que como o Brasil sobrepuseram diversas etnias e estágios de desenvolvimento econômico e social ao longo de sua formação, mas seria impensável para a Argentina ou o Uruguai), ele, principalmente, não dava conta da intensa troca de influências materiais, técnicas e culturais entre grupos sociais e étnicos muito diversos, que sedimentou a construção de nações como o Brasil.

¹⁵⁹ Gilberto Freyre. *Como e porque sou e não sou sociólogo*. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1968, p. 117

¹⁶⁰ O livro de Euclides da Cunha tem realmente um papel marcante na consolidação desta perspectiva de isolamento e abandono do povo, contraposto ao cosmopolitismo e europeísmo das elites. Antes dele, no transcorrer do século XIX, o que se percebe na melhor literatura brasileira é uma visão das camadas populares como marcada por particularidades que as tornam, às vezes cômicas, como os hábitos fora de moda dos roceiros nas comédias de Martins Pena, ou até mais corruptas, como no *Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida e nos romances naturalistas de Aluísio de Azevêdo, mas nunca tragicamente ensimesmadas. Até mesmo em *Inocência* do Visconde de Taunay (publicado pela primeira vez em 1972 e reelaborado em 1882), romance onde o isolamento geográfico e social desempenha papel

Ainda com relação a isto, é interessante chamar atenção para o fato de que a música popular urbana do Brasil, acostumada às oscilações entre a anarquia carnavalesca e a melancolia telúrica da música dos sertões ou depois entre o nacionalismo pitoresco do samba-exaltação e a falsa ingenuidade da bossa-nova (de rítmica extremamente complexa e original), expressou, de forma muito mais nítida que a literatura, as vicissitudes do conflito entre a visão épica e pessimista da construção das características nacionais e a visão sincrética.

Até por que, no campo literário, desde a repercussão do romance social do Nordeste, que se generalizou o modelo esboçado em *Os sertões*. Como reconhece Leodegário A. de Azevedo Filho:

*o romance regionalista do Nordeste brasileiro, muitos anos depois, daria amplo desdobramento à temática inaugurada por Euclides da Cunha, a partir de José Américo de Almeida e de Raquel de Queiroz, até chegar a Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, todos admiradores da obra euclidiana.*¹⁶¹

O resultado disto é que praticamente não houve espaço para um diálogo franco sobre o caráter impuro e híbrido da vida social brasileira. A única exceção significativa neste quadro é Guimarães Rosa, que procurou uma síntese entre a questão do isolamento social e o rico sincretismo cultural brasileiro em seu *Grande sertão: veredas* de 1956. Porém, a maioria dos autores importantes do período, mesmo quando animados por um genuíno sentimento de identidade com as camadas populares brasileiras, não pareciam considerar seus personagens capazes de decifrar ou dialogar com o leitor o drama das situações que vivenciavam.

Um bom exemplo disto é o modo como é retratado o abandono e o despojamento material dos personagens de *Vidas secas* de Graciliano Ramos (1938), um dos clássicos dos anos 30 (mais tarde, em 1963, irá inspirar uma das obras primas do “cinema novo”, o filme homônimo de Néelson Pereira dos Santos), que, tal como os outros livros do ciclo do nordeste não faz do discurso dos personagens, e, em última análise, da sua auto-expressão, o contexto de onde se deflagram as situações.

O “Fabiano” de *Vidas secas* e sua família são quase mudos, em sua aceitação estoica da dura realidade da seca no sertão nordestino; assim como em *São Bernardo* (1934), também de Graciliano Ramos (igualmente transformado em filme, identificado com a estética resultante do cinema novo, por Leon Hirszman em 1972), o casamento de Paulo Honório e Madalena termina pela impossibilidade de comunicação de suas experiências sociais e existenciais diversas; ou ainda nos

primordial, são as interrelações que se estabelecem entre os personagens de diferentes extrações, desde a quase reclusa heroína rural Inocência até um naturalista alemão em pesquisas pelo interior do país, que conduzem a trama.

¹⁶¹ Leodegário A. de Azevedo Filho. *Literatura portuguesa: história e emergência do novo*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1987, p. 124 e 125

romances de José Lins do Rego, como *Menino de engenho* (1932), *Bangüê* (1934) e *Fogo morto* (1943), a dramaticidade e empatia social dos personagens, deve-se ao fato destes se moverem e se expressarem dentro do espectro limitado que lhes é dado pelos engenhos decadentes de cana de açúcar.

Até mesmo na ficção introspectiva de Clarice Lispector, quando há incursões mais significativas em questões sociais, como em *A paixão segundo GH*, de 1964, o tema do “fosso” e da incomunicação entre segmentos socio-culturais diferentes se faz presente; neste caso metaforizado na hostilidade silenciosa entre a protagonista e sua empregada, que traça garatujas incompreensíveis na parede.

Também bastante ilustrativa da predominância desta perspectiva é a mudança de atitude de dois dos mais influentes poetas brasileiros da geração modernista Murilo Mendes e Jorge de Lima. Ambos, de início, eram francamente identificados com a vertente sincrética, como de pode auferir por *Retratos do Brasil* (1932), do primeiro e *Poemas* (1927) do segundo; mas, ao longo das décadas seguintes, evoluíram para posições mais monolíticas e tradicionalistas, do ponto de vista ideológico e cultural.

Posições estas, relacionadas ao catolicismo, como em *Tempo e eternidade* (obra conjunta de 1935), e depois à depuração da expressão poética à luz de uma tradição anterior às vanguardas. Bem expressa no tom épico de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima (1952) ou em *Sonetos Brancos* (1946-48) e *Contemplação de Ouro Preto* (1954) de Murilo Mendes, cujo contato com a multiplicidade expressiva da linguagem popular, tão cara aos modernistas (simpáticos à “contribuição milionária de todos os erros”, como registrou Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”), era quase nenhum.

Este quadro pode ser ainda reforçado quando se atenta para a poesia de João Cabral de Melo Neto, talvez o mais influente poeta brasileiro da geração posterior ao modernismo. Nesta o discurso é construído basicamente a partir da busca de uma forma de expressão onde o meio ambiente social e geográfico “fale”, demonstrando pouco ou nenhum interesse pela subjetividade, e conseqüentemente a pluralidade de instâncias discursivas, inerente à intermediação humana. É neste sentido que Alfredo Bosi, comentando a busca de objetividade do seu estilo, ressalta:

A distância que o poeta de A educação pela pedra guarda, ou finge guardar, em relação ao seu tema, antes figura que drama, dá-lhe margem para continuar a produzir uma dicção que se avizinha do andamento didático, interrompido embora de dúvidas e interrogações. Quem “fala de” ou “fala contra”, como faz

*João Cabral, tem sempre em mira um objeto, uma “coisa” que persiste e sobrevive, posto que severinamente.*¹⁶²

O próprio poeta vai deixar isto ainda mais explícito em “A educação pela pedra” (1966), ao se reportar à: “Outra educação pela pedra: no sertão/(de dentro para fora, e pré-didática)./No sertão a pedra não sabe lecionar,/e se lecionasse, não ensinaria nada;/lá não se aprende a pedra: lá a pedra,/uma pedra de nascença, entranha a alma.”. Mostrando que a “objetividade”, própria de sua expressão poética, se constrói a partir de uma análise das palavras e seu significado, e não por seu valor evocativo ou circunstancial na fala.

Mesmo, quando sua poesia adquirir depois um tom mais dramático, como no poema para voz *Morte e vida severina*, (de 1956, transformado em peça teatral de sucesso, musicada por Chico Buarque de Hollanda dez anos depois) a fala dos personagens mostra-se ainda um tanto impessoal, sendo profundamente marcada de sentido alegórico à maneira dos antigos autos medievais e renascentistas.

Como se vê, a literatura feita no Brasil até os anos 60 estava profundamente impregnada pela idéia de que a formação social e cultural da nação criara um fosso intransponível, tanto cultural como existencial, entre o povo e as elites, criando poucas oportunidades para se observar a profusão de experiências sincréticas, do ponto de vista social e cultural, que mediatizavam e contrabalançavam as profundas disparidades sociais

Já na música popular urbana o caminho foi bem outro. A necessidade de uma forte sintonia com a linguagem popular, em seus diversos tipos de registro e gêneros de discurso, possibilitou-lhe um verdadeiro “ecumenismo expressivo”, avesso às polaridades muito definidas, que descurassem das ambiguidades e da subjetividade inerente ao uso da linguagem. Como explica Luiz Tatit:

Sinhô mandando recados a seus desafetos através da canção, Noel Rosa e Wilson Batista criando polêmicas e desenvolvendo farta argumentação em suas obras, as vozes entoativas de Noel, Lamartine Babo e Mário Reis, o tom de oratória dos sambas de exaltação, o samba de breque, os ditos populares estampados nas marchinhas de carnaval, isto tudo sempre realçou a atração exercida pela fala. Da mesma forma, em direção oposta, o canto cerimonioso, e por vezes empolado, de diversos intérpretes (de Silvio Caldas a Vicente Celestino, passando pela última fase de Francisco Alves), a estabilização dos gêneros rítmicos, a letra “quase literária” (de Cândido das Neves, algumas de Sinhô, de Pixinguinha e dos mestres do samba-canção como cartola, Nelson Cavaquinho e mesmo

¹⁶² Alfredo Bosi. Prefácio a: Modesto Carone. A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. Perspectiva, São Paulo, 1979, p. 11

*Lupicínio Rodrigues), agiam no sentido de negar, ou sublimar, a presença incômoda da fala que, enquanto tal, não contribuía para a liturgia artística.*¹⁶³

Associado a isto, a própria variedade de gêneros e formas de expressão da música popular, com o samba, a toada sertaneja ou o baião, e a diversidade de formas e temas com que esta travestia o cotidiano (do “apartamento com porteiro e elevador”, desdenhado pela volúvel “Aurora”, à veste de “banana nanica” da existencialista “Chiquita bacana”), pareciam reforçar ainda mais a noção de que conviviam diferentes formas de vivenciar a modernidade.

Assim, partindo da revisão crítica dos caminhos da música popular urbana no Brasil a Tropicália pôde retomar, de forma muito mais efetiva, a veia sincrética de abordagem da identidade nacional, extraíndo um significado mais abrangente e original desta constante estilística que já vinha se esboçando, principalmente por via literária, desde antes do modernismo e adquirira posição de destaque no movimento antropofágico.

O sincretismo, vai se tornar na Tropicália uma verdadeira ferramenta de análise cultural, tomando a forma de desmitologização do processo social, e, especialmente de desmontagem de referências relacionadas ao nacionalismo e ao ufanismo desenvolvimentista, que apesar de sua retórica de defesa da integridade nacional, partia de uma visão do país como irremediavelmente “subdesenvolvido”. Isto, aliás, é exemplarmente expresso em canções seminais do movimento como “Tropicália” de Caetano Veloso, “Parque industrial” de Tomzé, ou “Geléia Geral”, de Torquato Neto e Gil, (todas de 1968).

Remetendo, também, à criatividade urbana, por assim dizer, espontânea, o sincretismo tropicalista vai representar uma tomada de posição estética quanto a outra questão fundamental, já ensaiada em certos movimentos de vanguarda, mas, até então praticamente ausente da literatura brasileira: a utilização do “kitsch”, isto é, de elementos e procedimentos considerados como cafonas, relacionados às metamorfoses da sensibilidade popular em contato com a cultura massificada¹⁶⁴.

¹⁶³ Luiz Tatit. *Semiótica da canção*. Editora Escuta, São Paulo, 1999, p. 263

¹⁶⁴ Vale registrar que a Tropicália compartilha este pioneirismo com dois romances, *Deus da Chuva e da morte* de Jorge Mautner (1962) e *PanAmérica* de José Agrippino de Paula (1967). O primeiro, é uma curiosa miscelânea de confessionalismo delirante, meditações em tom filosófico e vaticínios meio apocalípticos, que teve influência na construção de uma estética tropicalista, e não só literária, já que, como admite seu autor “influenciou até Glauber Rocha” (Depoimento em: Sylvia Helena Cintrão (org.) *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Editora Universidade de Brasília/Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2000, p. 107) . Quanto ao segundo, de José Agrippino de Paula, abuse do pastiche e da paródia, valendo-se de diversos empréstimos de ícones e personagens da indústria cultural, como os astros de Hollywood, com que o cidadão urbano do século XX, estava fatalmente familiarizado. Como, por exemplo, nesta passagem onde é descrito um delirante parto de Marilyn Monroe:

Marilyn Monroe agachou sobre os joelhos, abriu as pernas e lançou um horrível lamento, e de sua vagina vermelha escapou em grandes hordas o exército de fetos. A multidão minúscula de fetos abandonou o útero de Marilyn

Se, rigorosamente, se procurar no âmbito das vanguardas, antecipações mais próximas desta postura, pode-se efetivamente encontrá-las apenas no dadaísmo, e, em certa medida na vanguarda antropofágica do modernismo brasileiro, que parece ter tido alguma influência dadaísta (no que Mário de Andrade define, de forma premonitória, em “A escrava que não é Isaura”, de 1924, como “substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente”¹⁶⁵), apesar de terem se inclinado mais para o simultaneísmo futurista e cubista.

Quanto à Tropicália, à semelhança do Dada, é francamente adepta da crítica ao racionalismo estreito e às verdades unilaterais. Como analisa Norval Baitello Júnior:

Dadá incorpora ao seu próprio universo (de resto muito mais universal) a diversidade em lugar da verdade. E inaugura uma nova historiografia das diversidades não definidas: “die schöpferische indifferenz”. Por detrás está a desmontagem da chamada verdade (o mito de que só existe uma verdade histórica, o grande espírito inspirador do gênero “manifesto”).

Dadá recupera ainda um outro traço contestador à nossa civilização ocidental adulta: a lógica da diversidade, uma lógica por excelência, da negação do unidiretivo, do determinador, do fechado sistema de valores adultos, recupera a

Monroe armada de lanças e espadas. Os fetos rosados de dez centímetros de altura corriam uns sobre os outros nos cantos das lojas e entravam nos bueiros da avenida (Papagaio, São Paulo, 2001, p. 217).

Entretanto, apesar de, também neste caso, haver afinidades com a estética da Tropicália; corroboradas por Caetano Veloso, que, em *Verdades Tropicais* diz ter dado à sua “Superbacana” de 1968, “um final semelhante ao de *Panamérica*, com a idéia de explodir colorido, no sol, nos cinco sentidos” (companhia das letras, São Paulo, 1996, p. 189), este romance, tal qual o de Jorge Mautner, nem de longe alcançou a repercussão da Tropicália, tendo, consequentemente, um impacto muito menor no contexto literário e artístico da época.

Por outro lado, com certa liberdade, pode-se apontar alguns traços antecipatórios desta valorização de procedimentos relacionados ao kitsch, na poesia de Augusto de Anjos, de difícil contextualização no período tardo-simbolista em que produziu sua obra. O uso abusivo de terminologias e gírias do discurso científico ou a fixação nos processos de deterioração da matéria, inusitados para a poesia brasileira de seu tempo, causam, ainda hoje, uma impressão bem próxima do que costumamos considerar exagerado e de mau gosto. Repare-se, por exemplo, neste poema “A idéia”, do seu único livro publicado em vida *Eu* (1912):

De onde ela vem?! De que matéria bruta
Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites de uma gruta?!
Vem da psicogenética e alta luta

Do feixe de moléculas nervosas,
Que, em desintegrações maravilhosas,
Delibera, e depois, quer e executa!
Vem do encéfalo absconso que a constringe,
Chega em seguida às cordas da laringe,

Tísica, tênue, mínima, raquítica...
Quebra a força centrípeta que a amarra
Mas, de repente, e quase morta, esbarra
No mulambo da língua paralítica!

Também em certos momentos de *Poesia Pau-Brasil* (1924) e nos romances modernistas de Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar* de 1924 e *Serafim Ponte Grande* de 1933), reaparecem procedimentos semelhantes. Ainda que, neste caso, sua presença relacione-se basicamente com a construção de efeitos cômicos ou paródicos, sem maior aprofundamento ou direcionamento da sensibilidade para o universo particular de valores relacionados ao kitsch.

¹⁶⁵ Mário de Andrade. A escrava que não é Isaura. In: Jorge Schwartz. Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos. Edusp, São Paulo, 1995, p. 130

*lógica da afirmação do indefinido enquanto processo ativo (e que não se pretende definir ou assumir uma forma pronta).*¹⁶⁶

Estes aspectos tem, também, papel principal na poética da Tropicália, que lhes deu um teor mais marcado de crítica política e social, pois a relativização da verdade histórica é utilizada para desmontar as concepções de caráter nacional, que escamoteavam os elementos contraditórios que lhe eram inerentes; como é expresso, de forma muito clara, em canções fundamentais para a difusão da estética tropicalista, tais como “Geléia geral”(“é a mesma dança na sala/no Canecão na TV/e quem não dança não fala/assiste a tudo e se cala”) de Torquato Neto e Gil, ou “Tropicália” de Caetano Veloso (“eu organizo o movimento/eu oriento o carnaval/eu inauguro o monumento/no planalto central do país/viva a bossa as as/viva a palhoça ça ça ça”),.

Já o afastamento dos valores estabelecidos de respeitabilidade e normalidade, relaciona-se ao desvelamento da criatividade e da sensibilidade populares, disfarçadas sob os rituais do cotidiano. Perspectiva, aliás, muito bem expressa em canções de Caetano Veloso como: “Baby” (1968), que fala da juventude urbana e seus novos hábitos de linguagem e consumo, como usar camisetas com mensagens escritas (“você precisa tomar um sorvete/na lanchonete/andar com a gente/me ver de perto/ouvir aquela canção do Roberto” ou “você precisa/não sei leia na minha camisa/baby baby/I love you”); “Alegria, Alegria” (1967), que traz à tona o novo imaginário estimulado pelas revistas e jornais sensacionalistas (“em caras de presidentes/em grandes beijos de amor/em dentes pernas bandeiras/bomba ou Brigitte Bardot”); ou “Objeto não identificado” (1969), sobre a canção popular e o rádio como veículos do desejo e da imaginação populares (“eu vou fazer uma canção de amor/para gravar num disco voador” ou “eu vou fazer um iê iê iê romântico um anticomputador sentimental”).

É oportuno lembrar que os anos 60, embora marcados por diversas formas de contestação aos valores sociais estabelecidos, como a luta anticolonialista, as rebeliões estudantis ou a contracultura, também assistiram a um crescimento explosivo da chamada “sociedade de consumo”, e associadas a isto, o incremento e o surgimento de novas modalidades de comunicação e cultura de massa. O que pôs na ordem do dia, as discussões sobre a natureza e a influência do kitsch; ou, mais simplesmente, dos procedimentos cafonas, que, aparentemente, apropriavam-se de elementos característicos das manifestações estéticas de vanguarda e rebaixava-os, simplificando-os e combinando-os com práticas mais vulgares, relacionadas à indústria cultural¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Norval Baitello Júnior. *Dadá-Berlim: des/montagem*. ANNABLUME, São Paulo, 1993, p. 119

¹⁶⁷ Esta problemática já havia sido trazida à baila, pela primeira vez, de um modo mais sistemático e rigoroso, por Clement Greenberg em “Vanguarda e kitsch” de 1939 (*Avant-garde et kitsch*. LES CAHIERS du Musée National d’Art Moderne, nº 19-20, junho, 1994) e mereceu, a partir dos anos 60, atenção privilegiada de teóricos como, Gillo Dorfles,

Na expressão poética dos tropicalistas, é patente um incansável labor em colocar lado a lado imagens ou situações que, pelo contraste, causassem um forte impacto (do tipo: “na mão direita tem uma roseira/autenticando eterna primavera/e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis”, em “Tropicália”, ou “Despertai com orações/o avanço industrial/vem trazer nossa redenção” em “Parque industrial”) emulando neste ponto o procedimento da publicidade e dos jornais sensacionalistas.

A isto, somava-se, ainda, o uso e abuso de lugares comuns, como marcas publicitárias (Supervinc, supershell, formiplac ou coca-cola), gírias que eram então muito populares (“divino maravilhoso”, “baby”, “tudo azul” ou “papo furado”) ou frases de efeito utilizadas na época (do tipo: “I love you”, “Não buzine que estou paquerando”, “ficar na minha”, ou “aquele abraço”).

Inclusive uma canção do primeiro LP de Caetano Veloso de 1968, “Eles”, apresenta uma coleção de provérbios e máximas populares, onde se condensam o espírito retrógrado e preconceituoso estigmatizado pela Tropicália (como: “e há um só galo em cada galinheiro/e mais vale aquele que acorda cedo/e farinha pouca meu pirão primeiro/e na mesma boca senti o mesmo beijo/e não há amor como o primeiro amor”) enquanto outra de Gilberto Gil, “Questão de ordem” de 1968 (cuja desclassificação no 3º festival internacional da canção, provocou um indignado discurso de Caetano Veloso na apresentação de “É proibido proibir”), é uma engraçada mistura de frases de efeito da época (como “você fica, eu vou” ou “em nome do amor”) com chavões postos em voga pelos movimentos de esquerda (como “questão de ordem”, “os companheiros que esperam lá fora” ou “os que estão comigo”).

Também práticas urbanas cotidianas, divergentes dos procedimentos tidos como culturalmente válidos, pela tradição artística erudita ou por uma visão engajada, aparecem com frequência nas canções tropicalistas; como empréstimos da cultura popular tradicional, do tipo da macumba e do bumba-meu-boi, ou os novos hábitos lúdicos associados ao consumo (“eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento”,

Umberto Eco e Abraham Moles. Este último, em seu *O kitsch* (1971), chegou mesmo a sintetizar os cinco princípios básicos para caracterizar tal tipo de manifestação: a inadequação, ou seja um desvio em relação à função para a qual se destinam os objetos; a acumulação, que consistiria em povoar o vazio com um excesso ou exagero de meios; a percepção sinestésica, ou exploração do máximo de canais sensoriais simultaneamente; o meio termo, que coloca o kitsch a meio caminho do novo, opondo-se a vanguarda e buscando ser aceito pela massa; e o conforto, que decorre da busca de harmonia sem muito critério e a aceitação fácil da exigência média (Perspectiva, São Paulo, 1994, p. 71 a 75).

No entanto, é forçoso admitir, que muitas destas características aparecem com frequência nas obras de vanguarda. A sinestesia, por exemplo, marca presença desde o futurismo e o dadaísmo e tornou-se uma forte tendência estética nos anos 60, como mostram os “happenings”, performances ou as obras que demandam envolvimento e manipulação do público. Por sua vez, a dissociação do objeto e da função tornou-se uma pedra de toque da arte de vanguarda, desde os dadaístas Duchamp, Tzara, Picabia ou Schwitters, ou de surrealistas como Dalí e Magritte; evoluindo, a partir da “pop art”, nos anos 50 e 60, para uma apropriação ainda mais explícita de elementos e imagens cotidianos oriundos da cultura de massa.

em “Alegria, alegria” ou “tem garota-propaganda/aeromoça e ternura no cartaz/basta olhar na parede/minha alegria num instante se refaz” em “Parque industrial”).

A variedade de procedimentos expressivos relacionados ao sincretismo das obras tropicalistas, também marca uma posição original e diferenciada, quanto às mais avançadas experiências que então se realizavam na poesia brasileira. Assim como, do ponto de vista musical, a Tropicália contrapôs, à parcimônia e à sutileza elegante que marcou a bossa-nova, um estilo mais dramático e uma profusão de ritmos, conjuntos instrumentais e linguajares, de variados contextos culturais, no campo da expressão poética ela afasta-se do tom racionalizante e da contenção expressiva que marcam a estética construtivista¹⁶⁸ da poesia concreta e das vanguardas que dela se desenvolveram, nos anos 60, como a “Poesia-práxis” de Mário Chamie ou o “Poema-processo” de Vlademir Dias Pino, buscando o excesso, e o alogicismo¹⁶⁹.

Do mesmo modo os tropicalistas também se afastaram do engajamento e proselitismo político, que, em diferentes gradações, marcou boa parte da produção artística brasileira nesse período, como é patente na música de protesto, no teatro de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri ou nas coletâneas *Violão de rua* (nem mesmo os concretistas ficaram imunes, tendo intentado um “salto participante” em 1962)¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Apesar de o termo construtivismo ter sido inicialmente utilizado para denominar uma tendência específica da vanguarda russa dos anos 10-20, pode ser tomado também como diz Philadelfo Menezes, para designar genericamente “os estilos vanguardistas que adotaram como base a geometria, a organização racional da forma, o uso de materiais industriais como ferro, vidro, cimento. Na poesia, dá-se atenção especial ao caráter plástico da palavra e à sua função visual na página” (Roteiro de leitura: Poesia concreta e visual. Ática, São Paulo, 1998, p. 27).

¹⁶⁹ Compare-se a profusão de associações sensíveis e emocionais nas imagens de canções como: “Alegria alegria” (“eu tomo uma coca-cola/ela pensa em casamento/uma canção me consola”), “Geléia geral” (“doce mulata malvada/maracujá mês de abril/carne seca na janela”) ou “Tropicália” (“no pátio interno há uma piscina/com água azul de amarelinha/coqueiro brisa e fala nordestina/e faróis”), com os exemplos que figuram abaixo, das poéticas mencionadas. À esquerda, “Veículo de massa”, que faz parte de *Lavra Lavra* de Mário Chamie (1962), ao centro um poema do concretista Pedro Xisto (1965) e, à direita, o poema “Câmbio” de Iaperi Araújo (1967), adepto do poema-processo.

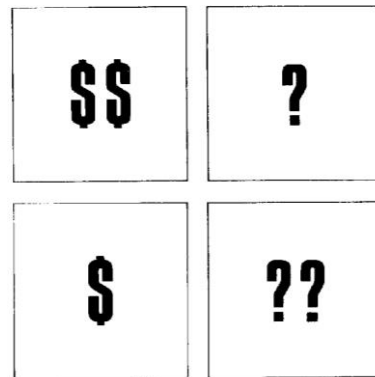
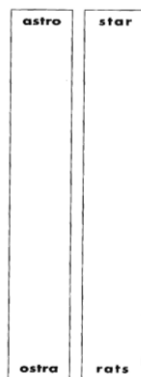
o vidro transparência / o olho cego consciência
a consciência no vídeo / a transparência do vidro
o povo cego da praça / o olho negro da massa
a praça de olho cego / A massa de olho negro

o vidro transparência
o cego consciência
a massa diante do vídeo
a massa = globo de vidro

a praça de olho negro
o povo = olho morcego

sem ver o povo com a venda
a câmara negra = sua tenda

sem ver / a venda no olho do povo
te vê / a câmara negra do sono



¹⁷⁰ A disseminação desta sensibilidade engajada pode ser percebida em trabalhos representativos deste período, como o poema “Tem gente com fome”, de Solano Trindade (abaixo no canto esquerdo), da coletânea *Violão de rua* (1963), o

Esta excentricidade do tropicalismo, no contexto da poesia brasileira que lhe era contemporânea, não significa, entretanto, que ele não estivesse sintonizado com seu tempo. Tomando como referência sua atitude irreverente, quanto aos limites do bom gosto, pode-se aproximá-lo de uma das correntes de inovação artística mais difundidas internacionalmente, durante os anos 60, a “pop-art”. Surgindo em meados dos anos 50, no contexto das artes plásticas, com a utilização e representação de materiais cotidianos e emblemáticos da sociedade de consumo, a “pop art” penetrará no terreno literário, e mais especificamente poético, ao longo dos anos 60, através da ênfase visual da poesia concreta, que aproximava-se, como a poesia visiva, da linguagem icônica da publicidade; ainda que não tenha se cristalizado uma poética especificamente “pop”.

