“Caminhando contra o vento”: guitarras elétricas e fragmentos políticos na MPB

“O trabalho que fizemos, eu e Caetano, surgiu mais de uma preocupação entusiasmada do novo do que propriamente como um movimento organizado. Eu acho que só agora, em função dos resultados dessas nossas investidas iniciais, se pode pensar numa programação, numa administração desse material novo que foi lançado no mercado”. Gilberto Gil, 1968.¹

Neste capítulo apresento as mudanças realizadas pelo tropicalismo no final da década de 1960, ao questionar as concepções de “povo” e “nação”, fundamentos da “moderna música popular”, com a sigla MPB. Vimos no primeiro capítulo que a produção artística de Chico Buarque e Edu Lobo expressou uma idéia de Brasil extraída, principalmente, da imagem do trabalhador rural e urbano, camponês e operário, do Nordeste e dos morros cariocas. Nos arranjos das canções de seus primeiros discos predominaram o violão e instrumentos de percussão relacionados a ritmos do “povo”, – samba, marcha-rancho, moda-de-violão, toada, entre outros nordestinos – considerados por setores intelectuais e artísticos os autênticos e verdadeiros representantes do nacionalismo a nos proteger dos interesses estrangeiros. Por volta de 1965/66, o termo MPB estava fortemente identificado como pólo aglutinador de questões sociais e culturais do país, com base no ideário de valorização do projeto nacional-popular. Atualizando as categorias musicais de Mário de Andrade para este contexto, sugiro pensá-lo como um momento de desenvolvimento do “populário”, visando a construir uma estética totalizante, convergente com a idéia de Estado-nação.

Em 1967, a Tropicália, “movimento” que reuniu diversas produções de música, cinema, jornalismo, teatro e artes plásticas, abriu caminho para sensibilidades fragmentadas – no sentido de não almejar uma totalidade brasileira –, ao colocar em interação os elementos nacionais e internacionais da cultura. Deste modo, os músicos tropicalistas repensaram tanto a concepção de “música popular brasileira” quanto o entendimento do “Brasil” que permeou a primeira geração da MPB. Os artistas escolheram certos elementos locais do que seria a

¹ In Campos (2005). *Conversa com Gilberto Gil*.

nossa “tradição”, mostrando-se abertos às novidades da música *pop* e a outras informações internacionais. A representação social das camadas populares como “povo”, categoria importante do projeto nacional-popular, foi substituída por imagens mais fragmentadas e associadas à cultura de massa. Ao propor uma solução ao conflito entre “nacionalismo” e “estrangeirismo” na “música popular brasileira”, questionando os fundamentos nacionais e populares da MPB, o tropicalismo, de acordo com Marcos Napolitano (2001), gerou tensões cuja conjuntura, em 1968, “culminou na radicalização do debate estético e ideológico em torno da canção (Napolitano, 2001:290)”.

3.1. Uma solução para o impasse nacionalismo x “entreguismo” na “música popular brasileira”

“O 3º Festival de Música Popular, promovido pela TV-Record, em 1967, foi o palco onde se desenrolaram as primeiras escaramuças de uma nova batalha, a que agora travam Caetano Veloso e Gilberto Gil por uma ‘abertura’ na música popular brasileira. Os dois compositores são os primeiros a pôr em xeque e em confronto, criticamente, o legado da bossa-nova, através do seu mais radical inovador, João Gilberto, e a contribuição renovadora dos Beatles. Esse movimento, que ainda não tem nome definido, vai incorporando novos dados informativos: som universal, música *pop*, tropicalismo, música popular moderna. Oswald de Andrade, o grande pai ‘antropofágico’, o profeta da nossa poesia de vanguarda, é invocado também pelos jovens compositores”. Augusto de Campos, 1968.²

Em meados de 67 a contradição político-musical entre a MPB e a Jovem Guarda acirrou-se em dois episódios decisivos, conhecidos como a “Passeata contra a guitarra elétrica” e o “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja”. O primeiro é de julho daquele ano, organizado pela TV Record e artistas de “música popular brasileira”, para promover o programa “Frente Única da MPB”, que substituiria o “Fino da Bossa”. Partindo de tradicional ponto de manifestação política de São Paulo – o Largo de São Francisco –, uma multidão acompanhou Edu Lobo, Geraldo Vandré, Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, MPB-4, entre outros, numa passeata que contou com a estrutura necessária (caminhonetes, carros de som, cartazes, alto-falantes, banda de música) para que a mensagem nacionalista fosse devidamente assimilada. Vale citar uma estrofe do “Hino da Frente Única”, cantado na ocasião pelo público e pelos artistas: “Moçada querida/ cantar é a pedida/ cantando a canção da pátria querida/ cantando o que é nosso/

² Campos (2005). “Informação e redundância na música popular”.

com o coração” (Araújo, 2006 e Napolitano, 2003). Era evidente a defesa de um nacionalismo musical.

A resposta da Jovem Guarda veio no mês seguinte, através da publicação do “Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja” na revista *Manchete*:

Olha, essa gente engajada, esses nacionalistas, na verdade, são demagogos. Nós é que fazemos realmente pensando no povo. Esses burgueses acham que estão defendendo o povo, mas, na verdade, estão defendendo suas carreiras profissionais. Eles estão ocupando o espaço da mídia e usando a fome do Nordeste para ocupar esse espaço. E somos nós, da Jovem Guarda, acusados de alienados, que fazemos caridade, fazemos shows beneficentes (apud Napolitano, 2003) [...] Fazer música reclamando da vida do pobre e viver distante dele não é o nosso caso. Preferimos cantar para ajudá-lo a sorrir e, na hora da necessidade, oferecer-lhe uma ajuda mais substancial (apud Araújo, 2006).

As posições estavam definitivamente marcadas no seio da discussão política entre “nacionalistas” e “alienados” no campo da música popular. O General Artur da Costa e Silva empossado presidente da República, decreta em dezembro de 1968 o Ato Institucional número V – o AI-5 –, de triste fama pelo aumento da repressão aos setores dissidentes e da censura às práticas democráticas. Seu governo intensificou políticas de modernização industrial, crescimento, urbanização e investimento em tecnologia, através de uma ordem política autoritária e uma política econômica de combate à inflação (Süssekind, 2005:39). Em artigo do fim dos anos 1960, Roberto Schwartz (2003) destacava a forte cultura de “esquerda” no país, observando as produções de teatro, cinema, literatura, música e a teoria marxista, “assimilada” por vários artistas e intelectuais que se proclamavam “anti-imperialistas” e se assumiam representantes legítimos do “povo” que, segundo Schwartz, para a “esquerda”, abrangia todos os

interessados no *progresso* do país [...] No plano ideológico, resultava uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpeninato, a *intelligentsia* (Schwartz, 2003:13).

A crítica de Schwartz, escrita no *calor* dos acontecimentos, privilegia o caráter “paternalista” da “esquerda” brasileira daquela fase, ao determinar quem era o “povo” do país e constatar depois como esta concepção se revelava abrangente. Relaciona-se também a uma perspectiva que via sua produção

simbólica, como disse Fernando de Barros e Silva, “numa espécie de estufa³, apartada das bases sociais e dos enfrentamentos históricos que lhe deram origem e lastro substantivo no início dos anos 60 (Barros e Silva, 2004:16)”. A descrição de Roberto Schwartz do cenário cultural e ideológico de meados dos anos 60, de toda forma, aponta para a determinante presença do ideário “esquerdista”, envolvendo a bandeira de um nacionalismo “anti-imperialista”, desfraldada por uma juventude que sonhava com o poder.

