

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA**

GUILHERME DE AZEVEDO GRANATO

**TROPICALISMO E VANGUARDAS EUROPEIAS:
IMPERATIVO DE RUPTURA, PROCESSOS
CONSTRUTIVOS E ALCANCE CRÍTICO**

**OURO PRETO
2016**

GUILHERME DE AZEVEDO GRANATO

**TROPICALISMO E VANGUARDAS EUROPEIAS:
IMPERATIVO DE RUPTURA, PROCESSOS
CONSTRUTIVOS E ALCANCE CRÍTICO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador:
Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota (UFOP)

**OURO PRETO
2016**

G748t

Granato, Guilherme de Azevedo.

Tropicalismo e Vanguardas europeias [manuscrito]: imperativo de ruptura, processos construtivos e alcance crítico / Guilherme de Azevedo Granato. - 2016.

123f.:

Orientador: Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

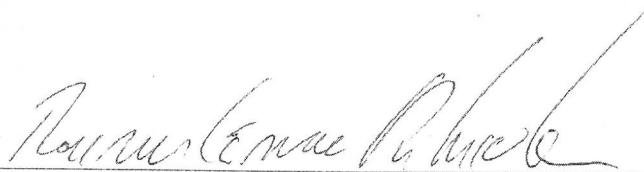
Área de Concentração: Filosofia.

1. Tropicalismo (Movimento musical). 2. Vanguarda (Estética). 3. Música Popular. 4. Política - Ditadura. I. Patriota, Rainer Câmara. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

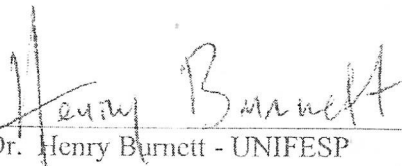
CDU: 101.1

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte

Dissertação intitulada "Tropicalismo e Vanguardas Europeias: Imperativo de Ruptura , Processos Construtivo e Alcance Crítico", de autoria do mestrando **Guilherme de Azevedo Granato** , aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.Dr. Rainer Câmara Patriota – UFP/UFOP – Orientador



Prof. Dr. Henry Burnett - UNIFESP



Prof.Dr. Romero Alves Freitas (UFOP)

Ouro Preto, 25 de novembro de 2016

*À minha mãe, Angela, e ao meu pai, Nicola.
Ao meu irmão, Marcelo, e à minha irmã, Luciana.
À minha madrinha, Maria Celeste (in memoriam), que me ensinou a pegar no lápis.*

AGRADECIMENTOS

Ao povo brasileiro, que, através da CAPES, me confiou a bolsa de estudo que viabilizou esta pesquisa.

A todos os professores do IFAC.

Ao meu orientador, Rainer Câmara Patriota.

Aos professores que aceitaram participar da banca.

Aos meus colegas de mestrado, pelas trocas enriquecedoras.

A todos os meus familiares e amigos, em especial, ao Fernando Sepe, pelo incentivo e aconselhamento.

A todos aqueles que até hoje me ensinaram algo, neste e em outros planos.

Às inefáveis forças que movimentam o universo, por me concederem a oportunidade da vida.

RESUMO

Esta dissertação presta-se a investigar o movimento cultural Tropicália, surgido no Brasil na segunda metade da década de 1960, a partir de sua afinidade com os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX. Tal aproximação tem dois eixos básicos: o primeiro remete à temporalidade própria da vanguarda, orientada pela ideia de ruptura com a tradição; o segundo diz respeito à interface entre estética e política que permeou o ideário dos levantes vanguardistas, denotando um crescimento de expectativas a respeito do potencial socialmente transformador da arte e operando uma mudança nos protocolos construtivos das obras. No Brasil, dentro do atribulado cenário cultural e político da década de 1960, travava-se um acirrado debate no meio da música popular em torno de seus rumos estéticos e papel político. Nesse contexto, os tropicalistas, tendo em mente a vertente musical do movimento, buscaram repensar as relações possíveis entre tradição e modernidade. Além disso, reelaboraram a coordenação entre crítica social e configuração estética, deslocando o eixo crítico do conteúdo para a forma em suas composições, destoando, assim, da linguagem padrão que vigorava na música popular daquele período.

Palavras-Chave: Tropicalismo, Vanguardas, Música Popular, Estética, Política.

ABSTRACT

This work lends investigates the Tropicália movement, which emerged in Brazil in the second half of the sixties, from its affinity with the avant-garde movements of the early twentieth century. Such an approach has two basic axes: the first refers to the very temporality of the vanguard, guided by the idea of breaking with tradition; the second concerns the interface between aesthetics and politics that permeated the ideas of the artistic avant-garde uprisings, showing a growth of expectations regarding the socially transformative potential of art and operating a constructive change in the protocols of the artworks. In Brazil, within the turbulent cultural and political landscape of the sixties, it crashed into a heated debate within the popular music around its aesthetic directions and political role. In this context, the tropicalists, keeping in mind the musical aspect of the movement, sought to rethink the possible relations between tradition and modernity. In addition, they also redraw the coordination between social criticism and aesthetic configuration, shifting the critical axis of the content to the form in their compositions, thereby differing from standard language that was prevalent in popular music of that period.

Keywords: Tropicalism, Avantgarde, Popular Music, Aesthetics, Politics.

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 –MODERNIDADE, VANGUARDAS E RUPTURA	14
1.1 Romantismo e filosofia crítica	15
1.2 Modernidade e tradição de ruptura	18
1.3 Vanguardas: arte e política	20
1.4 Quebra da autonomia e mudança do caráter da obra de arte	23
1.5 A obra de arte alegórica.....	26
1.6 Neovanguardas: o modernismo nas ruas	29
1.7 <i>Pop Art</i>	37
CAPÍTULO 2 – VANGUARDAS NACIONAIS: ANTROPOFAGIA E POESIA CONCRETA	43
2.1 Antropofagia	43
2.2 Do primitivismo vanguardista ao Manifesto Antropófago	43
2.3 Utopia antropofágica.....	47
2.4 Poesia concreta	51
2.5 Balanço da Bossa: a música popular sob uma perspectiva vanguardista	55
CAPÍTULO 3 – TROPICALISMO E O IMPERATIVO DE RUPTURA NA MÚSICA POPULAR	62
3.1 Música popular e modernidade artística	62
3.2 Tradição, ruptura e autoconsciência	64
3.3 Elucidação conceitual e música popular urbana	75
CAPÍTULO 4 – PROCESSOS CONSTRUTIVOS E ALCANCE CRÍTICO	83
4.1 O padrão de engajamento da MPB	83
4.2 A mudança do paradigma de engajamento	88
4.3 O momento tropicalista	90
4.4 O popular não folclórico	93
4.5 É proibido o proibir	98
4.6 Sobre a crítica de Schwarz.....	106
4.7 Alegoria tropicalista: crítica ao engajamento esquemático e assimilação de novas influências	108
4.8 <i>Sugar cane fields forever</i> – canção-montagem: jogo e luto	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

A Tropicália foi um movimento artístico extremamente marcante dentro da cultura brasileira. Ela estabeleceu uma espécie de “imagem padrão” de brasilidade que se impôs de maneira muito acentuada. Tal feito pode ser explicado por muitos fatores: o talento e penetração de seus principais artistas, o seu caráter pluralista capaz de agregar o melhor (e o pior) da cultura, sua inserção despudorada nos meios de comunicação de massa, seu viés festivo em consonância com certa vocação celebratória presente na cultura brasileira. Sem desconsiderar tudo isso, sabemos também que o movimento, em sua vertente musical, inseriu-se no rico e dinâmico ambiente da música popular, que ocupou uma posição destacada enquanto expressão cultural nacional a partir das primeiras décadas do século XX, tendo inclusive uma participação ativa no contexto sociopolítico da década de 1960. Todos esses elementos, de alguma forma, contribuíram para a força simbólica da Tropicália, o que certamente justifica a sua relevância cultural e a quantidade de estudos a seu respeito.