As canções tropicalistas, promovendo o encontro de sensibilidades e elementos estéticos de diversas extrações e meios de expressão não propriamente artísticos (como as fórmulas e modelos da própria música popular urbana, veiculada massivamente no rádio e comercializada, também de forma massiva, pela indústria fonográfica, os ícones e clichês publicitários, a mitologia das histórias em quadrinhos, ou os cultos afro-brasileiros, que eram tidos como sub-religiões), são profundamente imbuídas deste apagamento das fronteiras entre as formas artísticas mais tradicionais e respeitadas, e as novas formas de expressão estética relacionados à indústria de bens culturais e ao consumo massificado.

Exemplares neste sentido são: “Batmacumba”, parceria de Caetano e Gil (1968), onde é óbvia interpenetração de resíduos culturais africanos e elementos da cultura de massa, ou “Superbacana”, repleta de elementos utilizados nas revistas em quadrinhos e na publicidade da época, onde tudo era “Super” (como o tecido “supervinc” e o analgésico “Superhist”). Essa última canção reporta-se ainda ao desejo infantil de onipotência para desmistificar a retórica ufanista e desenvolvimentista da ditadura militar, cujo projeto de modernização nacional escamoteava as profundas contradições e conflitos de interesses entre os diversos segmentos da sociedade brasileira (“toda esta gente se engana/então finge que não

show “Opinião”, estreado no fim de 1964, marco da música de protesto, que reunia Zé Ketí, João do Valle e Nara Leão, depois substituída por Maria Betânia (que aparece na foto abaixo, na posição central, com João do Valle em cena do espetáculo) ou o “Guevara vivo ou morto” de Cláudio Tozzi (1967), próximo à estética da “Nova objetividade” (no canto direito).

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome
Piiiiiii



vê/que eu nasci/pra ser o superbacana” ou “um batalhão de cow-boys/barra a entrada/na legião dos super-heróis”).

Outras obras onde é bem explícita a intenção de desvendar o papel central da cultura de massa na sedimentação de estereótipos sociais, são as intimistas “Baby”, que detecta as marcas dos novos hábitos de consumo na linguagem e no comportamento dos jovens (“você precisa saber da piscina, da margarina, da Carolina, da gasolina” ou “você precisa/não sei/leia na minha camisa/baby baby/I love you”), e “Lindonéia”, que se vale de imagens alusivas ao universo doméstico e privado feminino, que alimentam produtos literários de evasão sentimental, como fotonovelas e livretos de bolso (“Na frente do espelho/sem que ninguém a visse/miss linda feia/Lindonéia desaparecida”), ambas de Caetano Veloso e integrantes do disco-manifesto tropicalista de 1968¹⁷¹.

De maneira muito parecida, mas voltando-se em lugar dos ícones da cultura de massa, para marcos tradicionais da tradição cultural brasileira, Torquato Neto em “Marginália II” (do LP solo de Gilberto Gil de 1968) faz um “mea culpa” do ufanismo, usando expressões que remetem ao ato de contrição e arrependimento religioso (“Eu brasileiro confesso minha culpa meu pecado”) para parodiar e subverter o motivo do idílio nativista, na forma como foi popularizado pelo romântico Gonçalves Dias na “Canção do exílio” (“Minha terra tem palmeiras onde canto o sabiá”). Do mesmo modo à nostalgia da infância, celebrizada em “Meus oito anos”, do também romântico Casimiro de Abreu, é contraposta a realidade opressiva e marcada pela repressão religiosa e familiar da infância brasileira, mataforizada na “benção” antes de dormir e no medo do lobisomem¹⁷².

¹⁷¹ “Lindonéia” é basicamente um bolero, onde o amor ausente, aparece apenas “na fotografia do outro lado da vida” e foi feita a pedido de Nara Leão, que impressionara-se com um quadro de Rubens Gerchman, “Lindonéia, a gioconda do subúrbio”, parte da mostra “Nova objetividade brasileira”, de 1967, mostrado abaixo, seguido da letra da canção.



Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss linda feia Lindonéia desaparecida
Despedaçados atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas sangrando
(ai meu amor a solidão
vai me matar de dor)
Lindonéia cor parda frutas na feira
Lindonéia solteira
Lindonéia domingo segunda-feira
Lindonéia desaparecida
Na igreja no andor
Lindonéia desaparecida

na preguiça no progresso
Lindonéia desaparecida
nas paradas de sucesso
(ai meu amor a solidão
vai me matar de dor)
no avesso do espelho
mais desaparecida
ela aparece na fotografia
do outro lado da vida
despedaçados atropelados
cachorros mortos nas ruas
policiais vigiando
o sol batendo nas frutas sangrando
(ai meu amor a solidão
vai me matar vai me matar de dor)

¹⁷² Pode-se observar a forma como são invertidos em “Marginália II” os temas e o próprio tom idílico de “A canção do exílio” (1843) e “Meus oito anos” (1857), poemas românticos que gozam até hoje da predileção popular, comparando-se a letra da canção, que segue abaixo, à esquerda, com as estrofes iniciais dos dois poemas, a direita:.

O resultado disto é um quadro em que a natureza primitiva se mescla ao abandono e ao desespero, profundamente diferente do sentimentalismo conformista que alimenta os poemas de Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu (“Minha terra tem palmeiras/onde sopra o vento forte/de fome com medo muito/principalmente da morte”, ou “aqui o terceiro mundo pede a benção e vai dormir/entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras,/ao canto da juriti.”).

Também são aludidos em “Marginália II” outras referências importantes para o nativismo brasileiro, já relacionadas à uma postura mais moderna e menos sentimental. A “tropical melancolia” provém da reflexão de Gilberto Freyre, marco da sociologia e antropologia nacional desde os anos 30, e o refrão “yes nós temos banana” foi retirado de uma canção de carnaval de Almira e Jackson do Pandeiro, feita nos anos 40 (yes nós temos banana/banana pra dar e vender/banana menina tem vitamina/banana engorda e faz crescer”), onde em tom de galhofa típico da música popular nacional, é ridicularizada a expressão “república de bananas”, com que os americanos então referiam-se ao Brasil e outros países da América Latina.

A diversidade de referências presente na canção de Torquato Neto, bem como nas demais canções tropicalistas, pode dar a impressão de permissividade ou condescendência, com as disparidades culturais e sociais existentes no Brasil dos anos 60; contudo, ao apresentar tais contradições, sem preconceitos e hierarquias rígidas, a Tropicália, de fato, visava desmontar concepções exclusivistas de valores e caráter nacionais que estavam se cristalizando na época.

De um lado, a que resultava do modelo desenvolvimentista, subjacente ao populismo nacionalista de Juscelino Kubitschek e depois, em sua versão mais

Eu brasileiro confesso Minha culpa meu pecado Meu sonho desesperado Meu bem guardado segredo Minha aflição flores, Aqui é o fim do mundo Aqui é o fim do mundo Aqui é o fim do mundo (ou lá) Aqui o terceiro mundo Pede a benção e vai dormir Entre cascatas palmeiras Araças e bananeiras Ao canto da juriti Aqui meu pano de glória Aqui meu laço e cadeia dourado, Conheço bem minha história Começa na lua cheia E termina antes do fim Aqui é o fim do mundo Aqui é o fim do mundo (ou lá)	Eu brasileiro confesso Minha culpa meu degredo Pão seco de cada dia Tropical melancolia Negra solidão Aqui é o fim do mundo Minha terra tem palmeiras Onde sopra o vento forte De fome com medo muito Principalmente da morte O lê lê lá lá A bomba explode lá fora Agora o que vou temer Oh yes nós temos banana Até pra dar e vender O lê lê lá lá Aqui é o fim do mundo Aqui é o fim do mundo Aqui é o fim do mundo (ou lá)	Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá; As aves que aqui gorgem Não gorgem como lá. Nosso céu tem mais estrelas, Nossas várzeas têm mais flores, Nossos bosques têm mais vida, Nossa vida mais amores. Em cismar sozinho, à noite, Mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem Palmeiras Onde canta o sabiá. ... A vida um hino d'amor! ...	Oh que saudades que tenho Da aurora da minha vida, Da minha infância querida Que os anos não trazem mais! Que amor, que sonhos, que Nasquelas tardes fagueiras À sombra das bananeiras, Debaixo dos laranjais! Como são belos os dias Do despontar da existência - Respira a alma inocência Como perfumes a flor; O mar é - lago sereno, O céu - um manto azulado, O mundo - um sonho A vida um hino d'amor! ...
--	--	---	--

reacionária, na orientação da ditadura militar pós 64; onde o país era encarado como uma nação subdesenvolvida, a que a industrialização maciça daria meios de encontrar uma identidade moderna, distanciada dos atavismos culturais, que seriam responsáveis pelo seu atraso (como diz Tom Zé, de forma irônica, em “Parque industrial”: “despertai com orações/o avanço industrial vem trazer nossa redenção”).

De outro lado, a dos grupos de esquerda, que acreditavam na remodelação das formas de cultura popular, em moldes mais combativos e politicamente engajados, como forma de combater o atrelamento do país aos interesses do capitalismo internacional (como sinalizam Capinam e Gil, em “Miserere nobis” de 1968: “bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil/fê-u-fu-z-i-lê-zil/c-a-ca-nê-h-a-o-til-ão”).

Apesar de sua diferença de objetivos, tais concepções, de grande repercussão na dinâmica da cultura brasileira de então, com a sua tendência às polarizações maniqueístas (desenvolvido/subdesenvolvido, nacional/estrangeiro, popular/burguês, etc.), eram ambas tributárias de um modelo nacional que começara a ser desenhado desde Euclides da Cunha, e que passara ao largo da fermentação sincrética onde enraizavam-se as manifestações contraditórias da modernidade brasileira.

Os tropicalistas, sem necessariamente se colocarem em oposição a estas duas posturas, posicionaram-se criticamente, procurando trazer à tona seu diálogo insuficiente com a experiência popular e urbana concreta dos diversos segmentos da sociedade brasileira. Caetano sintetiza isto de modo exemplar, em um depoimento dado em 1968, para uma matéria de Marisa Alvarez Lima, veiculada na revista “O Cruzeiro”, onde diz:

*Pier Paolo Pasolini num longo antipoema desancou, em nome do PC, a juventude estudantil que se rebela e vira capa de Paris Match, etc.; o seu texto foi publicado no Brasil na semana da invasão da Tchecoslováquia pelos soviéticos. No Brasil, na paz, à sombra do napalm, não acredito em nenhuma linguagem revolucionária estabelecida. Aprendi a cantar ouvindo o rádio: não me preparei para realizar um trabalho rigoroso na espinha da linguagem; mas a super-vulgaridade, a super-redundância superexposta pode balançar a estrutura toda. Jorge Ben é tão espontâneo, seu canto está fora da lei. Jorge Ben me interessa mais que Pasolini.*¹⁷³

Por sinal, a própria agitação intelectual e a busca de renovação das práticas políticas, que convergiram para os acontecimentos de maio de 68 na França, não estavam longe das preocupações tropicalistas. Caetano Veloso compôs até uma canção, no mesmo ano, francamente alusiva ao tema, “é proibido proibir”, partindo desta que era uma das muitas frases de efeito, escritas nos muros pelos estudantes

¹⁷³ Caetano Veloso. Depoimento na matéria “Marginália: arte e cultura na idade da pedrada”, de Marisa Alvarez Lima. In: Marisa Alvarez Lima. Marginália: arte e cultura na idade da pedrada. Salamandra, Rio de Janeiro, 1996, p. 103

franceses (“É proibido proibir, lei de 10 de maio de 1968”, na verdade um contraponto às comunicações oficiais afixadas nos muros de Paris que diziam “é proibido colar cartazes, lei de 29 de julho de 1881”).

Também, em “Enquanto seu lobo não vem”, de 1968, que fala da necessidade de recuperação do espaço público e urbano como forma de contestação política, Caetano parece sintonizar-se com outra frase utilizada por eles, “sous le pavé, la plage” (sob o calçamento, a praia), transformado na canção em “há uma cordilheira sob o asfalto”, assim como, em “Divino maravilhoso”, lançada em disco por Gal Costa em 1969, remete à própria dinâmica geradora desta poesia espontânea, a inquietação e a energia transformadora da juventude da época (“atenção para o refrão/é preciso estar atento e forte/não temos tempo de temer a morte”).

Nestas aproximações, mais que uma vaga empatia geracional, houve, principalmente, uma identificação quanto à intenção de utilizar o espaço urbano e suas possibilidades comunicativas, para o usufruto lúdico, estético e erótico; já que, como reconhece Jean Baudrillard, ao adotarem como veículos de informação, as paredes, os cartazes de mão ou a serigrafia, estas rebeliões estudantis, na verdade, redescobriram a rua como “a forma alternativa e subversiva de todos os ‘mass media’”¹⁷⁴.

Além disto, os tropicalistas perceberam no súbito poder dado às palavras, nestas formas de comunicação subversivas (seja reforçando suas motivações subjetivas, seja no seu uso “estranho”, quanto às funções e dimensões habituais), um forte componente surrealista. Como avalia Jean Duvignaud, havia muito do surrealismo no “sonho do inesperado e da espontaneidade criadora que é realizada pela Sorbonne, mesmo inocentemente. As paredes ficam repletas de citações de Tzara, de Breton, de Bataille, de Crevel e mergulham no humo da poesia e do jogo surrealista”¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Jean Baudrillard. Por uma crítica política da economia do signo. Edições 70, Lisboa, 1972, p. 255

¹⁷⁵ Jean Duvignaud. Festas e civilizações. Tempo brasileiro, Rio de Janeiro, 1983, p. 191

Na verdade, sem menosprezar as motivações sociais e políticas das rebeliões estudantis, que por si só já eram bastante significativas, suas pichações eram, como reconhece Eric Hobsbawm:

anúncios públicos de sentimentos e desejos privados. Como dizia um slogan de maio de 1968: Tomo os meus desejos por realidade pois acredito na realidade dos meus desejos. Mesmo quando tais desejos eram acompanhados de manifestações, grupos e movimentos públicos; mesmo no que parecia, e às vezes tinha o efeito de rebelião de massa, a essência era de subjetivismo (Era dos extremos – O breve século XX, 1914-1991. Companhia das Letras, São Paulo, 1993, p. 325).

A propósito disto é válido lembrar, que o surrealismo nunca deixara de ser presença marcante na arte e na reflexão sobre a vida social francesas. Suas relações oscilantes de atração e repulsão com o socialismo atraíram, desde os anos 30, a atenção de diversos literatos e intelectuais franceses (Breton chegou até a redigir, juntamente com Trotski, em 1938, um manifesto pela “arte revolucionária”) e há influências surrealistas significativas nos etnógrafos do “College de Sociologie”, grupo formado nos anos 30, que, como lembra Mike Featherstone chegou a ser frequentado até por Walter Benjamin (O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade. Studio Nobel/SESC, São Paulo, 1997, p. 191).

Além do que, foi bastante expressiva, no período imediatamente anterior e durante, as manifestações estudantis de 68, a atuação da Internacional Situacionista, coletivo diretor de um movimento de vanguarda, criado em 1957, que,

É importante fazer uma pausa para lembrar que, a apropriação excêntrica da criatividade manifesta no cotidiano urbano, que é uma das características mais marcantes da linguagem poética tropicalista, vai remeter a uma dimensão antropológica, que, também, era subjacente à estética professada pelos surrealistas. Como analisa James Clifford:

*Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador no campo, que tenta tornar compreensível o não familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho (...) O mundo da cidade, para Louis Aragon, em *Le paysan de Paris*, ou para Breton, em *Nadja*, era uma fonte do inesperado e do significativo – significativo por sugerir para além da veneração tediosa do real, a possibilidade de outro mundo mais miraculoso, baseado em princípios radicalmente diferentes de classificação e de ordem. Os surrealistas frequentavam o *Marché aux puces*, o grande mercado das pulgas de Paris, onde se podia descobrir os artefatos da cultura, remexidos e rearranjados. (...) O surrealismo é o cúmplice secreto da etnografia – para o bem ou para o mal – na descrição. Na análise e na extensão das bases da expressão e do sentido do século XX.*¹⁷⁶

O tropicalismo está profundamente imbuído desta consciência, mas amplia seu alcance por fazê-la penetrar a comunicação massificada, onde vai interagir, efetivamente, com os modelos e hábitos culturais vigentes. Seja como for, a Tropicália, com muita perspicácia, identificou nestas súbitas explosões de

entre outras coisas, retomava do surrealismo a crítica à alienação e conformismo cotidianos. Como é bem claro nos livros: *A sociedade do espetáculo* (contraponto, Rio de Janeiro, 1997), do seu mais destacado expoente na França, Guy Debord, ou *Traité de savoir-vivre à l'usage de jeunes générations*, de Raoul Vaneigem, outro importante membro do grupo, ambos publicados em 1967.

¹⁷⁶ James Clifford. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no séc. XX*. UFRJ, Rio de Janeiro, 1998, p. 136 e 137

Até por que, a investigação etnográfica (ou seja, a de culturas exóticas, pouco ou nada relacionadas ao desenvolvimento da cultura ocidental, que é a base das teorizações da antropologia), tal como se firmou ao longo do século XX, é em larga medida, relacionada ao contexto estético e cultural do modernismo, em especial o do surrealismo. Como analisa James Clifford, na mesma obra citada, o discurso antropológico incorporou, muito desta atitude “etnográfica” surrealista, não se devendo esquecer do papel desempenhado no desenvolvimento da antropologia do “*Collège de sociologie*” fundado em 1930 e integrado, por Georges Bataille, Michel Leiris e Roger Caillois (os dois primeiros integrantes e depois dissidentes do grupo surrealista liderado por Breton nos anos 20) preponderantemente preocupados:

com aqueles momentos rituais em que as experiências fora do curso normal da existência podiam encontrar expressão coletiva, momentos em que a ordem cultural é tanto transgredida quanto rejuvenescida (...) tendiam a focalizar os processos regenerativos de desordem e as necessárias irrupções do sagrado na vida cotidiana. Desse ponto de vista, as atividades críticas subversivas de vanguarda podiam ser vistas como essenciais para a vida da sociedade; a posição ciecunscrita da “arte” na cultura moderna poderia ser transcendida, ao menos programaticamente. (p. 162).

Some-se a isto que, como complementa ainda James Clifford, em outra passagem da mesma obra, que pode ser apontada uma ligação do surrealismo etnográfico com “o nascente discurso anticolonial. É suficiente mencionar alguns nomes famosos, como Aimé Césaire (grande amigo de Leiris), Otavio Paz e Alejo Carpentier” (p.176).

criatividade e vitalidade do cidadão urbano, mais do que um sintoma de impotência ou de falência das estruturas organizadas de expressão política, uma alegre e saudável valorização do desejo e da imaginação como elementos indispensáveis ao exercício pleno de uma existência moderna.

Uma perspectiva já claramente exposta em “Alegria, alegria”, de 1967, a primeira canção francamente tropicalista de Caetano Veloso (“O sol é tão bonito/eu vou/sem lenço sem documento /nada no bolso ou nas mãos/ eu quero seguir vivendo amor/ por que não?”) ou, na também sua, canção-manifesto *Tropicália*, de 1968, que constrói um retrato feérico do Brasil através dos fragmentos de suas várias imagens fixadas na imaginação popular e projetadas nos meios de comunicação de massa.

Outro aspecto da poética tropicalista intrinsecamente ligado à sua visão sincrética da realidade cultural brasileira, é uma visão da festa, em especial do ritual festivo maior que é o carnaval, como resistência e alternativa popular às regras e princípios coercitivos da cultura oficial e suas instituições. A mais clara demonstração disto, esta na frequente referência às manifestações espontâneas, e às vezes agressivas, da imaginação e subjetividade popular (onde, além da alegria e a espontaneidade, há sempre uma boa dose de exagero, licenciosidade e grosseria), que podem ser relacionadas, sem muito esforço, ao universo festivo, mas dessacralizador, do carnaval e dos procedimentos discursivos e simbólicos associados a ele, bem estudados por Bakhtin em seus livros sobre Dostoiévski e Rabelais.

A carnavalização está presente, em especial, no uso reiterado de procedimentos paródicos e no gosto pelos contrastes violentos entre elementos e procedimentos dos estratos mais elevados da cultura, com outros provenientes do seus estratos mais vulgares, como é, aliás, já ressaltado por Celso Favaretto, no pioneiro *Tropicália: alegoria alegria* de 1979, para quem o tropicalismo procurou:

*reapropriar-se do realismo grotesco das festas carnavalescas populares, ainda persistentes no folclore, no circo, na piada, na gíria, nos chavões e os provérbios, ainda que de forma edulcorada e estilizada. O interesse que os tropicalistas manifestaram pelo programa do Chacrinha não foi casual, pois a sua estrutura básica remetia ao circo, ao parque de diversões e ao carnaval de rua. Nele ocorria o cruzamento de tempos e acontecimentos na cena tragicômica do picadeiro, onde se expunham todas as espécies de insinuações e aspectos “baixos” da vivência popular.*¹⁷⁷

O grito do populacho ante o palanque tropicalista, no manifesto-roteiro que está na contracapa de *Tropicália ou panis et circensis*, “queremos uma vitrolha enxovalhada”, parece sintetizar isto de forma exemplar¹⁷⁸; expressando uma visão da

¹⁷⁷ Idem. Ibidem. p. 117 e 118

¹⁷⁸ Ver o anexo I deste trabalho.

festa, como momento de desrecalque e transparência que pode ser remetida a certos componentes de crítica aos valores burgueses de utilidade e rentabilidade, já notáveis no dadaísmo e no surrealismo e compartilhados pelo modernismo brasileiro (o próprio motivo do carnaval é recorrente na maioria dos seus poetas, como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes ou Ascenso Ferreira)¹⁷⁹.

Mesmo pondo entre parênteses a própria sensibilidade estética mais geral do movimento, que valorizava o hedonismo e um certo exagero de estimulação dos sentidos, percebe-se, sem muita dificuldade, que inúmeros temas e formas de comunicação poéticas suscitadas pelo carnaval, foram amplamente explorados na Tropicália; seja no diálogo direto com este fenômeno de massa, ainda hoje bastante disseminado no Brasil, como no frevo eletrificado “Atrás do trio elétrico” de Caetano Veloso (do seu disco de 1969), seja pela incorporação de atitudes e procedimentos de comunicação relacionados a ele, como é bem explícito em outras composições, como “Tropicália”, “Parque industrial” ou “Geléia Geral”.

Sobre isto, é interessante ressaltar que, na poética tropicalista, a carnavalização e as manifestações relacionadas de alguma forma ao carnaval, aparecem sempre em íntima ligação com a riqueza de contrastes do ambiente e do comportamento urbano. Com relação a isto, Celso Favaretto destaca que, a carnavalização tropicalista pode também ser caracterizada quanto ao tratamento dado ao espaço, pois:

*Na maior parte das músicas há alternância, quando não oposição, de espaço aberto e espaço fechado, inclusive um processo de abertura de espaços fechados. As “ações” ocorrem nas ruas, praças públicas, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas; ou, então, em interiores e exteriores (psicológicos ou ideológicos) – salas de jantar, quintais, corredores, portões, prateleiras, balcões.*¹⁸⁰

Além do que, a própria agitação urbana e a constante estimulação dos sentidos provocada pelas mídias e a publicidade massificadas que a caracterizam, aparecem com frequência na poética tropicalista, em geral de forma festiva e carnavalizada, como é patente em “Alegria, alegria”, “Paisagem útil”, “Parque industrial” ou “Geléia geral”¹⁸¹.

¹⁷⁹ No próprio Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade (1924), isto é ressaltado, transmitindo a sensação, segundo Vivian Schilling, de que “havia uma poderosa realidade dionisíaca e maravilhosa à espera daquele que, enxergando ‘livremente’, respondesse àqueles elementos culturais populares tidos como indecorosos para a cultura “oficial” estratificada e ameaçadores para seu conceito de ‘cultura’ – em particular o Carnaval, com seus exuberantes elementos grotescos e cômicos” (A presença do povo na cultura brasileira; ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Unicamp, Campinas, 1990, p. 131).

¹⁸⁰ Celso Favaretto. Tropicália – Alegoria, alegria. Traço Editorial, São Paulo, 1996, p. 81

¹⁸¹ Neste ponto por sinal os tropicalistas parecer ter tido uma sensibilidade muito precisa para um aspecto essencial das atitudes e procedimentos carnavalizantes, que é o fato do carnaval ser um mito e um ritual urbano, mesmo que se

Também há, na poética tropicalista, uma presença marcante da dimensão corporal, em particular dos aspectos grotescos da corporalidade, que estão intrinsecamente ligados à carnavalização, como deixa claro Bakhtin em seu livro sobre Rabelais¹⁸². Isto se dá especialmente na forma de sensações e manifestações que lhe ressaltem o papel de interlocutor privilegiado na compreensão dos fenômenos sociais.

A Tropicalia, já sinalizando uma sensibilidade contracultural e libertária, que vai ter uma grande influência a partir do final dos anos 60, vai marcar uma sensível mudança, trazendo a vivência corporal e as sensações cotidianas como dados essenciais para compreender os fenômenos e problemáticas de significado social mais amplo que aborda. Isto é patente, antes de mais nada, no mercado hedonismo de canções como “Alegria, alegria”, “Soy loco por ti América”, “Atrás do trio elétrico” ou “Aquele abraço” e no uso freqüente de imagens de intensidade sinestésica, como: “pego um jato viajo arrebento com o roteiro do sexto sentido” em “Geléia geral” ou “até explodir colorido no sol nos cinco sentidos” em “Superbacana”.

Muitos destes procedimentos, relacionados ao hedonismo e ao exagero, largamente utilizados nas canções tropicalistas, freqüentemente encontram-se em flagrante desrespeito aos critérios estabelecidos de bom gosto, revelando, é importante esclarecer, uma pronunciada sintonia com a à estética da “arte bruta”, que irrompeu no cenário artístico desde os anos 50, como contraponto ao intelectualismo e à dimensão metalinguística de boa parte da arte contemporânea.

Tal tipo de expressão artística (que procura incorporar desde a arte infantil à dos alienados mentais) consistiria, na visão do seu maior animador, o pintor Jean Dubuffet, em uma arte primitiva, de “outsiders”, mais verdadeira que a praticada por artistas profissionais, pois distanciada de quaisquer regras estabelecidas, castradoras da imaginação; sendo suas próprias obras, construídas neste sentido, definidas por Giulio Carlo Argan, como símiles da arte verbal do ex-surrealista Raymond Queneau, autor de *Zazie dans le métro* (1959), romance, marcado pelo humor, o espírito lúdico e o experimentalismo linguístico, no uso de diversas modalidades de gírias e jargões populares parisienses¹⁸³.

aceite suas raízes folclóricas. Com efeito, como reconhece Aron Gourevitch, apesar deste aspecto não ter merecido a devida atenção do próprio Bakhtin, o carnaval, enquanto instância comportamental, tal como definida por ele, só existe a partir das cidades e em relação íntima com o mundo urbano, pois:

O carnaval como festividade completa, grandiosa, com enredo elaborado, encontramos somente no final da idade média. Todos os indícios da história que poderiam ser interpretados como aspectos do carnaval não são anteriores ao fim do século XIII e começo do século XIV. A explicação parece clara. O carnaval é uma grande festividade nas cidades medievais desenvolvidas, com seu novo tipo de população concentrado em um território e se desenvolvendo dentro de uma nova forma de cultura medieval (Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: Jan Bremer e Herman Roodenburg (org.). Uma história cultural do humor. Record, Rio de Janeiro, 2000, p. 86).