O ano de 1967, segundo alguns autores, foi crucial para o desenvolvimento da idéia tropicalista (além de Sússekind, 2005, também Naves e Coelho, 2005). Na cena musical destacavam-se Caetano Veloso e Gilberto Gil, compositores baianos que, havia pelo menos três anos, mudaram-se para o Rio de Janeiro e São Paulo. Suas novas composições alteraram a maneira como então se concebia a “MPB” – identificada ao projeto nacional-popular –, incorporando elementos da música *pop* internacional. Em artigo daquele ano, Augusto de Campos (2005) examina a “intercomunicabilidade universal”, argumentando que os

novos meios de comunicação de massa, jornais e revistas, rádio e televisão, têm suas grandes matrizes nas metrópoles, de cujas “centrais” se irradiam as informações para milhares de pessoas de regiões cada vez mais numerosas. A intercomunicabilidade universal é cada vez mais intensa e mais difícil de conter, de tal sorte que é literalmente impossível a um cidadão qualquer viver a sua vida diária sem se defrontar a cada passo com o Vietnã, os Beatles, as greves, 007, a lua, Mão ou o Papa. Por isso mesmo é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes (Campos, 2005:60).

As produções culturais mais destacadas foram a instalação *Tropicália*, de Helio Oiticica, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez Corrêa; as músicas “Alegria, Alegria” e “Tropicália”, de Caetano Veloso e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil. Flora Sússekind (2005) vê o tropicalismo como “estado mais aberto e profundo”, “arena

³ De acordo com Schwartz (2003), em *Opinião*, por exemplo, acontecia o combate ideológico ao imperialismo e “a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a *opinião* que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira. Identificavam-se assim para efeito ideológico a música popular – que é com o futebol a manifestação chegada ao coração brasileiro – e a democracia, *o povo e autenticidade*, contra o regime dos militares (Schwartz, 2003: 37; grifos meus)”. Em outro trecho do ensaio, o autor sentença: “[em *Opinião*] a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito. *Opinião* produziu a unanimidade da platéia através da aliança simbólica entre música e povo, contra o regime (p. 41)”.

de agitação” ou “momento tropicalista” sem considerá-lo um “movimento”, no sentido programático e organizacional. Recuperando depoimento de José Celso Martinez Corrêa, Süsskind lembra que, segundo o teatrólogo, as manifestações artísticas de diversas áreas agrupadas no termo “tropicalismo” representaram “rupturas em diversas frentes”, dentro de um “estado criativo geral”, mas não ocorreram, num primeiro momento, com “plena consciência de suas interconexões”.⁴

O fundamento “nacional-popular” das canções feitas no Brasil de 1964 a 1967 passou a conviver com um imaginário feito por alguns artistas, relacionando ingredientes “locais” com elementos da cultura “global”. De acordo com Santuza Naves e Frederico Coelho (2005), rompia-se com o momento de formação da sigla MPB, na medida em que

as várias formas do Tropicalismo que emergiram em 1967 exacerbaram as discussões entre artistas e intelectuais que aconteciam desde meados dos anos 1960. Novas divisões surgiram na arena cultural assim que alguns artistas começaram a criticar os que apoiavam o projeto nacional-popular e que fundaram os CPCs (Centro Popular de Cultura), por sua excessiva ortodoxia (Naves e Coelho, 2005:196; tradução minha).

“Alegria, Alegria” (1967), canção paradigma, considerada por alguns críticos a “abre-alas” do movimento tropicalista (Severiano, 1998 e Campos, 2005), aproximou Caetano Veloso das vanguardas literárias concretistas – os poetas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari – ao mesmo tempo em que lhe abriu caminho para o universo do rock – até então rejeitado por aqueles que faziam o que se considerava “música popular brasileira” –, já que o compositor convidara o conjunto argentino “Beat Boys” para acompanhá-lo na apresentação do III Festival de MPB da TV Record.⁵ Tínhamos, assim, a música que misturava os sons elétricos das guitarras e contrabaixos a uma base de marcha, articulando a “música brasileira” com as últimas tendências do *pop* internacional. Por sua importância para o que viria a ser chamado “tropicalismo”,

⁴ Os termos entre aspas, em inglês na versão original, foram traduzidos aqui por mim.

⁵ Seu interesse inicial era convidar a banda que acompanhava o cantor Roberto Carlos (Araújo, 2006), o que constituiria em 1967, a meu ver, uma afronta ainda maior à base nacional-popular que orientava o que era considerada “música popular brasileira”. O RC-7, no entanto, participou do disco *Caetano Veloso* (1968).

cito trecho de sua letra, chamando a atenção às referências de elementos “modernos” advindos dos processos de comunicação de massa:

Caminhando contra o vento/ Sem lenço, sem documento/ No sol de quase dezembro/ Eu vou/ O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves, guerrilhas/ Em cardinales bonitas/ Eu vou/ Em cara de presidentes/ Em grandes beijos de amor/ Em dentes, pernas, bandeiras/ Bomba e Brigitte Bardot/ O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia/ Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Os olhos cheios de cores/ O peito cheio de amores vãos/ Eu vou/ Por que não?/ Por que não? [...] Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola/ Eu vou [...] Ela nem sabe/ Até pensei em cantar na televisão [...]

Augusto de Campos (2005) atribui a Caetano Veloso papel fundamental na superação do impasse entre a MPB e a Jovem Guarda: “Alegria, Alegria” confundiu os limites entre os segmentos, introduzindo uma estética *pop* no terreno da “música popular brasileira”.⁶ Revelo este trecho do artigo de Campos, ressaltando a distinção entre a música de Caetano e “A Banda”, de Chico Buarque, como metáfora especial da relação da Tropicália com a “moderna” MPB:

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de “Alegria, Alegria” traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da “implosão informativa” moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. É o mundo das “bancas de revista”, o mundo de “tanta notícia”, isto é, o mundo da comunicação rápida, do “mosaico informativo”, de que fala Marshall McLuhan. Neste sentido, pode-se afirmar que “Alegria, Alegria” descreve o caminho inverso de “A Banda”. Das duas marchas, esta mergulha no passado na busca evocativa da “pureza” das bandinhas e dos coretos da infância. “Alegria, Alegria”, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo (Campos, 2005:153).

Acompanhando Celso Favaretto (2000), a marchinha *pop* “Alegria, Alegria” foi “fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda (Favaretto, 2000:20)”, e trouxe nítida mudança aos rumos que seguia a “música popular brasileira”, sendo uma solução ao confronto entre a “MPB” e a “Jovem Guarda”. Santuza Naves (1988) observa que, até meados da década de 60, Caetano Veloso mostrou-se sensível à arte “engajada” e de “protesto”, definidora do panorama das produções culturais

⁶ CAMPOS, Augusto de. *A explosão de Alegria, Alegria* (1967) In CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas* (2005).

no Brasil (Naves, 1988). Paulo César de Araújo (2006) lembra, a propósito, que Caetano se lançou em 1965 como cantor de samba, vindo do ambiente da música universitária e bossa-novista. Neste sentido, houve mesmo nítida ruptura, evidenciada aqui por um trecho do texto que Caetano escreveu para seu primeiro disco – *Gal e Caetano Veloso* (1967) – em que se mostra claramente comprometido com o futuro da música popular:

Gal participa dessa qualidade misteriosa que habita os raros grandes cantores do samba: a capacidade de inovar, de violentar o gosto contemporâneo, lançando o samba para o futuro, com a espontaneidade de quem relembra velhas musiquinhas [...] Acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra caminhos muito diferentes do que segui até aqui [...] A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto do futuro (apud Campos, 2005: 144).

