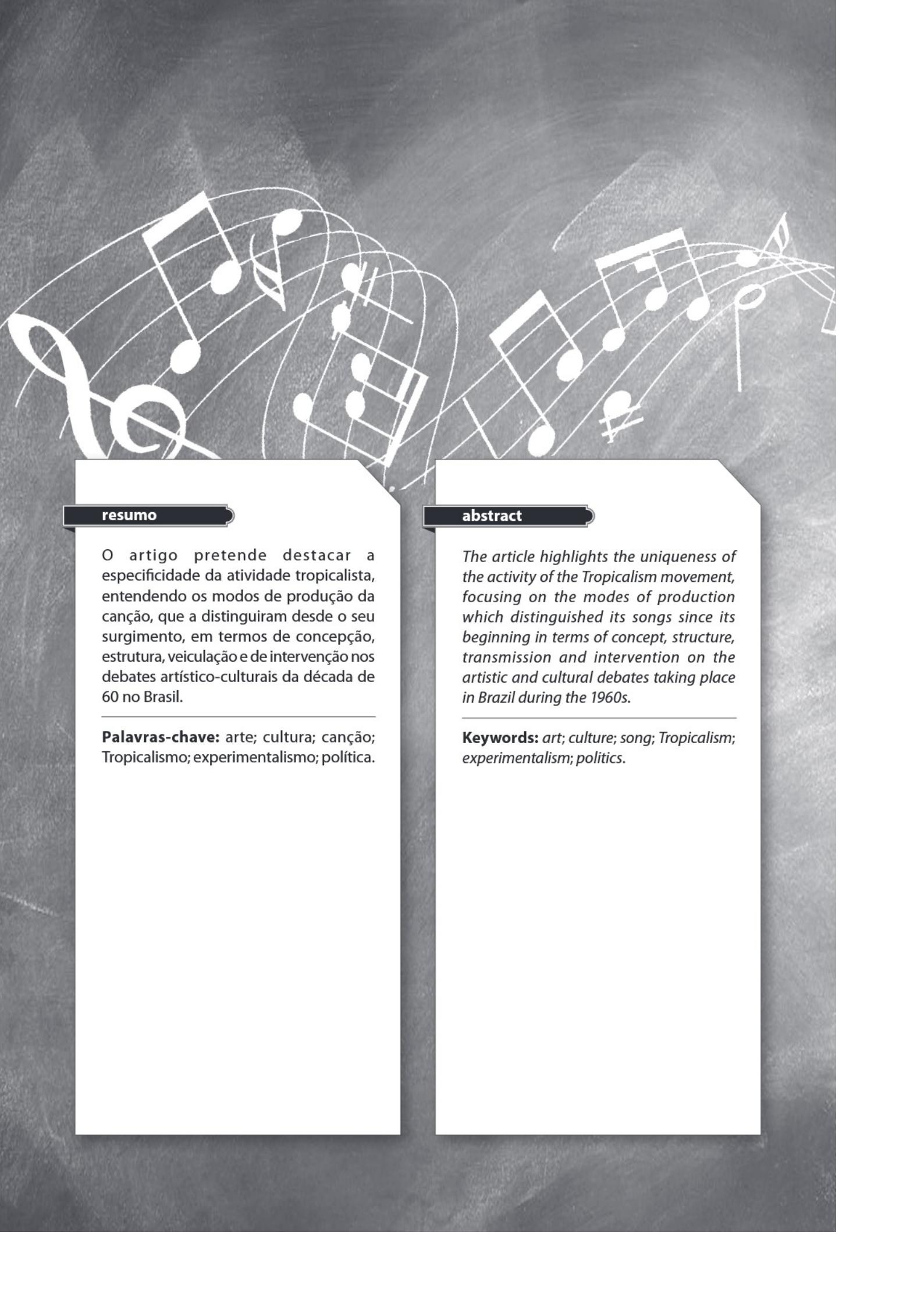




Marcos Santos/USP Imagens

O Tropicalismo e a crítica da canção

Celso Favaretto



resumo

O artigo pretende destacar a especificidade da atividade tropicalista, entendendo os modos de produção da canção, que a distinguiram desde o seu surgimento, em termos de concepção, estrutura, veiculação e de intervenção nos debates artístico-culturais da década de 60 no Brasil.