No presente trabalho, abordaremos a Tropicália priorizando sua vertente musical. Partiremos de um enfoque que engloba o movimento na chamada modernidade artística, tendo em mente uma característica que a distingue de outros períodos da história da arte: sua temporalidade própria, orientada pela ideia de ruptura como cerne da relação entre arte e sociedade. Daí podemos subentender dois temas básicos que permearão o trabalho: a tensão estabelecida no âmbito da arte moderna entre tradição e ruptura e a maneira própria como interagiram configuração estética e crítica social. O primeiro diz respeito às inovações propostas pelas variadas vertentes artísticas que, mais do que apenas introduzir novas técnicas, buscaram uma ruptura com a tradição vigente, ou seja, uma renovação radical que redefiniria os pressupostos daquilo que até então se entendia como arte, quando não a própria ideia de arte enquanto instituição autônoma; o segundo trata da exaltação do papel da arte como instrumento de intervenção social. A crença no seu potencial transformador dialogava com um contexto social, cultural e político em plena ebulição, marcado pela mudança dos padrões de sensibilidade, pelas transformações científicas e tecnológicas e pela circulação de ideais revolucionários. Assim, a arte passou a partilhar com a política o propósito de transfigurar a vida, desencadeando uma série de mudanças nos processos construtivos das obras e na forma destas referenciarem o contexto social.

Sabe-se que a Tropicália foi um movimento amplo, relacionado a várias linguagens como o cinema, o teatro, a literatura e, principalmente, a música. Ela espelhou um momento

de crise e transformação na cultura, em que vários aspectos que compunham a autoimagem nacional foram revistos. Seu perfil eminentemente crítico reflete-se na produção de seus principais artistas, todos eles preocupados em repensar radicalmente a cultura brasileira, o que inclui tanto elementos relacionadas à qualidade formal das obras quanto questões socioculturais mais amplas. Talvez seja justamente a tensão entre formas artísticas e transformações sociais que caracterize o momento tropicalista e o insira no fluxo da modernidade, donde subentende-se a ênfase desse trabalho na relação entre processos construtivos e alcance crítico, de modo que os tropicalistas buscaram responder às questões de seu tempo repensando as formas e sua interação com a sociedade.

No intuito de devidamente embasar o tema do impulso crítico dentro da modernidade, esboçaremos uma linha extensa que se estenderá do fim do século XVIII até a segunda metade do século XX. Partiremos de uma investigação em torno das transformações da obra e da crítica artística a partir do Romantismo alemão, mais especificamente em sua primeira fase, associada à cidade de Iena e cujas principais referências são os irmãos August e Friedrich Schlegel. Tal como escreveu o filósofo alemão Walter Benjamin em seu estudo sobre a crítica de arte no Romantismo, deu-se ali um encontro entre filosofia crítica e reflexão artística, o que resultou na superação de um certo viés normativo que imperava na abordagem neoclassicista das obras – ou seja, identificamos no movimento encabeçado pelos irmãos Schlegel a gênese daquilo que irá definir toda a arte moderna em seu ímpeto de reinvenção contínua dos valores artísticos. Tal como mostraremos, o protagonismo do dispositivo crítico está presente na pintura modernista, de acordo com a análise desenvolvida por Clement Greenberg. Para o crítico norte-americano, tal como Kant utilizou-se da razão para estabelecer os limites da própria razão, os pintores modernistas expandiram a linguagem pictórica através da reflexão em torno de seus limites intrínsecos, buscando, com isso, explorar ao máximo as possibilidades de seu meio. Com isso afastaram-se dos preceitos tradicionais da pintura embasados na representação e mergulharam na linguagem puramente abstrata.

É no ímpeto combativo das vanguardas europeias do começo do século XX que encontramos o melhor exemplo do impulso de ruptura que definiu a modernidade artística. Elas também expressam exemplarmente a aproximação entre arte e política, que será muito valiosa em nossa análise da Tropicália. Os movimentos de vanguarda encarnaram, no âmbito artístico, o espírito transformador que fluía na Europa naquele período, catalisando transformações fundamentais nos processos construtivos das obras e também na

autocompreensão da arte enquanto instituição. Nesse contexto, utilizaremos as reflexões do filósofo alemão Peter Bürger a respeito das vanguardas como forma de ilustrar as transformações no caráter da obra de arte que se impuseram a partir de então. O conceito de obra de arte alegórica é importante na medida em que delineia um tipo de configuração formal em que a relação entre parte e todo não se dá de forma orgânica. A descontinuidade entre parte e todo na obra alegórica tipifica o seu processo construtivo, a aproximação de referências distantes a partir do deslocamento destas do seu ambiente original, desestabilizando a obra enquanto totalidade coerente. Tal processo resulta na perda do significado primeiro de tais referências, isto é, os signos perdem sua significação convencional ao serem aglutinados em um todo em que as partes são estranhas entre si. O potencial crítico da obra alegórica está associado à perda dos referenciais interpretativos e à consequente abertura que ela proporciona ao espectador diante da deteriorização da relação entre signo e sentido e entre parte e todo da obra. Veremos que as obras tropicalistas se utilizarão de um procedimento semelhante no intuito de desconstruir as imagens que povoavam o imaginário nacionalista, destoando do padrão esquemático de engajamento que vigorava no discurso politizado na música popular brasileira na década de 1960.

A retomada pelo tropicalismo de processos construtivos que remetem às vanguardas históricas insere-se em um momento de recuperação do ideário vanguardista, concomitante com o cenário europeu e norte-americano. As chamadas Neovanguardas reacenderam o *ethos* iconoclasta de certas vertentes vanguardistas como o Dadaísmo e o Surrealismo, em um ambiente diverso daquele em que esses movimentos tiveram origem. No âmbito da sociedade de massas e dialogando com a chamada contracultura dos anos de 1960, as neovanguardas representaram uma crítica à institucionalização do padrão autônomo-abstrato dentro do Modernismo. Formulações como a *performance* e o *happening* surgiram como formas alternativas de fruição artística, almejando uma influência direta na vida prática através do estímulo sensorial e da desorganização da lógica cotidiana. No Brasil, no âmbito das artes plásticas, o artista carioca Hélio Oiticica desenvolveu propostas análogas às dos correspondentes europeus e norte-americanos do mesmo período. Mais do que isso, dentro do panteão tropicalista, Oiticica foi um dos que melhor formulou em textos e formalizou em obras os desafios e proposições da vanguarda brasileira.

A aproximação entre Tropicália e vanguardas europeias não poderia prescindir de uma referência aos movimentos vanguardistas nacionais anteriores à década de 1960. Mais do que uma questão histórica, a compreensão da Tropicália requer uma leitura atenta de pelo

menos duas correntes artísticas intimamente atreladas ao ideário europeu de vanguarda e que influenciaram diretamente os tropicalistas: Antropofagia e Poesia Concreta.

Idealizada por Oswald de Andrade, a Antropofagia surge como um desdobramento da Semana de Arte Moderna de 1922. Diferentemente de Mário de Andrade, Oswald deixou-se contagiar pela vitalidade dos movimentos europeus em suas estadas no velho continente, extraíndo, desse contato, uma receita estética e política que convertia o descentramento brasileiro em vantagem na relação com os países centrais. A Tropicália foi responsável por um verdadeiro *revival* da obra de Oswald no Brasil, de modo que o aspecto não folclorizante da ótica antropofágica para com a cultural nacional veio a calhar aos tropicalistas, que conviviam em um ambiente cultural permeado pela polarização ideológica entre nacionalistas e “americanizados”. A receita antropofágica permitiu que os músicos da Tropicália aproveitassem a ascensão dos meios de comunicação e do aparato técnico de gravação e manipulação sonora para assimilar as influências provenientes principalmente da música norte-americana, forjando uma nova síntese que atualizava a posição brasileira no cenário internacional. Tal síntese não representou uma assimilação acrítica, ao contrário, desencadeou uma profunda reflexão a respeito da cultura nacional e de sua relação com as culturas estrangeiras.