Não foi somente a utilização de guitarras elétricas nos arranjos o que mais chamou a atenção dos críticos e do público. Em entrevista a Paulo César de Araújo (2006), Edu Lobo disse que se surpreendeu menos com as guitarras do que com a mudança de posição de Caetano em relação a Roberto Carlos, execrado pela corrente “nacionalista”: “Foi uma virada muito rápida e radical, e que eu não acompanhei (apud Araújo, 2006:188)”. “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, também causou forte repercussão quando foi apresentada no festival, ficando em segundo lugar. Assim como a canção de Caetano, a de Gil trazia a novidade do uso das guitarras elétricas em seu arranjo e uma sensibilidade fragmentada na construção de letra e música, misturando instrumentos clássicos, berimbau, ruídos e sons de parque.

Observamos através da bibliografia “várias crises” na “música popular brasileira” em meados dos anos 60 (Barbosa, 1966). Naquela situação, o tropicalismo sugeriu a retomada de sua “linha evolutiva”, abrindo-a a experimentações na procura de novas letras e sonoridades em cenário cultural caracterizado pela restritiva oposição entre a MPB e a Jovem Guarda, entre violão e guitarra elétrica. É emblemática, neste sentido, uma declaração de Caetano Veloso comentando sua incursão no campo da “música popular brasileira”:

O meu negócio foi que eu tinha algumas idéias sobre o problema de música popular no Brasil e coloquei essas idéias em ação (*Coleção Pasquim*, 1976:107).

Segundo Luiz Tatit, estudioso da canção no Brasil, o tropicalismo

nasceu num país enrijecido por maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos coibindo diversas formas de criação. Em relação a essa ordem, nítida e definida, o tropicalismo introduziu a *fratura* (apud Favaretto, 2000: 11; grifo original).

Num momento histórico marcado pelo aumento da repressão política do governo militar, era muito clara a divisão entre música “brasileira” e música “estrangeira”, e a “esquerda” condenava quem ousasse ir contra os princípios nacionais e populares que consolidavam a MPB. No princípio, não foi diferente com os tropicalistas. Além disso, eram também desdenhados pela “direita”, que os considerava “subversivos”. Na entrevista citada, Caetano explica a atitude de incorporação de elementos da música *pop*, em especial a guitarra elétrica, utilizada no Brasil pela Jovem Guarda, cujos músicos eram vistos como “entreguistas” e “alienados” por parte da *intelligentsia* nacional:

O que me interessou a princípio foi o problema da música comercial no Brasil. Antes disso o que me interessou foi quebrar o cerco de bom gosto então vigente; então todas as coisas que estavam fora desse cerco começaram a me fascinar mais do que estava dentro e eleito; o que estava dentro e eleito passou a me desinteressar (*Coleção Pasquim*, 1976:110).

Percebe-se o posicionamento crítico de Caetano Veloso em relação ao que representava a “MPB”, de base nacional-popular. A hipótese do historiador Marcos Napolitano (2001) é de que o tropicalismo constituiu-se em

pólo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista no Brasil, alcançado na segunda metade dos anos 60 (Napolitano, 2001: 238).

Voltando-se ao que havia de mais “avançado” na música *pop* americana e europeia, os músicos tropicalistas não desconheciam, muito pelo contrário, a memória musical do país. O “Brasil” extraído das primeiras canções do movimento abraçava de uma só vez o elemento tradicional da cultura e o ideal de modernidade buscado pela sensibilidade *pop*, articulando Luiz Gonzaga e Andy Warhol, Beatles e João Gilberto, baião e guitarra elétrica. Este procedimento, nas palavras de Celso Favaretto (2000),

[...] consistia em redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos, e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. O que chegava, seja por exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultural, foi acolhido e misturado à tradição musical brasileira (Favaretto, 2000: 31-32).

Isto explicaria, ainda segundo o autor, a enorme

[...] importância que atribuíram à reinterpretação de compositores e cantores da tradição musical brasileira – alguns totalmente esquecidos; outros, mais recentes, considerados apenas comerciais pela crítica, e outros ainda estrangeiros, que marcaram o gosto do público e influenciaram a música brasileira (Favaretto, 2000:38).

Indo contra o “cerco de bom gosto” instituído/representado pela idéia inicial de “MPB”, os tropicalistas propunham a mistura do “comercial” com o “tradicional”, privilegiando o aspecto brega ou o “efeito cafona” (Favaretto, 2000:49) da sociedade brasileira. Na entrevista citada de Caetano Veloso ao *Pasquim*, os entrevistadores lhe disseram:

Você gravou ‘Coração Materno’ [música de Vicente Celestino, no disco “Tropicália ou Panis et circensis”, de 1968] e naquela época pras pessoas de bom gosto, aquilo era o que podia haver de pior. Aí, deu um pé bárbaro, você gravou divinamente e tudo (*Coleção Pasquim*, 1976).

Os tropicalistas baianos ainda se relacionaram com músicos de “vanguarda” de São Paulo – Rogério Duprat, Julio Medaglia, Damiano Cozzela –, que já faziam experimentações com música eletrônica, aleatória e concreta havia mais de uma década. Trabalhando criticamente a tensão entre o erudito e o popular, os arranjos que fizeram para algumas canções de discos “tropicalistas” – por exemplo, “Domingo no parque” de Gilberto Gil (1968) – foram desenvolvidos em estúdio por conjuntos de *iê-iê-iê*, como os Mutantes. Se compararmos o uso dos materiais sonoros nos primeiros discos de Chico Buarque e Edu Lobo (violões, percussões e piano) com os procedimentos adotados pelos músicos tropicalistas, veremos, conforme salientou Celso Favaretto (2000), que estes últimos articularam “uma linguagem musical postulada tanto pelo interesse de renovar a tradição quanto de refletir sobre a situação cultural (Favaretto, 2000:45)”; na interpretação de Marcos Napolitano (2001), tratou-se de ruptura “em busca de uma nova forma de expressão artística e inserção no mercado (Napolitano, 2001:233)”. Esta dupla operação – experimentação estética e relação aberta com o

mercado – parece definir o ideal do grupo tropicalista que, assumidamente, lidou com esta ambigüidade, incorporando o lado comercial ao artístico, sendo um dado a mais da sua produção (Favaretto, 2000).

Desde 1966 as discussões sobre o “lugar” da música popular andavam a todo vapor. No debate da *Civilização Brasileira* (Barbosa, 1966), o poeta e letrista musical José Carlos Capinam afirmava que a diferença fundamental entre a Jovem Guarda e a “música popular brasileira” era que o *iê-iê-iê* chegava ao grande público através do mercado, que “produz e vende” (usando, por assim dizer, a máquina do capitalismo a seu favor), enquanto a produção de “música brasileira” se valeria da condição de estar fazendo “música boa”, esperando que o público simplesmente a contemplasse:

A música popular brasileira deve surgir agora reconhecendo a necessidade de organizar sua infra-estrutura e revitalizar sua linguagem em intensa pesquisa de raízes e recursos contemporâneos da música [...] A nossa música pode aprender do *iê-iê-iê* muita coisa, mas não ser substituída por ele [...] Preservar a música dos riscos do mercado é uma posição negativa de acanhamento que terá como efeito o contínuo afastamento desta música das áreas onde deveria estar agora, e influenciando, trocando recursos, informando, alimentando a nossa juventude com aquilo que ela necessita e em potencial a nossa música possui nas raízes: calor, participação e movimento (Capinam apud Barbosa, 1966).