¹⁸² Mikhail Bakhtin. Cultura popular na idade média e renascimento: o contexto de François Rabelais. Hucitec, São Paulo, 1989

¹⁸³ Giulio Carlo Argan. Arte moderna. Companhia das Letras, São Paulo, 1993, p. 618 e 619

Seja como for, o mesmo impulso de transpor as fronteiras da normalidade, contido na proposta de uma arte bruta, pode ser claramente identificado na literatura de vanguarda, antes até das experiências de Queneau, seja nas obras “assintáticas” de Gertrud Stein (que foi discípula do filósofo e psicólogo pragmatista William James e publicou já em 1896, na “Psychological Review”, um estudo sobre a escrita automática dos psicopatas), no humor agressivo e niilista do Dada, ou no teatro da crueldade de Antonin Artaud, que buscava reinstalar no público a experiência do terror.

No caso da Tropicália, apesar de ser demasiado estreito, como reconhece Waly Salomão, atribuir-lhe uma orientação irracionalista, sua valorização da espontaneidade e da heterogeneidade, tanto nas músicas, quanto no seu programa de TV, aproximava-se, de fato, do espírito brutalista¹⁸⁴. Através dele é mais fácil compreender canções como a sintética “Alfômega”, de Gilberto Gil (do LP de Caetano Veloso de 1969), onde vão enfileirar-se conceituações, de maneira aparentemente aleatória, partindo de dois neologismos (“O analfomegabatismo/somatopsicopneumático/que também significa/que eu não sei nada sobre a morte,/que também significa/tanto faz no sul como no norte,/que também significa/deus é quem decide a minha sorte”).

Além disto, a própria canção que dá nome ao disco-manifesto tropicalista, “Panis et circensis”, escrita por Caetano Veloso, com seu latinório incorreto no título e o seu tom alucinatório, já constitui, por si só, uma explícita profissão de fé na arte bruta (“Mandei fazer/ de puro aço luminoso um punhal/para matar o meu amor e matei/às

Esta aproximação entre as práticas artística de Dubuffet e a de Queneau, ex-integrante do grupo surrealista, e a partir dos anos 60 um dos animadores do OULIPO (Ouvroir de Literature Potentielle), grupo de vanguarda integrado ainda por autores como François Le Lionnais, Jean Lescure, Jacques Roubaud e Jorge Perec, particularmente dedicado a experiências com o acaso e o aleatório, é, realmente, bastante reveladora do caráter da arte bruta. Sua base é o tratamento dado por Dubuffet à matéria bruta das linguagens que manipula, semelhante à intenção de transcrever a linguagem falada, só que, como complementa Giulio Carlo Argan na mesma obra citada acima;

como nenhum discurso pode se libertar da matéria da língua, enreda-se deliberadamente nas infinitas ambiguidades que compõem a linguagem. Com o resultado de desmistificar o discurso e a linguagem, de destruir o mito de uma matéria íntegra e originária em que a arte, esgotada por excesso de civilização, viria a reencontrar vida e energia. (...) ele se volta para uma análise impiedosa da realidade existencial, penetrando nas camadas ínfimas do ser, desvendando cruelmente os móveis baixos, e até fisiológicos dos supostos grandes ideais, reconduzindo a história à crônica, a poesia, ao jogo verbal. O cômico (...) torna-se para Dubuffet a impossibilidade definitiva de ilusão, imaginação às avessas, desmistificação a todo transe. Num mundo que perdeu o sentido do sagrado e, paralelamente, do demoníaco, os extremos do trágico e do cômico são próximos, por vezes intercambiáveis.(p. 619)

De acordo com esta perspectiva, mas que uma sensibilidade irracionalista capaz de compreender que os perturbados mentais, com seus estados alterados de consciência, podem, de fato, comunicar-nos construções artísticas de rara beleza (como mostram, entre outros, os artistas que figuram no Musée de l’Art Brut, fundado em Lausanne na Suíça, por iniciativa de Dubuffet ou, no Brasil, Arthur Bispo do Rosário, que passou 50 anos confinado em um asilo para alienados mentais do Rio de Janeiro, até sua morte em 1989), a proposição de uma “arte-bruta”, por Dubuffet, revela o intuito de religar a arte às suas raízes primitivas espontâneas e contraditórias.

¹⁸⁴ Waly Salomão. Armário de miudezas. Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1993, p. 45 e 46

cinco horas na Avenida Central/mas as pessoas na sala de jantar/são ocupadas em nascer e morrer”)¹⁸⁵.

Este mesmo espírito reaparece, de variadas formas, em outras canções deste último disco: a fragmentária “Batmacumba”, com palavras formadas e desfeitas por aglutinação ou supressão de partículas sonoras, “Parque industrial” (é um banco de sangue encadernado, já vem pronto e tabelado é somente folhear”), e, especialmente, “Coração materno”, de Vicente Celestino (“rasga-lhe o peito o demônio/tombando a velhinha aos pés do altar”), proveniente de uma opereta homônima de 1946, depois filmada pela mulher do cantor, Gilda de Abreu, em 1951.

De qualquer modo, além do sentido mais imediato e explícito, de recuperar traços da criatividade poética cotidiana, tidos como cafonas ou kitsch, é patente na Tropicália uma intenção cultural ainda mais ampla, de contrapor-se às tentativas de breçar a penetração, nos meios e produtos da cultura de massa, da criatividade e da imaginação populares, geralmente mais afeita às expressões emocionais violentas e à expressão grotesca e debochada de aspectos ligados à corporalidade.

Dentro desta perspectiva é que os tropicalistas vão ressaltar a importância das aventuras lúdicas, bem como da apropriação gratuita e da reinterpretação pela sensibilidade popular, de mensagens massificadas e outros elementos do ambiente urbano (como bem expressa Caetano Veloso quando diz: “O sol nas bancas de revista/me enche de alegria e preguiça/quem lê tanta notícia?”, em “Alegria, alegria”, ou “você precisa tomar um sorvete/na lanchonete/andar com a gente/me ver de perto/ouvir aquela canção do Roberto” em “Baby”).

Também vão chamar atenção para a falência das definições tradicionais de valor e das fronteiras entre formas nobres e inferiores de cultura, pondo abaixo velhas hierarquias; como deixam claro, Torquato Neto em “Geléia geral” (“na geléia geral brasileira/que o jornal do Brasil anuncia”), Tom Zé em “Parque industrial” (a revista moralista traz uma lista dos pecados da vedete/e tem jornal popular/que nunca se espreme por que pode derramar”) ou Gilberto Gil em “Cultura e civilização”, do segundo LP de Gal Costa de 1969 (A cultura e a civilização/elas que se danem ou não/somente me interessam/contanto que me deixem meu licor de jenipapo”).

¹⁸⁵ Esta canção, cujo arranjo no disco-manifesto de 1968 (ver faixa 14 do CD anexo), é repleto de dissonâncias e ruídos de um banquete, como o tinir dos talheres e conversas à mesa, possui uma letra repleta de construções metafóricas e imagens de forte teor simbólico, que anulam qualquer linearidade racional, como se pode ver abaixo.

Eu quis cantar minha canção iluminada de sol
soltei os panos sobre os mastros no ar
soltei os tigres e os leões nos quintais
mas as pessoas na sala de jantar
são ocupadas em nascer e morrer
mandei fazer de puro aço um luminoso um punhal

para matar o meu amor e matei
às cinco horas na avenida central
mas as pessoas na sala de jantar
são ocupadas em nascer e morrer
mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar
as folhas sabem procurar pelo sol

e as raízes procurar procurar
as as pessoas na sala de jantar
estas pessoas da sala de jantar
são as pessoas da sala de jantar
mas as pessoas na sala de jantar
são ocupadas em nascer e ...

Em algumas outras canções tropicalistas, é expressa, de forma ainda mais direta e mais veementemente, a descrença na hierarquia de valores que descriminava o que seria a genuína e a falsa cultura. A mais explícita neste sentido é, seguramente, “Sabor de burrice” do primeiro LP de Tom Zé *Parque industrial ou satyricon*, de 1968 (“a burrice está na mesa/ensinada nas escolas/universidades/e principalmente/nas academias de louros e letras”), que, segundo Carlos Rennó, “assume um discurso retórico-acadêmico, num emprego consciente do mau gosto para efeito crítico”¹⁸⁶.

De fato, nesta canção, bem como em outras de temática e procedimentos retóricos semelhantes, como “2001”, também de Tom Zé, ou “Aquele abraço” de Gilberto Gil (ambas lançadas em 1969), identifica-se a presença de um tom cáustico, e, às vezes, muito agressivo, contra as instituições que perpetuavam valores hostis à cultura e à sensibilidade popular. O sentido disto, além da óbvia desmistificação de sua autoridade, é chamar atenção para o fato de não existir, em última instância, um processo unidirecional e verdadeiramente coerente de produção ou gestação de cultura e que, em razão disto, a legitimidade de fenômenos neste campo não poderia ser avaliada a partir de padrões restritivos que não contemplem as contradições, conflitos e ambiguidades que lhe são inerentes.

Isto é, inclusive, bem expreso no manifesto-roteiro, na contracapa de *Tropicália ou panis et circensis*, onde, além dos integrantes do grupo tropicalista aparecerem em contextos que ressaltam suas diferenças (Tom Zé lendo a antologia Noigandres ou os Mutantes falando da boutique dos Beatles), irrompem intervenções disparatadas, de uma diversidade de emissores, de João Gilberto, até um coro de populares¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Carlos Rennó. Encarte de: Tom Zé. *Parque industrial*. Sony, 2000 (reedição em CD do LP lançado pela Rozemblit).

A canção “Sabor de burrice”, cuja letra segue abaixo, teve, na gravação original de 1968, o seu tom debochado, ainda mais acentuado, por um andamento rítmico e um estilo de canto próprios das toadas sertanejas, trazendo à lembrança as velhas paródias de Jararaca e Ratinho ou Alvarenga e ranchinho (faixa 15 do CD anexo).

Veja que beleza	e principalmente	ou ideologia	tu trazeis em guarda
em diversas cores	nas academias	anda na esquerda	toda a concordância
veja que beleza	de louros e letras	anda na direita	gramaticadora
em vários sabores	ela está presente	não escolhe causa	da língua portuguesa
a burrice está na mesa	e já foi com muita honra	e nada rejeita	eterna defensora
ensinada nas escolas	doutorada “honoris causa”	conferindo rimas	
universidades	não tem preconceito	com fiel constância	

¹⁸⁷ Vale acrescentar, que o olhar avesso à hierarquias rígidas sobre bom gosto que se percebe neste manifesto e nas canções tropicalistas, foi uma antecipação da mudança de mentalidade que vai se dar no contexto artístico e cultural brasileiro, a partir do início dos anos 70 (antecipação compartilhada com as obras dos artistas plásticos Hélio Oiticica e Antônio Manuel e o “cinema “udigrudi”, que são, de muitas maneiras, êmulos da Tropicália. Bom exemplo deste novo estado de espírito é a “poesia marginal”, que vai se valer de meios alternativos de produção e circulação, como na edição mimeografada do primeiro livro de Chacal, *Muito prazer*, em 1972 (de onde provém o poema mostrado abaixo, no canto esquerdo) que, para seu companheiro de geração Cacaso, “combina a rusticidade do seu acabamento material com outra, a de sua própria linguagem” (orelha de: Chacal. *Muito prazer*. Sette Letras, Rio de Janeiro, 1997).

De qualquer modo, o sincretismo tropicalista, incorporando elementos culturais tidos como cafonas e com seu tom debochado, além de estar profundamente relacionado, com correntes de grande significação para a arte contemporânea como a “pop-art” e a arte bruta; trouxe, de forma pioneira, para o contexto poético brasileiro questões essenciais para a compreensão das metamorfoses da arte e da sensibilidade em um universo urbano saturado de elementos e procedimentos discursivos da cultura de massa.

Além disto, a Tropicália vai marcar uma posição de onde se pode contemplar, sob outra luz, diversas manifestações literárias brasileiras, muito significativas, que, por sua afinidade com estas mesmas perspectivas, sincrética e brutalista, parecem ainda causar estranheza dentro de um visada menos atenta da nossa evolução artística. Pense-se, por exemplo, na ficção caótica de Jorge Mautner em *Deus da chuva e da morte* (1962) e José Agrippino de Paula em *PanAmérica* (1967), já prenunciando a Tropicália.

A estes pode-se acrescentar, também, a poesia pós-simbolista de Augusto dos Anjos, cuja melancolia e pessimismo são fortemente realçados por seu linguajar exagerado e abusivo no uso de termos técnicos e científicos, ou o teatro de Nelson Rodrigues, fundamentalmente voltado para a crítica ética e social, mas, repleto de lugares comuns de linguagem e comportamento, lado a lado com vícios e crimes hediondos.

Até mesmo o romântico excêntrico que foi Sousândrade, com sua mistura de mitologia indígena, utopias vanguardistas e frenesi urbano no *Guesa* (1877), quando expostos à luz tropicalista cresce ainda mais em importância, o que também se dá com outros autores menos conhecidos, mas de inegável talento, que causam

Outro exemplo, já na fronteira com as artes plásticas, é a proliferação de obras que se utilizam de técnicas alternativas simples e de fácil manuseio e intercâmbio, generalizadas em qualquer centro urbano, como: a fotografia doméstica, a xerox e o off-set (caso do “Protetor para identidade”, abaixo na segunda posição à esquerda. um “auto-retrato” de Paulo Bruscki em off-set sobre papel, de 1975, e do lamento/protesto de Anna Bella Geiger, que vem logo a seguir, uma fotocópia sobre papel enviado para a exposição “Poéticas visuais” no MAC-USP em 1977); ou ainda a “arte postal”, que apesar de ser uma tendência artística de significado internacional, teve um extraordinário desenvolvimento no Brasil (resultando em obras como “Brasil Today” de Regina Silveira, uma serigrafia sobre cartão, de 1977, mostrada no canto direito).

embalobarato
embalobalofo
embaloabala

embalagens plasticas



estranheza ainda maior, se analisados segundo parâmetros, menos atentos às especificidades sincréticas da sensibilidade artística brasileira, profundamente marcada pela mistura indiscriminada de formas de discurso populares e tidas como vulgares, com a retórica erudita.

É este o caso do excêntrico contemporâneo de José de Alencar e Machado de Assis, Qorpo Santo, cujas peças, contidas em fascículos da sua *Ensiqlopedia ou seis mezes de huma enfermidade* (1866), antecipam o moderno teatro do absurdo; de Nélson Rodrigues, cujo teatro é marcado pela exposição escandalosa das taras e vícios abrigados no seio das mais sólidas estruturas familiares; ou mais recentemente, de Dalton Trevisan, mestre do erotismo grotesco nos contos e novelas do seu *Vampiro de Curitiba* (1968), e de Hilda Hilst, que em obras como *Quadós* (1973) e *A obscena senhora D* (1982), constrói narrativas onde mesclam-se a sensualidade mais descabelada e uma inequívoca propensão mística e religiosa¹⁸⁸.

A nova perspectiva trazida pela Tropicália é fundamental para que se compreenda, inclusive, as razões de fundo da relativa dificuldade de inserção de obras como as de Qorpo Santo ou Nélson Rodrigues em um panorama evolutivo da literatura brasileira¹⁸⁹. Considerando-se, rigorosamente, o fato destas manifestações literárias causarem ainda certa estranheza, quando postas ao lado de outras obras literárias que

¹⁸⁸ Repare-se nos trechos abaixo de obras destes autores, onde as características apontadas são facilmente percebidas: à esquerda um excerto de *Mateus e Mateusa*, de Qorpo Santo, seguido por outro de “Qadós”, conto do livro de mesmo nome publicado por Hilda Hilst em 1973.

Mateus - Não há de ir; não há de ir; não há de ir porque eu não quero que vá! Você é minha mulher; e pelas leis canônicas, tem obrigação de me amar e de me aturar; de comigo viver, até eu me aborrecer! (*bate com o pé.*) Há de! Há de! Há de!

Mateusa - Não hei de! Não hei de! Não hei de! Quem sabe se eu sou sua escrava!? É muito gracioso e até atrevido! Querer cercear a minha liberdade!. E ainda me fala em Leis da Igreja, e civis, como se alguém fizesse caso de papéis borrados! Quem é que se importa hoje com Leis (*atirando-lhe com o ‘Código Criminal’*), Sr. Banana! Bem bem mostra que é filho de um lavrador de Viana! Pegue lá o *Código Criminal*, - traste velho em que os Doutores cospem e escarram ...

“Quadós despede-se, enorme corredor acetinado, indicam-lhe uma porta, abrem-na. Sobre o leito os textos de Plotino: Beleza é violência e estupefação. OOOOOOOHHHHHHGRRRR rrcc não sei de mim, eu era capim de sementes roxinhas eu era tão lilazinho quando perguntava: Deus tem pai, mãe? Daí por diante não parei. Qadós Pergunta-Coisa o pai ria, Qadós Disseca-Tripa a mãe grasnava. E menino perguntei àquela que amava: é por dentro ou ou por fora esse aaahhh que tu sentes cada vez que eu ponho o meu na tua passarinha? Vem do meio das pernas ou vem da cabeça essa coisa de fogo que te atravessa o corpo? Qadós deitado no leito entre o punhal e Plotino se pergunta: de que lado estás, meu Deus?”

¹⁸⁹ Com respeito a isto é importante esclarecer que é excessivamente simplista imaginar que isto decorra do desconhecimento da obra destes autores ou negligência crítica. Na verdade, tal como se deu com Sousândrade, aparentemente recuperado do esquecimento nos anos 60, Qorpo Santo teve a maior parte de sua obra dramática publicada por esta mesma época, mas, ao contrário do primeiro cujas antecipações “mallarmaicas” foram logo destacadas pelos concretistas, o segundo ainda hoje não foi, de fato, colocado em um lugar condizente com sua estatura literária. Por sua vez, Nélson Rodrigues é, provavelmente, o mais encenado dos dramaturgos brasileiros, mas, praticamente não existem estudos sobre as raízes estilísticas ou os antecessores nacionais do seu teatro.

lhes foram contemporâneas, percebe-se que há nisto uma relação com a pouca aclimação na literatura brasileira justamente da perspectiva de vanguarda, onde as características relacionadas à sensibilidade sincrética e brutalista melhor se explicitaram, o surrealismo.

Reside justamente nele, o referencial literário e crítico de onde melhor se poderia avaliar a gênese e o desenvolvimento dos aspectos ligados a este tipo de sensibilidade; só que, como reconhece Décio Pignatari, na verdade, “a tradição surrealista no Brasil era quase inexistente até os anos 60, só vingando aqui de cambulhada com o movimento *pop-hippie-místico*”¹⁹⁰.

Outro fator que também contribuiu para este desinteresse pelo tipo de sensibilidade citada, foi o fato de os estudos literários brasileiros privilegiarem as questões ligadas à identidade nacional, inclinando-se, preponderantemente, para as abordagens sociológicas que a tal se adequassem. Estes dois aspectos, apesar de aparentemente distantes, não deixam de ter uma ligação bastante reveladora.

Para chegar a ela deve-se começar atentando para a singularidade deste pouco interesse pelo surrealismo na literatura do Brasil, principalmente levando-se em conta que na literatura portuguesa, com a qual compartilha a língua, o surrealismo teve, entre os anos 30 e 60, uma expressiva influência literária, e isto, apesar da grande repercussão, no mesmo período, do neo-realismo, cujas intenções eram semelhantes às do romance social do Nordeste.

Da mesma forma, nas literaturas hispano-americanas, cujos contextos socioeconômicos assemelham-se, em muitos aspectos, ao brasileiro, o surrealismo foi a tendência de vanguarda que deixou marcas mais profundas. As expressões literárias de maior influência, a contar dos anos 20 e 30, lhes são tributárias; como mostram, entre outros fenômenos criativos, o chamado “realismo maravilhoso” na ficção, desde o guatemalteco Miguel Angel Astúrias e o cubano Alejo Carpentier até o colombiano Garcia Marquez, ou o extraordinário florescimento dos contos grotescos e fantásticos, como os dos argentinos Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar, do mexicano Juan José Arreola ou do guatemalteco Augusto Monterroso; sem falar da poesia francamente surrealista do chileno Pablo Neruda.

Diante disto, torna-se ainda mais digno de curiosidade, o fato do surrealismo, realmente ter tido pouca influência como ideário estético na literatura brasileira. Excetuando-se o excêntrico romancista Rosário Fusco, a rigor, só se identifica traços matizados dele nos poetas Murilo Mendes (em que pese o seu inegável pendor construtivo e seu gosto pela racionalização da forma poética, acentuados ainda mais

¹⁹⁰ Décio Pignatari. Cultura pós-nacionalista, Imago, Rio de Janeiro, 1998. p. 31

após *Convergências* de 1970) e Jorge de Lima, especialmente em *Invenção de Orfeu* (1952).

Por outro lado, vale ressaltar, os procedimentos oníricos e de contestação do racionalismo estreito, valorizados pelo surrealismo, não estão ausentes do cenário literário brasileiro, e apareceram, vez por outra, de maneira menos ortodoxa, desde o teatro inclinado ao grotesco e ao absurdo de Qorpo Santo, em meados do século XIX, até o caótico romance *Deus da chuva e da morte* de Jorge Mautner (1962), já renunciando a Tropicália.

Neste ponto, é importante fazer uma pausa para lembrar que o surrealismo é, antes de mais nada, uma rebelião contra os ditames estreitos da racionalidade, o que, de forma mais efetiva, se traduz em rebelião contra as regras estabelecidas de discurso normativo, notadamente o literário, como bem demonstra o seu apego à “escrita automática”, ou a valorização que deu aos delírios anárquicos dos seus precursores: Lautréamont, nos *Cantos de Maldoror* (1870) e Alfred Jarry no *Ubu rei* (1896).

E é, justamente, na relação com as normas e cânones literários, que vão aparecer, a partir do final do século XIX, sensíveis diferenças entre a literatura do Brasil e as dos seus vizinhos de língua espanhola. Apesar das literaturas hispano-americanas já demonstrarem vigor criativo desde o período barroco, como mostram, entre outros, a mexicana Sórora Juana Inês de La Cruz ou o peruano Juan Del Valle Caviedes, por assim dizer, pares congêniais do Padre Antônio Vieira e de Gregório de Mattos, elas receberam, tal como a brasileira, sua língua do colonizador europeu; que foi, logicamente, seu parâmetro neste campo durante muito tempo.

No entanto, os desdobramentos dessa situação a partir do século XIX, quando estas literaturas começam a se solidificar em bases verdadeiramente nacionais, não foi o mesmo. Em primeiro lugar devido ao fato de, diferentemente do que se dava no Brasil, a língua destes países não ser, em si mesma, uma forte expressão de nacionalidade, já que compartilhada por diversas nações vizinhas e com interesses, muitas vezes, antagônicos. Em segundo lugar por que não houve na literatura brasileira, durante o século XIX, modelos de criatividade poética de validade e influência profunda no contexto de sua língua, como tiveram os hispano-americanos no nicaraguense Ruben Darío, líder incontestado do “modernismo” que alterou profundamente o panorama de toda a literatura em língua espanhola, introduzindo as conquistas do simbolismo francês.

Como consequência, enquanto nas nações hispano-americanas a questão de uma “língua nacional”, e uma “literatura nacional”, vai passar a ser encarada mais como uma expressão de provincianismo ou regionalismo, favorecendo uma maior penetração de concepções universalistas de expressão literária, como a do surrealismo

(e isto mesmo em autores cujas obras demonstram um profundo engajamento político como Miguel Ángel Asturias e Alejo Carpentier), no Brasil, onde a expressão literária manteve-se mais tempo, e de forma mais efetiva, dentro dos parâmetros linguísticos e expressivos herdados da matriz européia, a discussão da identidade nacional, tanto no aspecto linguístico quanto literário, transformou-se na melhor garantia de independência.

Assim, não é de estranhar que, desde Sílvia Romero e José Veríssimo, até Antônio Cândido, os estudos sobre a literatura brasileira privilegiassem as questões ligadas ao desenvolvimento e fortalecimento da consciência desta identidade, certamente muito pertinentes na vida cultural de um país de formação tão heterogênea com o Brasil. Seja como for, o resultado disto foi que as análises históricas, políticas e sociológicas a partir desta perspectiva, praticamente deram o tom da crítica literária; predominando até hoje. Mesmo os modernistas de 22 e as várias tendências a que deram origem, apesar de sua febre anti-retórica, fizeram deste tema sua maior preocupação.

Só vão começar a aparecer perspectivas diferentes, quanto a isto, com o concretismo e sua “poesia de exportação” ou sua valorização de uma poética sincrônica, na acepção de Roman Jakobson e dos formalistas. Todavia, tanto o concretismo quanto suas derivações (poesia-práxis, Tendência, poema-processo) eram afins das correntes de vanguarda que, na esteira de Mallarmé ou Max Bense, compreendiam a criação literária como um processo construtivo e racionalizante; tendo os seus parâmetros contribuído para valorizar ou confirmar obras essenciais para a definição dos caminhos da literatura brasileira, como a poesia de João Cabral de Melo Neto e a ficção de Guimarães Rosa, mas, passado ao largo de outras obras, igualmente inovadoras, mas distanciadas desta visão; como a poesia de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu* (1956), marcada por inequívocos traços surrealistas, ou as peças de Nelson Rodrigues, cujo cotidiano subvertido pelo inconsciente, aponta para estes mesmos traços.

A dicotomia que se instalou desde então, quase sempre pouco mediatizada, entre a concepção construtivista de imanência da obra literária e as demandas do engajamento social e fortalecimento de uma consciência brasileira, expressa muito claramente em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, de Ferreira Gullar, lançado em 1969¹⁹¹, a rigor, só vai ser transcendida de forma satisfatória, justamente por críticos que compartilham a preocupação com os aspectos dissonantes da evolução intelectual brasileira, que a Tropicália trouxe à discussão.

A partir daí é que se começará a chamar atenção para a presença subterrânea, mas efetiva, na trajetória da literatura brasileira, de outras características paradigmáticas,

¹⁹¹ Ferreira Goulart. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980

como o sincretismo cultural e os mecanismos de contestação e corrupção dos valores ocidentais; bem evidenciados em obras de crítica literária fundamentais neste período, como *Uma literatura nos trópicos*, de Silviano Santiago (1978), onde está dito que: a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza (...). A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma”¹⁹²; ou ainda *Na ilha de Maratapé* de Raúl Antelo (1986), que procura identificar as similaridades entre a construção de uma consciência latino americana no modernismo de Mário de Andrade e na literatura modernista hispano-americana¹⁹³.