Palavras-chave: arte; cultura; canção; Tropicalismo; experimentalismo; política.

abstract

The article highlights the uniqueness of the activity of the Tropicalism movement, focusing on the modes of production which distinguished its songs since its beginning in terms of concept, structure, transmission and intervention on the artistic and cultural debates taking place in Brazil during the 1960s.

Keywords: art; culture; song; Tropicalism; experimentalism; politics.



Desde o seu surgimento, marcante no Tropicalismo foi o seu modo inusitado de articular a ênfase experimental – que implicava uma inovação no que se entendia por canção – e a crítica às formulações vigentes sobre as maneiras de integrar a crítica cultural e política, extensivamente ao que se entendia por realidade brasileira, um conceito compósito que totalizava a ideia e os processos de participação política nas artes. Mais precisamente: estranho foi o modo de conceber e realizar na música a relação entre arte e realidade social imediata, entre cultura e linguagem, através de uma articulação inusitada em face das soluções que se apresentavam na época, particularmente nos domínios da arte de vanguarda.

A singularidade da atividade tropicalista foi alvo de suspeitas e acusações, por uma parte da crítica e do público – que lhe atribuíam a pecha de arte alienada, comercial e estrangeira sem reconhecer caráter inovador na estrutura da canção e revolucionário na significação e atuação política. Configurou-se como uma intervenção artístico-cultural que definiu uma posição estética radical, com ressonâncias imediatas e de ampla atuação na produção artística brasileira, que repercute, pela sua exemplaridade, até hoje.

Foi uma intervenção cujo vigor deveu-se ao fato de situar-se consciente e decisivamente na concepção e no próprio sistema de produção da

canção no Brasil. Os artistas, o público, a crítica, os sistemas de comunicação, todos foram atingidos pelo modo inusitado como as invenções musicais e a atuação do chamado grupo baiano incidiram na situação de criação, na significação social da canção e nas estratégias políticas que pretendiam evidenciar as contradições daquele momento histórico. A singularidade do Tropicalismo caracterizou-se por fazer incidir a crítica social e política diretamente na estrutura da canção, na sua construção de imagens, que alegorizavam aspectos emblemáticos da história, das culturas e das artes no Brasil, articulando uma contundente crítica às nossas indeterminações. Significativamente, Caetano Veloso em uma entrevista posterior disse que o Tropicalismo distinguiu-se pela “explicitação da função crítica da criação” – o que pode ser entendido como uma atividade crítico-reflexiva sobre os poderes da canção, artística e politicamente.

Foi raro, quando irrompeu, o entendimento da especificidade e complexidade do Tropicalismo, que produzia uma relação tensa entre vanguarda e comunicação, vanguarda e mercado, vanguarda e participação e não, como era acentuado por algumas críticas que lhe atribuíam um certo imediatismo, uma mera resposta a demandas culturais e do mercado devido ao fato de se conectar a novos comportamentos que começavam a evidenciar uma cultura moderna. A urgência de po-

CELSO FAVARETTO é professor aposentado da Universidade de São Paulo e autor de, entre outros, *Tropicália Alegoria Alegria* (Ateliê).

sições efetivas para o enfrentamento da situação sufocante na política, na cultura, na educação, na *intelligentsia* e nas artes contribuía decisivamente para o aparecimento de suspeitas quanto às possibilidades críticas das produções de vanguarda em todas as áreas, devido a possíveis ambiguidades do processo de composição de experimentalismo artístico, crítica social e ação política.