A poesia concreta surge em São Paulo e publica seu primeiro manifesto no ano de 1958, por meio dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, juntamente a Décio Pignatari. O ímpeto fortemente experimental e universalista dos concretos destoava do cânone modernista-nacionalista associado a Mário de Andrade e os aproximava de Oswald de Andrade. Já nesse aspecto, eles realizaram uma espécie de elo entre Antropofagia e Tropicália. Os concretistas, que eram entusiastas de uma poética que dialogasse com as transformações sensíveis inseridas pelas inovações tecnológicas e pelos meios de comunicação de massa, foram responsáveis pela introdução e fomento no Brasil do ideário e arcabouço teórico associado às vanguardas europeias. O livro-manifesto *O balanço da bossa*, organizado por Augusto de Campos, desenvolve uma abordagem crítica da música popular influenciada por tal ideário e reconhece na Tropicália elementos que remetem aos princípios vanguardistas. Os tropicalistas, alinhados com os valores concretistas, assimilaram a racionalidade artística do movimento em suas composições, “contaminando” a música popular com os fundamentos construtivos das vanguardas musicais e poéticas.

Foi Augusto de Campos o primeiro a destacar a expressão “linha evolutiva”, usada pelo compositor Caetano Veloso em um debate no ano de 1966. A expressão certamente

chamou atenção do poeta paulista dada a sua relação com o já referido imperativo de ruptura que caracterizou as vanguardas do século XX. Abordaremos com profundidade essa questão no intuito de verificar sua pertinência no contexto da música popular. Para isso, remeteremos aos escritos e declarações do compositor baiano, sem renegar as reflexões de eminentes comentadores. A temática da linha evolutiva nos parece uma das mais instigantes dentro desse trabalho, pois remete a uma orientação importante no contexto das reflexões em torno da música brasileira, encabeçada pelo modernista Mário de Andrade. Buscaremos demonstrar a ligação direta, ainda que divergente, entre o intento tropicalista e aquele concebido por Mário, no que diz respeito a uma concepção essencialista e teleológica da música brasileira em contraste àquela implicitamente propagada pelos tropicalistas, de orientação oposta.

A “elucidação conceitual” realizada pelo tropicalismo, fazendo uso da designação empregada pelo filósofo e poeta Antonio Cícero, implicou numa abertura dentro da música popular para influências que até então eram entendidas como não pertencentes a ela. A idéia de que a música brasileira definia-se a partir de uma “essência”, associada a uma certa noção de nacionalidade, inflamava o debate em torno do seus rumos na segunda metade da década de 1960. Diante da expansão dos meios de comunicação de massa e da crise política decorrente do golpe civil-militar deflagrado em 1964, os compositores passaram a vincular um discurso cada vez mais politizado, comprometendo certos aspectos da configuração estética das canções, ou seja, havia uma relação entre elementos formais e postura política, desdobrando-se em uma espécie de fórmula que caracterizava aquelas canções que se pressupunham comprometidas com uma postura ideológica de viés nacionalista. Os tropicalistas destoaram de tal padrão ao buscarem um equilíbrio entre forma musical e crítica social não pautado pela polarização cultural, agregando novos elementos em suas composições que desconstruíam a retórica solene do populismo e subvertiam o código musical até então hegemônico.

Buscaremos delinear a ruptura tropicalista explicitando primeiramente certas características da “canção engajada”, fortemente influenciada pelo ideário nacional-popular e atrelada a certos protocolos construtivos que estabeleciam uma determinada relação entre forma e conteúdo. Em seguida, apontaremos as inovações introduzidas pelo tropicalismo que representaram uma transformação na forma de coordenar crítica social e configuração estética. Mostraremos como esses novos procedimentos formais vinculavam-se também com uma transformação ampla nos padrões de engajamento político que dialogava com a chamada contracultura e que refutava o tom pedagógico-normativo que vigorava na maioria das

canções voltadas à temática social. A abertura semântica das canções tropicalistas evidenciava o desgaste do engajamento esquemático que vigorava na música popular, articulando novos recursos construtivos que deslocavam a crítica do explicitamente enunciado para a configuração formal das canções.

Considerando as questões resumidamente apresentadas acima, esta dissertação será estruturada da seguinte forma: no Capítulo 1, traçaremos uma linha que vai do primeiro Romantismo à *Pop Art*, no intuito de realizar uma amostragem panorâmica do processo autocrítico que se operou dentro da modernidade artística e seus desdobramentos em termos de mudanças nos protocolos construtivos das obras e em sua relação com a sociedade. Já no Capítulo 2, abordaremos dois movimentos de vanguarda nacionais anteriores à Tropicália: Antropofagia e Poesia Concreta. No Capítulo 3, nos debruçaremos sobre algumas reflexões do compositor Caetano Veloso que giram em torno da questão da “linha evolutiva” dentro da música popular brasileira, buscando investigar a pertinência e as implicações de tal designação. Por fim, no Capítulo 4, trataremos dos processos construtivos introduzidos pela Tropicália, tendo em vista o seu aspecto crítico e inovador dentro do panorama cultural e político brasileiro da década de 1960.

É importante ressaltar que nossa abordagem da Tropicália não se prestou a abarcar todos os artistas e obras que dela participaram, já que tal tarefa tornaria o texto extenso demais e inviabilizaria a análise que intentamos fazer. A pesquisa debruçou-se, acima de tudo, sobre a obra e reflexões do compositor Caetano Veloso, principalmente nas seções que se referem diretamente à Tropicália. Tal escolha justifica-se pelo seu protagonismo no referido contexto e também pela centralidade dada à vertente musical tropicalista nesta dissertação. No entanto, destacaremos também o trabalho de Hélio Oiticica, dada a sua importância dentro do movimento e, principalmente, ao fato de, tal como Veloso, possuir uma notável clareza conceitual em suas reflexões e propostas que não poderia ser ignorada, considerando a nossa premissa de privilegiar a voz dos artistas dentro desta pesquisa.

CAPÍTULO 1

MODERNIDADE, VANGUARDAS E RUPTURA

É interessante situar o tropicalismo no contexto dos movimentos que marcaram a modernidade artística. Retrataremos alguns pontos importantes que justificam a inserção do movimento nacional no amplo levante que impulsionou as artes desde o fim do século XIX, marcado fundamentalmente pelo impulso crítico, que desencadeou uma série de transformações no interior das obras e na relação entre arte e sociedade.

O Modernismo¹ vincula-se a uma forma ambígua com duas palavras com as quais guarda estreita semelhança semântica: modernização e modernidade. A primeira refere-se às transformações técnicas e suas implicações econômicas desencadeadas pela revolução industrial; e a segunda ao panorama cultural e social que resultou dessas transformações a partir de meados do século XIX. Enquanto tendência artística, o Modernismo pode ser visto como uma resposta estética à modernidade, sendo, às vezes, entusiasta, outras, crítica dessas inovações. Devido à sua pluralidade, é difícil qualificá-lo em termos estritos, porém, suas múltiplas vertentes podem ser rastreadas a partir de um mesmo referencial: o iluminismo europeu do século XVIII, mais especificamente ao pensamento kantiano centrado na ideia de crítica, e seus desdobramentos no campo da arte, que tem no primeiro Romantismo alemão a sua principal referência.

A relação entre Romantismo e Modernismo ou, mais especificamente, entre aquele e as chamadas Vanguardas foi notada por Octavio Paz. De acordo com o autor mexicano, românticos e vanguardistas assemelham-se em sua jovialidade e rebeldia contra a razão e os valores estabelecidos e compartilham o mesmo ímpeto passional e visionário que buscava transpor as barreiras que separam arte e vida.²

De maneira mais específica, pode-se afirmar que a semelhança entre Romantismo e Vanguarda dá-se, principalmente, no campo da reflexão crítica sobre as formas artísticas e em torno das contradições que envolvem a relação entre arte e sociedade. Como apontou Duarte³, os primeiros românticos alemães anteciparam certas questões que viriam a impulsionar os levantes vanguardistas europeus do começo do século XX. Obviamente, também existem

¹ A palavra “Modernismo” é aqui utilizada por mera convenção. Posteriormente faremos uma distinção entre diferentes correntes que se inserem no mesmo período artístico.

²PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 134.

³DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011, p. 113.

descontinuidades entre os dois momentos, mas nos interessa aqui apontar o instante em que o espírito da filosofia crítica emergiu no âmbito da arte, como forma de rastrear o momento específico em que se estabeleceu a “lógica de rupturas” que caracterizou a arte moderna.