Seja como for, as descontextualizações, a mistura sincrética de referências culturais diversos e a contestação do bom gosto reinante, promovidos pela Tropicália além do impacto de sua originalidade e da sua inserção, muito bem sucedida, no contexto musical de sua época, tiveram conseqüências poéticas e literárias de mais longo alcance, trazendo à discussão aspectos, cujo papel na sedimentação da arte e da sensibilidade nacionais, estavam relegados a um imerecido segundo plano.

Mas, a medida certa do significado literário destas práticas tropicalistas torna-se mais evidente na apreciação do texto propriamente dito, das muitas canções, e outras formas de expressão poética, que foram geradas no âmbito de irradiação do movimento. Dentre estas pode-se destacar, para uma análise mais demorada, uma canção que figura no Disco manifesto de 1968, “Mamãe coragem” de Torquato Neto, musicada por Caetano Veloso, a qual se passará a seguir.

¹⁹² Silviano Santiago. *Uma literatura nos trópicos*. Rocco, Rio de Janeiro, 2000, p. 16

¹⁹³ Raúl Antelo. *Na ilha de Maratapé: Mário de Andrade Lê os hispano-americanos*. HUCITEC, São Paulo, 1986

MAMÃE CORAGEM

Prematuramente desaparecido em 1972, suicidando-se aos 28 anos, paradoxalmente Torquato Neto foi o primeiro dos integrantes da Tropicália a ter o seu talento poético e literário efetivamente reconhecido; seja em decorrência de suas atividades como jornalista, seja por sua obra poética ter sido, já em 1973, reunida e publicada em livro. Autor das letras de algumas das mais significativas canções tropicalistas, Torquato, apesar de possuir uma linguagem poética profundamente sintonizada com a estética tropicalista, tende, com frequência, para um tom mais introspectivo e melancólico, sensivelmente diferenciado do hedonismo que predomina, por exemplo, nas canções de Caetano Veloso.

Isto pode ser constatado, sem muita dificuldade, em “Mamãe coragem”, cuja letra segue abaixo¹⁹⁴.

Mamãe mamãe não chore
A vida é assim mesmo
E eu fui embora
Mamãe mamãe não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe mamãe não chore
A vida é assim mesmo
E eu quero é isto aqui
Mamãe mamãe não chore
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Veja as contas do mercado
Pague as prestações
Ser mãe é desdobrar
Fibra por fibra o coração dos filhos

¹⁹⁴ A gravação original desta canção, interpretada por Gal Costa no disco manifesto de 1968, figura na faixa 16 do CD anexo

Seja feliz seja feliz
Eu quero eu posso eu quis eu fiz
Mamãe seja feliz
Mamãe mamãe não chore
Não chore nunca mais não adianta
Eu tenho um grito preso na garganta
Braço de ouro vale dez milhões
Eu tenho corações fora do peito
Mamãe não chore não tem jeito
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Leia “Alzira a morta viva”
O “Grande industrial”
Eu por aqui vou indo muito bem
De vez em quando brinco carnaval
E vou vivendo assim felicidade
Na cidade que eu plantei pra mim
E que não tem mais fim,
Não tem mais fim,
Não tem mais fim.

O tema central da canção, a ruptura com os laços familiares e o estilo de vida mais conservador das pequenas cidades brasileiras, apropria-se, ainda que de forma invertida, de um dos temas recorrentes da música popular brasileira do século XX, as saudades do lar e da mãe que se abandonou para correr mundo (aparece, por exemplo, em “Peguei um ita no norte” de 1945 ou “Saudades da Bahia” de 1957, ambas de Dorival Caymmi).

Este motivo, posto em evidência pelos folhetins lacrimosos do século XIX e pelas mais infelizes derivações da poesia romântica, já por si só, remete ao terreno movediço do sentimentalismo, um dos mais férteis para o kitsch. Em “Mamãe coragem”, isto é ainda reforçado em virtude da canção aludir, de maneira paródica, ao poema “Mãe” de Coelho Neto (1902), exemplo clássico da retórica artificiosa,

expressão exaltada e melódiosidade fácil, legados pelas diluições nacionais da estética do romantismo.

Contudo, há também uma componente crítica, e de certo modo iconoclasta, nesta forma de apropriação do sentimentalismo e de suas formas de expressão tardo-românticas na literatura brasileira. Em primeiro lugar por chamar atenção para sua grande penetração na música popular e em segundo lugar, por colocar-se em franco desacordo com a expressão sintética e o anti-lirismo que marcava as tendências mais relevantes da poesia brasileira nos anos 5 e 60, desde João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta, até a poesia mais engajada de Ferreira Gullar, Mário Chamie ou Afonso Ávila¹⁹⁵.

Estas características “excêntricas”, em relação ao gosto poético dominante nos anos 60, exemplarmente expressas no conhecido poema dos “príncipe dos prosadores brasileiros” e candidato nacional ao Prêmio Nobel em 1933, são utilizadas pela canção tropicalista com intenções bem diversas das manifestas em seus modelos originais. Se o poema de Coelho Neto é um panegírico, bem pouco criativo, das pretensas virtudes maternas (“Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração!”), a canção de Torquato Neto é igualmente pungente na defesa da necessidade de romper os laços sentimentais com o passado, a estreiteza do universo familiar e as tradições (“Mamãe, mamãe não chore; eu nunca mais vou voltar por aí”) e do irrefreável fascínio pela inserção no ambiente urbano (“na cidade que eu plantei pra mim/e que não tem mais fim”).

Além disso, desde o seu próprio título, a canção também faz uma alusão paródica a uma conhecida peça de Bertold Brecht, sobre as agruras de uma mãe que vê morrer os filhos um a um durante a guerra dos trinta anos na Alemanha d século XVII, “Mãe coragem”, populariza no Brasil por diversas encenações de grupos de teatro engajado durante os anos 60.

Só que enquanto na peça a alienação da mãe nos pequenos ganhos comerciais provocados pela guerra, na permite que ela veja que esta está lhe roubando os filhos, na canção tropicalista o filho, liberta-se do mundo restritivo em que vive a mãe por sua própria vontade, dirigindo-se a ela com uma intenção manifesta de faze-la

¹⁹⁵ Compare-se o texto da canção de Torquato Neto com o do lacrimoso poema de Coelho Neto mostrado abaixo:

Ser mãe é desdobrar fibra por fibra!
O coração! Ser mãe é ter no alheio
Lábios que suga, o pedestal do seio,
Ser mãe é ser um anjo que se libra
Sobre um berço dormindo; é ser anseio,
É ser temeridade, é ser receio,

É ser força que os males equilibra!
Todo bem que a mãe goza é bem do filo,
Luz que lhe põe nos olhos novo brilho!
Ser mãe é andar chorando num sorriso!
Ser mãe é ter um mundo e não ter nada!
Ser mãe é padecer num paraíso!

compreender suas razões para abandonar o lar, bem com a lógica maior que governa as atitudes de ambos.

Desse modo, se a mensagem da peça de Brecht é a de que a alienação e a solidão final que marcam a mãe vem da impossibilidade de compreender e dialogar com a realidade maior da guerra e do capitalismo, em “Mamãe coragem”, a perspectiva é invertida e o filho liberto procura explicar à mãe o mundo novo que se abre a sua frente e a impossibilidade de um retorno à situação anterior.

Também é interessante observar que, enquanto a linguagem e o tom geral da peça de Brecht, bem como a da arte engajada brasileira da época da Tropicália, procuravam conscientizar o público com sólidos argumentos políticos e análises econômicas e sociais de inspiração marxista, a canção tropicalista de Torquato Neto abusa de imagens de forte apelo emocional alusivas a atividades e gostos cotidianos das classes populares do Brasil (como na passagem: “pegue uns panos pra lavar/leia um romance/ leia “Alzira a morta virgem”/”O grande industrial”, referindo-se a formas e compensar a saudade do filho ausente distraíndo-se com trabalhos domésticos e a leitura e romances populares).

Poe sua vez, o tom vago e as figuras metafóricas utilizadas pelo filho para justificar-se (tais como: “eu tenho um grito preso na garganta” ou eu tenho corações fora do peito”), parecem dizer que a ânsia de liberdade fala por si só, prescindindo de maiores racionalizações ou explicações. Pode-se dizer o mesmo com relação ao rompimento com o passado e a vida familiar que é enfrentado com argumentos do tipo “a vida é assim mesmo/ e eu fui-me embora”.

Essa atitude estética é francamente tributária da sensibilidade surrealista, que singulariza-se, entre as vanguarda, por sua tendenciosa simpatia por todas as formas de preservar e fortalecer a expressão do eu individual, mesmo aquelas que ultrapassavam os limites convencionados de normalidade psíquica, como expressam de forma bem clara a valorização da escrita automática ou os delírios de Antonin Artaud. Não é a toa que em certo momento da canção surge uma máxima, de grande contenção expressiva, cujo vigor poético já foi assinalado por Augusto e Campos: “eu quero eu posso eu quis eu fiz”¹⁹⁶.

Todas essas referências são arrumadas e combinadas ao longo do texto de “Mamãe coragem”, em forma de expressão aparentemente prosaica, quase como se fosse uma carta sem maiores pretensões. Dessas que são comuns entre parentes chegados, que a distância mantém separados, mas que permanecem ligados por laços profundos e difíceis de romper.

¹⁹⁶ Em um interessante prólogo em forma de poesia para a coletânea *Os últimos dias de Paupéria*, que buscava reunir toda a obra de Torquato Neto, lançada em 1973, Augusto de Campos diz que “um poeta só um poeta tem linguagem para dizer *eu quero eu posso eu quis eu fiz* (São paulo: Max Limonad, 1982, p. 7).

É dentro desta ótica que podem misturar-se, sem tirar da canção seu forte poder evocativo e sentimental, desde figuras de retórica epistolar comuns em cartas deste tipo como “eu por aqui vou indo muito bem”, e frases que denotam proximidade e empatia afetiva, como o refrão “mamãe, mamãe não chore”, até achados imaginativos de grande impacto e um jogo de imagens e sentidos verdadeiramente surrealista, como na irrupção da frase, aparentemente sem conexão com as anteriores ou com as que aparecem em seguida: “braço de ouro vale dez milhões”, ou a ambígua síntese do novo lar: “na cidade que eu plantei pra mim”.

No entanto, até mesmo a naturalidade prosaica, que parece dar a estas múltiplas referências em “Mamãe coragem” um eixo de compreensão mais identificável pelo público em geral, é na verdade sutilmente desconstruído a cada momento por todos estes fragmentos ou alusões a outras linguagens; lançando novas luzes sobre a simplicidade aparente das idéias e opiniões externadas ao longo da canção.

Com isso, além de chamar atenção para a profunda mudança de mentalidade e de estruturação psicológica, relacionada ao desenraizamento, tão característico da mentalidade urbana contemporânea, a canção de Torquato Neto, em uma atitude francamente pluralista, coloca diversas dimensões e formas de abordagem de fenômeno, o que termina, é claro, por ressaltar-lhe a importância social, sem, entretanto, esgota-lo do seu grande poder simbólico.

Poder este especialmente reforçado pelas particularidades da vida social brasileira daquele período, no qual a população debatia-se, como, aliás, acontece até hoje, com as alterações, quase sempre bastante radicais e traumáticas, que eram provocadas nas relações afetivas e familiares, pelo processo acelerado de urbanização

ANTICOMPUTADOR SENTIMENTAL: A RENOVAÇÃO DOS SUPORTES FORMAIS E TECNOLÓGICOS NA CANÇÃO TROPICALISTA

Um dos aspectos que mais singularizam a Tropicália, mesmo dentre as experiências de vanguarda que lhe foram contemporâneas, e que se voltavam preferencialmente para os aspectos sonoros da poesia, era a sua intenção de repensar os suportes formais e tecnológicos da canção; levando em consideração as possibilidades novas trazidas pela produção e a difusão massificada, bem como as injunções do mercado de consumo.

A Tropicália dedicou atenção especial às novas possibilidades comunicativas da tecnologia e do discurso da comunicação de massa e às alterações que provocaram nos hábitos e vivências cotidianos. A sua poética mostra-se profundamente marcada pela consciência da ampliação dos suportes à experiência estética, que a indústria de massa de artefatos culturais tornara possíveis, em especial para a canção popular urbana, sua forma de expressão poética privilegiada.

Isto está expresso nas obras tropicalistas de variadas formas; desde o traçado de panoramas sociais mais amplos, que destacam o papel da tecnologia e da comunicação de massa na conformação visual e na dinâmica cotidiana do ambiente urbano, como se dá em “Geléia Geral” de Torquato Neto (1968), “Paisagem útil” de Caetano Veloso (1968) ou “Parque Industrial” de Tom Zé (1968), até a interiorização afetiva dos novos processos de apreensão da realidade gerados por este estado de coisas; como em “Baby”, de Caetano Veloso, que integra o disco-manifesto de 1968 (“você precisa saber da piscina/da margarina/da Carolina/da gasolina”) ou “Objeto não identificado”, Também de Caetano Veloso, integrante do primeiro disco solo de Gal Costa de 1969 (“eu vou fazer uma canção pra ela/uma canção singela brasileira/para lançar depois do carnaval”).

De um certo modo, estas sendas já haviam sido abertas pelas vanguardas, todavia, se é inegável que estas incorporaram à sua expressão poética diversos procedimentos afins da comunicação de massa, também é verdade que, ao contrário da Tropicália, não lograram uma interação mais efetiva com a atuação dos meios que os produziram, e aos quais eles deram identidade; O mesmo se pode dizer sobre as “neo-vanguardas”, dos anos 50 e 60, como a poesia concreta ou as diversas vertentes da poesia sonora, apesar de estas já terem surgido em um contexto já radicalmente

transformado pelas modernas técnicas publicitárias (as mesmas que foram, por outro lado, determinantes na estética da “pop-art”)¹⁹⁷.

Até nos campos do rádio e do cinema, frutos inconteste das novas tecnologias industriais de comunicação de massa, as experiências relacionadas às vanguardas, em geral não conseguiram se projetar em um circuito realmente massificado. No caso do rádio, apesar de Brecht, já nos anos 20, intuir formas mais criativas e participativas de utilizá-lo, não realizou qualquer trabalho concreto neste sentido; e mesmo mais tarde, uma experiência como *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1947) peça radiofônica de Antonin Artaud, que pulveriza a linguagem e o discurso racional, apesar de causar impacto (sendo logo proibida), não passou de um evento isolado dentro do tipo de programação normalmente veiculado.

Quase o mesmo se deu no que se refere ao cinema, onde experiências como as dos dadaístas, Picabia, Duchamp e Hans Richter, ou mesmo as de maior repercussão do

¹⁹⁷ Em geral o tom polêmico e o gosto pelo escândalo característico das vanguardas canalizou-se para revistas impressas que, apesar de marcadas pela ousadia e criatividade, e de desempenharam papel importante na fixação da personalidade e dos procedimentos típicos dos movimentos, eram de circulação restrita; como foi o caso da vorticista “Blast”, editada por Windham Lewis em Londres, a partir de 1914, a dadaísta “Canibale”, editada por Francis Picabia em Paris, a partir de 1920, da “Martin Fierro”, editada por Oliverio Girondo e os ultraístas argentinos em Buenos Aires, desde 1924, ou então, já na fase das neo-vanguardas, as concretistas “Noigandres” e “Invenção”, editadas em São Paulo, respectivamente desde 1952 e 1962.

As únicas exceções à esta regra vão se dar no ramo berlinense do dadaísmo alemão, sintonizado com os revolucionários espataquistas e opositores radicais da república de Weimar, e no construtivismo russo, que foi fortemente condicionado pela agitação reformista que se seguiu à revolução comunista de 1918. No caso do primeiro, houve uma utilização de meios propagandísticos, que já era consideravelmente afinada com a comunicação massiva. Como reconhece Norval Baitello Júnior:

enquanto os outros dadás, especialmente Paris e Zurique estiveram/estavam/estariam ocupados em “épater le bourgeois” através da literatura e da arte, mesmo que explodindo seus limites, Dadá-Berlim não utiliza apenas a literatura e a arte como matéria-prima, mas a propaganda, o jornal, a notícia, a informação, as figuras políticas e a própria práxis política (Dadá Berlin arte-demontagem. ANNABLUMME, São Paulo, 1993, p. 83)

Quanto ao construtivismo russo, as condições especiais propiciadas pela revolução comunista de 1918, que buscava destruir os vínculos com a “cultura burguesa” anterior, lhes garantiram certo apoio oficial (até 1930, quando as tendências de vanguarda são reprimidas pelo governo estalinista) e, conseqüentemente, uma difusão e acesso a meios de massa impensáveis, em outros contextos, para uma vanguarda, como o design publicitário e a propaganda oficial. Kristina Pomorska explica que:

Os antigos futuristas, ou como se chamavam a si mesmos em 1918, confúti – comunistas-futuristas – se agruparam durante os anos 1923-1928 em torno dos jornais Lef e Nóvi Lef (tendo Maiakóvski como editor-chefe). Seu programa é agora utilitário e técnico: ao invés de ficção artigos políticos rimados. Seu princípio é a economia de tempo e a máxima aproximação com a indústria. A obra literária agora se iguala ao trabalho dos operários. A fotografia é anunciada como a nova arte visual que substitui a pintura. O slogan generalizado é “a literatura-fato” (literatura facta) (Formalismo e futurismo. Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 57)

No entanto, este engajamento na nova realidade social política e cultural criada pela revolução comunista fez com que esta vanguarda construtivista ficasse excessivamente marcada pela intenção de proselitismo político e pelo utilitarismo, o que também é verdadeiro, ainda que de forma mais matizada, para o dadaísmo. Sendo assim, apesar de, tanto nos construtivistas soviéticos, quanto nos dadaístas berlinenses, ter havido uma interação efetiva com diversas formas de comunicação massificada; isto de deu de forma consideravelmente diferente do que ocorreu na Tropicália, cuja visada sobre a realidade brasileira foi fundamentalmente cultural e antropológica, remetendo à crítica subversiva do cotidiano, tal como pretendia o surrealismo e radicalizando uma tendência que já se ensaiara no modernismo brasileiro, em especial na antropofagia.

surrealista Luis Buñuel, em colaboração com Salvador Dalí (*Un chien andalou* de 1928 e *L'âge d'or* de 1930), conseguiram pouca interação com a já expressiva produção massificada de sua época; a qual, é válido ressaltar, foi das mais criativas, considerando-se que o cinema, em pouco mais de trinta anos, transformara-se de curiosidade de feira em “sétima arte”¹⁹⁸.

De uma forma ou de outra, diferentemente da maioria das experiências de vanguarda que a antecederam, a Tropicália teve uma intervenção efetiva e radical nos canais de comunicação de massa que veiculavam a música popular, como os festivais da canção e a gravação de discos (até 1972, ano da morte de Torquato Neto e do retorno de Caetano Veloso e Gilberto Gil do exílio, já haviam sido lançados mais de dez discos francamente tropicalistas), e manteve, por alguns meses em 1968, um programa musical semanal na TV Tupi, “Divino, maravilhoso”; sendo, ainda, digna de nota, sua presença e repercussão no jornalismo, principalmente via a coluna

¹⁹⁸ Ainda que, posteriormente, Buñuel tenha prosseguido com uma prestigiosa carreira como diretor de cinema, a verdade é que, muito maior influência nos rumos do cinema como arte tiveram cineastas cuja expressão evoluiu das próprias injunções comerciais e técnicas do novo meio, como o americano D. W. Griffith, o Dinamarquês Carl Dreyer e o russo Lev Kuleshov; ou outros, com ligação apenas indireta ou ocasional com as vanguardas, caso dos franceses René Clair e Jean Vigo, do brasileiro Alberto Cavalcanti ou dos “expressionistas” alemães, Friederich Murnau, Gustav Pabst e Fritz Lang.

A rigor, os únicos filmes de vanguarda a terem um impacto efetivo na linguagem cinematográfica de massa, relacionavam-se com o construtivismo russo, e, tal como os outros produtos desta estética, estavam marcados por uma intenção de proselitismo político. Neste contexto Merecem destaque: as obras de Serguei Eisenstein, que lançou um manifesto em 1923, na revista “LEF”, dirigida por Maiakóvski, com sua revolucionária concepção de montagem de atrações; as obras de Dziga Vertov, fundador do grupo “Kino-Glas” (“Cinema-olho”, cujo manifesto é de 1922), com suas montagens dinâmicas de cenas do cotidiano; e as do grupo Feks (Fábrica de atores excêntricos), liderado por Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, que lançou um “Manifesto excêntrico” em 1922.

Esta continuou sendo a realidade mesmo já depois da segunda guerra, o que se pode constatar sem dificuldade pela mera comparação da escassa repercussão dos filmes produzidos no ambiente das “neo-vanguardas” letristas e situacionistas, com o impacto do cinema “neo-realistas” italiano, de Roberto Rossellini, Luchino Visconti ou Vittorio de Sica (em muitos aspectos, similar à ficção caracterizada também de “neo-realista” de seus contemporâneos, Alberto Moravia, Cesare Pavese ou Elio Vittorini), que, apesar de seu inequívoco caráter renovador, está bem distante do espírito das vanguardas, privilegiando o comprometimento ético e político e a documentação da realidade.

Apenas com a “Nouvelle Vague”, francesa, já na virada para os anos 60, é que se constituirá um movimento de forte repercussão na realização, e mesmo veiculação, das obras pela indústria cinematográfica, que se aproxima do que se poderia considerar uma verdadeira vanguarda. Mas, ainda assim, ressaltando-se que, sua atitude estética, sem deixar de ser profundamente crítica, era já totalmente integrada, tanto materialmente quanto ideologicamente, com a indústria cultural, e, portanto, já mais próxima da atitude manifestada pela Tropicália, do que das discussões sobre a arte acossada pelo kitsch e a massificação que se davam nas neo-vanguardas, suas contemporâneas, em outros campos artísticos, como o “nouveau-roman” francês ou a poesia concreta.

Um distanciamento semelhante, pode, também, ser observado no campo da televisão, em que, já em 1952, surge o manifesto do grupo, “Spaziale”, lançado no programa de um dos seus membros, Lucio Fontana, com nítida intenção de vanguarda, especialmente na sua noção de “recipiente universal”, em que, segundo Germano Celant, “as imagens correm rapidamente e se descentralizam, para todos os cantos do globo e não representam uma condição estática, mas um ‘happening’”. Tudo isto em sincronia temporal para centenas de milhões de pessoas” (Offmedia. Dedalo libri, Itália, 1977, p. 12). No entanto, tal como se deu com as vanguardas no campo do cinema, as propostas dos “spazialistas” não alcançaram muita interação com a evolução posterior do meio, assim como, mais tarde, nos anos 60, as experiências de transmissão interativa dos membros do grupo “Fluxus”, Wolf Vostell e Nan June Paik.

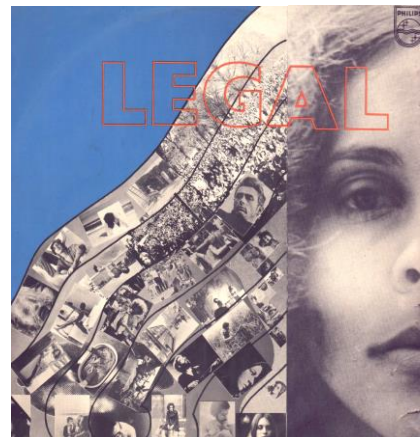
“Geléia geral”, de Torquato Neto, no Última hora (de 1969 a 1972) e a colaboração de Caetano no “Pasquim”, durante o exílio em Londres¹⁹⁹.

Aliás, sobre isto, é importante ressaltar que os anos 60 marcam uma época em que a comunicação de massa foi bastante discutida no Brasil, tanto por seu papel político quanto por suas potencialidades de educação popular. O “cinema novo”, por exemplo, foi essencialmente uma atitude crítica à ausência de compromisso social e engajamento político do cinema brasileiro imediatamente anterior. Também a música popular urbana, que passara por uma metamorfose crítica e estética com a bossa nova, vai ser exaustivamente discutida como veículo de conscientização popular, resultando tanto na cristalização da música de protesto, de grande repercussão nacional através dos festivais, quanto em experiências de cunho mais militante, como os espetáculos musicais do grupo Arena.

A Tropicália fez sua intervenção neste contexto, ressaltando a contribuição cultural das formas de comunicação massiva para a configuração de uma identidade brasileira moderna. A recuperação de Vicente Celestino, grande fenômeno de massa da época áurea do rádio, está relacionada à isto; como também a admiração pela carnavalização televisiva do Chacrinha, inspirador de muitas loucuras do programa de televisão tropicalista “Divino, maravilhoso”, e homenageado em “Aquele abraço”, de Gilberto Gil, canção que alcançou grande sucesso em 1969.

Por sinal, este programa, que foi ao ar entre outubro e dezembro de 1968, é uma das experiências onde está exemplarmente expresso o gosto tropicalista pela reinvenção de suportes expressivos. Procurando alterar radicalmente o perfil dos muitos programas musicais da televisão brasileira da época, o dos tropicalistas, era,

¹⁹⁹ Abaixo momentos significativos da interação tropicalista com os canais de comunicação de massa: à esquerda, Caetano Veloso apresentando “Alegria alegria”, acompanhado das guitarras elétricas dos Beat Boys no festival da Record, em 13 de outubro de 1967, no centro, o anúncio de um programa tropicalista na TV Globo, que, foi ao ar, com alterações, em 27 de setembro de 1968 e, à direita, o disco “Legal” de Gal Costa (1970), com músicas de Gil e Caetano (então exilados em Londres) e capa de Hélio Oiticica.



concebido como um happening semanal, onde, além do elenco, o visual e os cenários eram sempre diferentes.

Como descreve Waly Salomão, por sua estrutura aberta à indeterminação e à improvisação, “Divino Maravilhoso” era muito parecido com:

*a guerrilha urbana o clima de criatividade da hora, aquela urgência agônica de guerrilheiro neste sentido de que não existia um exército convencional de produtores como os outros programas regularmente têm, então era o seguinte, quase na hora H, o Caetano subia no palco da TV Tupi São Paulo e poucas horas antes do programa ser gravado, Caetano orientava a cenografia, botava os cara dali pra executar, e falava assim “faça uma jaula que ocupe o palco inteiro” (...) quando começava o programa Caetano, Gal, Tom Zé e Mutantes (Lovely Rita) e convidados, Paulinho da Viola, por exemplo, e outros estavam todos dentro desta jaula o programa inteiro e no final Caetano cantava “O leão está solto nas ruas” e quebrava a jaula”*²⁰⁰

Os programas seguiam todos neste sentido de dessacralização de posturas e lugares comuns. Em outro deles, parodiava-se a clássica cena da santa ceia, com Gilberto Gil fazendo as vezes de Cristo, cercado de apóstolos tropicalistas, e tendo em sua mesa, ao invés de pão e vinho, melancias, abacaxis e pedaços de bacalhau, que terminavam sendo jogados para a platéia. Igualmente impactante foi o programa da antevéspera do natal, no qual Caetano Veloso cantava, com um revólver apontado para a cabeça, a marchinha “Boas Festas” do suicida Assis Valente (“já faz tempo que eu pedi/mas o meu Papai Noel não vem/ com certeza já morreu/ou então felicidade/é brinquedo que não tem”).