Tome-se como exemplo privilegiado da complexidade da questão e das posições críticas do período, os artigos: “MMPB: Uma Análise Ideológica”, de Walnice Nogueira Galvão (1968); “O Contexto Tropical”, de O. C. Louzada Filho (1968) e “Notas sobre Vanguarda e Conformismo”, de Roberto Schwarz (1967). Nesse sugestivo e sintonático artigo, significativo do entendimento que se tinha na ocasião das ambiguidades ideológicas das vanguardas, mais amplamente da integração do moderno, o crítico, comentando entrevistas feitas por Júlio Medaglia (1967), publicadas no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, com músicos eruditos de formação contemporânea que atuavam em São Paulo – sendo que alguns, como Duprat, Cozella e o próprio Medaglia, fizeram arranjos para canções tropicalistas –, assim ressaltava tais ambiguidades:

“Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Essa combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardismo está na ponta de qual corrida?”.

Em importante ensaio posterior, “Cultura e Política de 1964 a 1969”, embora ressaltando a importância do Tropicalismo, inclusive lançando a primeira formulação consistente da estética tropicalista, com sua análise das imagens alegóricas, em que acentua o brilho das imagens efetuadas nas canções, ele reafirmava as dificuldades ideológicas da posição tropicalista: que as ambiguidades proviriam basicamente da aceitação conformista das determinações do mercado. Já Augusto Boal, no texto “O que Pensa Você do Teatro Brasileiro?”, inserido no catálogo da 1ª Feira Paulista de Opinião, em 1968, de modo redutor denunciava a interferência do mercado na

“perspectiva criadora”, especialmente na “tendência tropicalista”. Para ele, o Tropicalismo era “neorromântico”, pois agredia apenas as aparências da sociedade, “o predicado e não o sujeito”; era “homeopático”, porque ambigamente endossava o que criticava, pois esta crítica seria inarticulada, caótica, portanto, sem clareza política.

Contudo, outra foi a posição explicitada por Hélio Oiticica (1968) no artigo “A Trama da Terra que Treme. O Sentido de Vanguarda do Grupo Baiano”. Oiticica ressaltou a coincidência de proposta, de procedimentos e de crítica cultural entre o seu programa ambiental e a produção do grupo baiano. Detectou nos tropicalistas uma posição revolucionária no processo de revisão cultural por meio da renovação das artes no Brasil, pois estavam sintonizados com os “problemas universais da vanguarda”, manifestando em suas atividades visão estrutural e radicalidade crítica. Reconhece neles uma prática que se assemelhava à sua: a renovação da música, dos critérios de juízo e dos comportamentos derivados da nova audição que requeriam, passavam pelo modo de compor, articulando conceitualismo, construtividade e participação. Os tropicalistas, dizia Oiticica, “modificam estruturas, criam novas estruturas”. Dentre as produções tropicalistas, destacou a semelhança do programa de televisão “Divino Maravilhoso” com as suas manifestações ambientais. Aí, diz ele, foram reunidos todos os elementos que compõem o “caráter ambiental” das canções, totalizados no “calor ambiente” propiciado pelo espetáculo: sentido grupal, dança, roupas e adereços, cenário, recursos eletrônicos, improvisação, interferências aleatórias geram “a trama-vivência”.

As coincidências entre as duas tropicálias, a despeito de suas especificidades, devem-se ao redimensionamento dos protagonistas, dos artistas e do público, ao imbricamento de ética e estética, na ênfase nos comportamentos renovados; sobretudo pela articulação de uma atitude crítica, de uma modalidade de pensamento que valorizava a ambivalência das proposições e não suas ambiguidades, diferindo daquelas posições que, embora diferenciadas, conservadoras ou não, davam a cor ao debate crítico em desenvolvimento. Para enfrentar as indeterminações do que chamou “Brasil diarreia” e Gil e Torquato Neto, “geleia geral brasileira”, Oiticica considerava que a ambivalên-

cia funcionaria como o procedimento crítico eficaz contra as atitudes polarizadoras, estéticas e ideológicas, contribuindo para o descentramento das posições, inclusive para a reavaliação dos fracassos e inadequações dos projetos e estratégias culturais e artísticas em debate, para a reavaliação da eficácia política das ações através do questionamento dos modos de expressão artística e do papel sócio-histórico das artes. No texto “Brasil Diarreia”, diz:

“É preciso entender que uma *posição crítica* implica inevitáveis ambivalências, pois pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente – envelhecer fatalmente: conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos; paternalismos, etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema [...] entender e assumir todo esse fenômeno, que nada deva excluir desta ‘posta em questão’: a multivalência dos elementos ‘culturais’ imediatos [...] reconhecer que para se superar uma condição provinciana estagnatória, esses termos devem ser colocados universalmente, isto é, devem propor questões essenciais ao fenômeno construtivo do *Brasil como um todo, no mundo* [...]. Nossos movimentos positivos parecem definir-se como, para que se construam, uma *cultura de exportação*: anular a condição colonialista é assumir e deglutar os valores positivos dados por essa condição e não evitá-los como se fossem uma miragem [...] assumir e deglutar a superficialidade e a mobilidade dessa ‘cultura’ é dar um passo bem grande – construir – ao contrário de uma posição conformista, que se baseie sempre em valores gerais absolutos: essa posição construtiva surge de uma ambivalência crítica. [...] A formação brasileira [...] é de falta de caráter incrível: diarreica; quem quiser construir [...] tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda [...] a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação [...] assume toda a condição de subdesenvolvimento, mas não como uma ‘conservação desse subdesenvolvimento’, e sim como uma... ‘consciência para vencer a superparanoia, repressão, impotência’ brasileiras. O que mais dilui hoje no contexto brasileiro é justamente essa falta

de coerência crítica que gera a tal *convivência*; a reação cultural, que tende a estagnar e se tornar oficial” (Oiticica, 1973, pp. 150-1).

Assim, polêmica e distintiva, essa posição indicava a necessidade de deslocamentos na crítica e na recepção da canção, de modo que a compreensão e aceitação do Tropicalismo exigia uma mudança da audição, dos critérios do que era até então considerado música popular e do seu valor cultural, assim como a transformação das categorias de avaliação de suas várias dimensões – artísticas, políticas e de entretenimento. Se, naquela ocasião, de um lado, a música tropicalista foi recebida com entusiasmo por aqueles que estavam em busca do novo, valorizando a estranheza e desconfiando da suposta eficácia crítica da maior parte da produção da arte participante, por outro, não era aceita facilmente por aqueles que se mostravam desconfiados de uma arte que se apresentava com inequívoco tom de provocação política e moral através de uma expressão difícil, estranha, em texto e música difíceis de serem entendidos na chave da tradição da música popular brasileira, cheia de efeitos de linguagem que dificultavam a identificação das formas consagradas da canção e resistente à produção de mensagens.

Para uma visada da música popular, e da arte em geral, interessada na comunicação de conteúdos políticos, sociais, morais e artísticos, ou seja, para uma visão ideológica que apostasse em alguma espécie de instrumentalização da arte, tendo em vista, por exemplo, a sua importância para a transformação social, mais ou menos imediata, as músicas tropicalistas não seriam satisfatórias, pois os seus processos de construção e de elaboração dos temas não poderiam ser acessíveis, não servindo para efeitos de mobilização política. Mais estranhas e complicadas eram as apresentações dos tropicalistas na televisão e em outros espetáculos. O aspecto comportamental da atividade tropicalista também escapava à maioria. Ora os tropicalistas eram tratados, especialmente pelos tradicionalistas e reacionários, como simplesmente extravagantes, ainda que às vezes tolerados, por serem jovens, artistas, astros da televisão, assunto de revistas, etc., ora eram alvo de críticas ferinas, por serem comerciais, irresponsáveis, alienados, etc. O moralismo estava em toda parte.