1.1 Romantismo e filosofia crítica

O Romantismo surgiu na Europa no final do século XVIII, quando o debate em torno da arte oscilava entre dois pólos: o neoclassicismo francês e o movimento pré-romântico inglês e alemão, este conhecido como *Sturm und Drang*. O eixo da divergência eram as diferentes interpretações da Poética de Aristóteles. O Renascimento havia colocado as obras clássicas em uma posição central, de maneira que, nesse contexto, a Poética “foi vista como lugar privilegiado em que estariam as regras perfeitas e eternas para nortear a prática artística e o julgamento de seus produtos.”⁴ No século XVII, em que o classicismo francês havia retomado tais premissas e orientava a partir delas a sua noção definitiva de arte, as quais o talento individual e a inspiração criativa deveriam se submeter. A leitura prescritiva da obra de Aristóteles, fundada na imitação da bela natureza, na verossimilhança e nas três unidades dramáticas (lugar, tempo e espaço), impunha parâmetros absolutos para a arte e estabelecia um padrão normativo para as obras.

Entre os alemães, a partir da segunda metade do século XVIII, articulava-se outra interpretação da Poética. A leitura própria dos alemães sobre os gregos, realizada por Lessing na obra *Dramaturgia de Hamburgo* (1769), questionava a interpretação francesa de Aristóteles e punha em cheque a excessiva influência do teatro neoclássico. O autor pleiteava a necessidade de um teatro genuinamente germânico, encontrando em Shakespeare o exemplo de artista livre das amarras clássicas, guiado pelo gênio, o qual serviria como referência para os alemães. As ideias de Lessing influenciarão decisivamente a formação do pré-romantismo alemão nas figuras eminentes de autores como Goethe, Schiller e Herder. A concepção do gênio, própria do *Sturm und Drang*, desloca as balizas do pensamento estético. Em oposição ao cânone clássico, centrado no equilíbrio, na ordem e na objetividade, que encara o poeta como servidor da obra, passa a vigorar a expressão subjetiva do poeta. A verdade poética não é mais fruto da imitação da natureza, mas da originalidade criativa, e a expressão autêntica e imediata é mais importante que a perfeição formal. Dessa forma, os pré-românticos buscam

⁴Id., *ibid.*, p. 86.

contestar a racionalidade iluminista, o esteticismo burguês e a normatividade estética neoclássica.

O nascimento do Romantismo deu-se no seio dessa contradição, entre os decretos da natureza e da sociedade e os impulsos intempestivos da alma. A necessidade de se posicionar nesse cenário fez com que Novalis e os irmãos August e Friedrich Schlegel buscassem outra maneira de relacionar inspiração e crítica, estabelecendo uma nova consciência poética. A influência decisiva de Kant entre os Românticos deu-se a partir da assimilação de sua filosofia crítica e da importação de sua solução diante do impasse entre dogmatismo e ceticismo para o campo da arte. Duarte coloca que, “na medida em que o neoclassicismo acreditava na verdade absoluta de suas regras para a arte, válidas para qualquer tempo e lugar, ele se tornava dogmático, enquanto o pré-romantismo, descrente dessa possibilidade, refugiava-se ceticamente nas particularidades do sujeito criador”.⁵ Libertando a criação de prescrições universais assim como do isolamento subjetivo, a noção de crítica derivada do pensamento kantiano, apropriada pelos jovens românticos de Iena, atribuía à obra uma completa autonomia para legitimar-se a partir de sua própria singularidade.

Como mostrou Suzuki, é a partir da leitura de textos sobre arte de autores anglo-saxões que ganhará visibilidade para Kant a diferença entre crítica e doutrina: “todas as belas-artes, por exemplo, poesia, estética etc., não permitem, portanto, nenhuma doutrina, mas apenas uma crítica, pois não se pode aprender o gosto por meio de regras.”⁶ A investigação dos limites da razão operada por Kant tinha como fundamento um pensar livre de dogmas e regras pré-estabelecidas. A famosa afirmação kantiana de que não se deveria aprender filosofia, mas aprender a filosofar, aponta para o caráter genial que ganhava a reflexão filosófica, aproximando-se do caráter que se aplicaria à arte moderna, como algo a ser feito sem a prescrição de modelos. Nas mãos do grupo de Iena, o conceito de crítica alcança uma conotação produtiva quase mágica, como procedimento sem fim de interpretação e criação, pois “ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade.”⁷

⁵DUARTE, Pedro. O nascimento da crítica de arte moderna: Kant e o Romantismo, 2014, p. 1.

⁶SUZUKI, Marcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 20.

⁷BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 59.

A premissa fundamental do pensamento kantiano, que incidiu fortemente sobre os românticos, diz respeito à autonomia do juízo estético em relação a critérios extrínsecos de ordem moral, política, pragmática ou religiosa. Como mostra o fragmento 106 de *Athenäum*, “a apreciação moral é inteiramente oposta à apreciação estética. Lá, a boa vontade é o valor de tudo; aqui, de absolutamente nada.”⁸ Tendo o prazer como fundamento, o juízo do belo também não se origina da obediência a nenhuma regra, ainda que formal, e nem se presta a alguma utilidade pré-determinada. A autonomia da obra se sobrepõe inclusive à intenção do artista, dado que dentro da concepção kantiana de criação genial, o gênio não é capaz de explicar a sua própria obra. O gênio filosófico remete a uma vantagem natural do indivíduo que lhe atribui um fogo original. A filosofia crítica enquanto mecanismo antidogmático tem nessa originalidade a sua força motriz. Nenhum pensador, nenhuma norma se sobrepõe à capacidade crítica, fruto da genialidade, capaz de forjar o pensamento e contaminar o leitor também com tal fogo original. Nesse contexto, a crítica é capaz de reconhecer algo num escrito que nem o autor foi capaz de enxergar. Dessa forma, a genialidade está na criação tanto quanto na crítica, o que faz da atividade crítica uma realização infundável, dado que o teor a ser descoberto de qualquer escrito pode ser revelado por um ou outro gênio crítico capaz de revelá-lo, mesmo à revelia do autor, já que “toda resenha filosófica deveria ser ao mesmo tempo filosofia das resenhas”.⁹ Como observou Benjamin, a crítica é o fundamento do juízo e da *poiesis* artística do romantismo,

...pois o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas – antes ele possibilitou isso, pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma construção imanente da obra mesma(...). Desta maneira, ela assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo.”¹⁰

Na apropriação romântica do pensamento de Kant, a reflexão crítica está presente objetivamente na própria obra, logo, nesse sentido o romantismo vai além da subjetividade estética desinteressada, que não diferencia o belo natural do belo artístico, isto é, “os primeiros românticos avançam da contemplação desinteressada da estética de Kant para a produtividade da reflexão crítica”¹¹ – sai-se, assim, do juízo estético entendido apenas como sentimento, para entrar na filosofia da arte. Nesse contexto, não é mais a correção das obras

⁸SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 62.

⁹ Id., *ibid.*, p. 53.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 60.

¹¹ DUARTE, Pedro. Op. cit., p. 2.

que está em jogo, no sentido de adequação, mas o que ela suscita a partir de sua construção, já que a singularidade das obras postula o seu valor. Prenuncia-se aí o elemento que impulsionará a partir de então a modernidade: o novo – “é novo ou não é: eis a questão que, diante de uma obra, se faz do ponto de vista mais alto e do mais baixo, do ponto de vista da história e da curiosidade.”¹²

1.2 Modernidade e tradição de ruptura

A dupla ascendência do caráter moderno, que abarca o Iluminismo e o Romantismo, não poderia encontrar melhor expressão do que nas palavras do poeta e crítico Octavio Paz: paixão crítica. O caráter paradoxal da modernidade é definido com maestria pelo autor mexicano:

Paixão crítica: amor imoderado, passional, pela crítica e seus preciosos mecanismos de desconstrução, mas também crítica enamorada de seu objeto, crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega. Enamorada de si mesma e sempre em guerra consigo mesma, não afirma nada de permanente e nem se baseia em nenhum princípio: a negação de todos os princípios, a mudança perpétua é seu princípio.¹³

É certamente problemático tentar caracterizar o modernismo a partir de um estilo específico, no entanto, uma característica central é a sua postura diante da tradição. Acima de tudo, o Modernismo, que diz respeito a uma desnaturalização dos padrões do gosto e dos processos construtivos, afirma a necessidade de não se seguir nenhuma regra pré-concebida, de modo que, a partir desse postulado, aponta-se para vários caminhos possíveis, muitas vezes recaindo em nova normatividade. Mas, como vertente refratária aos imperativos e normatização na arte, ele é, *apriori*, crítico.