Na mesma ocasião, Caetano Veloso propôs uma “organicidade de cultura brasileira”, projeto que relacionasse música, literatura, artes plásticas, intelectuais, tudo em conjunto. A “música brasileira”, assim como sua cultura, buscava estética própria, num embate entre nacionalismo e mercado que tinha como pano de fundo o surgimento de uma cultura “global”. O mercado deveria incorporar-se à discussão sobre os rumos da “música brasileira”, a ser atingido plenamente, alcançando programas de televisão, festivais e o que mais pudesse. Vê-se aqui outra diferença importante quanto às atitudes de artistas ligados à “esquerda” e ao projeto nacional-popular (Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque), cujo fazer artístico pautava-se pelo discurso da autenticidade inerente ao “povo” e condenava interesses comerciais na música. Caetano Veloso e Gilberto Gil, ao contrário, não se sentiam traidores da “música popular brasileira” por atuar abertamente dentro do universo *pop*. A interpretação de Celso Favaretto (2000) é de que os músicos tropicalistas

[...] compartilhavam do cinismo com que a vanguarda assume a ambigüidade existente entre mercado e crítica da sociedade capitalista. Não consideravam o compromisso com esta ambigüidade como uma “contaminação” ou “prostituição inelutável” do artista. Incorporando o lucro na atividade artística, eliminaram o “persuasor oculto” que, introduzindo-se entre o artista e o consumidor, pretende fazer crer que o consumo de arte é neutro. No tropicalismo, a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento-aproximação do objeto-mercadoria (Favaretto, 2000:139-140).

Marcos Napolitano (2001) lembra que não foram poucas as controvérsias em torno do tropicalismo no campo cultural da “esquerda”, enfatizando a relação com o mercado. A Tropicália, segundo este autor, situa-se historicamente como o ponto inicial em que as condições técnicas e os interesses comerciais das grandes corporações passaram a determinar diretamente o processo de feição musical no Brasil. Os artistas trabalharam criticamente a questão da música enquanto mercadoria, colocando os desenvolvimentos formais da bossa-nova no mesmo plano dos ruídos e sons *kitsch*, abrindo “um leque de novas possibilidades de escuta que a diretriz ideológica do ‘nacional-popular’, já em crise, não mais comportava” (Napolitano, 2001:285).

Favaretto (2000) mostra como as canções tropicalistas se opunham ao cenário anterior de “música popular brasileira”, sobretudo o identificado à canção de “protesto”. O autor afirma que, diferentemente delas, as músicas “comprometidas” lidavam menos com a linguagem do que com o tema, mais com o conteúdo do que com a forma. As canções “engajadas” relacionavam-se a um projeto de comentário da “nação”, que se pretendia voz do “povo” explorado pelo capitalismo: falar pelos que não podiam, os pobres, da “verdade da realidade brasileira”. Consumida por um público jovem, universitário e intelectualizado em meados dos anos 60 – através de discos, peças teatrais e festivais musicais televisivos –, a MPB, inicialmente caracterizada pela valorização do samba e outros gêneros urbanos e das formas musicais ligadas ao folclore, idealizaria noções “universais” de “povo” e “nação”. O tropicalismo, em posição oposta, não se propunha a porta-voz nem a sujeito das camadas populares, desconstruindo a própria idéia de uma “realidade nacional”.

Já percebemos transformações importantes alcançadas pelas canções tropicalistas na relação entre “música popular”, nacionalidade e “camadas populares”. Buscou-se um “Brasil” em diálogo com o mundo. A “música

popular” deixou de ser a representação da música autêntica do “povo”, ligada a ideais nacionais. De acordo com Celso Favaretto (2000), os parâmetros que demarcavam o que era reconhecido por “música brasileira” pelo público e pela crítica oficial tornaram-se confusos a partir das obras dos compositores baianos, já que nelas não era identificada a postura política “comprometida” com posições nacionalistas, como nas obras de Chico Buarque, Edu Lobo e, principalmente, Geraldo Vandré, em que a noção de “brasilidade” conjugava-se ao “engajamento”. As canções de Caetano, Gil, Torquato Neto e José Carlos Capinam rompiam, dessa maneira, “com o discurso explicitamente político” (Favaretto, 2000:30).

Em “Alegria, Alegria”, de forma neutralizante, segundo Favaretto, “as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou coca-cola, saltando estranhamente da multiplicidade dos fatos narrados (idem, p.21)”. Acompanhando este autor, ressalto que este tipo de procedimento não afastou as canções tropicalistas da “posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais (p. 32)”. Pelo contrário, ao aliar cosmopolitismo e tradição brasileira por meio de colagens, livres associações e uso de materiais sonoros eletrônicos, cinematográficos e de encenação, foram fundamentais na transformação da canção no Brasil: esta deixou de ser pensada pela dicotomia “participação-alienação” e ganhou autonomia artística.⁷

Com plena consciência das forças do mercado, da indústria do entretenimento e do “star system”, o momento tropicalista foi mesmo de “provocação”, expondo os mecanismos de produção e consumo artísticos que envolviam a canção no seu aspecto *mercadoria*.⁸ Esta atitude destoava inteiramente das estratégias da “arte de protesto” do começo dos anos 60, simbolizada pelos Centros Populares de Cultura (Süssekind, 2005). A canção “comprometida” – veiculada em discos, shows, cinema e festivais da canção – expressava o inconformismo dos artistas, assimilada por setores intelectuais e

⁷ Segundo Favaretto, “a simples introdução da guitarra elétrica nos acompanhamentos de *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* desencadeou a hostilidade contra Caetano e Gil, como se realmente estivesse em questão a integridade da música brasileira. Desta forma, o desenvolvimento do uso dos instrumentos eletrônicos nos arranjos posteriores assim como a exploração de possibilidades vocais lancinantes por Gil e Gal, embora não representassem novidade, tiveram importância decisiva na modificação da forma da canção no Brasil (Favaretto, 2000: 33)”.

⁸ Chico Buarque, em entrevista a Paulo César de Araújo (2006), assume posição bastante distinta: “Na verdade, não levava muito a sério essa coisa do *star system*. Eu recusava isso, recusei o tempo todo” (apud Araújo, 2006:184).

universitários como resistência política. O tropicalismo se opôs a esta forma de engajamento, preferindo explorar a ambigüidade de estar no mercado e criticá-lo, apresentando fatores que impossibilitavam inovações artísticas e sociais (Favaretto, 2000:142).

3.2. Uma estética “política” voltada para o presente

“Eu penso que o mundo é o que importa”. Caetano Veloso, 1971.

Os discos *Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tropicália ou Panis et circensis* (que reuniu Nara Leão, Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes) foram lançados em 1968, data simbólica da valorização da diferença, da singularidade e da alteridade na arena política. Maria Paula Nascimento Araújo (2000) considera que as revoltas ocorridas nesse ano no mundo ocidental

implodiram a visão tradicional de política, valorizando-se as emoções, a subjetividade (entendida como a vivência particular de sentimentos e de experiências pessoais privilegiadamente ligados à liberdade ou à opressão), as relações pessoais e afetivas estabelecidas entre os participantes dos movimentos, passando-se a recusar as formas tradicionais de participação e representação política e toda e qualquer forma de hierarquia. Foi nesse caudal, gestado pelas experiências do final da década de 1960, que nasceram e se desenvolveram movimentos de novo tipo – os movimentos de minorias políticas, os “movimentos da diferença” (Araújo, 2000:97).