O que é que essas diversas críticas, com orientações ideológicas opostas, não toleravam quando atribuíam aos tropicalistas ora um certo conformismo, ora uma certa petulância? O que não estava sendo entendido? Certamente não se percebia a dimensão, fundamentalmente construtivista, do trabalho dos tropicalistas; o “sentido de construção”, para usar a expressão de Hélio Oiticica, que considerava que o experimentalismo construtivista seria a única saída para dissolver a “convivência” brasileira. Sua posição crítica seguia a proposição de Mário Pedrosa quanto à importância dessa direção experimental em desenvolvimento no Brasil, primeiro com Oswald de Andrade, depois nas linhagens abstratas dos anos 50, especialmente o concretismo e o neoconcretismo – sem esquecer as invenções de João Gilberto. O nosso passado, dizia Pedrosa (1998, p. 412), “não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade mesma de nossa formação, *condenados ao moderno*”.

A ênfase no processo construtivo das músicas tropicalistas permite ver nelas como se articulam o conceitual e o sensível, ideia e comportamento – uma experiência em desenvolvimento em vários domínios artísticos, mas que nunca havia sido experienciada na canção. Para os críticos do Tropicalismo, haveria nas canções uma desarticulação de linguagem e uma falta de sentido, algo caótico, incompreensível, não um processo construtivista. Daí não entenderem que a participação, um requisito da arte do tempo, não estava ausente no Tropicalismo, que o político aparecia e era contundente, só que, devido ao modo construtivista com que eram compostas as músicas, a participação também era constitutiva da estrutura, não um efeito de uma fala através da música. A participação dependia do grau de elaboração a que o ouvinte era levado a operar; efeito da abertura estrutural das canções, exigindo a entrada e interferência do ouvinte-spectador-participante.

As canções tropicalistas produziram, em virtude dessa atitude, uma verdadeira ruptura no imaginário da participação que comandava as ações em quase todas as manifestações artísticas, ao operar o deslocamento da ideia e das práticas para modalidades de participação focadas no princípio de intervenção – na estrutura da canção e na proposição de gestos simbólicos com poder de choque ou

de alusão a uma outra posição na arte e na história. Essa ruptura produzida pelo Tropicalismo tematizava e insistia criticamente no processo de descentralismo cultural, enfatizando que, no Brasil, posição crítica permanente, da política e da cultura, e experimentalismo artístico são indissociáveis, são elementos construtivos (Oiticica, 1973, p. 152).

Para se perceber essa nova atitude em face da participação, e nela entrar, exigia-se dos participantes uma sensível mudança de posição, de ideias, de comportamento; uma sensibilidade aguçada para as diferenças, crítica das totalizações, enfim, uma abertura, uma coragem para viver transformação. Dentre estas, era preciso valorizar o trabalho dos tropicalistas com a heterogeneidade cultural e a mistura de referências artísticas, perceber as relações tensas entre elementos provenientes das culturas populares, do consumo e das vanguardas – o que, aliás, ocorria não só na música como nas artes plásticas e no teatro, e em breve em todas as artes. Basta lembrar, para exemplificar, trabalhos de José Celso Martinez Corrêa, Oiticica, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha e José Agrippino de Paula, entre outros.