A relação entre Modernismo e Iluminismo tem como grande referência a figura do crítico Clement Greenberg. Ele define o Modernismo como a intensificação e quase exacerbação da tendência autocrítica iniciada por Kant, tal como lemos em seu ensaio *Pintura Modernista*, de 1960: da mesma forma que “Kant usou a lógica para estabelecer os limites da

¹²SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., p. 54.

¹³PAZ, Octavio. Op. cit., p. 21.

lógica”¹⁴, a arte modernista caracterizava-se por realizar uma autocrítica a partir de seus próprios procedimentos. Na visão do crítico norte-americano, o modernismo, no intuito de legitimara realização artística enquanto atividade válida por si, para além do entretenimento e do valor atrelado ao culto religioso, enalteceu as propriedades autorreflexivas da arte, que passou a desenvolver-se a partir da reflexão sobre seus próprios protocolos. Como lembrado por Greenberg, “o que precisava de ser mostrado era o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos.”¹⁵ Dessa forma, a pintura modernista caracterizou-se por afastar-se definitivamente da representação da realidade, evidenciando a superfície plana, a forma do suporte e as propriedades do pigmento, rumando, enfim, para a total abstração. Movimento análogo operou-se na literatura, que passou a explorar novas formas como o verso livre e a estrutura narrativa não linear. Na música, o período moderno é caracterizado principalmente pela diluição da tonalidade, decorrendo no desenvolvimento de novas maneiras de organizar o discurso musical.

Pode-se identificar alguns fatores gerais que ajudaram a constituir o cenário de onde brotou o Modernismo para além da genialidade individual de seus principais artistas. O primeiro é a confiança na melhora das sociedades humanas, graças aos avanços da ciência e da técnica – nesse contexto, os ideais iluministas contribuíram decisivamente para endossar o poder da razão crítica como ferramenta indispensável na construção de um mundo mais justo e habitável. Outro fator diretamente ligado aos desdobramentos políticos do iluminismo foi a Revolução Francesa e, a partir dela, o desejo de romper com o legado clássico associado às formas aristocráticas. O indivíduo, influenciado pelo poder emancipatório da crítica e inserido numa sociedade mais horizontal, passa a adotar uma postura mais cética frente às crenças pré-estabelecidas, valorizando mais a experiência direta em detrimento aos postulados frutos do senso comum e da crença religiosa. Finalmente, diante de uma realidade mais livre e desobstruída, evidencia-se uma faculdade que já ganhava ênfase desde o Romantismo: a imaginação. Essencial tanto à crítica do velho quanto à criação do novo, a imaginação, associada à técnica, se estabelece como motor principal da modernidade.

¹⁴GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 101.

¹⁵Id., *ibid.*, p. 102. Essa afirmação, contida no ensaio *Pintura Modernista*, pode ser verdadeira para a pintura, mas é muito controversa em relação às outras artes. Basta pensar na estreita relação da dança com que se desenvolveu a música de Stravinsky, assim como no uso de texto nas primeiras experiências atonais de Schoenberg. O poeta Mallarmé, em seu *Un coupe de dés*, ao utilizar de forma inovadora o espaço da página, buscava, com a justaposição de palavras em linhas diferentes, um efeito semelhante ao da harmonia musical.

Dessa forma, mais do que um estilo delineado, o Modernismo é uma postura que valoriza a experiência direta, põe em xeque a tradição (não necessariamente a descartando) e se lança rumo ao novo. O artista moderno muitas vezes agiu motivado pela frustração de não encontrar na gramática tradicional as ferramentas para expressar-se. A necessidade de romper com os padrões expressivos e buscar uma imagem renovada das coisas era o seu objetivo, que, apesar de ver-se em constante embate com a expressão dominante, também agiu impulsionado pelo espírito progressista e transformador que aplacou a modernidade.

1.3 Vanguardas: arte e política

Dentro do prolífico cenário da arte moderna, a Vanguarda tem uma evidente importância. Entendem-se como vanguardistas movimentos como Surrealismo, o Dadaísmo, o Cubismo, o Futurismo, o Suprematismo, entre outros. Ainda que não haja exatamente um consenso entre os estudiosos do tema, é possível discernir alguns elementos em comum na variedade desses movimentos, ajudando a iluminar o fenômeno da arte moderna como um todo e a sua relação com o respectivo panorama cultural e político.

O termo “vanguarda” tem origem militar, designa a tropa que vai à frente, abrindo caminho para o resto do batalhão. Assim, diz respeito a um agrupamento específico que desbrava um território ainda inexplorado. A acepção militar do termo provavelmente influenciou a sua primeira transposição para outro contexto, relativamente afim, o da política. De acordo com Renato Poggioli, até a segunda metade do século XIX, era raro encontrar o termo vanguarda fora de uma acepção política. Nesse contexto, estava geralmente associado à ideologia anarquista ou comunista, como o periódico *L'Avant-Garde*, editado na Suíça em 1878 sob o comando do líder anarquista Mikhail Bakunin.¹⁶ No último quarto do século XIX, o termo foi ganhando uma acepção cada vez mais artística até tornar-se uma expressão quase exclusivamente utilizada dentro desse âmbito. No entanto, é preciso ressaltar a proximidade entre as esferas política e artística que a palavra sugere, frisando o fato de que a vanguarda artística nasceu impregnada de conotações políticas, fortalecendo a crença nos poderes socialmente transformadores da arte.

¹⁶ Cf. POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. London: Harvard College Press, 1962.

A dupla acepção da vanguarda sugere uma inserção diferenciada da arte dentro da sociedade, em que ela emerge como expressão de uma possível transformação social. Como mostra Poggioli, os diferentes levantes artísticos identificados como vanguardistas entendem-se não mais como “escolas”, mas como “movimentos”. O termo “escola” tem uma conotação relacionada a um apanhado de técnicas, treinamentos ou diretrizes que se alinham dentro de certa tradição artística que, via de regra, remete a uma determinada região, período ou artista renomado – daí a escola trovadoresca provençal associada a Arnaut Daniel, a escola de renovação da poesia francesa do século XVI conhecida como *Plêiade*, os *minnesingers* alemães do século XII e o petrarquismo italiano, decorrente do legado de Francesco Petrarca. Tal mudança terminológica para “movimento” dialoga com o desejo das vanguardas de propagar sua influência para além do campo estritamente artístico.

Para Poggioli, o Romantismo (incluindo também o *Sturm und Drang*) foi a primeira manifestação cultural ou artística que passou a ser denominada como Movimento, isto porque excedia os limites estritos da literatura ou de qualquer linguagem específica, aproximando-se de algo como uma “visão de mundo”.¹⁷ Ainda após o Romantismo, sobreviveram tendências intermediárias que oscilavam entre as características de uma “escola” e de um “movimento”, que sustentavam a crença na “arte pela arte”, como os parnasianos e os pré-rafaelistas, e envolviam a arte numa atmosfera mística e de culto. Tais tendências se manifestavam publicamente através de periódicos, em que se esmiuçavam as singularidades de sua orientação estética e as diretrizes que orientavam sua produção artística.¹⁸

Os movimentos tipicamente vanguardistas, por sua vez, se colocavam publicamente de uma maneira mais agressiva, já que buscavam propagandear suas idéias e colocar em discussão as convicções que os moviam. Seus periódicos vinculavam programas e manifestos no intento de disseminar seus princípios por todos os campos da cultura. Sua linguagem dialogava com a velocidade da imprensa e da propaganda, buscando arrebatá-lo com sua postura ativa e proclamatória. Tal como resumiu Poggioli, esmiuçando as diferenças entre a “escola” e o “movimento”,

A noção de escola pressupõe um mestre e um método, o critério de tradição e o princípio da autoridade. Ela não leva em conta a história, apenas o de tempo (em termos da possibilidade e necessidade de entregar à posteridade um sistema sobre o qual se trabalhar, uma série de segredos técnicos dotados de uma vitalidade

¹⁷ O autor utiliza a palavra alemã *Weltanschauung*.