Estas atitudes, além de demonstrarem o caráter experimental, que os tropicalistas atribuíam ao uso dos novos suportes tecnológicos, mesmo quando aparentemente

²⁰⁰ Pode-se ter uma idéia da irreverência do programa, pelos instantâneos que aparecem a seguir: o primeiro, á esquerda, de Caetano Veloso plantando bananeira na estréia de “Divino, maravilhoso” na TV Tupi, em 28 de outubro de 1968, o segundo, logo a seguir, de um momento do mesmo programa em que se pode observar um dos seus insólitos cenários, e o terceiro, á direita, de um outro programa da série em que o convidado Juca Chaves aparece cercado pelos tropicalistas de maneira bastante informal, inclusive com Caetano sentado no chão.



atrelados aos ditames comerciais e padrões expressivos da indústria cultural, pareciam fazer eco às considerações de McLuhan, no tocante ao caráter de envolvimento sinestésico, extrema mobilidade e fragmentarismo natural da linguagem televisiva; já que, como ele mesmo sintetiza, a “forma em mosaico da TV exige a participação e o envolvimento em profundidade de todo o ser, assim como o faz o sentido do tato”²⁰¹.

Mas, é principalmente na expressão poética dos tropicalistas, que aparecem as marcas mais singulares desta preocupação com a renovação dos suportes formais e tecnológicos para a comunicação artística. Nas suas canções é freqüente o destaque das novas modalidades de relação estética e cultural resultantes da comunicação massificada; como a projeção onírica de desejos infantis própria das histórias em quadrinhos, que comparece em “Superbacana” de Caetano Veloso (1968), da universalidade mediana da música pop da época e seu “iê iê iê romântico”, em “Objeto não identificado”, do mesmo Caetano Veloso (1969), ou da relação mitológica com a publicidade em “Parque industrial” de Tom Zé (1968).

Outras obras que se destacam por expressarem isto de forma bastante original, são: “Futurível” e “Vitrines” de Gilberto Gil (do seu LP de 1969), e especialmente “2001” de Tom Zé, integrante do segundo disco dos Mutantes (1969). uma esquisita moda de viola tecnologizada que remete à possibilidades abertas pelos novos recursos tecnológicos da automação, dos computadores pelas viagens espaciais e, ao mesmo tempo, desvela a dimensão onírica e mitológica como eram absorvidos pelo público.

Essa última canção, desde o seu título, que é uma alusão descarada a um filme de ficção científica homônimo de Stanley Kubrick, de enorme sucesso na época, se vale de um conjunto de referência espetaculares aos avanços tecnológicos, representados pela computação e pelas viagens espaciais, ressaltando sua dimensão mítica e impacto sobre o imaginário popular (“astronauta libertado/minha vida me ultrapassa/em qualquer rota que eu faça/dei um grito no escuro/sou parceiro do futuro/na reluzente galáxia”)²⁰².

²⁰¹ Marshall McLuhan. Os meios de comunicação como extensão do homem. Cultrix, São Paulo, 1995, p. 375

²⁰² A canção de Tom Zé chama a atenção para a relação da mística tecnológica e espacial com o poder imaginativo e a sede de evasão do homem comum; que era, aliás, patente na sua canalização bastante intensa e bem sucedida, neste período, para o mercado de consumo, desde os objetos mais simples e de uso cotidiano, até a moda (abaixo, ao centro, pode-se ver o robô de brinquedo ‘Bobby’, que reproduzia um outro, que apareceu em um filme de ficção científica de grande sucesso, *O planeta proibido* de 1956, e um modelo de chapéu imitando capacete espacial de 1966, concebido por um dos mais afamados estilistas da época, Pierre Cardin). Sem falar que a chegada dos primeiros astronautas à lua, em 1969, foi um dos maiores eventos televisionados até hoje, tendo sido assistido por centenas de milhões de pessoas (pode-se ver, abaixo à direita, um instantâneo desta transmissão, com o primeiro homem a pisar em solo lunar, o astronauta americano Edwin A. Aldrin, tripulante da nave Apollo 11).

As canções citadas, também se singularizam por demarcarem claramente a posição tropicalista quanto ao apelo por um mundo mais racionalizado e por um uso libertário e irrestrito das potencialidades da tecnologia, que pareceu ser sempre uma problemática crucial nas formulações de vanguardas (e também na maior parte dos projetos “modernizantes”, que procuravam corrigir os desníveis sociais e culturais, como fica claro, por exemplo, no projeto e construção de Brasília).

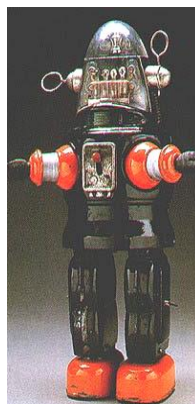
Por um lado a dimensão mitológica da tecnologia é trazida à tona sem rodeios (como em passagens de “2001” como: “sou parceiro do futuro na reluzente galáxia”, ou “meu sangue é de gasolina”), lembrando que libertar-se da alienação cotidiana no trabalho ou nas atividades repetitivas é mais obra da imaginação e da fantasia, do que propriamente dos objetos ou técnicas propiciados pelo avanço tecnológico (como dirá Gilberto Gil em “Vitrines”: “A terra, bola azulada,/numa vitrine gigante./o cosmonauta, a vitrine,/o cosmos de tudo e nada,/de éter, de eternidade,/de qualquer forma a vitrine,/tudo que seja ou que esteja/dentro e fora da cabine./éter-cosmonave-nauta/acoplados no infinito.”, ou então Tom Zé em “2001”: “a equação me propõe/computador me resolve/amei a velocidade/casei com sete planetas/por filho cor e espaço/não me tenho nem me faço”).

Por outro lado a relação lúdica (e deste ponto de vista mais interativa) com os objetos e a paisagem tecnologicamente transformados é destacada, fazendo com que estes apareçam através de formas de apropriação mais particularizadas e relacionadas ao cotidiano (“a minha vida que grita/emprenha e se reproduz na velocidade da luz” em “2001” ou “seu corpo vai se transformar/num raio, vai se transportar/no espaço, vai se recompor/ muitos anos-luz além” em “Futurível”).

Todavia, Tanto “Futurível” e “Vitrines” quanto “2001”, trazem à tona as ambigüidades desta visão “acrítica” do poder transformador da tecnologia, tal como se dá também em diversas outras canções tropicalistas, como: “Superbacana”, que desmonta de maneira satírica a idéia, aparentemente progressista, do “super-homem” nacional; “Paisagem útil”, do primeiro LP solo de Caetano Veloso de 1968, onde o beijo amoroso do casal de namorados é iluminado por uma “lua oval da Esso”; ou

Astronauta libertado
me vida me ultrapassa
em qualquer rota que eu faça
dei um grito no escuro
Sou parceiro do futuro
na reluzente galáxia
eu quase posso apalpar
a minha vida que grita
emprenha e se reproduz
na velocidade da luz
a cor do sol me compõe
o mar azul me dissolve
a equação me propõe
computador me resolve
amei a velocidade

cascai com sete planetas
por filho, cor e espaço
não me tenho nem me faço
a rota do ano-luz
calculo dentro do passo
minha dor é cicatriz.
minha morte não me quiz
nos braços de dois mil anos
eu nasci sem ter idade
sou casado sou solteiro
sou baiano e estrangeiro
meu sangue é de gasolina
correndo não tenho mágoa
meu peito é de sal de fruta
fervendo no copo d'água



“Parque industrial” de Tom Zé, com seu “sorriso engarrafado” e seu “banho de sangue encadernado”.

Deste modo, além de marcarem uma posição diferenciada, no contexto mais específico da poesia brasileira, onde ganhava terreno uma noção do fazer poético como construção e solução racional de problemas, posta em voga, seja pela “engenharia de composição” de João Cabral de Melo Neto ou pela “estrutura matemática” da poesia concreta²⁰³, as canções tropicalistas, retomam um dos pontos nevrálgicos no desenvolvimento da poesia contemporânea desde as vanguardas, que é a discussão das novas formas de sensibilidade e expressão suscitadas pela conformação do homem urbano às exigências da tecnologia e da máquina, em especial a padronização e a massificação, pontas de lança de uma nova estética industrial²⁰⁴.

A Tropicália buscou estreitar o diálogo com as novas modalidades de comunicação massificada da canção, cuja relação com a nova realidade da produção e do consumo industrial é óbvia. Porém, longe de intentar uma modernização da

²⁰³ Como explica um dos animadores do grupo Noigandres, núcleo pioneiro da poesia concreta brasileira, Haroldo de Campos, em “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, publicado originalmente no jornal do Brasil em 1957:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática). I. é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. (in: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960. Brasiliense, São Paulo, 1987, p. 96).

Pouco mais tarde, ele será ainda mais explícito na adesão à uma estética industrial em “A temperatura informacional do texto” de 1960 (inclusive na coletânea citada acima), onde coloca a poesia concreta como relacionada a uma: “noção de literatura não de cunho artesanal, mas, por assim dizer, industrial, de produto tipo e não típico, de linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada” (p. 141).

²⁰⁴ Entretanto, é bom lembrar que, justamente, nesta questão, manifestaram-se diferenças de opinião muito significativas entre os diversos movimentos de vanguarda. Muitos, como o futurismo italiano, eram francamente adeptos das alterações físicas (tanto do ambiente quanto dos hábitos cotidianos) e da mudança de sensibilidade provocadas pelas técnicas e produtos industriais. Marinetti no Manifesto futurista de 1909 polemiza: “um automóvel rugidor que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia”²⁰⁴, e, seguindo no mesmo caminho, Oliverio Girondo, proclamará, no manifesto do grupo argentino Martín Fierro (1924): “Um bom Hispano-Suiza é uma obra de arte muitíssimo mais perfeita que uma cadeira da época de Luís XV”²⁰⁴.

Em diversos outros grupos de vanguarda esta atitude futurista também se faz presente, às vezes combinada com outros princípios que, nem sempre, lhe eram muito afins, como se deu em uma larga parcela do cubo-futurismo russo ou do modernismo brasileiro, onde desempenhou papel importante um certo primitivismo. Mas também surgiram importantes movimentos de vanguarda que tinham, sobre a relação entre a arte e a indústria, uma opinião diferente, como o Dada, cuja influência, seja no contexto específico das vanguardas do seu tempo, seja na posteridade artística é igualmente marcante.

Se, de fato, os dadaístas utilizaram diversas formas de produtos industrializados e técnicas a eles associadas, a sua intenção era a de criticar e ridicularizar, não propriamente a indústria, mas as pretensões, suscitadas por ela, de racionalizar a realidade; reprimindo a imaginação e o acaso, instâncias que eram consideravam essenciais para a experiência estética. O que é sintetizado, de forma muito precisa, por Hans Richter, quando, avalia retrospectivamente o desempenho deste movimento, em 1964, reconhecendo que: “o centro de gravidade do dadá residiu no reconhecimento de que razão e anti-razão, sentido e absurdo, planejamento e acaso, consciência e inconsciente são interdependentes e constituem parte necessária de um todo” (Dadá: arte e antiarte. Martins Fontes, São Paulo, 1993, p. 83).

canção via uma maior integração com as mitologias e procedimentos expressivos surgidos do novo universo tecnológico, sua atuação, foi orientada no sentido de sua revisão crítica, em especial, fazendo penetrar neste universo a criatividade e a iconoclastia popular, inclusive com seus contrastes e suas contradições.

E, mais que isto, procurando mostrar como estes contrastes e contradições podem ser melhor evidenciados e redimensionados, pelas novas tecnologias. O que pode ser constatado, facilmente, em canções como “Paisagem útil” do primeiro disco solo de Caetano Veloso, onde é dito: “Mas já se acende 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”, ou “Superbacana”, do mesmo disco, em que, de maneira brincalhona afirma-se: “Copacabana me engana esconde o superamendoim/e o espinafre biotônico/o comando do avião supersônico/do parque eletrônico/do poder atômico/do avanço econômico”.

Assim, longe de acenar com uma “planificação da linguagem ou do futuro” via tecnologia, os tropicalistas apostaram numa explicitação das diferenças agora redimensionadas e exigindo uma retomada em novo olhar, como, aliás, está dito no manifesto-roteiro, que figura na contracapa do disco coletivo (no único momento que todos os tropicalistas falam juntos): “As coisas estão no mundo só que é preciso aprender”²⁰⁵.

Quanto ao aspecto mais propriamente formal, as obras tropicalistas, revelam uma ambiguidade que é também bastante sintomática quanto à sua forma de relação com as exigências expressivas que eram então ditadas pelos avanços tecnológicos da indústria cultural e suas novas modalidades de suportes de comunicação massificada para a canção. De maneira geral, as obras tropicalistas valeram-se dos padrões já estabelecidos, ou pelo menos, já familiares na indústria fonográfica, ainda que, vale ressaltar, sejam bastante significativas as suas experiências que afastaram-se destas condicionantes, aproximando-se de um tipo de poesia declamatória (na verdade, mais semelhante ao tipo que Ezra Pound, considera como feita para ser entoada).

Bom exemplo disso é a delirante “Panis et circensis” de Caetano Veloso, integrante do disco manifesto tropicalista, em cujo texto sucedem-se imagens sem conexão lógica (“mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar/as folhas sabem procurar pelo sol/e as raízes procurar, procurar/mas as pessoas da sala de jantar/estas pessoas da sala de jantar”), integradas a uma paraferália de ruídos e vozes em um singularíssimo arranjo de Rogério Duprat.

Ainda mais excêntrica, quanto aos padrões usuais de canção veiculados nos meios de massa, é “objeto semi-identificado” de Gilberto Gil e Rogério Duarte, que foi

²⁰⁵ Ver o anexo 1 deste trabalho

também musicada por Rogério Duprat (do LP de Gil de 1969), um verdadeiro recitativo, com linguagem em muitos momentos semelhante à escrita automática, em fragmentos aparentemente desconectados (“Cada diferença abolida pelo sangue que escorre das folhas da árvore da morte. Eu sou quem descrevia o mundo a cada nova descoberta”)²⁰⁶.

Entretanto, predominou, nas obras tropicalistas, no que se refere à duração e forma de apresentação das músicas, a utilização de gêneros e modalidades já sedimentados no gosto do público, como: as baladas, ao estilo da música pop (“Objeto não identificado” e “Baby”), o baião (“Tropicália” ou “Geléia Geral”), o frevo (“Frevo rasgado” do disco de Gil de 1968 ou “atrás do trio elétrico” do disco de Caetano veloso de 1969), o bolero (“Lindonéia”) ou outros que, mesmo não sendo comuns, seriam sentidos pelo público como familiares, como a ciranda (“Pra chatear” de Caetano Veloso feita para o disco “Ronnie Von Nº 3” de 1967) ou o fado (“Os argonautas” do LP de Caetano de 1969).

²⁰⁶ Essa composição, de linguagem bastante afastada do que se considera um discurso racional, como se pode constatar em sua letra que segue abaixo, nem pode realmente ser classificada como uma canção, assemelhando-se mais a um longo poema recitado.

- Diga lá.
- Digo eu.
- Diga você.
- E línguas como que de fogo tornaram-se invisíveis.

E línguas como que de fogo tornaram-se invisíveis. E se distribuíram e sobre cada um deles assentou-se uma. E todos

eles ficaram cheios de espírito santo e principiaram a falar em línguas diferentes.

- Eu gosto mesmo é de comer com coentro. Uma moqueca, uma salada, cultura, feijoada, lucidez, loucura. Eu gosto mesmo é de ficar por dentro, como eu estive na barriga de Claudina, uma velha baiana cem por cento.

- Tudo é número. O amor é o conhecimento do número e nada é infinito. Ou seja: será que ele cabe aqui no espaço beijo

da fome? Não. Ele é o que existe, mais o que falta.

- O invasor me contou todos os lances de todos os lugares onde andou. Com um sorriso nos lábios ele disse: "A eternidade é a mulher do homem. Portanto, a eternidade é seu amor".

Compre, olhe, vire, mexa. Talvez no embrulho você ache o que precisa. Pare, ouça, ande, veja. Não custa nada. Só lhe custa a vida.

- Entre a palavra e o ato, desce a sombra. O objeto identificado, o encoberto, o disco- voador, a semente astral.

- A cultura, a civilização só me interessam enquanto sirvam de alimento, enquanto sarro, prato suculento, dica, pala, informação.

- A loucura, os óculos, a pasta de dentes, a diferença entre o 3 e o 7. Eu crio.

A morte, o casamento do feitiço com o feitiçeiro. A morte é a única liberdade, a única herança deixada pelo Deus desconhecido, o encoberto, o objeto semi-identificado, o desobjeto, o Deus-objeto.

- O número 8 é o infinito, o infinito em pé, o infinito vivo, como a minha consciência agora.

- Cada diferença abolida pelo sangue que escorre das folhas da árvore da morte. Eu sou quem descrevia o mundo a cada nova descoberta. Ou apenas este espetáculo é mais um capítulo da novela "Deus e o Diabo etc. etc."

- O número 8 dividido é o infinito pela metade. O meu objetivo agora é o meu infinito. Ou seja: a metade do infinito, da qual metade sou eu, e outra metade é o além de mim.

- E fim de papo.

- Tá legal.

*complexidade tornou necessárias técnicas de mixagem impossíveis de serem realizadas ao vivo.*²⁰⁸

Assim, a aparente adesão tropicalista aos padrões estabelecidos pelo consumo de massa, revela-se como uma verdadeira tomada de posição quanto à modernização da canção; considerando-se que, as injunções tecnológicas e industriais haviam adquirido um papel preponderante na sua concepção e no seu efeito final. Esta era feita, agora, para ser usufruída, principalmente, através do rádio e os produtos da indústria fonográfica, o que demandava uma série de novos recursos técnicos e expressivos.

Todavia, é importante também deixar claro, que o uso de tais recursos pelos tropicalistas, não lhes restringiu o campo para a experimentação. Muito pelo contrário, tanto que, como lembra Celso Favaretto, a canção tropicalista:

*também se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais – basicamente a mise en scène e efeitos eletrônicos (microfone, alta fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas) que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação.*²⁰⁹

Estes recursos, hoje amplamente difundidos, eram então utilizados, quase exclusivamente, pelos músicos eruditos ligados à música concreta e eletrônica, como Pierre Schaeffer, Luciano Berio ou Karlheinz Stockhausen, e apenas começavam a penetrar a música pop, especialmente através do rock, tendo sido efetivamente introduzidos na música popular brasileira pelos tropicalistas, que souberam dar-lhes uma conformação bastante original.

Por outro lado, a atitude tropicalista de empreender sua crítica cultural inserindo-se, de fato, no mercado da música popular urbana, subverte, de forma bastante contundente, uma certa postura vanguardista, que, já nos anos 60, era questionada como inócua e obsoleta pelo poeta Edoardo Sanguinetti, um dos mais destacados teóricos da neo-vanguarda, por oferecer um:

*fetice mais misterioso do que qualquer outro, a oferta de uma mercadoria pela qual ainda não havia nenhuma procura reconhecida (...) é como se a ausência da procura ou a recusa provocante de qualquer procura atual possível, interpretadas como garantia da inocência e da lealdade da obra, pudessem retirar, hoje, amanhã e sempre, seu caráter de mercadoria.*²¹⁰

Sem dúvida, o afastamento das regras de mercado e dos hábitos de consumo massificados, não são garantia estética para qualquer tipo de arte, muito menos

²⁰⁸ Pierre Levy. Ciberultura. Editora 34, São Paulo, 1999, p. 140

²⁰⁹ Celso Favaretto. Tropicália. Alegoria, Alegria. Ateliê Editorial, São Paulo, 1996. P. 29

²¹⁰ Edoardo Sanguinetti. Sociologia da vanguarda. In: Luís Costa Lima (org.). Teoria da cultura de massa. Paz e Terra, 1978, p.263

tornam a influência destes últimos sobre a sensibilidade estética do público menor. Ainda que se possa argumentar que o fazer artesanal potencializa certas dimensões artísticas particulares, não se pode deixar de levar em conta, por outro lado, que o contato contínuo com os produtos industriais promove certas alterações de sensibilidade e cria expectativas novas, inclusive de fruição estética, como analisaram exaustivamente, já nos anos 60, Marshall McLuhan e Gillo Dorfles.

As metamorfoses da arte, dentro de uma realidade cultural caracterizada pela profusão de produtos e técnicas de comunicação industriais, já era, por sinal, um dos temas centrais das vanguardas. Principalmente por que, sendo tais produtos presos a certas condicionantes, como a padronização e as regras mercadológicas, despertavam no público, modos de interação diferentes da fruição desinteressada, que as estéticas mais tradicionais viam como sendo a legítima forma de relacionar-se com as obras artísticas.

A partir do final dos anos 50 e durante os anos 60, esta problemática da arte em um meio social transformado pela indústria e pela cultura de massa, voltou à tona com maior força. Até por que, a influência dos elementos relacionados a este contexto na sensibilidade artística era já um fato incontestável. Entretanto, semelhante ao que se deu na época da eclosão das vanguardas, nas primeiras décadas do século XX, isto suscitou diferentes modos de abordagem estética.

Para alguns artistas uma maior racionalização dos métodos de elaboração e fruição das obras de arte, evitando assim a redundância informativa e a banalização, típicas da cultura de massa, parecia ser a resposta (nesta direção seguiu o concretismo poético e plástico, a “op art”, e, em certa medida o minimalismo), outros procuraram contrapor, à sedução do consumo massificado, o uso de materiais brutos ou pouco valorizados e de técnicas simples (como se deu com o informalismo ou a “arte povera”), ou então de estratégias que recuperassem o caráter particular e pessoal da experiência estética como nos “happenings” ou nas obras abertas e interativas, que demandavam uma ação complementar dos executantes ou do público).

A maioria das correntes artísticas que marcaram os anos 60, posicionaram-se em uma ou outra destas direções, convergindo, de um ponto de vista mais geral, para o que se poderia definir como, “arte conceitual”; abrindo espaço para o uso dos mais variados meios e suportes materiais, no entanto, por outro lado, colocava-se o artista mais como construtor de idéias do que de objetos; procurando, assim, negar a lógica do consumo massificado, que descaracterizava o caráter exclusivo e pessoal da experiência artística.

Apenas os adeptos da “pop-art”, como Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein ou Andy Warhol e outros artistas que, de algum modo, receberam sua influência, por já atuarem em modalidades limítrofes entre a atividade artística e

a produção industrial, como os arquitetos do grupo Archigram (Davis Greene, Dennis Crompton, Michael Webb, Peter Cook, Ron Herron e Warren Chalk), buscavam uma estética sintonizada com as injunções, novas demandas e formas de fruição estética sucitadas pela sociedade de consumo.

Mas, além de não encontrarem correspondentes no campo da música ou das formas de difusão massificada da palavra, estas experiências, mesmo durante os anos 60, ainda eram olhadas com muitas reservas, tanto que o próprio Marcel Duchamp, pioneiro na reutilização de materiais oriundos da produção industrial massificada, dirá, em carta a Hans Richter de 1962:

Este Neodadá que agora se chama neo-realismo, Pop-art, Assemblage, etc., é uma divertimento barato, e vive daquilo que Dadá realizou. Quando descobri os ready-mades, tinha a intenção de desmotivar a algazarra estética. Mas no Neo-dadá usaram os ready mades para neles descobrir um ‘valor estético’! Joguei-lhes o secador de garrafas e o urinol no rosto, como um desafio, e agora eles o admiram, atribuindo-lhes uma beleza estética.²¹¹

De fato, os adeptos da “pop-art” optaram por absorver o imaginário e as técnicas de impacto massivo das novas formas de comunicação industriais, e esta postura foi, muitas vezes, encarada como uma simples capitulação ante o poder da indústria cultural. No entanto, se for analisada mais cuidadosamente, percebe-se que contém uma significativa mudança na forma de ver os objetos artísticos e a própria experiência estética.

A reprodução massificada e as técnicas publicitárias, trazem em seu bojo a capacidade de alterar a percepção do tempo e do espaço, aspectos que, sem dúvida, são determinantes para qualquer experiência comunicativa profunda, em especial a artística. Diversos artistas e estudiosos das formas artísticas em geral, desde a época das vanguardas, ocuparam-se desta questão. Ela já é exposta de forma programática, e um tanto exagerada, no “Manifesto futurista” de 1909 (“o tempo e o espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.”²¹²), e a noção de simultaneidade, tão cara aos poetas de vanguarda, também está intrinsecamente ligada a esta possibilidade de alteração das referências de tempo e espaço, provocados pelo turbilhão ou frenesi da vida urbana moderna.

Junte-se a isto que, a massificação e a dinâmica publicitária, são as maiores responsáveis pela aceleração na aceitação de inovações, mas, também, pela rápida obsolescência das informações, que é tão características da vida urbana

²¹¹ Hans Richter. Dadá: arte e antiarte. Martins Fontes, São Paulo, 1993, p. 290

²¹² Fundação e manifesto do futurismo. F. T. Marinetti. In: Aurora Fornoni Bernardini (org.). O futurismo italiano. Perspectiva, São Paulo, 1980, p. 34

contemporânea. Tal estado de coisas, por sua vez, tem repercussões estéticas da maior importância, pois transforma o momento da comunicação real com o público, no mais intenso e sólido referencial de valor artístico; passando, em decorrência disso, os objetos de arte propriamente ditos, a serem vistos, mais como suportes e meios de provocar experiências, sensações ou estados psicológicos, do que como a forma final e mais acabada deste valor.

Como sintetizou Giulio Carlo Argan, em uma, antecipadora visada geral da arte do século XX, feita em 1984:

*a arte deste século vive a crise do objeto artístico; e dado que em toda a história da civilização o objeto artístico foi o objeto por autonomasia, o modelo ideal do objeto, a crise do objeto artístico está integrada na crise mais vasta da idéia de objeto. As correntes mais recentes repudiam o objeto artístico, seja porque ele já não tem valor de modelo, seja porque, numa sociedade de mercado como a atual, é imediatamente envolvido na mecânica da posse e do consumo, tornado “mercadoria”.*²¹³

A Tropicália, compartilha esta descrença na preservação da “aura” das obras de arte, como objetos especiais e únicos, por sua conformação às regras do mercado de consumo (tema que, aliás, já merecera, nos anos 30, a atenção de Walter Benjamin, um contemporâneo atento das vanguardas do início do século XX e das mudanças provocadas pelo advento de tecnologias de comunicação de massa como o rádio e o cinema²¹⁴); Porém, vai procurar questionar as leis de atribuição de sentido e valor estético, a partir de dentro da própria dinâmica mercadológica a que estava submetida a canção popular urbana.

É oportuno lembrar que, valores utilitários agregados às obras de arte, não são uma novidade. A maior parte da arte européia no período medieval era intrinsecamente ligada à função religiosa, o que se dará, também, ainda que de forma e proporção diferentes, com uma boa parcela da arte barroca, sem falar da importância, dentro do contexto da arte contemporânea, das diversas formas de arte politicamente engajada, desde o ‘proletcult’ soviético à internacional situacionista, em que pese o seu caráter às vezes sectário ou intolerante.