Segundo a autora, os movimentos das “minorias” – mulheres, negros, homossexuais, índios, jovens, hippies, etc – eram contrários às formas tradicionais de atuação e representação política de meados dos anos 60, que privilegiavam as categorias de *totalidade* e *universalidade* da cultura marxista para a interpretação da realidade. Araújo afirma que as principais características das “novas esquerdas” no mundo ocidental – valorização do cotidiano, das relações pessoais, dos sentimentos e emoções – foram consequência radical da idéia de democracia direta e participativa. A busca por novas posturas políticas através da valoração de subjetividades individuais se refletiu na recusa a instâncias gerais de representação, privilegiando assim as vivências pessoais e o “falar em nome de si próprio” (Araújo, 2000:43).⁹

⁹ Segundo José Antonio B. Fernandes Dias (2001), este contexto histórico é marcado pela “redescoberta da diferença”, que fez com que cada cultura se tornasse “um mundo em que identidade, diferença e valor cultural são permanentemente produzidos e contestados. Os

As lutas de “minorias” políticas que eclodiram no “Maio francês” – para Araújo o “marco das revoltas de 1968” – buscavam afirmar suas especificidades. Surgia, segundo Olgária Matos (1989), um novo *estilo de ação*, que rompia com formas tradicionais de se fazer política, ao afirmar a subjetividade e a espontaneidade contra o mundo burocratizado e exigir uma transformação total dos valores. Ocorriam em outros países movimentos semelhantes ao Maio francês. Referindo-se à ânsia por “liberação, pessoal e individual, das estruturas do sistema (Matos, 1989:28)”, Matos chama a atenção para a Nova Esquerda dos Estados Unidos. Surgida nos anos 60, a *New Left* abrigava correntes que lutavam pelos mesmos ideais: o movimento negro realçava a “diferença” – em detrimento de um projeto “universal” – como base de uma identidade étnica, portadora de uma visão de mundo particular; o movimento feminista, assim como o francês, enfatizava a “diferença” como meio de tornar as mulheres “sujeitos”, ao invés de “objetos” (Araújo, 2000:48-50).

Octavio Paz (1984) também observa que no fim dos anos 60 as categorias *universalidade* e *igualdade* deixaram de definir os parâmetros de ação da “esquerda”, sendo substituídas por visões abrangentes, valorizadoras das diferenças. Estas constituiriam as novas identidades, construídas pelas especificidades dos grupos. Em sua crítica à modernidade, Paz sugere que o capitalismo ocidental – baseado nos ideais protestantes de trabalho e poupança –, pretensamente revestido de universalidade, comprometeu-se com a construção de um futuro do qual se podia apropriar, fundamentada num entendimento linear da história:

A idade moderna começa com a insurreição do futuro [...] A operação crítica da modernidade inverteu os termos: a única eternidade que o homem conheceu foi a do futuro [...] Agora, na segunda metade do século XX, aparecem certos signos que indicam uma mudança em nosso sistema de crenças. A concepção da história como um processo linear progressivo revelou-se inconsistente [...] a modernidade começa a perder a fé em si mesma (Paz, 1984: 190-191).

Nos anos 60 os indivíduos passariam a suspeitar dos valores da técnica e da ciência, os quais fariam do futuro um lugar seguro. A “mudança de sensibilidade

chamados ‘novos movimentos sociais’, emergentes nos anos 60, atravessam as divisões políticas e sociais tradicionais (de classe), apelando para as dimensões mais pessoais das identidades dos seus membros [...], mas questionando-as politicamente e na praça pública – o pessoal é político”. (Dias, 2001:115).

da época” (Paz, 1984:196), sugerida por Paz, evidenciava-se nas rebeliões das “minorias políticas”, que não propunham projeto algum, sendo somente uma negação do “atual estado de coisas”. O desencantamento da certeza do futuro demandaria viver intensamente os valores “corporais, intuitivos e mágicos” do presente:

A confiança nos poderes da espontaneidade está em proporção inversa à repugnância ante as construções sistemáticas. O descrédito do futuro e de seus paraísos geométricos é geral. Não é de se estranhar: em nome da edificação do futuro, a metade do planeta cobriu-se de campos de trabalhos forçados [na 2ª Guerra Mundial]. A rebelião dos jovens é um movimento de justificada negação do presente, porém não é uma tentativa de se construir uma nova sociedade. Os moços querem acabar com a situação atual porque é um presente que nos oprime em nome de um futuro quimérico. Esperam instintiva e confusamente que a destruição deste presente provoque o aparecimento do *outro* presente e seus valores, corporais, intuitivos e mágicos. Sempre a procura de *outro tempo*, o verdadeiro (Paz, 1984:194-195).

Os movimentos das “minorias políticas” se voltavam para o presente, exprimindo o “descrédito do futuro” que, de acordo com o autor, relacionava-se com o desenvolvimento de uma sensibilidade pós-utópica. A crítica é direcionada para o futuro, o qual, segundo Paz, “rouba-nos a realidade, nos rouba a vida” (Paz, 1984:197). Distinguiu-se, assim, o aspecto de viver o “agora” e experimentar o presente – um presente “puro”, independente de um tempo linear. Os novos movimentos, desta maneira, não perseguiam mais a construção de uma futura sociedade “sem classes”, como pregavam, por exemplo, grupos ortodoxos marxistas, mas sim a legitimação de suas especificidades e diferenças. A experimentação do presente, valorizadora da subjetividade, manifestou-se no “Maio francês” através do *slogan* escrito nos muros de Paris: “a imaginação no poder” (Araújo, 2000:53), que se opunha à idéia do progresso vindo do desenvolvimento da ciência (Matos, 1989:24-25).¹⁰

O elemento estético ganhava lugar na contestação política. As agitações em diversos países – França, Eua, Alemanha, Itália, Polônia, Japão, México, Chile, Argentina, Uruguai, Brasil, entre outros – não se detinham no debate político, abarcando o campo cultural. Olgária Matos (1989) identifica no movimento da Tropicália “a dimensão poética da revolta ao mesmo tempo política, ética e estética do Maio francês (Matos, 1989:35)”. Cantando o “Brasil violento e

¹⁰ Outro *slogan* bastante difundido nas ruas francesas – “é proibido proibir” – foi nome de uma música de Caetano Veloso de 1968.

cordial”, o tropicalismo violou, “as regras do jogo que as oposições dominam (p. 13)”, como se referiu Matos ao Maio de 68.