¹⁸ Poggioli cita alguns periódicos, principalmente franceses, como *Le Symboliste*, *Le Décadent* e *La Revue Blanche*.

aparentemente imune a qualquer mudança ou metamorfose: *ars longa, vita brevis*). A escola, então, é *a priori* eminentemente estática e clássica, enquanto o movimento é essencialmente dinâmico e romântico. Onde a escola pressupõe disciplinas consagradas a um fim transcendente, os seguidores de um movimento sempre trabalham em termos de uma finalidade imanente ao próprio movimento. A escola é inconcebível fora do ideal humanista, da idéia de cultura como uma enciclopédia. O movimento, ao contrário, concebe a cultura não como incremento, mas como criação – ou, pelo menos, como um polo de atividade e energia.¹⁹

Um dos elementos que melhor caracteriza o espírito combativo e transformador dos movimentos de vanguarda é o manifesto. Os vanguardistas transformaram aquilo que até então era conhecido como um veículo para declarações políticas em um gênero literário.²⁰ Praticamente todos os movimentos vanguardistas lançaram pelo menos um manifesto ao longo de sua trajetória. Pode-se afirmar, como o fez Viviane Gelado²¹, que o manifesto configurou-se como a mais emblemática expressão do espírito das vanguardas, já que nele confluem o ímpeto crítico e a elaboração criativa. Cada movimento elaborou seu manifesto como um exercício aplicado das premissas que enunciava: o Dadaísmo, em seu intuito de difamar a instituição arte e a racionalidade burguesa, articulava em seu manifesto numerosas injúrias, interjeições, proposições desprovidas de lógica e imagens chocantes; os futuristas, em seu elogio da força e da velocidade, buscavam erotizar a máquina e poetizar as imagens urbanas, utilizando-se também de onomatopéias e neologismos; o Futurismo Italiano foi o movimento que mais publicou manifestos, sendo Marinetti, provavelmente, o mestre dessa forma literária.

O tom programático e polêmico dos manifestos expressa a disposição dos movimentos para instaurar o seu programa como portador de um conteúdo renovador e absoluto, ilustrando o caráter dinâmico, crítico e combativo dos movimentos de vanguarda. Em suas variadas orientações as diferentes vertentes, marcavam uma posição contestatória em relação às formas culturais e sociais estabelecidas, definindo uma postura marcada pelo antagonismo. Seu espírito de oposição demarcava a essência de seu dinamismo, de maneira

¹⁹Tradução nossa do original: “*the school notion presupposes a master and a method, the criterion of tradition and the principle of authority. It does not take account of history, only of time (in terms of the possibility and necessity of handing on to posterity a system to work by, a series of technical secrets endowed with a vitality apparently immune to any change or metamorphosis: ars longa, vita brevis). The school, then, is pre-eminently static and classical, while the movement is essentially dynamic and romantic. Where the school presupposes disciplines consecrated to a transcendent end, the followers of a movement always work in terms of an end immanent in the movement itself. The school is inconceivable outside the humanistic ideal, the idea of culture as a thesaurus. The movement, instead, conceives of culture not as increment but as creation – or, at least, as a center of activity and energy.*” POGGIOLI, Renato. *Ibid.*, p. 20.

²⁰PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 154.

²¹ Cf. GELADO, Viviane. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro/São Carlos: 7 Letras/EdUFSCar, 2006.

que seus alvos prediletos eram a academia, a tradição, a ordem social instituída, as figuras portadoras de prestígio e, muitas vezes, o público. De tal perfil, extraía-se aquela característica estética que talvez melhor defina o projeto artístico das vanguardas: o choque – no impulso iconoclasta dos dadaístas, no elogio da guerra e da velocidade dos futuristas e na adoração do primitivo e do bizarro dos cubistas, sempre está presente a força desconstrutiva do choque e do espanto.

O recurso ao choque remete a duas questões importantes: primeiramente, o aspecto experimental das propostas que levavam a uma busca de novos formatos artísticos com a finalidade de modificar não só as formas institucionalizadas, mas também re-educar o gosto do público – nesse sentido, os manifestos muitas vezes se prestavam a um papel quase didático de explicitar os princípios de cada nova vertente;²² o segundo aspecto é mais radical e, de acordo com Peter Bürger, marca o principal propósito das vanguardas, o de atacarem a arte enquanto instituição autônoma na sociedade burguesa, buscando superar a separação entre arte e vida.

1.4 Quebra da autonomia e mudança do caráter da obra de arte

Em seu livro *Teoria da Vanguarda* (1974), o filósofo alemão Peter Bürger analisa o fenômeno das vanguardas dialogando com eminentes filósofos que abordaram o tema, como Georg Lukács, Theodor Adorno e Walter Benjamin. Sob a ótica de Bürger, o principal intento dos levantes vanguardistas foi o de atacar a arte enquanto instituição dentro da sociedade burguesa. Tal hipótese acrescenta uma perspectiva nova no debate sobre o tema, dado que, até então, o problema era abordado unicamente em função da pertinência ou eficiência dos processos construtivos, não colocando em dúvida a posição da arte como uma atividade distinta de todas as outras, ou seja, a partir da oposição entre a vertente realista, na figura de Lukács, e a vanguardista-abstrata, tendo Adorno como expoente. Para Bürger, mais do que repensar os protocolos formativos, as vanguardas buscaram atacar a arte enquanto instituição autônoma, burguesa e separada da vida, no intuito de organizar uma nova práxis vital.

Tal como apontou o filósofo alemão, a condição de plena autonomia da arte deu-se no século XVIII a partir do fortalecimento da burguesia e da constituição da estética como

²²Na variedade desses novos princípios, é interessante notar a forte incidência do aspecto racional e técnico que muitas vezes definia e batizava os movimentos (cubismo, atonalismo, pontilhismo).

disciplina dentro da filosofia. A emancipação do estético deu-se como fruto de um processo histórico em que a condição da arte na sociedade foi se transformando, até a plena liberdade de percepção e figuração que caracteriza a condição autônoma. A abordagem de Bürger orienta-se por três critérios, no intuito de sondar as diferentes relações entre arte e sociedade: finalidade de aplicação, modo de produção (coletivo ou individual) e modo de recepção (coletivo ou individual). Dentro dessas relações, a arte sacra e a arte cortesã representam os dois estágios anteriores à arte burguesa pré-vanguardista:

- a. A arte sacra (exemplo: a arte da alta Idade Média) serve como objeto de culto. Está totalmente ligada à instituição social da religião. É produzida de modo coletivo-artesanal. Também o modo de recepção é coletivamente institucionalizado.
- b. A arte cortesã (exemplo: a arte na corte de Luís XIV) possui igualmente uma finalidade de uso delineada, é objeto de representação, serve à glória do príncipe e à auto-representação da sociedade cortesã (...). É na esfera de produção que a diferença com relação à arte sacra se torna especialmente clara: o artista produz como indivíduo e desenvolve uma consciência da singularidade do seu fazer. A recepção, ao contrário, permanece coletiva. No entanto, o conteúdo da manifestação coletiva não é mais um conteúdo sacro, mas a sociabilidade.²³

A finalidade de aplicação da arte na sociedade burguesa diz respeito a uma condição específica de autocompreensão, em que a arte se encarrega de suprir as “necessidades residuais”²⁴ do cidadão, aquelas que se encontram a salvo do princípio de concorrência que rege a vida prática. A produção é individualizada, como na arte cortesã, mas favorecendo a consolidação da imagem do artista como gênio. A recepção, que na arte cortesã ainda era coletiva, individualiza-se. O romance é o gênero literário que melhor ilustra o caráter individual da fruição artística da arte burguesa. A separação entre arte e práxis vital é fundamental no amadurecimento em direção ao seu ponto final, o esteticismo²⁵, quando a arte se torna conteúdo de si mesma.

O burguês, reduzido na sua práxis vital a uma função parcial (ação ligada à racionalidade-voltada-para-fins), experimenta-se na arte como “ser humano”; nela ele consegue desenvolver a totalidade de suas capacidades, embora apenas sob a condição de que essa permanença rigorosamente divorciada da práxis vital.²⁶

²³BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 93.

²⁴ Em seu texto Bürger, utiliza-se dessa expressão remetendo a Jürgen Habermas.