No entanto, mesmo considerando estes aspectos, impõe-se como realmente nova, a atitude tropicalista de aproximação e interação efetiva de sua criação poética e musical, com a produção industrial massificada e os meios de expressão próprios da sociedade de consumo, sem predeterminações e hierarquizações valorativas. Como

²¹³ Giulio Carlo Argan. Arte e crítica de arte. Estampa, Lisboa, 1988, p. 120 e 121

²¹⁴ Walter Benjamin. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Luís Costa Lima (org.). Teorias da comunicação de massa. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978

reconhece Celso Favaretto, os tropicalistas vão tornar explícito, em sua canções, o entrelaçamento entre:

*o emprego das técnicas, tornadas possíveis pela situação industrial e o envolvimento comercial, e a crítica da sociedade e da produção artística. Não lhes era possível apropriar-se dos recursos eletrônicos e, ao mesmo tempo, separar-se do sistema de produção que lhes oferecia esses recursos.*²¹⁵

Assim, ao desnudar e expor, na construção das suas canções o seu caráter de mercadoria e ao mesmo tempo estimuladoras da sensibilidade e da imaginação, a Tropicália, procurava trazer, para este meio de massa, a discussão de sua própria natureza e das formas como interagia e influía no contexto social a que estava vinculado; tocando no cerne das novas questões provocadas pelas metamorfoses da arte no capitalismo industrial moderno, fortemente condicionadas pelas solicitações de mercado e pelos mecanismos publicitários da indústria cultural.

A canção, apesar de ser um gênero poético dos mais antigos, passou a desempenhar, na sociedade de consumo contemporânea, um papel novo, de grande relevância comercial e ideológica. Ao longo do século XX, as potencialidades de reprodução e difusão e pela indústria fonográfica e depois pelo rádio, cinema e TV, deram-lhe um dos papéis principais na estimulação da atenção intelectual e da sensibilidade, bem como na fixação do gosto estético das camadas populares (e também de uma boa parte dos públicos mais cultos), ultrapassado na atualidade apenas pela influência do cinema e da TV, mas, bem maior do que o dos meios de comunicação estética mais tradicionais como a representação teatral ou o livro impresso.

Um dos objetivos principais da Tropicália era, justamente, tornar este instrumento tão poderoso de comunicação massificada, em um veículo estético mais auto-referenciado e consciente de sua influência estética. Neste sentido, Luiz Tatit, comentando as características da obra produzidas pelo mais conhecido dos tropicalistas, analisa que:

*Caetano detinha, nos idos de 1967 e 1968, dois projetos para a canção brasileira. Um projeto implícito e ruidoso comprometido com a ruptura e a dessacralização de padrões coercitivos que imperavam na MPB da época e outro implícito e em tom mais paciente que buscava reaver, na nova era, o ethos da canção de rádio.*²¹⁶

Este segundo projeto, certamente, é bem menos manifesto, mas, nem por isto é menos importante, e está ligado a importância que os tropicalistas viam na canção

²¹⁵ Celso Favaretto. Tropicália - Alegoria, Alegria. Ateliê Editorial, São Paulo, 1996, p. 124

²¹⁶ Luiz Tatit. O cancionista. Edusp, São Paulo, 1996, p. 275

popular urbana enquanto arte de massa. Papel que, sem dúvida, ela desempenhou de forma exemplar durante a era do rádio no Brasil, entre os anos 30 e 50. Para a Tropicália, não era possível compreender as nova modalidade de canção provenientes das solicitações e possibilidades das novas tecnologias de comunicação, apenas como uma mercadoria qualquer da indústria cultural, ou então, como mero veículo propagandístico, sem a dimensão de verdadeira fonte de estímulo estético.

Esta visão da canção popular como mero agente de propaganda ideológica ou comercial, terminaria implicando em voltar as costas a um imenso universo de significados, desejos e emoções que são investidos nela; o que, na prática, abandonaria este vasto campo de possibilidades comunicativas à reprodução de padrões facilmente comercializáveis pela indústria fonográfica²¹⁷.

Deste modo, ainda que, como admite Caetano Veloso, tenha-se desenvolvido no Brasil, após o musical “Opinião” (1964), que fundia bossa nova e engajamento político, “talvez a forma mais graciosa de música de protesto do mundo”²¹⁸, os tropicalistas preferiram trilhar outro caminho, trazendo para dentro das próprias canções a discussão das motivação consumistas e das flutuações de sensibilidade momentâneas e imediatas que condicionavam a sua comunicabilidade.

Com esta perspectiva podem ser relacionadas diversas composições tropicalistas do próprio Caetano Veloso, que buscam desvelar os elementos emocionais básicos, das baladas pop que inundavam as rádios, a solidão e o desejo do encontro amoroso. É caso de “Baby” (“você precisa andar com a gente/me ver de perto/ouvir aquela canção do Roberto”) ou de “Objeto não identificado” (“eu vou fazer uma canção de amor/para gravar num disco voador/uma canção dizendo tudo a ela/que ainda estou sozinho apaixonado”); bem como de outras, que trazem à tona as metamorfoses formais e tecnológicas por que passavam certos gêneros já tradicionais, como o frevo “atrás do trio elétrico”, também de Caetano Veloso, do seu LP de 1969, ou o samba “Aquele abraço” de Gilberto Gil, lançado em 1969, como uma espécie de despedida antes de sua partida para o exílio.

²¹⁷ Ainda que, verdade seja dita, o uso da canção com intenção deliberada de proselitismo político, foi relativamente comum, desde épocas bem mais recuadas. Mesmo as canções dos trovadores provençais, apesar do seu reconhecido valor poético, não se destinavam apenas ao deleite e à diversão nos castelos. Muitas delas como as de Peire Cardenal, são crônicas do seu tempo, que provavelmente tiveram grande circulação como libelo contra os desmandos de nobres e clérigos corruptos nas muitas querelas políticas e religiosas do seu tempo. Mais explícito ainda, é o uso político que foi feito da canção popular durante o período de consolidação da revolução francesa, entre últimos anos do século XVIII e os primeiros do século XIX, quando, segundo François Moreau, são produzidas cerca de 3000 canções relacionadas ao tema, dentre as quais 177 hinos só para as festas patrióticas, demonstrando ter sido o canto revolucionário “utilizado pelas diversas facções e, desde 1792, pelo poder político central como instrumento de pedagogia revolucionária... ou contra-revolucionária. Pois é difícil separar da ‘canção revolucionária’ as produções que se opõem ou divergem da vulgata política dominante em uma dada época” (prefácio á: *Chants de la révolution française*. Librairie Générale Française, Paris, 1989, p. 7).

²¹⁸ Caetano Veloso. *Verdade Tropical*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997, p. 72

Estas duas últimas são particularmente significativas por dialogarem com dois gêneros solidamente estabelecidos no gosto popular ao longo do período de consolidação da música popular urbana brasileira no século XX: o frevo, gênero extremamente difundido nos carnavais do Recife e Salvador e o samba carioca. Só que chamando a atenção para as modificações importantes por que ambos estavam passando.

O samba de Gil interage com o impacto da música de Jorge Ben, que se utilizava de diversos procedimentos técnicos e construtivos da bossa nova e da música pop, principalmente fundindo o samba com o “rhythm & blues”, em canções de enorme empatia popular, como “País tropical”, estrondoso sucesso de 1969, cujo clima de alegria e hedonismo a composição de Gil, vale ressaltar, busca captar²¹⁹.

Já o frevo de Caetano Veloso remete à então recente difusão dos “trios elétricos”, que haviam injetado as novas potencialidades sonoras e expressivas dos instrumentos eletrificados na tradicional orquestra de metais que sempre marcou o gênero; sendo uma canção pioneira no aproveitamento e na fixação das características musicais e poéticas decorrentes desta nova modalidade de frevo, que, nos anos subsequentes, se tornará dominante no carnaval do nordeste²²⁰.

²¹⁹ Este samba, cuja letra, segue abaixo, alcançou grande sucesso na época, e deveria ter sido lançado em compacto duplo, acompanhado, justamente, de “País tropical” de Jorge Ben; só que, como registra Carlos Calado, um compromisso anterior deste último com Wilson Simonal, deu-lhe exclusividade no lançamento da canção, que goza, até hoje de enorme popularidade (Tropicália: a história de uma revolução musical. Editora 34, São Paulo, 1997, p. 261 e 264).

O Rio de Janeiro continua lindo	Alô, alô Teresinha aquele abraço
O Rio de Janeiro continua sendo	Alô moça da favela aquele abraço
O Rio de Janeiro fevereiro e março	Todo mundo da Portela aquele abraço
Alô, alô Realengo aquele abraço	Todo mês de fevereiro aquele passo
Alô torcida do Flamengo aquele abraço.	Alô Banda de Ipanema aquele abraço
Chacrinha continua balançando a pança	Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço
E buzinando a moça e comandando a massa	A Bahia já me deu régua e compasso
E continua dando as ordens do terreiro	Quem sabe de mim sou eu aquele abraço
Alô, alô, seu Chacrinha, velho guerreiro	Pra você que me esqueceu aquele abraço
Alô, alô Teresinha, Rio de Janeiro	Alô Rio de Janeiro aquele abraço
Alô, alô seu Chacrinha, velho palhaço	Todo o povo brasileiro aquele abraço

²²⁰ Apesar de ter se generalizado, de fato, na passagem para os anos 70, o trio elétrico surgiu, como registra Leonardo Dantas Silva, logo após a participação do tradicional clube de frevo pernambucano Vassourinhas no carnaval de Salvador em 1951; o que estimulou Dodô e Osmar, proprietários de um serviço de amplificação, montado no ano anterior num velho Ford 1929 (dois anos depois substituído por um caminhão com lâmpadas fluorescentes e oito alto falantes, patrocinado pela Fratelli Vita), a incluírem os frevos-de-rua, trazidos pela agremiação carnavalesca, no seu repertório, sendo então:

pela primeira vez os frevos pernambucanos executados por um conjunto de cordas dedilhadas, bem à moda dos atuais trios elétricos. Inicialmente só dois instrumentos, a guitarra baiana e o violão elétrico, passando no ano seguinte para três com a inclusão do violão tenor, o triolim, surgindo assim o trio elétrico que veio a se tornar uma verdadeira revolução no carnaval brasileiro (Carnaval do Recife. Prefeitura da Cidade do Recife/Fundação de Cultura Cidade do Recife, Recife, 2000, p. 236).

Assim além da utilização de gêneros de grande comunicabilidade popular que haviam sido engendrados pela trajetória da música popular urbana desde a época do rádio, os tropicalistas procuraram intervir, de forma crítica, nas modificações que estes estavam sofrendo em contato com novos públicos e novas técnicas de confecção e difusão ao longo dos anos 60.

Estas modificações diziam respeito, tanto a aspectos técnicos e formais na conformação da canção urbana de massa, quanto à aspectos mais especificamente poéticos que estes realçavam ou potencializavam. Assim, respondendo à nova realidade dos recursos eletrônicos, do uso de instrumentos como a guitarra elétrica e dos recursos da gravação em estúdio, os tropicalistas procuraram uma forma de canção onde se expressassem todas as modalidades de expressão musical a que o cidadão urbano brasileiro estava se acostumando; desde o tom didático e sintético dos comerciais aos recursos da música de vanguarda, passando pela melodiosidade e o ritmo fácil da música pop, as formas rítmicas de gêneros tradicionais como o baião e o samba, ou ainda a refinada bossa nova.

De modo semelhante, no que se refere ao nível poético, os tropicalistas tornam manifesta a transposição criativa de gêneros poéticos modernos, para os novos gêneros da canção de massa. Assim, por exemplo, o tom polêmico dos manifestos, amplamente utilizado pelos diversos movimentos de vanguarda, aparece, enriquecido pela retórica grandiloquente dos festivais, em composições como “Tropicália” (“eu oriento o carnaval/eu inauguro o monumento/no planalto central do país”) ou “Geléia geral” (“Pego um jato viajo arrebento/com o roteiro do sexto sentido”).

Da mesma forma, a lírica autocrítica, isto é, irônica e reflexiva, implantada pelos modernistas, será acentuada pela intermediação obsessiva do ambiente industrial urbano e de produtos de consumo, como nas canções de Caetano Veloso: “Alegria” (“Alegria” (eu tomo uma coca-cola ela pensa em casamento/e uma canção me consola”) e “Baby” (“você precisa saber da piscina, da Carolina, da margarina, da gasolina/você precisa saber de mim”), ou pelo deboche e as inversões carnavalescas, como em “Trem fantasma” de Caetano Veloso (lançada no primeiro disco dos Mutantes de 1968) e “Namorinho de portão” do primeiro disco de Tom Zé (1968).

Quanto à canção de Caetano (faixa 17 do CD anexo), além de registrar e incorporar estas inovações do gênero frevo, singulariza-se, ainda, pelo uso, bastante feliz, que faz do ludismo vocabular, criando um clima de “nonsense” e hedonismo que é bem próprio do carnaval.

Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu nasceu	o sol é meu o sol é teu	nem quero saber se o diabo
quem já botou pra rachar aprendeu que é do outro lado do lado de lá do lado que é lá do lado de lá	quero morrer quero morrer o som é seu o sol é meu quero viver quero viver lá	foi na Bahi foi na Bahia o trio elétrico só rompeu no meio-di no meio-dia

Estas duas últimas são particularmente interessantes por inverterem uma modalidade clássica de expressão lírica, o motivo idílico do surgimento do amor e do desejo entre adolescentes. No caso da música de Caetano Veloso, culminando no momento do primeiro beijo, que aparece na canção despido das costumeiras ligações com os aspectos primaveris da natureza, e associado ao trajeto agitado e barulhento de um trem fantasma de parque de diversões; onde o clima de medo, a excitação e a penumbra, encorajam investidas sexuais mais ousadas (“quatrocentos cruzeiros/velhos compram com medo, ele e a namorada, ela não pensa em nada/ ele pensa em segredo”)²²¹.

Quanto à canção de Tom Zé, vale-se de tema quase idêntico, só que trazido para o cotidiano estreito e preconceituoso da classe média suburbana, cujos valores retrógrados dão um tom cômico às situações descritas (“namorinho de portão/biscoito, café/ meu priminho, meu irmão/conheço esta onda vou saltar da canoa/já vi já sei/ que a maré não é boa/é filme censurado e o quarteirão/não vai ter outra distração”)²²².

²²¹ Com um arranjo repleto de ruídos e dissonâncias, esta canção (faixa 18 do CD anexo) procura reproduzir a parafernália típica de um trem fantasma, desses que assombram e fascinam os namorados nos parques de diversões. Além disso, capta com muita sensibilidade a disponibilidade típica da adolescência, magistralmente sintetizada, no grupo tropicalista, pelos Mutantes, para cujo disco de estréia ela foi composta.

Quatrocentos cruzeiros velhos compram com medo das mãos do bilheteiro as entradas do trem fantasma ele e a namorada ele não pensa em nada ela fica assustada quatrocentos cruzeiros de força arrastam o rapaz e a moça para um lugar em cinemascopo vibrante	a montanha gigante de generais verdejantes aparece distante o trem no espelho brilhante o beijo, o primeiro beijo alimenta o espelho quatrocentos cruzeiros quatrocentos morcegos de força o beijo o rapaz e a moça o trem dentro d'água a piscina parada ele e a namorada ela não pensa em nada ele pensa e não diz	onde tem muita água tudo é feliz o primeiro beijo quatrocentos cruzeiros Zé, quarenta HPs de emoção, Zé do caixão traz bichos da criação até o portão acabou a sessão quatrocentos cruzeiros velhos compram com medo ela não pensa em nada ele pensa em segredo
--	--	---

²²² Tom Zé em “Namorinho de portão”, registra, com muita verve, a insatisfação dos mais jovens com os conceitos básicos de normalidade afetiva e sexual da classe média brasileira.

Namorinho de portão ordenado biscoito café, meu priminho meu irmão conheço esta onda vou saltar da canoa já vi já sei que a maré não é boa é filme censurado e o quarteirão não vai ter outra distração eu aguento calado sapato chapéu	o teu papo furado Paris lua de mel a vovó no tricô Chacrinha novela o blusão do vovô aquele tempo bom que já passou e eu de é de sim de foi bom rapaz direitinho desse jeito não tem mais o papai com cuidado	já que saber sobre o meu já pensa no futuro e eu que ando tão duro não dou pra trás entro de dólar e tudo pra ele o mundo anda muito mal lá vem conselho e coisa e tal bom rapaz direitinho deste jeito não tem mais
--	---	--

Contudo, esta sensibilidade tropicalista às novas formas de expressão poética sedimentada desde os movimentos de vanguarda, no início do século XX, não diminui a importância da ligação das suas experiências inovadoras, com o trajeto, mais específico, da canção popular urbana brasileira enquanto arte de massa. Mesmo que seja inegável o lastro literário tropicalista, sua radicalidade no uso de inovações poéticas deve-se, em grande parte, à absorção das experimentações na linguagem da canção urbana desde a era do rádio. Em seu processo de consolidação como veículo de massa principal da sensibilidade brasileira, esta música popular, fixou padrões de liberdade linguística e expressão poética, que, em muitos casos, foram similares aos propugnados pelo modernismo literário, tendo a Tropicália sabido aproveitá-los ou redimensioná-los de diversas maneiras originais.

O humor corrosivo e a sátira debochada, à maneira de Oswald de Andrade, por exemplo, que só retornarão ao contexto propriamente literário nos anos 60 (como na encenação de “O rei da vela” em 67), foram presença forte na música popular urbana, sendo responsável pelo sucesso de muitas composições de Alvarenga e ranchinho, Assis Valente, Wilson Batista ou Adoniran Barbosa. Por sua vez, a incorporação de particularidades da fala e da sintaxe coloquial brasileira, que inspirou a melhor poesia modernista de Manuel Bandeira, Jorge de Lima ou Carlos Drummond de Andrade, em certa medida, encontra paralelo em muitas composições de Noel Rosa, Wilson Batista, Dorival Caymmi, Luís Gonzaga, Lupiscínio Rodrigues ou Adoniran Barbosa.

Assim, a partir do mergulho na criatividade e senso de experimentação da música popular urbana, os tropicalistas apropriaram-se de mecanismos expressivos de grande significado na renovação poética desde o modernismo; especialmente estes citados, cuja conjugação efetiva, antes dos anos 60, só se deu, de fato, na música popular; já que, os sucessores dos modernistas, mesmo os mais radicais, como os poetas concretos, lhes deram pouca atenção, preferindo uma expressão mais depurada e intelectualista.

Avaliando a atuação dos tropicalistas, no sentido de por em contato o repertório cultural da música popular urbana e as formas de discurso artístico tradicionalmente mais valorizados, Celso Favaretto diz que eles trouxeram para a música popular brasileira:

uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras áreas, principalmente o teatro, o cinema e a literatura. Entretanto, em função da mistura que realizou, com os elementos da indústria cultural e os materiais da tradição brasileira, deslocou tal discussão dos limites em que fora situada, nos termos da oposição entre arte participante e arte alienada. (...). Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção,

*estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.*²²³

De fato, seja no tratamento dado aos aspectos formais do discurso poético, ou então nas experiências inovadoras de utilização dos recursos de comunicação musical massificada, a Tropicália deu uma contribuição decisiva, para a consolidação e a renovação da canção popular urbana brasileira, enquanto um verdadeiro gênero de comunicação artística; redimensionando uma tendência, já esboçada desde a época do modernismo, de aproximação da música popular urbana do contexto criativo e crítico da poesia²²⁴.

²²³ Celso Favaretto. Tropicália – Alegoria. Alegria. Ateliê Editorial, São Paulo, 1996, p. 28

²²⁴ Sob sua influência direta vão aparecer, já no início dos anos 70, Macalé, que realizará com a colaboração de Waly Salomão (ambos com estreita proximidade com os tropicalistas desde o final dos anos 60), experiências musicais em uma linha que definiu de “morbeza romântica”, e os “Novos bahianos”, que vão fundir o rock eletrificado com o samba o baião ou o choro. Segundo Antonio Carlos Miguel, este grupo levará adiante:

as bandeiras da Tropicália, num momento em que os dois principais líderes do movimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, estavam exilados em Londres, eles conseguiram engendrar uma simbiose inédita que continua fundamental para a MPB. Ainda hoje, a música do grupo é uma fonte indispensável para quem pretenda se aventurar por essa praia da antropofagia musical (Encarte do CD: Novos Baianos. Enciclopédia Musical Brasileira nº 20. Warner, 2000).

Logo a seguir, virão as experiências de eletrificação de gêneros nordestinos mais tradicionais por Alceu Valença ou Zé Ramalho (que foram precedidos, durante o curto verão do tropicalismo recifense, pelo LSE (laboratório de Sons Estranhos, criado por Aristides Guimarães em 1968) e, já no final dos anos 70, a busca de síntese dos recursos da música erudita contemporânea com os gêneros de música popular pelos compositores que circularam à volta do já extinto teatro Lira Paulistana, em São Paulo, como o grupo Rumo, Itamar Assunção e, especialmente, Arrigo Barnabé.

Segundo Arnaldo Antunes, quando surgiu com seu LP “Clara Crocodilo”, em 1980, Arrigo Barnabé dizia-se preocupado em “dar prosseguimento à linha evolutiva da canção popular, que vinha da Tropicália. Dava pra entender isso em um sentido determinado: o da aproximação do erudito com o popular. Realmente essa fusão se radicalizava em seu trabalho. Compassos irregulares transformados em ritmos dançantes. Atonalismo em música pop. Pound e Batman”. (40 escritos, Iluminuras, São Paulo, 2000, p. 41). E, com efeito, em suas canções ele intenta o cruzamento de elementos provenientes da música popular e do universo das histórias em quadrinhos, com outros próprios da música mais erudita, produzindo obras originais, como “Sabor de Veneno”, do disco “Clara Crocodilo”, cuja letra pode ser apreciada abaixo.

Você já viu aquela menina
que tem um balanço diferente?
Se você viu e reparou
ela tem um jeito de sorrir, de falar
de olhar, que me deixa louco!

Ah eu fico louco!
Não sei se ela veio da lua
ou veio de Marte me capturar
só sei que quando ela me beija
eu sinto um gosto

(uma coisa estranha, um negócio
esquisito)
meio amargo do futuro
sabor de veneno

Por sua vez, diversos outros autores, ainda que não diretamente influenciadas pelo tropicalismo, sem dúvida se beneficiaram do clima de experimentalismo que estes trouxeram para a música popular brasileira. É o caso, nos anos 70, de Walter Franco (abaixo, logo à esquerda, segue a letra de “Cabeça”, canção que integra o seu primeiro LP de 1973) e, mais tarde, do próprio Arnaldo Antunes, que, atravessou os anos 80, como integrante de uma das bandas de pop-rock mais populares do Brasil, os “Titãs”, com a qual lançou sete discos, de 1982 a 1992 (depois prosseguindo em carreira solo); enquanto sedimentava, também, uma expressiva carreira como poeta propriamente dito, tendo publicado diversos livros: em 1983, a coletânea de poemas visuais *OU E*; outra coletânea *Psia*, em 1986; mais outra, *Tudos*, em 1990; depois veio o vídeo-livro *Nome*, em 1993, lançado simultaneamente com um CD homônimo pela BMG (de onde provém a canção “Se não se”, cuja letra pode ser vista abaixo, no centro); e ainda uma outra coletânea de poemas, *2 ou + corpos no mesmo espaço*, em 1997 (na qual figura o poema mostrado abaixo, à direita, musicado por Edgar Scandurra em seu disco *Benzina* de 1996).

Além disto, de forma mais ampla, a influência da Tropicália foi, também, bastante significativa no que diz respeito à renovação de suportes, no contexto mais específico da poesia brasileira não relacionada à música popular; e isto mesmo descontando as experiências poéticas inovadoras de Torquato Neto e Caetano Veloso, no campo da poesia escrita e impressa no início dos anos 70, o primeiro nos textos e poemas reunidos postumamente em *Os últimos dias de Paupéria* (1972), e o segundo em obras dispersas em publicações alternativas, como a “Navilouca”, editada pelo primeiro, junto com Waly Salomão²²⁵.

que é que tem nessa cabeça irmão
que é que tem nessa cabeça ou não
que é que tem nessa cabeça saiba irmão
que é que tem nessa cabeça saiba ou não
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode irmão
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão
que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir ou não

se perde
se não se ganha
se pede
se não se ganha
se perde
se não se acha
se procura
se não se acha
se perde
se não segura
se prende
se não segura
se perde
se não se ganha
se pede

era regenera gera zera zera zera
zera zera zera zera zera zera
zera zera zera zera zera zera

A vitalidade do sincretismo tropicalista também se faz presente, no cenário mais contemporâneo da música popular brasileira, através do “mangue bit”, movimento capitaneado por Chico Science e sua banda Nação Zumbi e por Fred 04 e a sua Mundo Livre S.A., que, lançaram no Recife, em 1992, o manifesto “Caranguejos com cérebro”, com a proposta, segundo a Enciclopédia da música brasileira, “de resgatar e reciclar os ritmos tradicionais da região e incrementá-los com uma visão pop” (Verbete: Chico Science. Art Editora: Publifolha, São Paulo, 1998, p. 197). O resultado disto foram obras como “Côco dub” (faixa 24 do CD anexo), do disco de estréia de Chico Science, (1994), cuja letra segue aqui:

Cascos, cascos, cascos
multicoloridos, cérebros, multicoloridos
Sintonizam, emitem, longe
Cascos, cascos, cascos

multicoloridos, homens, multi-coloridos
andam, sentem, amam
acima embaixo do mundo
ascos, caos, cascos, caos

imprevisibilidade de comportamento
o leito não-linear segue
para dentro do universo
música quântica ?

²²⁵ De fato, apesar de incomparavelmente menor que o volume de canções e outros tipos de poesias para o canto e oralização, a produção exclusivamente literária destes dois autores no período final e imediatamente posterior à dissolução do grupo tropicalista, não é nada desprezível, especialmente por suas formas inusitadas de fragmentação do discurso. Isto pode ser percebido nos dois poemas de Caetano, abaixo à esquerda (o primeiro, no canto, publicado no único número da “Navilouca de 1972, originalmente em uma interessante composição visual em que é repetido três vezes e acompanhado de três fotografias triangulares do autor, e o seguinte em *Alegria alegria*, coletânea de textos seus organizada por Waly Salomão em 1977), bem como nos dois poemas de Torquato Neto mostrados à direita, que integram *Os últimos dias de paupéria*.

ar
o ar
continuar
antes do sopra
cantar
cantar e o momento
a uma só vez, três, nós
e soffro o sim do silêncio
desde o a do canto até o z da voz

mmmmmmmmmm
mmmmmmmmmm
mmmmmmmmmm

Tudo comer
tudo dormir
tudo no fundo do mar

POETA
MAEDA
ARTES
MANHA
SDARM
ASDHO
JEDHA
MANHÃ

a o
rc
o
arte
fa-
liz
&
vi-v.o.
:
auriv/ver
te,
rai
Z

A marca tropicalista está bem presente, no jocoso e escatológico *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso (editado entre 1977 e 1981), cujo dado novo, nas palavras do seu próprio autor, “era a informação contracultural que ‘reciclava’ o fesceniano sintonizando-o à linguagem underground: gírias de gíbi, refrões de rock, semânticas de SM, gaiatices gays”²²⁶; e, principalmente, na chamada “poesia marginal”, que caracterizou-se por formas alternativas de construção e veiculação de artefatos poéticos e pela valorização do discurso oral e de uma linguagem mais coloquial, avessa à transcendência e ao intelectualismo²²⁷.