Artistas tropicalistas também incorporaram o tema das “diferenças”. Santuza Naves (1988) observa que Gilberto Gil agregou elementos estéticos vinculados à música “negra”, como foi o caso do “reggae” e do “funk”, no disco “Expresso 2222” (1972), gravado após a volta do exílio em Londres (vivido desde o fim de 1969). A apropriação do ideário da negritude por Gil o vinculava simbolicamente às lutas de grupos negros americanos por “liberdade”, “poder” e “autodeterminação”.¹¹ Percebe-se identificação de Caetano Veloso com a temática das “minorias políticas” em seu disco *Velô* (1984), no qual em algumas músicas o compositor flerta com o assunto.¹² Segundo Marcos Napolitano (2001), o tropicalismo rompia com a necessidade de limitar os materiais sonoros que levavam a MPB a uma idealização de “nação” provida de unidade estética. Assim, à busca por uma identidade “nacional” na “música popular brasileira” foram incorporadas novas tendências musicais e culturais da Europa e dos Estados Unidos. Napolitano argumenta que as sonoridades “estrangeiras” foram assimiladas pelos músicos baianos a partir dos discos *Caetano Veloso* e *Gilberto Gil*, de 1968. O conjunto RC-7 (que na época acompanhava o cantor Roberto Carlos) fez algumas bases instrumentais para o disco de Caetano, adicionando um naipe de metais às guitarras elétricas e aos teclados, ressoando a *black music* norte-americana. O trabalho de Gilberto Gil com os Mutantes o aproximava do rock inglês mais voltado para experimentações sonoras. Além disso, segundo Napolitano, seus improvisos vocais articulavam-se com o *soul*, unindo estilos de cantadores do sertão a influências da música negra de língua inglesa (Napolitano, 2001: 240-254-255).

Augusto de Campos, como já vimos, definiu “Alegria, Alegria” como estética voltada para o presente, se envolvendo “diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo” (Campos, 2005:153). Santuza Naves (1988) verifica que o procedimento artístico da Tropicália realizou

¹¹ No programa do Black Panther Party isto se torna claro: “Nós queremos liberdade. Nós queremos poder para determinar o destino da Comunidade Negra” (apud Araújo, 2000: 50).

¹² Santuza Naves, (1988) observa que a música “Língua”, cantada em forma de rap, apresenta a palavra “frátria” que, segundo a autora, sugere relações de similaridade ou fraternidade tanto com o negro brasileiro como com o americano (Naves, 1988: 48). Em “Podres Poderes”, Caetano se remete aos “índios e padres e bichas, negros e mulheres e adolescentes”, mencionando o tema das “minorias”.

a “passagem de temáticas utópicas para uma poética da *agoridade*, enfatizando o cotidiano e a subjetividade (Naves, 1988:13; grifo meu)”. A autora refere-se, neste caso, ao momento anterior da música brasileira marcado pela canção de “protesto” que, ao denunciar as mazelas do presente, idealizaria um futuro no qual se resolveriam as contradições e injustiças.

A representação mais totalizadora do “popular”, característica do momento anterior, foi substituída nas canções tropicalistas por noções fragmentadas, associadas à cultura de massa. Ao invés da busca pelo “povo puro e autêntico”, vieram à tona em 68 os papéis desempenhados pelas “massas”. Olgária Matos (1989) afirma que os diversos grupos sociais envolvidos no “Maio francês” não constituíram uma unidade, não seguiram dogmas totalitários nem respeitaram hierarquias. Desempenharam, simplesmente, um “tênuo papel nas manifestações de massa” (Matos, 1989:23). O desenvolvimento de “comunicações globais”, seguindo seu argumento, trazia ao debate público os segmentos consumidores da indústria cultural, telespectadores e leitores de revistas e jornais. O tropicalismo, neste contexto histórico, deslocava o “lugar” social das discussões ao atuar abertamente dentro do mercado e redimensionava as formas de envolvimento político na música (Favaretto, 2000:46), sem perseguir o “povo” infenso à modernização capitalista (como era o ideal dos CPCs), mas abrangendo uma diversidade de sujeitos sociais. Noto nisso outra descontinuidade em relação ao surgimento da “MPB”, quando os artistas se dispunham, como “guias” para o “povo”, alcançar a “libertação nacional”. Os músicos tropicalistas, como vimos, não se propunham a ser porta-vozes das camadas populares, abalando a própria idéia de uma “realidade nacional” (Favaretto, 2000).

Chamo a atenção, acompanhando Marcos Napolitano (2001), para a mudança na acepção de “popular” realizada pelos tropicalistas. O lançamento do disco *Tropicália ou Panis et circensis* (1968), no Rio de Janeiro e em São Paulo, ocorreu em estabelecimentos considerados “populares”, respectivamente o Dancing Avenida e o Avenida Dancing. Ambos, de acordo com o historiador,

[...] eram salões dançantes extremamente “populares”. Não o “popular” que era identificado com as expressões ditas “genuínas” do samba, por exemplo. Mas o “popular” que até então era visto como exótico, “cafona” e grotesco pela classe média herdeira do ideal de “bom gosto” da bossa nova (Napolitano, 2001:269).

Pedro Alexandre Sanches (2000) argumenta que o movimento tropicalista coincidiu com a eclosão da sociedade “pós-moderna” e da arte *pop*, que surgiu entre as décadas de 1950 e 1960, reagindo ao subjetivismo e hermetismo modernos, sendo considerada uma *antiarte* por não se restringir ao espaço dos museus e galerias convencionais (Santos, 1986). As produções *pop* articulavam linguagens assimiladas pelo grande público – os signos e objetos de massa –, conferindo valor artístico a elementos do cotidiano: “anúncios, heróis de gibi, rótulos, sabonetes, fotos, stars de cinema, hamburgers” (Santos, 1986: 36-37). A arte *pop*, desta maneira, questionava as definições “modernas” de arte. Segundo Jair Ferreira dos Santos (1986), ela se constituía na forma mais direta de relacionar os artistas às massas:

Vivemos imersos num rio de signos estetizados. O artista Pop pode diluir a arte na vida porque a vida já está saturada de signos estéticos massificados. A antiarte trabalha sobre a arte dos ilustradores de revistas, publicitários e designers, e acaba sendo uma ponte entre a arte culta e a arte de massa; pela singularização do banal (quando Andy Warhol empilha caixas de sabão dentro de uma galeria e diz que é escultura) ou pela banalização do singular [...] Elite e massa se fundem na antiarte (Santos, 1986: 37-38).

A concepção da “massa” pós-moderna ilustrada por Santos (1986) torna-se interessante quando oposta ao ideal de “povo”, fundamental na época de formação da sigla MPB em meados dos 60. O autor diferencia o que designa massa “moderna” e “pós-moderna”. Chamo a atenção, no próximo trecho citado, para a relação estabelecida entre o “mass media”, o enfraquecimento da participação nos interesses da “nação” e o fortalecimento das causas das chamadas “minorias”:

Até há pouco a massa moderna era industrial, proletária, com idéias e padrões rígidos. Procurava dar um sentido à História e lutava em bloco por melhores condições de vida e pelo poder político. Crente no futuro, mobilizava-se para grandes metas através de sindicatos e partidos ou apelos nacionais. Sua participação era profunda (basta lembrar as duas guerras mundiais). A massa pós-moderna, no entanto, é consumista, classe média, flexível nas idéias e nos costumes. Vive no conformismo em nações sem ideais e acha-se seduzida e atomizada (fragmentada) pelo mass media, querendo o espetáculo com bens e serviços no lugar do poder. Participa, sem envolvimento profundo, de pequenas causas inseridas no cotidiano – associações de bairro, defesa do consumidor, minorias raciais e sexuais, ecologia (Santos, 1986: 89-90).