Com esse procedimento, deslocando a ênfase do tema para o modo de formar, o Tropicalismo evidenciou as assincronias e sincretismos culturais enquanto simultaneamente desconstruía as linguagens instituídas, o que provocava um mal-estar, à direita e à esquerda, embora por razões diferentes. Da mesma maneira, deslocou a forma básica da arte de protesto: as interpretações da realidade brasileira, transformadas em palavras de ordem por via emotiva, que tiravam todo o seu efeito da produção de significados totalizadores que deviam imprimir no público visado, o imperativo da ação, imediata, ainda que reduzida a manifestações espetaculares de inconformismo. Os tropicalistas não desdenhavam a necessidade de atingir virulentamente o seu público, apenas pensavam de outro modo a eficácia de suas intervenções. Utilizando os efeitos de humor, a sátira, linguagem e gestos grotescos, carnavalizando as referências, deslocaram o ouvinte-receptor dos lugares de fala estabelecidos ideologicamente, lançando o receptor a um estado de produtividade.

Os desenvolvimentos posteriores da música popular, impulsionada pelo rock e pela especia-

lização dos espetáculos, levaram adiante aquelas primeiras experimentações, transformando o choque e a estranheza em matéria assimilável. Mas naquele tempo era preciso estar muito disposto à inovação e a ser violentado, no gosto, nos gêneros, nos temas, nas atitudes, nos valores. Era difícil assimilar o princípio básico de construtividade, na criação, na crítica e na fruição. Os tropicalistas fizeram da transgressão comportamental um princípio também construtivo. O modo como os artistas se apresentavam, com roupas extravagantes, gestos provocativos, cabelos desgrenhados, compunha uma imagem de rebeldia, de mau gosto, segundo os padrões da época, de cafonice, como se dizia. O desafio das convenções era, portanto, intrínseco às canções e manifestações dos artistas.

Nas músicas, os temas eram os correntes, participavam da atmosfera crítica do momento, presente em toda parte, especialmente nos programas de televisão dedicados aos vários aspectos da música brasileira, em que se destacaram os famosos festivais. A novidade tropicalista foi transformar as costumeiras apresentações na televisão em espetáculos que estendiam e realizavam cenicamente o que estava, construtivamente, nas canções. Nas músicas e nas apresentações manifestava-se a poética do espetáculo centrada na eficácia do gesto simbólico. A espetacularidade foi a sua marca, atingindo a um só tempo a boa consciência burguesa, a música bem-comportada e, especialmente, as linguagens instituídas de denúncia ou de justificação das posturas políticas imperantes. O que aparecia nas primeiras apresentações de “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” desdobrou-se e especificou-se, tornou-se cada vez mais contundente na produção tropicalista até o final de 1968. A música de Caetano Veloso “É Proibido Proibir”, e principalmente o seu discurso, quando foi quase impedido de cantá-la no Festival Internacional da Canção, no Tuca, em São Paulo, reprimido pelo público e a música desclassificada pelo júri, dá bem a ideia do gesto abusado dos tropicalistas. Assim, os tropicalistas exploraram na música e nos comportamentos os efeitos de choque e de estranheza. As músicas propunham ao ouvinte uma experiência inusitada de participação, pois não poderiam ser entendidas e apreciadas sem decodificação e trabalho interpretativo. Propunham uma experiência de prazer e êxtase, dados no es-

petáculo, internalizados na forma da composição e externados nos comportamentos.

O Tropicalismo aguçou a relação entre arte e política, entre arte e sociedade, levando ao limite as possibilidades de se fazer música, de se fazer arte e, ao mesmo tempo, produzir significações que não podiam ser imediatamente consumíveis. Um certo anarquismo compunha-se como um ímpeto construtivo, gerando um espírito libertário. Embora o trabalho dos tropicalistas tivesse se efetivado dentro do sistema das comunicações, como estratégia de ação sobre o público, essa determinação não partiu de uma suposta contradição entre os meios de comunicação e a postura libertária. Os tropicalistas sabiam que trabalhavam com sistemas e materiais culturalmente datados e socialmente localizados, mas escolheram correr o risco.