A poesia marginal, à qual estão vinculados, Chacal, Antonio Carlos de Brito (Cacaso) e Ana Cristina César, vai marcar, uma significativa mudança de interesse e sensibilidade na poesia brasileira, segundo Antonio Carlos Secchin:

Na década de 1970, o pêndulo espontaneidade/construção oscilou vigorosamente para o primeiro termo, com a chamada “poesia marginal”. Surgiram, principalmente no Rio de Janeiro, vários poetas, jovens na maioria, com uma produção veiculada à margem do sistema “oficial” de edição, e cujos livros, precariamente compostos, e vendidos muitas vezes em bares e filas de cinema, se situavam simultaneamente fora da linha política (isto é da esquerda tradicional) e

²²⁶ O *Jornal Dobrabil*, circulou originalmente em apenas 100 folhas datilografadas em máquinas de escrever, que eram xerocopiadas dobradas e enviadas a destinatários previamente escolhidos como Millôr Fernandes e Caetano Veloso, e seu conteúdo era marcadamente humorístico e licencioso, mas, também de grande criatividade poética. Veja-se abaixo um poema de Bráulio Tavares e uma irônica “mensagem publicitária” do próprio Glauco Mattoso, que integraram este periódico alternativo.

sema
semema
fonema
lexema
morfema
semantema
e a ema
gemeu
no tronco do juremá

MENSAGEM PUBLICITARIA:
encoste sua excitação no meu
SORRISO
ponha seu prazer no meu
PALADAR
liberte-se dentro de
MIM

²²⁷ A justeza destas opiniões pode ser confirmada pela apreciação dos poemas que seguem abaixo: à esquerda, um de Chacal (cujos primeiros poemas publicados apareceram na coluna de Torquato Neto “Geléia geral”), que faz parte da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda em 1976 (Rio de Janeiro, Labor), e o que aparece no canto direito, “Vida e obra”, é proveniente de *Na corda bamba*, de Cacaso, publicado em 1978 (ed. do autor, Rio de Janeiro).

uma
palavra
escrita é
palavra não dita é uma
gravada como gravata que é uma palavra
gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa

Você sabe o que Kant dizia?
que se tudo desse certo no meio também
daria no fim dependendo da idéia que se
fizesse do começo palavra maldita é uma palavra

e depois – para ilustrar – saiu dançando um
foxtrote

*da linha vanguardista.(...) A poesia dos típicos “marginais”, muitas vezes irreverente, quase sempre “antiliterária”, desaguou no resgate, ainda que fortuito, de algumas das conquistas da “fase heróica” do modernismo brasileiro (1922), tais como o verso curto, o poema piada, a tematização do cotidiano*²²⁸.

Estes procedimentos podem, com certa facilidade, ser remetidos a características e aspectos fundamentais das criações e do proselitismo da Tropicália; que, foi particularmente atenta à recuperação dos mecanismos de desautomatização da percepção cotidiana, dentro de uma declarada filiação modernista já que, como dirá Torquato neto em sua “Geléia Geral” de 1968, em uma apropriação direta de Oswald de Andrade, “a alegria é a prova dos nove”.

Mesmo um crítico pouco simpático às idéias e à forma de atuação do movimento como José Guilherme Merquior, reconhece que “o tropicalismo, versão sul-atlântica do espírito de maio de 68 possuía a semente do cinismo niilista: o “desbunde” – que inspirou a chamada “poesia marginal”²²⁹. Esta é, também, a opinião de Régis Bonvicino que vê a poesia marginal, como “um dos desdobramentos do Tropicalismo sobretudo no Rio de Janeiro”²³⁰.

Também se atentarmos para as obras literárias de outros autores representativos deste período que, diferentes dos “marginais”, demonstram uma maior proximidade com a estética construtivista, consolidada na literatura brasileira desde a poesia concreta, como Waly Salomão, Duda Machado, Antônio Risério e Gramiro de Matos, pode-se identificar uma mudança de parâmetros semelhante, decorrente de uma inequívoca aproximação da sensibilidade e das formas de expressão, postos em voga pela Tropicália.

Isto pode ser claramente observado na insólita coletânea *Me segura qu’eu vou dar um troço* (1972) de Waly Salomão ou no romance *Urubu-Rei* (1972) de Gramiro de Matos, autores que foram considerados ainda nos anos 70, por Silviano Santiago, como os mais expressivos representantes do que denominou de “estética da curtição”, francamente tributária do tropicalismo e da “galáxia concreta paulista”; bem como no tom irrevirado das muitas poesias dispersas em coletâneas e recolhas dos anos 70, de Duda Machado e Antônio Risério²³¹.

²²⁸ Antonio Carlos Secchin. Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa. Topbooks, Rio de Janeiro, 1996, p. 101 e 102

²²⁹ José Guilherme Merquior. La crítica brasileña desde 1922. In: Ana Pizarro [org.]. América Latina: palavra, literatura e cultura. Unicamp, Campinas, 1995, v. 3, p. 689 e 690

²³⁰ Régis Bonvicino. Tantas máscaras. In: Raul Antelo e outros [org.]. Declínio da arte ascensão da cultura. Livraria e Editora Obras Jurídicas, Florianópolis, 1998, p. 119

²³¹ Silviano Santiago. Uma literatura nos trópicos Rocco, Rio de Janeiro, 2000, p. 128 a 135

Repare-se nos poemas abaixo, à esquerda, um trecho de *Me segura que eu vou dar um troço* de Waly Salomão, e à direita, “o Kamikase da linguagem”, de Antônio Risério de 1977.

Uma nítida influência da interpenetração de códigos tropicalista manifesta-se, igualmente, nos poemas de Paulo Leminski (produzidos em sua maior parte no contexto dos anos 70, mas reunidos pela primeira vez apenas em 1983, na coletânea *Caprichos e relaxos*), cujo estilo é descrito por Arnaldo Antunes como algo onde:

as gírias, as expressões coloquiais, as fagulhas da contracultura conviviam, com ou/e sem conflitos, com o rigor construtivista, a consciência de linguagem e a precisão e síntese apreendidas nos hai-kais, no zen, no judô.

Antes de tudo poeta, sua inquietude o levou a se aventurar na música popular, na prosa, nos ensaios, nas traduções, nos grafismos, na poesia visual, no jornalismo, nas telas de vídeo ou de cinema, nas edições de revistas; assim como Torquato Neto (que desafiava o “coro dos contentes”, enquanto Paulo fazia “chover” no seu “piquenique”) e outros da sua geração (“pertencem ao número /dos que viveram uma época excessiva”, escreveria ele no poema Coroas para Torquato).²³²

Poeta: o ponto mais alto. Cristo e o Diabo. jogar nas costas tudo de bom – jogar nas costas tudo de ruim – ver pra que lado a balança pende, pra que lado é mais leve.

Guerreiro: sou pela industrialização da dor. bota a cana na moenda – mói a cana na prensa – bebe sumo caldo de cana. não ser mais um a engrossar as fileiras lúmpen dos grandes centros.

Poeta: vou fazer uma letra de música utilizando os versos “A mão que afaga é a mesma que apedreja”.

Guerreiro: tomei muito vidro dos comprimidos VENCERNIL. já estava sufocado desde o ano passado.

Poeta: nem dentro de casa nem na rua consigo realizar o programa equilibrado – Correr e não Tropeçar. para criar preciso antes superar a dor. estou frágil, qualquer raio me atinge na varanda no terraço da cobertura.



RISOS ESTALAM SIOS
RIOS MUDAM A PLUMAGEM
QUANDO RENASCE DAS CINZAS
O KAMIKAZE DA LINGUAGEM



²³² Arnaldo Antunes. 40 escritos. Iluminuras, São Paulo, 2000, p. 134

Repare-se nestes três poemas da coletânea *Caprichos e relaxos*, de Leminski onde se pode apreciar estes aspectos:

o pauloleminski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filhadaputa
de fazer chover
em nosso piquenique

dia
dai-me
a sabedoria de Caetano
nunca ler jornais
a loucura de Glauber
ter sempre uma cabeça cortada a mais
a fúria de Décio
nunca fazer versinhos normais

a palmeira estremece
palmes para ela
que ela merece

A presença mais expressiva da influência tropicalista nos autores citados até aqui, não deve, por outro lado, fazer com que seja menosprezado o fato de, desde os anos 70, até poetas significativos que perfilaram-se mais efetivamente pelo ideário racionalizante de pela expressão sintética defendidos pelo concretismo, como Sebastião Uchôa Leite; ou por derivações suas, do tipo do poema processo, como é o caso de Sebastião Nunes, demonstrarem em suas obras, uma nítida abertura ao mesmo tipo de sensibilidade preconizada pelo tropicalismo.

Mesmo um concretista ortodoxo como Décio Pignatari vai reconhecer, em uma entrevista de 1980:

*nos últimos seis ou sete anos, nós mesmo, os poetas concretos, temos feito uma crítica da poesia concreta até mesmo do ponto de vista jocoso. Nós mesmos nos sentimos mais além do que geralmente se chama “poesia concreta”. Augusto tem trabalhos dentro da música popular com Caetano Veloso, por exemplo. Em muitos aspectos, o que era poesia concreta passou, nos anos 60, à música popular com Caetano Veloso, de Gilberto Gil, de Walter Franco e de outros.*²³³

Assim, além do impacto ideológico que provocou, por sua utilização de elementos discursivos e suportes formais da indústria cultural para intervir no panorama artístico brasileiro de seu tempo, não é exagerado dizer que a atuação tropicalista foi decisiva para relativizar a febre contrutivista e racionalizante, que predominava nas

²³³ Décio Pignatari. Entrevista: revista Metaphora. In: Cultura pós-nacionalista. Imago, Rio de Janeiro, 1998, p. 116).

Esta nova ambiência estética em que vão passar a atuar os concretistas e outros poetas que lhes eram afins, pode ser constatada, facilmente, em obras como: o multifacetário “Ensaio sobre a imaginação redundante”, de Sebastião Nunes (início dos anos 70), egresso do poema-processo, abaixo na primeira posição à esquerda; o poema placa de trânsito, de José Paulo Paes (1973), na verdade uma simples apropriação de um elemento de sinalização, que, transposto para a página impressa, revela outros significados, inclusive alusivos à repressão política da época; o hedônico poema visual, em “alfabeto vertical” (“comer beber transar eu amo vosser”) que vem logo a seguir, do concretista Décio Pignatari (1975); ou a lúdica “Caixa preta” de Augusto de Campos e Julio Plaza, cujo conteúdo pode ser visto abaixo, no canto direito, que reúne vários poemas-cartões e um disco compacto simples, contendo poemas sonorizados com a colaboração de Caetano Veloso.



experiências poéticas brasileiras mais inovadoras desde o concretismo; abrindo espaço para uma maior valorização e aproximação de formas mais triviais e cotidianas de comunicação, tanto do ponto de vista temático, quanto no que se refere à manipulação de novos suportes materiais.

A própria criatividade poética tropicalista foi, ela mesma, em muitos momentos, particularmente explícita, quanto à intenção de abrir novas possibilidades de expressão estética através da utilização ou da transformação de suportes até então pouco freqüentes ou mesmo ausentes tanto no cenário poético quanto no contexto da canção popular brasileiros.

Uma obra onde isto está expresso de forma muito clara, é “Acrílico”, de Caetano Veloso, cuja versão original, em seu disco de 1969, contou com um arranjo, ou melhor dizendo, um fundo musical, de Rogério Duprat. Radicalmente afastada de qualquer padrão de canção existente na música popular brasileira até então, essa composição, por isso mesmo, merece ser analisadas mais detalhadamente, como será feito a seguir.

ACRILÍRICO

Uma das mais insólitas criações tropicalistas de Caetano Veloso, “Acrilílico” está a meio caminho entre os mais diversos gêneros de manipulação estética da linguagem. Na verdade, classificar “Acrilílico” de acordo com os cânones tradicionais de canção, seria impossível. Sem deixar de ser uma obra de inegável identidade poética, tanto na construção do texto, que pode ser visto abaixo, bem como na performance oral da gravação original de 1969, por seu próprio autor, ela também está muito próxima do discurso prosaico, tendo muito de confissão íntima ou de depoimento.

Olhar colírico
lírio plásticos
do campo e do contracampo
telástico cinemascope
teu sorriso tudo isso
tudo ido e lido
e lindo e vindo do
vivido na minha adolescência
idade de pedra e paz
teu sorriso
quieto no meu canto
ainda canto
o ido o tido o dito
o dado o consumido o consumado
ato do amor morto
motor da saudade
diluído na grandiciedade
idade de pedra
ainda canto quieto o que conheço

quero o que não mereço: o começo
quero canto de vinda
divindade do duro totem futuro total
tal qual quero canto
por enquanto apenas mino o campo verde
acre e lírico sorvete
Acrilírico Santo Amar(g)o da
PURIFICAÇÃO

Todavia o seu caráter mais que manifesto de obra estética para veiculação e fruição sonora, é mais do que patente. Seja por sua bem cuidada performance oral na gravação original de 1969, em que Caetano Veloso procura manter um tipo de expressão discursiva entre a conversa casual e um tipo de recitação comedida, seja pelo seu arrojado arranjo musical a cargo de Rogério Duprat, que lembra as trilhas sonoras de filmes onde a música contribui de forma decisiva para criar a atmosfera.

Na verdade, esta obra pode ser considerada uma das manifestações pioneiras de poesia sonora no Brasil. Até então já se havia realizada a musicalização e sonorização de poemas originalmente feitos para ser impressos, mas a idéia de uma obra poética para ser efetivamente realizada para transmissão por meios sonoros era algo novo e, até então, apenas realizado por poetas europeus adeptos da poesia sonora e da poesia-ação, como Brion Gysin ou Bernard Hendsieck.

O texto de “Acrilírico” tem inegáveis laivos memorialísticos, como se buscando recuperar, nas palavras do próprio Caetano: “tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido na minha adolescência”. Porém a sua confessionalidade é contrabalançada por outras vozes, que interrompem, vez por outra, a do autor, como se ressaltassem que o “eu” desnudando na música é um eu fingindo e, portanto, também passível de ser assumido por outros.

Porém se existe, de fato, alusões reiteradas a um passado intensamente vivido, reforçadas, inclusive, por um uso abusivo de tempos verbais relativos a este tipo de expressão temporal, como “ido”, “dado”, “consumido” e “consumado”, por outro lado “esse amor morto motor da saudade”, termina por apontar a necessidade do futuro e da renovação (“quero canto de vinda/divindade do duro totem futuro total”).

Ao que parece, nesse recitativo de Caetano Veloso, uma das problemáticas centrais do tropicalismo, o choque entre o velho e arcaico e o agressivamente novo é transposto para uma paisagem intimista, onde é depurado de suas expressões mais

espetaculares, como “a carne seca na Janela”, que aparece em “Geléia Geral”, ao lado do Formioplac, ou a “piscina com água azul de Amaralina” que surge em “Tropicália”.

A única referência à realidade externa é, sintomaticamente, ao próprio local de nascimento do autor, a cidade de Santo Amaro da Purificação, no recôncavo baiano; que é, no entanto, transfigurada em uma imagem ambígua, que conclui a recitação, reconstruída a partir de alusões a experiências íntimas: “Acrílico Santo Amar(go) da/Purificação”.

Esse refinamento da expressão, através de um certo desbastamento da sensibilidade pessoal de imagens resultantes, e mais ligadas, ao intercâmbio crítico com os fenômenos da vida social brasileira (as quais ocupam espaço privilegiado em outras obras tropicalistas), faz de “Acrílico”, um momento criativo privilegiado para observar aspectos da poética tropicalista, por assim dizer mais programáticos e mais ligados a sua busca de experimentar novas formas de expressão para os canais de massa.

Se em certas canções de Caetano que compartilham intenções semelhante, isto ainda fica obscurecido por sua grande comunicabilidade, a partir de suportes formais mais identificáveis pelo público, como no fado “Os argonautas”, do seu segundo disco tropicalista de 1969, onde, através de um discurso em fragmentos (“o dia/o marco/meu coração/o porto/não” ou “o riso/o arco da madrugada/ o porto/nada”, além de reiteradas voltas do refrão “navegar é preciso viver não é preciso”), glosa as “Palavras de Pórtico”, na abertura de *Mensagem* de Fernando Pessoa²³⁴, em Acrílico

²³⁴ Esta composição, que, além de alusões a Fernando Pessoa, tem ainda um certo tom lusitano reforçado pelo tema da navegação e pelo seu ritmo básico de fado, reflete sobre a necessidade da aventura criativa, mesmo sem a certeza do “porto” de chegada, com o alimento mesmo da poesia.

o barco				madrugada
	meu coração			o rido
	não agüenta			o arco
tanta tormenta				da madrugada
alegria				o porto
	meu coração			nada
	não contenta			navegar é preciso
o dia				viver não é preciso
o marco				o barco
	meu coração			o automóvel brilhante
o porto				o trilho solto o barulho
	não			do meu dente em tua veia
navegar é preciso				o sangue o charco barulho lento

há uma ruptura radical com as formas usuais de veicular comunicação poética através de meios de comunicação de massa, tanto as canções em moldes mais comerciais, quanto as recitações de poesia em tom mais declamatório.

As vanguardas, cada uma a sua maneira, contribuíram para sedimentar a idéia de que a mensagem nova pede a forma nova, Caetano Veloso em “Acrilílico”, além de reforçar esta perspectiva, cruzando, de maneira bem tropicalista, conquistas formais da música eletrônica, da poesia sonora e da canção comercial, para o seu mergulho íntimo, mostra que a invenção de formas novas é, igualmente, um imperativo da sobrevivência da própria expressão lírica, tão característica da poesia e, especialmente da canção.

A possibilidade real de vivenciar a situação do novo e da criação, que é posta no texto no mais puro tempo presente, “tal qual quero canto”, está diretamente relacionada à renovação dos canais para a comunicação estética. Assim como o desejo de renovação reorganiza as experiências do passado a nível interno, a comunicação estética verdadeira, a ser realizada com e em direção ao outro, necessita igualmente da invenção de um canal de expressão novo, onde de fato o que se quer possa ser expresso e entendido.

viver não é preciso

o barco

noite no teu tão bonito

sorriso solto perdido

horizonte

o porto

o silêncio

navegar é preciso

viver não é preciso

viver

APOCALIPOPÓTESE: CONCLUSÃO

Os aspectos apontados até aqui na trajetória e nas formas de expressão poética da Tropicália, buscaram esclarecer o seu papel vanguardista e, relacionado a isso, o seu impacto renovador no contexto da poesia brasileira de sua época. Além de repor em circulação diversas problemáticas essenciais para a literatura contemporânea, negligenciadas ou mal resolvidas pelas vanguardas brasileiras que a antecederam, a Tropicália recuperou para a expressão poética, muito do tom desabusado e carnavalesco, que alimentou a solidificação dos principais gêneros da música popular urbana no Brasil, durante o século XX.

Por outro lado, os tropicalistas, de forma original e diferenciada, passaram em revista os temas principais, que agitaram o ambiente intelectual brasileiro nos anos 60 e início dos 70: a insatisfação com o subdesenvolvimento econômico e cultural, a preocupação com a identidade nacional, a politização da arte e o confronto entre as tecnologias de comunicação de massa e as formas tradicionais de transmissão da cultura popular. Sem contar que, considerando mais especificamente sua atuação no campo da canção popular urbana, ela radicalizou o processo de desprovincialização iniciado pela bossa nova; fazendo com que a música popular brasileira passasse a interagir com as novas possibilidades formais possibilitadas pela música pop e seus instrumentos eletrificados, ou pelo intercâmbio com a poesia e as outras artes.

Contudo, subjacente ao tratamento dado a todos estes aspectos pela Tropicália, existem ainda duas questões de grande significado para a literatura contemporânea, que devem ser destacadas e analisadas mais pormenorizadamente. Uma é a compreensão e discussão dos efeitos do tempo e da velocidade urbana sobre a sensibilidade estética; outra é a importância do espetáculo, ou mais propriamente da festa, como instância fundamental para a interpretação dos fenômenos culturais, em especial dentro do contexto brasileiro.

No primeiro caso, é importante considerar que, desde as vanguardas, com sua valorização da simultaneidade, intimamente relacionada com a aceleração provocada pelas novas tecnologias de comunicação de massa, a sintonização com o tempo da tecnologia tem sido uma constante na literatura contemporânea. Já em 1965, Gillo Dorfles, em seu *Novos ritos novos mitos*, dedicou-se, justamente, a mostrar a relação dos novos fatores mitagógicos ligados à temporalidade, que repercutiram fortemente na literatura e nas demais artes, com “a progressiva dissociação do homem do tempo

normal cronológico, fisiológico, cósmico e a sua dependência e adesão – pelo menos parcial – ao tempo ‘tecnológico e mecânico’ dos nossos dias”²³⁵.

Houve, entretanto, discordâncias importantes, quanto a este aspecto, desde os movimentos de vanguarda do início do século XX, de um lado o futurismo ou o construtivismo, valorizando o dinamismo e a “velocidade onipresente” do novo mundo moldado pelas máquinas, e, do outro lado, o Dada e o surrealismo caracterizados pelo descrédito na racionalização e na planificação da realidade.

Na Tropicália, tem um papel destacado, a reumanização e o reaproveitamento lírico, jocoso, irônico, enfim carnavalesco e cotidiano do tempo e do ambiente urbano, que, de muitas maneiras, permitem aproximá-la mais do dadaísmo e do surrealismo. Todavia sua forte preocupação com a identidade nacional e sua inegável inserção nas problemáticas sociais e políticas, mais imediatas do seu tempo, dão a medida de sua postura diferenciada neste contexto; a qual, inclusive, guarda relação com aspectos mais particulares que os movimentos de vanguarda apresentaram no Brasil, desde o modernismo.

Como observa com muita propriedade Eduardo Subirats, a posição intelectual assumida por Oswald de Andrade:

*Não foi vanguardista no sentido europeu da palavra. Em seu programa não havia lugar para a ruptura com o passado, mas com as heranças do colonialismo. Reivindicava a memória histórica primitiva contra uma civilização moderna que a tinha destruído no movimento histórico de sua lógica colonizadora e destrutiva; e ao mesmo tempo, como princípio elementar de criação sincrética do novo como diálogo interior com o diferente, afirmação do plural e verdadeira democracia.*²³⁶

Esse novo olhar histórico e essa nova consciência do tempo estão bem marcados desde as indagações sobre o “caráter nacional”, que seria invisível ao eruditismo em moldes europeus, e a idéia do matriarcado de Pindorama, presentes no manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, como também estão presentes nas narrativas mitológicas de *Macunaíma* de Mário de Andrade (1928) e *Cobra Norato* de Raul Bopp (1931) ou na anti-história em migalhas, nos poemas de *História do Brasil* de Murilo Mendes (1932).

Quanto à Tropicália, seu caráter eminentemente sincrético, e um olhar de grande sensibilidade antropológica, para a convivências entre níveis diferentes e, às vezes, contraditórios de sensibilidade e cultura, apontam para uma visão similar, mas, em

²³⁵ Gillo Dorfles. Novos ritos novos mitos. Edições 70, Lisboa, sd, p. 114

Posteriormente em seu *Elogio da desarmonia* de 1986, ele retomará este tema procurando analisar as muitas formas de fratura, ruptura e falta de sincronia, que marcam as artes contemporâneas como forma de responder a esta aceleração das experiências provocadas pela cultura de massa, através de intervalos que permitam uma apropriação mais humanizada (ver nota 68 do capítulo O x do problema).

²³⁶ Eduardo Subirats. Vanguarda, mídia, metrópoles. Studio Nobel, São Paulo, 1993, p. 24

diversos pontos fundamentais, um tanto quanto diferenciada; que vai destacar a festa como dimensão privilegiada de interpretação da realidade.

Disso já dão provas, tanto a música de Caetano que vai nomear o movimento (“Viva Iracema-ma-ma/Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma”), quanto roteiro-manifesto que aparece na contracapa do disco coletivo *Tropicália ou panis et circensis* (em que sucedem-se cenários e situações que remetem a comícios, sala de projeção de cinema ou auditórios), ou ainda os “happenings” semanais que animavam o programa de TV “Divino maravilhoso”, que faziam tábula rasa de algumas das mais difundidos ícones populares da cultura de massa brasileira desde a clássica imagem da santa ceia e sentimentalismo infantilizado das músicas natalinas, até a anarquia televisiva dos programas do Chacrinha.

Aqui, vale fazer uma pausa para esclarecer alguns pontos essenciais para a compreensão da importância do sentido geral de festa, a qual, como afirma Jean Duvignaud, “implica, como o transe no qual ela tem expressão mais freqüente, a intensidade de uma natureza descoberta por intermédio das suas manifestações extremas”²³⁷. E mais que isto relaciona-se ao fato, nem sempre bem compreendido, de as sociedades e os indivíduos terem:

*competência para enfrentarem formas de experiência que não remontam ao acervo da cultura ou da civilização a que se vinculam. Sem o contínuo trespasse do existencial pelas antecipações frequentemente dolorosas ou absurdas, não existiria a vida humana. A nossa capacidade de violar, de transgredir o quadro geral da nossa vida é, provavelmente, a parte mais fecunda do nosso ser. Somos de opinião que a festa corresponde a estes momentos de antecipação e que os princípios estabelecidos da civilização (sobretudo urbana) tendem a reduzir as experiências, a transpô-las para os discursos escritos, para a religião, até mesmo para a ética.*²³⁸

Na Tropicália, esta perspectiva está implicitamente sugerida na quebra da rotina colocada em inúmeras canções como “Alegria, alegria (“o sol nas bancas de revista/me enche de alegria e preguiça/quem lê tanta notícia?”) e “Baby”, de Caetano Veloso, (você precisa andar com a gente/me ver de perto/ouvir aquela canção do Roberto”) ou “Miserere nobis” de Gil e Capinan, que abre o disco-manifesto de 1968 (“tomara que um dia sim um dia seja/ para todos a mesma cerveja” e “derramemos vinho no linho da mesa molhada de vinho e manchada de sangue”).

Ela também é postulada, de maneira mais franca e agressiva, na atitude subversora e destrutiva, manifesta em canções como “Panis et circensis” de Caetano e Gil (soltei os tigres e os leões nos quintais/mas as pessoas da sala de jantar/são

²³⁷ Jean Duvignaud. Festas e civilizações. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1983, p. 222

²³⁸ Idem. Ibidem. P. 227 e228

ocupadas em nascer e morrer”) “É proibido proibir” de Caetano Veloso (“derrubar as prateleiras louças livros sim/eu digo sim ao sim/eu digo não ao não”) ou então no clima de “ritual pop” de “Enquanto seu Lobo não vem”, “Soy Loco por ti América”, “Trem fantasma” ou “2001”.

É ainda o modelo permissivo da festa que é utilizado para dar direção e sentido às imagens, aparentemente desconectadas, de canções como, “Batmacumba”, “Alfômega”, “Atrás do trio elétrico” ou “Aquele abraço”, como é ela também que está subjacente à desencontrada reunião de opiniões expressas no manifesto-roteiro na contracapa do disco coletivo.