²⁵ Esteticismo é o termo que designa varias tendências artísticas do século XIX que tinham em comum a crença radical na auto-suficiência da arte.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 95.

No esteticismo burguês, torna-se manifesta a falta de consequência social da arte. Os movimentos europeus de vanguarda, mais do que renovar as formas artísticas ou seus conteúdos, buscaram atacar tal condição. Eles não almejavam exatamente destruir a arte, mas aproveitar-se de sua condição ideal para contestar a ordem racional da sociedade burguesa²⁷, ou seja, diluir a fronteira entre arte e vida para transformar a segunda, resgatando valores que se viam sufocados pela configuração social vigente.

Para Bürger, ao buscar integrar arte e vida, a obra de arte vanguardista perde a sua finalidade de aplicação, dado que não há mais uma separação entre a esfera da arte e o mundo real. No que tange à produção, a obra, em seus exemplos mais extremos, contraria o caráter individual próprio da arte autônoma. Nesse contexto, deve-se remeter às inovações do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), mais especificamente, ao fazer artístico por ele desenvolvido batizado de “*ready-made*”²⁸.

Como mostra Bürger, ao enviar um objeto produzido em série acrescido de uma assinatura, o artista questiona o caráter individual da produção burguesa – mais do que isso, questiona também as regras implícitas do mercado da arte, o caráter genial atribuído ao artista e os paradigmas daquilo que se entende por obra de arte. Dessa forma, o *ready-made* é uma manifestação que visa escancarar a artificialidade do mundo da arte. A recepção da obra de vanguarda também busca distanciar-se daquela que vigorava dentro do esteticismo burguês. No *ready-made*, o caráter da recepção é muito distinto, dado que não se baseia mais na contemplação do objeto, que em si não traz nenhum atrativo, mas no questionamento que remete. Contrariando as características da contemplação “desinteressada”, introduz uma dimensão conceitual e reflexiva que será fundamental nos desdobramentos posteriores da linguagem artística.

De acordo com Bürger, no intuito de reintegrar a arte à vida prática, as vanguardas colocaram em xeque o conceito tradicional de obra. Nesse aspecto, é preciso afirmar que o propósito vanguardista não foi realizado. Tanto o *ready-made* dadaísta quanto o *objet trouvé*²⁹ surrealista, que contrariavam a noção comum de produção artística através do deslocamento de um objeto corriqueiro, tornaram-se peças de museu. Apesar do esforço das

²⁷Bürger aponta que o esteticismo burguês foi uma condição de possibilidade para o surgimento das vanguardas.

²⁸O *ready-made* consiste, basicamente, no aproveitamento de objetos industrializados já prontos na produção de obras. O mais famoso deles é *A fonte*, um urinol “criado” em 1917 para uma exposição de arte nos EUA.

²⁹O *objet trouvé*, que é uma denominação muito próxima do *ready-made*, mais utilizada pelos surrealistas, diz respeito à adaptação de objetos aleatórios para um fim artístico.

chamadas neovanguardas³⁰, o efeito de choque proporcionado pelas primeiras realizações vanguardistas está condicionado ao seu ineditismo, logo, a repetição delas acaba por institucionalizá-las enquanto arte, contrariando sua razão de ser.

No entanto, mesmo a instituição arte não sendo superada, efetivou-se uma transformação do conceito tradicional de obra, que, fundada no princípio da unidade, deu lugar à outra em que a fragmentação institui-se como diretriz construtiva. Na enigmática frase de Adorno a respeito do valor das obras que não são mais obras – “as únicas obras que contam, hoje, são aquelas que não são mais obras”³¹–, verifica-se tanto o fracasso quanto a conquista das vanguardas. As obras não foram extintas, a arte não foi integrada à vida, porém, o caráter delas transformou-se radicalmente.

1.5 A obra de arte alegórica

Em sua análise da obra de vanguarda, Bürger faz uma distinção essencial entre a obra tradicional “orgânica” e a obra vanguardista “alegórica”: a obra tradicional (orgânica) é fundada na relação de unidade entre parte e todo, enquanto na obra vanguardista (não orgânica ou alegórica) “o momento de unidade é, por assim dizer, afastado para infinitamente longe”³². Configurando uma espécie de unidade discordante, a obra alegórica ou “inorgânica” imputa ao receptor um esforço de decifração em busca do nexos entre elementos aglutinados de uma forma aparentemente desprovida de nexos.

O conceito de obra de arte alegórica é central na elaboração de uma teoria da obra de arte vanguardista e também fundamental na justaposição entre Vanguardas e Tropicalismo a que este trabalho se propõe. Antes de adentrarmos nas questões referentes ao processo de produção e recepção da obra alegórica, é necessário elucidarmos a separação entre alegoria e símbolo, tal como pensou Walter Benjamin.

O filósofo de Berlin, em sua análise do drama barroco alemão, ressuscita a alegoria do ostracismo imposto pelo Romantismo. Os românticos entendiam o símbolo como manifestação sensível e imediata de uma totalidade ideal, que, na visão por Benjamin, é vista como não dialética e decorrente de uma oposição prévia entre sensível e suprassensível. A

³⁰ Essa questão será abordada com maior detalhamento na próxima seção deste capítulo.

³¹ ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 33.

³² BÜRGER, Peter. Op. cit., p. 106.

alegoria benjaminiana é um modo de representação que, ao contrário do símbolo, resiste a categorias totalizadoras transcendentais. Enquanto a representação simbólica busca capturar o todo no particular e universaliza a cultura por meio da transcendência, a alegoria representa uma relação entre signo e sentido que revela os aspectos fragmentados, residuais e suprimidos da linguagem, denunciando a falsa aparência de totalidade e remetendo aos vestígios de uma unidade que se perdeu. Dessa forma, a alegoria contraria a tendência do símbolo a uma identidade eterna e imediata. Seu viés melancólico reside na perda das referências totalizantes de significação, apontando para a transitoriedade de todas as atribuições de sentido. Como mostra Bürger, o trato de Benjamin com a vanguarda elucida o conceito de alegoria desenvolvido por meio da literatura barroca: “também aqui o desdobramento do objeto no presente determina a interpretação das etapas preliminares no passado. Nada há de forçado na tentativa de ler o conceito benjaminiano de alegoria como uma teoria da obra de arte vanguardista (não orgânica)”.³³

Seguindo a análise de Bürger do conceito de alegoria aplicado à obra vanguardista, encontramos três aspectos relacionados à produção e um à recepção:

(i) O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico.

(ii) O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído, não resulta do contexto original dos fragmentos.³⁴

Esses dois aspectos da produção, relacionados à manipulação do material e constituição da obra, são facilmente discerníveis nas foto-montagens do John Heartfield (1891-1968) ou em uma colagem do artista francês Max Ernst (1891-1976).³⁵

A terceira atividade de produção marca a atividade do alegorista como expressão de sua melancolia: ele trabalha em um misto de fascinação e tédio; a variedade dos elementos o fascina pela diversidade e ao mesmo tempo o entedia, na medida em que a diversidade das formas não aponta para nenhum sentido estável que as ultrapasse. O quadro *Melancolia I* (1514), do pintor alemão Albrecht Dürer, ilustra com perfeição tal estado de espírito, de forma que o alegorista vê-se enfastiado com a multiplicidade dos signos que já não apontam para nenhum significado definitivo: o anjo, com as asas caídas, apoia o rosto com o braço esquerdo

³³ Id., *ibid.*, p. 126.

³⁴ Id., *ibid.*, p. 127.

³⁵ Ver a série de montagens do artista intitulada *Graphic Novels* (1933).

sobre o joelho; o olhar vago se fixa no nada, denotando apatia e inércia, sendo que ao seu redor a abundância de objetos associados ao conhecimento não o afetam – a ampulheta, a esfera, a pedra cúbica, a balança aparentemente perderam o sentido e a utilidade. A gravura de Dürer expressa a condição de um mundo sem teleologia, assombrado pela dúvida sobre a transcendência, decorrente da pluralização das perspectivas religiosas e de pensamento.

Por fim, a recepção da obra vanguardista dialoga com o próprio caráter fragmentado da obra, que aponta para a provisoriade e precariedade de todas as atribuições de sentido. A obra alegórica pode ser interpretada como signo de decadência, ruína de uma totalidade perdida, mas também como abertura, possibilidade de múltiplas atribuições de sentido diante da instabilidade dos signos.