É possível constatar mais intensamente a eficácia da intervenção tropicalista relançando a atenção sobre os processos de construção das imagens tropicalistas, basicamente sobre o processo alegórico. As canções tropicalistas resultam de um processo construtivo que agencia imagens criadas a partir da justaposição de materiais diversos, de elementos díspares, provocando um efeito de obscuridade, de estranheza, como se fosse um sonho. Cena alusiva que alegoriza o Brasil, esta cena desmontada evidencia as aberrações da persistência dos arcaísmos, das deformações no processo de modernização da sociedade, tal como estão explicitadas nas interpretações culturais, nas artes, na política, no sistema artístico e cultural. As canções, individualmente ou em conjunto, quando assim consideradas, configuram na fulguração de suas imagens uma situação histórica impossível de ser concretizada com nitidez, que irrompe sob a forma de retorno do recalcado, precisamente, do recalcado da nossa história. Assim, as canções geram significações conflitantes com os significados designados como identificadores de uma entidade abstrata, o Brasil, emblematizado em signos sensíveis, que compõem “as relíquias do Brasil”. Os fatos culturais designados, as formações históricas, os estilos artísticos, usos e costumes são despropriados de seus valores já fixados como tradição, como identitários, e são transfigurados pela parodização, pelo humor, pela sátira, pelos procedimentos grotescos, pela carnavaлизação da linguagem, evidenciando sintomas de uma histó-

ria malformada e que talvez nunca tenha chegado verdadeiramente a ser.

Ora, se essas canções tropicalistas funcionam assim como sonhos, se elas são figurações de um desejo recalcado, do desejo disfarçado – de uma imagem de Brasil destoante das emblematizadas em muitas das canções da época, na forma da ideologia nacionalista, em utopias como “Brasil, o país do futuro” e do projeto moderno desenvolvimentista –, analisar essas canções implica detectar, evidenciar sensivelmente as deformações processadas na passagem dos conteúdos latentes para os manifestos através da apreensão do trabalho que produziu essa imagem: trabalho interpretativo, como na elaboração psicanalítica do processo de agenciamento dessas imagens. As canções, uma vez apresentadas, violentam as defesas do ouvinte, desde audições conformadas até as impostas pela censura. As canções, portanto,

são vistas como dispositivos de levantamento da repressão. A composição de paródia e alegoria, efetivada nas canções tropicalistas, leva adiante um trabalho extremamente importante e inédito, o trabalho de corrosão da cultura instituída em seus diversos matizes. Corrosão do mito das raízes populares, das mitologias da cultura de mercado, que pode ser entendido como um trabalho crítico, um processo de descolonização e descentramento cultural. As canções tropicalistas exploram o conflito entre o que é designado e o que é significado, instalando o ouvinte numa tensão de tal modo incômoda, inquietante, que exige dele uma transformação dos modos habituais de ouvir, de entender, de interpretar. Assim fazendo, as canções conseguem desmobilizar as significações consagradas, veiculadas pela arte e pela cultura que então circulavam. Nisso consiste a operação desmitificadora do Tropicalismo.

BIBLIOGRAFIA

- GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: Uma Análise Ideológica”, in *A Parte*, 2. São Paulo, Tusp, maio-junho/1968.
- LOUZADA FILHO, O. C. “O Contexto Tropical”, in *A Parte*, 2. São Paulo, Tusp, maio-junho/1968.
- MEDAGLIA, Júlio. “Música, Não Música, Antimúsica. Entrevista com Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes”, in *O Estado de S. Paulo* – Suplemento Literário, 22/4/67.
- OITICICA, Hélio. “A Trama da Terra que Treme. O Sentido de Vanguarda do Grupo Baiano”, in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24/11/1968.
- _____. “Brasil Diarreia”, in Ferreira Gullar (org.). *Arte Brasil Hoje*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- PEDROSA, Mário. “Brasília, a Cidade Nova”, in Otília B. F. Arantes (org.). *Textos Escolhidos III – Acadêmicos e Modernos*. São Paulo, Edusp, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. “Notas sobre Vanguarda e Conformismo”, in *Teoria e Prática*, 2, outubro de 1967.