O tropicalismo valorizou o diálogo com elementos culturais do mundo globalizado. Em entrevista ao *Pasquim* (1976), Caetano Veloso comentou sua relação com o Brasil e o mundo, tornando nítida a opção por um procedimento

artístico no qual o elemento “local” não excluísse o “global”. Pelo contrário, se complementariam:

Eu sou em princípio – como vocês todos sabem pelas coisas que eu tentei fazer em música – *internacionalista*. Eu penso que o mundo é o que importa, todas as pessoas de todos os lugares do mundo. Agora, a nacionalidade, a pessoa ser de um país é muito importante [...] não é uma necessidade, mas uma realidade [...] A tentativa de conseguir ter uma vivência mundial, sentir o mundo, estar integrado numa coisa mundial depende inclusive de você saber se relacionar com esse problema da sua nacionalidade (1976:104; grifo meu).

3.3. Tropicalismo e antropofagia

“Só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do Antropófago”. Oswald de Andrade, 1928.

“O tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira. Agora nós não temos mais medo de afrontar [...] a nossa realidade, em todos os sentidos e em todas as profundidades”. Glauber Rocha, 1969.¹³

Em “Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideograma 69”,¹⁴ o cineasta Glauber Rocha afirma que o movimento modernista de 1922 iniciou uma revolução cultural no Brasil, reagindo à “cultura acadêmica e oficial”:

Deste período o expoente principal foi Oswald de Andrade. Seu trabalho cultural, sua obra, que é verdadeiramente genial, ele definiu como antropofágica, referindo-se à tradição dos índios canibais. Como esses comiam os homens brancos, assim ele dizia de haver comido toda a cultura brasileira e aquela colonial (Rocha, 1981:118).

A antropofagia – ou, segundo Glauber, o tropicalismo (1981, p. 118) – incorporava-se no fim da década de 1960 em diversas manifestações artísticas do país – cinema, teatro, música, artes plásticas – representando uma nova atitude: aberta, porém crítica, diante de estéticas “estrangeiras”. Tropicalismo e antropofagia cultural, nos moldes modernistas de Oswald de Andrade, abraçaram, segundo Flora Süssekind, a idéia de devorar e reinventar sistematicamente modelos culturais estrangeiros, assim como o ideal da nação sendo uma “encruzilhada sincrética de perspectivas, línguas e ritmos relativos a tempos

¹³ ROCHA, Glauber. *Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideograma 69* In *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro. Alhambra/Embrafilme, 1981.

¹⁴ In ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro. Alhambra/Embrafilme, 1981.

diferentes (Süssekind, 2005:37)”. Tanto Oswald quanto os tropicalistas acreditaram que o processo cultural brasileiro baseava-se na tensão e movimento constante entre “alta cultura” e “mau gosto”, cultura literária e tradição oral, “nacional” e “estrangeiro”, “arcaico” e “moderno” (Süssekind, 2005).

Assimilo as posições de Süssekind (2005) quanto às diferenças entre o momento antropofágico modernista e a experiência tropicalista. As práticas artísticas se desenvolveram, segundo essa autora, em ambientes culturais bem distintos. No caso dos modernistas haveria um otimismo na crença de um “país novo” e nas transformações sociais. Já o “momento tropicalista” foi marcado pelo aumento da repressão política no campo cultural, não cabendo nenhum otimismo em relação ao presente. Percebe-se aqui importante diferença também em relação ao contexto de surgimento da sigla MPB que, como vimos no primeiro capítulo, envolvia-se ao otimismo no país que marcou o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Compartilho também o argumento de Naves e Coelho (2005) de não focalizar possíveis influências de um movimento sobre o outro, não interpretando o tropicalismo como mero resultado de um processo cumulativo de manifestações culturais, vindo do modernismo brasileiro dos anos 1920/30, passando pela poesia concreta dos anos 50, a Bossa Nova e o Cinema Novo.

Em mesa-redonda organizada pela revista *Civilização Brasileira* (1966), Caetano Veloso expôs sua determinação em retomar a “linha evolutiva” da música brasileira, o que significava romper com o discurso nacionalista da MPB ao adotar um ideal em que a polarização de elementos “nacionais” e “estrangeiros” não se fizesse de maneira excludente:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar um passo à frente* da música popular brasileira (apud Barbosa, 1966).

O fato de Caetano Veloso eger João Gilberto e a bossa nova como seus referenciais de modernidade foi talvez o que mais impressionou o grupo concretista de São Paulo, na época em intenso trabalho de revisão crítica da obra

de Oswald de Andrade, para quem a relação do “local” com o “global” era essencial para o desenvolvimento de uma arte “brasileira”. Mesmo admitindo que Caetano não conhecesse a obra de Oswald antes de compor, por exemplo, a canção “Tropicália” (1967), é inegável a influência de Oswald sobre o compositor logo em seguida, que chegou a revelar, em entrevista a Augusto de Campos e Gilberto Gil, em 1968, considerar o tropicalismo um “neo-Antropofagismo”¹⁵. Na mesma ocasião constatou:

Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo (*In Campos, 2005: 204-205*).

Em ensaio clássico sobre a “antropofagia” de Oswald de Andrade, Benedito Nunes (1979) defende a originalidade da *invenção* brasileira em relação aos canibalismos europeus da época, destacando o processo de *dialogação* estabelecido com as vanguardas européias. Tal atitude aludiria, por sua vez, à noção de *receptividade crítica*, oposta ao conceito de *reflexo* das influências ou de assimilação passiva, mera transposição direta do ambiente artístico europeu.¹⁶ Partindo do reconhecimento de uma realidade múltipla e fragmentada e da impossibilidade de realizar pretensas cópias fiéis, Oswald buscava uma linguagem nova na literatura, através de uma expressão alinhada à sensibilidade da época. Foram importantíssimas neste processo as viagens que fez a Paris no começo dos anos 1920. Segundo Nunes,

cada encontro, nessa trajetória intelectual por entre idéias, personalidades e obras, pode ter sido, para a receptividade atmosférica de Oswald, uma fonte estimuladora poderosa. Com a sua paciência teórica, com a sua particular avidez do novo e da novidade, ele foi, dos nossos modernistas, aquele que mais intimamente comungou do espírito inquieto das vanguardas européias (Nunes, 1979:11).

Torna-se clara a atenção dispensada ao que estava acontecendo nas artes européias como uma maneira de manter-se atualizado e informado (Moriconi Jr,

¹⁵ Campos, 2005: 207.

¹⁶ Flora Süssekind (2005) destaca em trabalho de Helio Oiticica (o texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de 67) inspiração no “Manifesto Antropofágico (1928)”, de Oswald de Andrade, quando o artista se propõe a *absorver criticamente* tanto modelos estrangeiros quanto imagens do repertório brasileiro, seus mitos e caracterizações nacionais.

1980: 72). Ítalo Moriconi concorda com Benedito Nunes quando considera Oswald pensador que não deixava de acompanhar a “marcha da revolução artística mundial (Nunes, 1979:20)” “com a precisão de quem participa da transa cultural internacional (Moriconi Jr, p. 66)”. Outro elo comum entre esses dois críticos do modernismo brasileiro é o reconhecimento da atitude irônica e desmistificadora de Oswald frente à cultura “bachaleresca”, norteadora de diversas manifestações artísticas da época. O “canibal brasileiro” a enfrentava com os recursos da “polêmica feroz, do sarcasmo e da ironia” (Moriconi Jr, 1980), aliados às provocações, ataques pessoais, frases-choque e cenas satíricas (Nunes, 1979), desmontando o ideal “doutoresco” e de seriedade da *intelligentsia* nacional e das autoridades letradas, reduto erudito da época do Império.