Entretanto, longe de encarar a festa apenas como um mecanismo escapista ou compensatório em relação à ordem estabelecida, a Tropicália lhe dá um sentido marcadamente original dentro do contexto literário brasileiro, sintonizado-a com uma dimensão de crítica cultural mais abrangente, que, inclusive, começou também a ganhar terreno na vida social, de forma mais ampla, desde os anos 60.

As mais claras demonstrações disto, são, provavelmente as rebeliões estudantis irradiadas a partir do maio de 68 francês, que, na verdade, eram a face mais imediatamente visível, de uma mais profunda mudança de valores e comportamento; convergindo, basicamente, para o questionamento da lógica da produtividade e do consumo, em prol de uma existência mais humanizada, onde houvesse um espaço maior para o erotismo, a fantasia e o exercício lúdico.

No campo artístico, e na literatura, em particular, dão conta desta nova perspectiva, além do situacionismo, que atualiza diversas premissas surrealistas sobre a necessidade de romper com o conformismo e a padronização cotidianos e a idéia de produtividade capitalista; a poesia beat, que recupera, em larga medida, o caráter da poesia como celebração; os “happenings”, que fazem retornar para o campo da criatividade artística o espírito de comunhão coletiva dos rituais; as “obras abertas”, que demandam a manipulação e a complementação interativa por parte do público; ou ainda as obras intermídia, que procuram contrapor-se a unidirecionalidade e a unidimensionalidade do discurso.

Estas experiências, além de traduzir de certo modo o agitado clima de experimentação da época, remetem a uma significação cultural de muito maior abrangência, ao reincorporarem a festa como categoria referencial da maior importância para a cultura. Principalmente tentando dialogar com a realidade, ainda algo obscura deste fenômeno, que como define Jean Duvignaud:

Coloca o homem face a face a um mundo sem estrutura e sem código, o mundo da natureza onde têm exercício apenas as forças do “Eu”, os grandes estímulos da subversão. Ela se destrói e renasce das suas cinzas. E se converte na constatação

*de que a relações humanas não instituídas; a fusão das consciências e das afetividades, substituem todos os códigos e todas as estruturas*²³⁹.

Este sentido da festa, como mecanismo ativo e reflexivo da cultura, é apropriada pela Tropicália, tanto com intenção subversiva, em relação aos valores estabelecidos de normalidade e progresso capitalistas (como dirá ironicamente Tom Zé em “Parque industrial”: “pois temos o sorriso engarrafado/ já vem pronto e tabelado é somente requeutar/e usar” ou Caetano Veloso em “Paisagem útil”: “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”), quanto como antídoto à visão estreita da vida social como um sistema racional, que terminavam não tendo olhos para o muito de imaginação e criatividade particular ou individual que lhe dá forma àquela (como lamenta Caetano Veloso em “Panis et circensis”: “Mande fazer de puro aço luminoso um punhal/para matar o meu amor e matei/às cinco hora na Avenida Central/mas as pessoas na sala de jantar são ocupadas em nascer e morrer”).

Neste ponto há que destacar que o caminho escolhido pela Tropicália, apesar de indicar sua afinidade com as experiências de vanguarda, revela considerável originalidade, em especial com relação ao discurso “totalizante” de movimentos como o futurismo e o construtivismo que queriam transformar, através do uso da tecnologia e da massificação, até mesmo os objetos e os hábitos cotidianos dentro dos princípios de sua estética (houve até uma cozinha, uma roupa e um brinquedo futurista, como também um vestuário, um design e uma arquitetura construtivista).

Na verdade, o tropicalismo equilibra a sua marcada dimensão universalista (alvo de críticas dos que viam nisto uma falta de compromisso com o fortalecimento da cultura nacional), com uma atenção pronunciada aos fenômenos que indicavam a efervescência e a vitalidade da cultura popular urbana brasileira; os quais manifestavam-se então, tal qual acontece ainda hoje, preponderantemente em formas relacionadas à festa e ao espetáculo, como é, aliás, bem próprio da nova realidade instaurada pela comunicação e o consumo massificados²⁴⁰.

²³⁹ Jean Duvingnaud. Festas e civilizações. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1983, p. 67

²⁴⁰ O significado da festa na construção de uma identidade brasileira, pode, inclusive, ser relacionado até mesmo a fatores que tem uma presença anterior à constituição de uma sociedade de massas, como a forte herança barroca, e certas particularidades da evolução social das instituições nacionais durante o século XIX. Como lembra Lilia Moricz Schwartz, analisando as comemorações cortejos e festas relacionadas à coroação de D. Pedro II:

Nesse grande império americano, as festas deveriam ser grandiosas e “memoráveis”, no sentido de fazer guardar na memória, misturando tempos diferentes e ritos desiguais em seu passado. Não fosse isso, não entenderíamos esse “ethos da festa”, as festas barrocas, as festas do Império e outras tantas festas que interrompem o dia a dia para imprimir, com seu porte majestoso, uma certa oficialidade. Não fosse isso e não perceberíamos por que a agenda do Império é constantemente marcada por esses dias especiais, que lembram fatos, personagens e santos distantes e que estabelecem uma quantidade impressionante de motivos para comemorar. “País das festas”, aí está uma face pouco

Seja como for, a Tropicália, vai distanciar-se da postura de vanguardas como o futurismo e o construtivismo, que, de maneira geral, só perceberam usos socialmente utilitários dos meios de massa; perspectiva que também predomina em diversas manifestações literárias e artísticas que, de uma forma ou de outra, foram fortemente influenciadas pelo ideário destes movimentos, como a arte engajada brasileira dos anos 60.

Também vai afastar-se de posturas de vanguarda como a do situacionismo, que superdimensionaram o potencial autoritário e repressivo dos meios de comunicação de massa. Os tropicalistas demonstram com respeito a isso, uma visão mais interativa e sincrética, em que os meios de massa são encarados, não como meras ferramentas de propaganda, coerção ou reforma social, mas como capazes de dinamizar e ampliar a consciência das contradições da própria sociedade que os utiliza.

O Tropicalismo parece aproxima-se mais da postura etnológica dos surrealistas, pretendendo, entre outras coisas, inverter as formas de interagir com a cultura popular, pelo sua inserção e dimensionamento em canais de comunicação mais amplos. Mas, por outro lado, também singulariza-se, com relação àqueles, por uma maior proximidade das estratégias concretas da cultura popular de massa; ao invés de considerá-las apenas como formas de contraponto à racionalidade e à padronização da sociedade capitalista contemporânea.

Na verdade, estes aspectos diferenciados da estética tropicalista relacionam-se à valorização da festa como forma de intervenção artística e cultural, e indicam, uma importante tomada de posição da Tropicália, quanto à dinâmica temporal da cultura de massas e do ambiente urbano contemporâneos, profundamente voltados para o espetáculo.

Esta questão ainda não estava, na época em que surgiu a Tropicália, tendo a devida atenção das várias modalidades de expressão artísticas; apesar de o caráter espetacular que a cultura de massa imprimiu a vida urbana contemporânea, já ter sido assinalado por Marshall McLuhan, ao analisar as metamorfoses dos meios de comunicação, em seu *Os meios de comunicação como extensão do homem* (1964)²⁴¹,

compreendida pelos inúmeros viajantes que vieram, durante o século XIX, conhecer esse exótico império (O império em procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro, 2001, p. 15 e 16).

Mas, mesmo antes deste período, ainda durante a fase colonial, desenhava-se uma tendência em expressar através da festa as contadições e conflitos da sociedade brasileira em formação. Como analisa Affonso Ávila:

A festa maior da história colonial, fazendo confluir, numa só imagem coletiva, as desinências culturais do sagrado e do profano, escrevia uma primeira metáfora do êxito sociológico da miscigenação e do sincretismo místico que alimentaria, em punjança tropical e dionisiaca, a resistência das classes dominadas contra a coerção de uma estrutura perversa que se consolidaria na sociedade brasileira (O lúdico e as projeções do mundo barroco. Cultrix, São Paulo, 1994, vol. L. p. 180).

²⁴¹ Marshall McLuhan. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Cultrix, São Paulo, 1991

e ter merecido uma contundente análise de Guy Debord, principal expoente do situacionismo na França, em seu *A sociedade do espetáculo* (1967)²⁴².

Para os tropicalistas, o desnudamento do caráter espetacular da vida e da cultura contemporânea vai ser utilizado, como forma de desmistificar certas visões do tempo e da história, que conformaram e estão profundamente arraigadas na prática literária e artística ocidental. A festa, com sua dimensão iconoclasta, destruidora e, ao mesmo tempo, sincrética e interativa, faz convergir dois importantes princípios orientadores de abordagem do tempo e da história, o princípio utópico e o apocalíptico escatológico, que foram fundamentais para o desenvolvimento da literatura contemporânea.

Como já chamava atenção Emile Cioran em *História e utopia* (publicado em francês em 1960):

*A literatura utópica em seus primórdios, se rebelava contra a idade média, contra a alta estima que tinha esta pelo inferno e contra o gosto que professava pelas visões de fim de mundo. Dir-se-ia que os sistemas tão tranquilizadores de Campanella e de Morus foram concebidos com a única finalidade de desacreditar as alucinações de santa Hildegarda. Hoje em dia, reconciliados com o terrível, assistimos a uma contaminação da utopia pelo apocalipse: a 'nova terra' que nos anunciam adquire cada vez mais a figura de um novo inferno. Mas este inferno, nós o aguardamos, consideramos mesmo um dever precipitar sua chegada. Os dois gêneros, o utópico e o apocalíptico, que nos pareciam tão dessemelhantes, se interpenetraram, influenciam um ao outro, para formar um terceiro, maravilhosamente apto para refletir a espécie de realidade que nos ameaça e à qual, entretanto, diremos sim, um sim correto e sem ilusão.*²⁴³

A perspectiva utópica é sobretudo notável em vanguardas como o construtivismo e o futurismo, com seu desejo de reformar a realidade por meio da máquina e da tecnologia ou mesmo na subversão da racionalidade cotidiana pelo surrealismo; assim como perspectiva apocalíptica se expressa nas muitas experiências de pulverização da linguagem, ou, como considera George Steiner, na “curiosa violência, histeria destruidora, dificilmente dissimulada, de boa parte da moderna poesia experimental, de Mallarmé e Stefan George a Dada e Celan”²⁴⁴.

Entretanto, estas duas tendências expressivas e, conseqüentemente, os aparatos formais e temáticos que lhes são peculiares, raramente conseguiram ser sintetizados de forma efetiva na literatura contemporânea até os anos 60, mesmo que esta intenção

²⁴² Guy Debord. *A sociedade do espetáculo*. Contraponto, Rio de Janeiro, 1997

²⁴³ E. M. Cioran. *História e utopia*. Rocco, Rio de Janeiro, 1994, p. 120

²⁴⁴ George Steiner. *Extraterritorial*. Companhia das Letras, São Paulo, 1990, p. 156

já tenha sido ensaiada em alguns artistas desde o aparecimento das vanguardas no início do século XX. É o que explica Eduardo Subirats, para quem:

*As utopias estéticas da modernidade, como nas profecias artísticas de Kandinsky ou Mondrian, contemplam a ordem racional e a salvação espiritual da cultura em estreita e explícita vizinhança com visões do caos e da destruição. Ambos os mundos, o de uma ordem racional fundada na razão técnico-científica, e o da destruição e da angústia, chegam a relacionar-se intimamente nos melhores expoentes da arte e da arquitetura das vanguardas. (...) Nestas obras, assim como na realidade política e social das sociedades industriais desenvolvidas, o conflito entre o logos do progresso e da angústia não encontrou conciliação.*²⁴⁵

Certamente esta conciliação é mesmo algo muito difícil, talvez algo que vá além da modernidade, ou do que se aprendeu a considerar como tal; no entanto, buscar por ela é uma preocupação fundamental do artista contemporâneo, na medida em que ele deve viver e criar em uma realidade mutante, e portanto, enfrentar o desaparecimento ou a destruição do sentido, sem perder, apesar disso, a capacidade de identificação estética.

Seja como for, a rigor, apenas as experiências que, tal como a Tropicália, valorizaram e se aproximaram da festa, como os happenings, ou as obras intermídia, lograram formas de realizar efetivamente esta síntese; como foi o caso de diversas iniciativas do grupo Fluxus, nos anos 60, integrado, entre outros, por Allan Kaprow e Dick Higgins, ou de certas modalidades de poesia sonora, já a partir dos anos 70. Sintomaticamente, todas estas experiências apontaram para a abertura às modalidades de comunicação popular e massificada, aspecto em que a Tropicália foi, em boa medida pioneira, e extremamente bem sucedida.

Outro aspecto da maior importância ligado a busca dessa síntese, entre a utopia hedonista e a escatológica destruição do sentido, presente na Tropicália, é chamar atenção para as concepções estreitas de moderno e modernidade, que supervalorizavam o papel das análises sociológicas, em especial as ligadas aos discursos “totalizantes”, como o marxismo, como instrumento e crítica, mas que, eram insensíveis à multiplicidade da experiência pessoal efetiva.

O que, no contexto brasileiro, terminava sufocando a criatividade e restringindo as possibilidades de expressão nacional. É isto que está subjacente ao quase desabafo de Gil em “Cultura e civilização”, presente no segundo disco solo de Gal Costa: “a cultura e a civilização elas que se danem ou não/contanto que me deixem o meu licor de jenipapo”. Com perspectiva e sensibilidade semelhantes Caetano Veloso em “Divino Maravilhoso”, lançada no mesmo disco de Gal, apontará a necessidade de

²⁴⁵ Eduardo Subirats. Da vanguarda ao pós-moderno. Nobel, São Paulo, 1986, p. 45 e 46

um olhar mais plural para apreender a vitalidade da vida social concreta, dizendo: “atenção/para a estrofe/pro refrão/pro palavrão/para a palavra de ordem/atenção/para o samba exaltação”.

Além disso, a nível mais amplo, a excessiva conformação das experiências reais à lógica de discursos totalizantes, como a síntese entre desenvolvimento, capitalismo e industrialismo, que animava os grandes projetos de modernização da sociedade brasileira, ou entre concientização e militância política, como era de praxe entre uma grande parte dos intelectuais e artistas da época (desde teatrólogos como Gianfrancesco Guarnieri ou Augusto Boal até poetas como Ferreira Gullar e Mário Chamie), era vista pelos tropicalistas como excessivamente redutora e pouco adequada à radiografia mais profunda dos dilemas nacionais.

Tudo isso terminava por comprometer a própria possibilidade de constituição de formas realmente mais humanizadas de vivenciar as possibilidades libertárias da modernidade; às quais a Tropicália dedicou uma particular atenção e uma rasgada simpatia. já que como apontam Capinam e Torquato Neto, na conclusão do roteiro para o programa de televisão inédito “Vida paixão e banana do tropicalismo”: “cada geração deve numa opacidade relativa, descobrir sua missão. E cumpri-la ou traí-la”²⁴⁶.

Por trás da crítica tropicalista, a uma visão da arte como militância revolucionária, ou de sua antipatia por concepções apoiadas em discursos totalizantes como o marxismo, sobre fenômenos e problemas da realidade brasileira, está, na verdade, a exposição de insuficiência do aparato intelectual modernista, tal como consubstanciado na arte de vanguarda desde o início do século XX, para equacionar, de forma satisfatória, as questões colocadas pela vida urbana contemporânea; ao menos nos moldes em que ela já se encontrava no Brasil nos anos 60.

Nisso a Tropicália parece adiantar certos posicionamentos de crítica aos pressupostos do modernismo que deram ensejo à postura estética e intelectual pós-moderna, que se difundiu, de forma mais generalizada, partir dos anos 70. No entanto, vai tomar uma direção bastante diferenciada daquela, o que torna-se ainda mais interessante. Longe de repudiar a herança do modernismo, como demonstra, entre outros aspectos a sua admiração pela antropofagia modernista de Oswald de Andrade, os tropicalistas buscaram reinterpretar a dialética de base que lhe dava impulso, ou seja, o embate entre modernidade e tradição.

Eles recolocaram o problema, não enquanto uma luta de valor ontológico entre forças progressistas e reacionárias, mas como uma situação existencial concreta, que demandava respostas criativas e particulares. Com esta atitude, diferenciaram-se

²⁴⁶ O roteiro deste programa figura em: Torquato Neto. Últimos Dias de Pupéria. Max Limonad, São Paulo, 1982, p. 294 a 308

radicalmente, dos movimentos de vanguarda brasileiros que a antecederam ou que lhe foram contemporâneos; bem como de boa parte dos que haviam se constituído em outros contextos até então.

Além disso, a sua crítica à redução das contradições sociais e culturais brasileiros, a esquemas maniqueístas do que seriam formas sociais atrasadas ou avançadas, ou então posturas alienadas e engajadas, apontou sendas mais conseqüentes para a atuação artística e mesmo para a compreensão do seu papel histórico. Como já ponderava Emile Cioran, no início dos anos 60, em uma crítica pioneira aos alicerces do conceito de história instaurado na era moderna:

*Só agimos sob a fascinação do impossível: isto significa que uma sociedade incapaz de gerar uma utopia e consagrar-se a ela esta ameaçada de esclerose e de ruína. A sensatez, à qual nada fascina, recomenda a felicidade dada, existente: o homem recusa esta felicidade, e essa simples recusa faz dele um animal histórico, isto é um amante da felicidade imaginada.*²⁴⁷

Sendo assim, querendo libertar a imaginação nacional dos desconfortáveis modelos que procuravam lhe impor em nome do progresso, o grupo tropicalista, paradoxalmente, vai demarcar uma posição de grande sagacidade e bom senso, aclarando contradições capazes de realimentar o ímpeto dinâmico e renovador da arte brasileira, sem destruir sua pluralidade de invenção e suas marcas de identidade.

Por sua vez, do ponto de vista mais especificamente poético, a sua atitude de promover a convivência estética, sem hierarquizações, de valores estéticos, princípios formais e conteúdos, tanto da tradição poética mais elevada, quanto da música popular, além de um impulso anárquico e carnavalesco, plenamente realizado na sua entronização da intervenção artística enquanto festa, possui uma dimensão de crítica estética implícita, mas, igualmente significativa.

Caetano Veloso, em uma apreciação da atuação tropicalista feita ainda antes que o fôlego polêmico do movimento tivesse arrefecido, em 1971, disse, com certa modéstia, que, mais que injetar novas formas e conteúdos, o que o tropicalismo promoveu foi uma crítica da música popular²⁴⁸. Porém, justamente nisso é que reside grande parte da sua originalidade e importância estética. Para fazer essa crítica, a Tropicália teve que ser mais do que simplesmente um modo diferente de criar canções, teve de ser algo qualitativamente diverso, ou mesmo, em certa medida, externo aos limites do gênero, e é aí que ela avança como poesia.

²⁴⁷ Emile Cioran. História e Utopia. Rocco, Rio de Janeiro, 1994, p. 101

²⁴⁸ Essa apreciação de Caetano foi feita em entrevista dada à Rádio Suiça Internacional em 22 de junho de 1971, e é citada por Carlos Calado em: Tropicália: a história de uma revolução musical. Editora 34, São Paulo, 1997, p. 282 e 283

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Oswald de. Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978
- ANDRADE, Mário. Aspectos da música brasileira. Vila Rica, Belo Horizonte, 1991
- ANTELO, Raúl. Na ilha de Maratapé: Mário de Andrade lê os hispano-americanos.. HUCITEC, São Paulo, 1986
- ARIÉS, Philippe. O tempo da história. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1989
- AUERBACH, Erich. Mimesis. Perspectiva, São Paulo, 1986
- BAJTÍN, Mijaíl. Problemas de la poética de Dostoievski. Fondo de cultura economica, México, 1986
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e renascimento: o contexto de François Rabelais. Hucitec, São Paulo, 1987
- _____. Marxismo e filosofia da linguagem. Hucitec, São Paulo, 1986
- _____. Questões de literatura e estética – A teoria do romance. Hucitec, São Paulo, 1988
- BALAKIAN, Ana. O simbolismo. Perspectiva, São Paulo, 1985
- BASUALDO, Carlos (org.). Tropicália – A revolution in Brazilian culture. São Paulo: Cosac & Naify, 2005
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. Companhia das Letras, São Paulo, 1985
- BERNADET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel e XAVIER, Ismail. O desafio do cinema. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1985
- CABRAL, Sérgio. Pixinguinha – Vida e obra. Funarte, Rio de Janeiro, 1978
- CALADO, Carlos. Tropicália - História de uma revolução musical. Editora 34, São Paulo, 1996
- CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. Perspectiva, São Paulo, 1993
- _____. poesia, antipoesia, antropofagia. Cortez & Moraes, São Paulo, 1978
- _____. Verso. Reverso. Controverso. Perspectiva, São Paulo, 1988
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta. Brasiliense, São Paulo, 1987
- CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. Perspectiva, São Paulo, 1977
- _____. Ruptura dos gêneros na América Latina. Perspectiva, São Paulo, 1977
- CIORAN, Emile. Historia e utopia. Rocco, Rio de Janeiro, 1994
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 2000
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Contraponto, Rio de Janeiro, 1997
- DOMINGUES, Diana (org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. Unesp, São Paulo, 1997
- DUARTE, Paulo Sergio, e NAVES, Santuza Cambraia. Do samba-canção à Tropicália. Rio de Janeiro: Faperj/Relume Dumará, 2003.
- DUVINGNAUD, Jean. Festas e civilizações. Tempo Universitário, Rio de Janeiro, 1983
- DORFLES, Gillo. Elogio da desarmonia. Edições 70, Lisboa, 1984
- _____. Novos ritos, novos mitos. Edições 70, Lisboa, sd
- ECO, Umberto. A obra aberta. Perspectiva, São Paulo, 1976
- _____. Apocalípticos e integrados. Perspectiva, São Paulo, 1998
- Enciclopédia da música brasileira. Art Editora/Publifolha, São Paulo, 1998
- FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. Edusp, São Paulo, 1992

_____. Tropicália: alegoria alegria. Contexto, São Paulo, 1993

FÁVERO, Osmar (org.). Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60. Graal, Rio de Janeiro, 1983

FEATHERSTONE, Mike. O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade. Studio Nobel/SESC, São Paulo, 1997

FONSECA, Heber. Caetano – Esse cara. Editora Revan, São Paulo, 1995

FRITH, Simon e GOODWIN, Andrew (org.). On record. Pantheon, Nova York, 1990

FROTA, Wander Nunes. Auxílio Luxuoso. São Paulo: Annablume, 2003

GIL, Gilberto. Expresso 2222. Currupio, São Paulo, 1982

GOULART, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980

HOLANDA, Heloísa Buarque. CPC (vanguarda e desbunde: 1960/1970). Brasiliense São Paulo, 1980

HUYSENS. Andreas. Memórias do modernismo. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1996

LIMA, Marisa Alvarez. Marginália: arte e cultura na idade da pedrada. Salamandra, Rio de Janeiro, 1996

MACIEL, Luis Carlos. Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996

MCLUHAN, Marshall. A galáxia de Gutemberg. Melhoramentos, São Paulo, 1976

_____. Os meios de comunicação como extensão do homem. Cultrix, São Paulo, 1991

MENEZES, Philadelfo. A crise do passado: modernidade. vanguarda. metamodernidade. Experimento, São Paulo, 1994

_____. Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX. EDUC, São Paulo, 1992

_____. Poética e visualidade. Editora da UNICAMP, Campinas, 1991

MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura brasileira (1933-1974). Ática, São Paulo, 1990

NETO, Torquato. Os últimos dias de paupéria. Max Limonad, São Paulo, 1982

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro, Rocco, 1996

PAZ, Otavio. Signos em rotaçao. Perspectiva, São Paulo, 1976

PERRONE, Charles A. Letras e letras da música popular brasileira. Elo, Rio de Janeiro, 1988

PIGNATARI, Décio. Cultura pós-nacionalista. Imago, Rio de Janeiro, 1998

PIZARRO, ANA (org.). América latina: palavra, literatura e cultura. Unicamp, Campinas, 1995, v. 3

RICHTER. Hans. Dadá: arte e antiarte. Martins Fontes, São Paulo, 1993

SÁ, Alvaro de. Vanguarda - produto de comunicação. Vozes, Petrópolis, 1977

SALOMÃO, Waly. Armarinho de miudezas. Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1993

SANCHES, Pedro Alexandre. Tropicalismo: decadência bonita do samba. Boitempo, São Paulo, 2000

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. Vozes, Petrópolis, 1978

SANTIAGO, Silviano. Nova literatura nos trópicos. Rocco, Rio de Janeiro, 2000

SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos. Edusp, São Paulo, 1995

SECCCHIN, Antonio Carlos. Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa. Topbooks, Rio de Janeiro, 1996

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. História da literatura brasileira. Nova Aguillar, Rio de Janeiro,

1997

TATIT, Luiz. O cancionista – composição de canções no Brasil. São Paulo, Edusp, 1995

_____. Semiótica da canção. Editora Escuta, São Paulo, 1999

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Vozes, Petrópolis, 1992

TELES, José. Do frevo ao manguebeat. Editora 34, São Paulo, 2000

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. Editora 34, São Paulo, 1998

VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. Pedra Q Ronca, Rio de Janeiro, sd.

_____. Verdade tropical. Companhia das letras, São Paulo, 1997

VENTURA, Roberto. Estilo tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil. Companhia das Letras, São Paulo, 1991

VIANA, Hermano. O mistério do samba. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1995

DISCOGRAFIA TROPICALISTA

Tropicália ou panis et circensis. Philips, 1968, reedição em CD: 1993

COSTA, Gal. Gal Costa. Philips, 1969, (disco 1) reedição em CD: 1993

_____. Gal costa. Philips, 1969, (disco 2) reedição em CD: 1993

_____. Legal. Philips, 1970, reedição em C: 1993

_____. Gal a todo vapor. Philips, 1971, reedição em CD: 1993

DUPRAT, Rogério. A banda tropicalista do Duprat. Philips, 1968

GIL, Gilberto. Gilberto Gil. Philips, 1968, reedição em CD: 1993

_____. Gilberto Gil. Philips, 1969, reedição em CD: 1993

GIL, Gilberto e VELOSO, Caetano. Barra 69. Philips, 1969, reedição em CD, 1990

MUTANTES. Os mutantes. Polydor, 1968, reedição em CD: 1992

_____. Mutantes. Polydor, 1969, reedição em CD: 1992

TOM ZÉ. Tom Zé (Parque industrial ou Satirycon). Rozemblit, 1968, reedição em CD pela Sony em 2000

_____. Tom Zé. RGE, 1969, reedição em CD: 1994

VELOSO, Caetano. Araçá Azul. Philips, 1972, reedição em CD: 1990

_____. Caetano Veloso. Philips, 1968, reedição em CD: 1990

_____. Caetano Veloso. Philips, 1969, reedição em CD: 1990

DISCOGRAFIA PRÉ-TROPICALISTA

ALVARENGA e RANCHINHO. Coleção Raízes Sertanejas. EMI, 1998

MARLENE. Marlene meu bem. Revivendo, sd

GILBERTO, João. O mito. EMI, 1994

REIS, Mário e ROSA, Noel. Noel Rosa por Noel Rosa e Sinhô por Mário Reis. Enciclopédia musical brasileira, Warner, 2000