Ganhou força, com isso, o argumento de que a inspiração poética estava nos pequenos gestos banais do cotidiano, incluindo os novos elementos da comunicação de massa – cartazes, outdoors, anúncios, jornais, cinema. Santuza Naves (1998) identifica em alguns momentos do modernismo brasileiro dos anos 1920/30 a prática de uma *estética da simplicidade*, que atuaria sob a ótica da fragmentação, em oposição à concepção abrangente de arte. O ideal de simplicidade buscava aliar o *bárbaro* ao *técnico*, é dizer, o elemento “tradicional” ao “civilizado”. Tal procedimento estético se inclinaria a um tipo de uso do repertório cultural que recortasse tanto elementos ligados ao ideal de despojamento moderno como peças que ficaram de fora do “processo civilizador”, por exemplo, a arte africana.¹⁷ O tratamento cômico-sério que Oswald de Andrade dispensava às temáticas de suas obras, misturado à maneira fragmentada e caleidoscópica com que registrava as novidades do dia-a-dia, somava-se à busca por formas simples e não compromissadas com temas sacralizados (Naves, 1998).

Podemos perceber, em entrevista de Caetano Veloso de 68, a valoração positiva do aspecto de ruptura, presente no trabalho de Oswald:

¹⁷ O ideal de despojamento presente no modernismo brasileiro, segundo Santuza Naves (1998), privilegiaria elementos prosaicos da linguagem comum do cotidiano, desprezada pela tradição bachaleresca que buscava um registro *elevado*. A vida diária, com isso, tornava-se material artístico tão importante quanto a cultura clássica.

Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade (apud Campos, 2005: 204).

Nota-se em vários momentos do trabalho de Caetano e Oswald de Andrade o recurso estético da colagem. Na obra deste último, de acordo com Naves (1998), tal procedimento artístico pressupunha a incorporação de elementos de certas tradições originais que não perderiam, entretanto, a alteridade. Numa atitude dessacralizadora da arte, tanto um quanto outro recorreram a artefatos culturais tidos como menores ou de “mau gosto” – ligados ao cotidiano das grandes cidades mundiais e a aspectos da cultura de massa –, deslocando-os de seu contexto originário e os desenvolvendo através de uma linguagem simples e objetiva. O tropicalismo, segundo Flora Süssekind, aproveitou-se conscientemente dos canais do mercado (discos, festivais, programas de televisão) e realizou apropriações satíricas da retórica do desenvolvimento e do mito das “raízes” da identidade nacional, propondo visões fragmentadas e dolorosas do país. Süssekind chama a atenção para a intertextualidade das produções tropicalistas (muitas faziam citações a outras obras), e para confluências, referências, trabalhos coletivos, improvisações e colagens (Süssekind, 2005).

Atitudes artísticas de Gilberto Gil também foram associadas à prática antropofágica, bem no sentido de recepção crítica de que falava Bedito Nunes. Em entrevista a Augusto de Campos e Torquato Neto, Gil assume o sentido “antropofágico” com que misturou o som “popular” do berimbau às sonoridades elétricas das guitarras em “Domingo no parque”, colocando a “monocultura junto da indústria”.¹⁸ A esse respeito, vale a pena citar o comentário de Augusto de Campos:

E o importante é que isso permite responder, através de certos vínculos instrumentais brasileiros, à provocação dos instrumentos elétricos, fazendo com que a consciencialização do mundo eletrônico, que nos vem dos Beatles, *não se processe passivamente* (In Campos, 2005:198; grifos meus).

¹⁸ Nesta mesma época, outros artistas – além de Gil e Caetano, Glauber Rocha, Helio Oiticica, Torquato Neto – também definiam suas obras como “antropofágicas” (Süssekind, 2005).

Reaparece aqui o ideal oswaldiano de unir a floresta à escola – o “melhor de nossa tradição lírica” ao “melhor de nossa tradição moderna”.¹⁹ A própria formação musical de Gilberto Gil – baseada em Luiz Gonzaga, João Gilberto e Beatles, conforme seu depoimento – é ótimo exemplo de união do elemento tradicional ao da modernidade, trabalhados no mesmo plano. Gil pretendia se afastar de uma concepção de “música brasileira” baseada exclusivamente nos elementos considerados nacionais – fundamentos da chamada “moderna” MPB –, alertando positivamente para os fatores trazidos pela cultura internacional, como foi o caso de João Gilberto e a bossa nova, realizadores desse tipo de síntese elaborada do “local + global”. O compositor defende uma concepção de “música popular brasileira” aberta à cultura musical internacional e justifica a retomada da “linha evolutiva”, proposta por Caetano, como resposta à crescente preocupação de músicos ligados à MPB em

voltar àquelas coisas bem nacionais. O samba de morro. A música de protesto. A nordestinização absurda da música brasileira. A busca irrefreada de temas ligados ao Nordeste [...] Foi aquela busca terrível de coisas que tivessem nascido no nosso próprio terreno. Então, a linha evolutiva devia ser retomada exatamente naquele sentido de João Gilberto, na tentativa de incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da música popular brasileira, sem essa preocupação do internacional, do estrangeiro, do alienígena (In Campos, 2005:190).

Em outra entrevista, de fins de 67, Gil define as suas composições e as de Caetano Veloso como “música pop”, segundo ele aquela que se comunicaria da maneira mais simples e direta, “como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos (apud Campos, 2005:155)”. Tal acepção aproximava os músicos baianos dos concretistas paulistas que, dentre outros trabalhos, debruçavam-se sobre a obra de Oswald de Andrade, quem se importava, segundo Nunes (1979), com a “marcha para frente”. A “música popular” defendida por Augusto de Campos, da mesma forma, era a que tivesse condições de caminhar livremente, num movimento sempre renovador, articulando a “tradição musical brasileira” com as tecnologias modernas e tendo como fruto um produto cultural “acabado”:

¹⁹ *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In ANDRADE, Oswald. *Obras Completas*, VI. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*.

[A música brasileira] Não tem que temer coisa alguma. Pode e deve caminhar livremente. E para tanto não se lhe há de negar nenhum dos recursos da tecnologia moderna dos países mais desenvolvidos: instrumentos elétricos, montagens, arranjos, novas sonoridades (*In*: Campos, 2005:157).

A valorização feita pelos tropicalistas dos elementos “estrangeiros” privilegiava, segundo Marcos Napolitano (2001), a idéia de “evolução cultural”. Vinda da “deglutição” seletiva do material disponível no mundo contemporâneo de informações de massa, demonstrava a diferença em relação ao momento de “invenção” da sigla MPB que, convergindo com o projeto musical “nacionalista” de Mário de Andrade, demandava pesquisar os elementos “populares” mais afastados da modernização capitalista: as sonoridades nordestinas e dos morros cariocas. Os artistas “engajados nacionalistas”, que marcaram o surgimento da sigla MPB em meados dos anos 1960, lidaram com sonoridades e ritmos do “povo”, fazendo uma espécie de “comentário” da “nação”. O tropicalismo surgiu propondo um país interligado com o resto do mundo, juntando estéticas *pop* com certas tradições “brasileiras”, transformando o sentido embrionário de “MPB”. Negando-lhe criticamente (ou simplesmente se aproveitando do fato da mídia ter incentivado essa competição), contribuiu decisivamente para consolidar a sigla que, a partir de então, passou a abranger genericamente quase toda a produção de “música popular” no país, incluindo a música *pop*, inicialmente símbolo do “entreguismo” cultural.