O principal recurso técnico que difere a obra orgânica da alegórica, aponta Bürger, é a Montagem. A técnica da montagem, que tem origem nas obras produzidas por Picasso e Braque antes da Primeira Guerra Mundial, difere das demais técnicas pictóricas anteriores por inserir fragmentos da realidade, elementos não elaborados pelo autor na composição, destruindo a unidade do quadro enquanto produto exclusivamente da subjetividade do artista. O artista “orgânico” manipula o seu material como algo vivo, que tem relação com a realidade concreta. Sua obra não procura chamar a tensão para o meio, ao contrário, deseja escamotear o seu caráter de obra e assemelhar-se a um produto da natureza. O significado é construído através da coerência estabelecida entre parte e todo, de maneira que os momentos individuais apontam para o todo da obra, estabelecendo uma unidade.

Já na obra alegórica, construída a partir da montagem, o artista não necessariamente associa o material a algo vivo, pois, como salienta Bürger, “onde o clássico, no material, reconhece e respeita o portador de um significado, o vanguardista vê tão somente o signo vazio, ao qual ele se acha habilitado a tão somente emprestar significado.”³⁶ A relação entre o todo da obra e as suas partes também se altera, já que elas se emancipam da condição de elemento necessário à construção do todo, assim como o todo não se traduz na concordância das partes – dessa forma, a negação da síntese institui-se como princípio orientador da obra. A relação com a realidade diferencia-se na medida em que o vanguardista reconhece sua obra como artefato, composta de refugos e fragmentos da realidade, estabelecendo uma relação com a realidade menos mimética e mais crítica.

³⁶ Id., *ibid.*, p. 129.

Na recepção da obra montada, reside a possibilidade de intervenção na práxis vital almejada pelos vanguardistas. O receptor, diante da não linearidade, percebe que seu aparato de apreensão, moldado pelas obras orgânicas, não é adequado para a fruição. Dito de outra maneira, a não lógica da construção da obra questiona os princípios naturalizados da percepção, logo, a atenção, que antes visava o sentido, detém-se no princípio construtivo. A relação contraditória entre as partes sugere uma harmonia discordante, uma “unidade que absorveu a contradição”,³⁷ atribuindo à obra um caráter enigmático. A impossibilidade de extrair um sentido pleno é recebida como choque, donde provém o estímulo para uma mudança da práxis vital do receptor, porquanto “este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la.”³⁸

1.6 Neovanguardas: o modernismo nas ruas

São conhecidos como neovanguardas os movimentos artísticos surgidos após a Segunda Guerra, entre as décadas de 1950 e 1970, provindos principalmente dos Estados Unidos. Tais movimentos reinterpretaram e reenquadraram as proposições das primeiras vanguardas em um contexto histórico diferenciado, atualizando certas questões artísticas em função de outra configuração geopolítica. Associam-se a tal levante movimentos como o Novo Realismo, a *Pop Art*, a Nova Figuração, o Situacionismo, o Fluxus e, no Brasil, o Neoconcretismo e a Nova Objetividade.

Seguindo as reflexões de Andreas Huysen em seu ensaio *Mapeando o pós-moderno*, podemos associar as neovanguardas a um momento de transição entre o modernismo e o pós-modernismo. Os movimentos artísticos neovanguardistas resgataram o *ethos* de antagonismo presente nas primeiras vanguardas como forma de se opor à institucionalização do modernismo e, colocando-se contra “o codificado alto modernismo das décadas precedentes, o pós-modernismo dos anos 60 tentou revitalizar a herança da vanguarda europeia e dar-lhe

³⁷ Id., *ibid.*, p. 147.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 142.

uma forma norte-americana ao longo do que pode ser resumidamente chamado de eixo Duchamp-Cage-Warhol”.³⁹

O eixo referido por Huysen alinha três artistas cujos trabalhos têm, em comum, o fato de colocarem em dúvida algumas noções comuns daquilo que se entende como arte, tornando-se problemática, inclusive, a referência à sua produção a partir da noção tradicional de “obra de arte”. Ao francês Marcel Duchamp (1887-1968), como mostramos anteriormente, é atribuída a invenção de um fazer artístico específico nomeado como *ready-made*. Alinhado ao movimento Dadaísta, as (anti)obras de Duchamp, elaboradas sob tal insígnia, incorporavam produtos industrializados ao ambiente artístico, questionando, assim, uma série de elementos caros à concepção tradicional de arte, como a noção de estilo e de manufatura artística e introduzindo o primado do elemento conceitual sobre o estético nas obras. O músico, escritor e filósofo norte-americano John Cage (1912-1992) foi um herdeiro direto do legado de Duchamp. Uma das principais figuras do contexto vanguardista do pós-guerra, o artista questionou a diferenciação entre som e ruído e elaborou propostas inovadoras no sentido de incorporar o elemento aleatório nas suas composições musicais. Foi também um ávido pesquisador das filosofias orientais, articulando em sua produção, noções provindas principalmente do budismo, com o intuito de questionar o modo de vida ocidental. Finalmente, o também norte-americano Andy Warhol (1928-1987) é conhecido como o maior ícone do movimento artístico *Pop Art*, uma vertente que maculou as fronteiras entre o universo da arte e do consumo, questionando certo hermetismo associado à arte moderna de caráter estritamente abstrato e buscando uma comunicação direta com o público. Aproveitando-se das grandes transformações em curso no universo da tecnologia e da comunicação, o movimento estabelecia com a cultura de massa uma relação ambígua entre apologia e crítica.

Todos os três artistas vinculam-se a uma perspectiva que, de diferentes formas, desestabiliza a condição específica da arte enquanto discurso cultural, colocando em dúvida a validade dos protocolos artísticos consagrados. A revitalização de tal vertente na década de 1960, tal como apontou Huysen, propõe uma diferenciação importante entre Modernismo e Vanguardas. A partir dela, podem-se distinguir diferentes etapas e projetos na trajetória do moderno:

³⁹HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 31.

Contrariamente à intenção da vanguarda de fundir arte e vida, o modernismo sempre permaneceu preso à noção mais tradicional de obra de arte autônoma, à construção de forma e conteúdo (a despeito de quão estranho ou ambíguo, deslocado ou indecifrável esse conteúdo possa ser) e ao estatuto especializado da estética.⁴⁰

A separação sugerida por Huysen distingue o intento original dos levantes vanguardistas – ataque à arte enquanto instituição separada da vida e atrelada aos valores da ordem social burguesa – daquilo que se consolidou sob o nome de Modernismo, que se confirmou como “arte oficial” ao abandonar o impulso iconoclasta das primeiras vanguardas e impor como hegemônicos os seus valores artísticos baseados na idéia de arte como um discurso autorreferente e autônomo. Apartada de seu contexto social e de qualquer preocupação de ordem não estética, a obra de arte sob os postulados modernistas emanava um caráter universalizante e totalizador dentro de uma esfera aurática e normativa. Os princípios que regiam o movimento caracterizam-se, de maneira geral, pela demanda por unidade e ordem, pela racionalidade e pelo anseio de absoluto.

A codificação do alto Modernismo insere-se em um processo amplo de esgotamento dos ideais utópicos da modernidade artística, que se acentuou após a Segunda Guerra. Os princípios racionalizantes do movimento, amparados na crença em um progresso indefinido, linear e acumulativo, colocavam-se lado a lado ao projeto padronizador e racionalista da sociedade industrial capitalista. Dessa forma, os ideais transformadores da gênese modernista, que apontavam para a possibilidade de melhoria e emancipação da existência a partir do emprego dos valores harmonizadores da arte na vida prática, converteram-se em seu oposto: “um princípio de racionalização e de integração coercitiva da cultura artística e histórica às exigências do desenvolvimento tecnológico”.⁴¹

Para a compreensão da falência daquilo que se apresentava como um projeto utópico e a melhor contextualização da retomada crítica proposta pelas neovanguardas, é interessante lançar mão de uma distinção possível dentro do arcabouço estético e ideológico das primeiras vanguardas. Como delineou Fabbrini⁴², podem-se separar duas tendências dominantes entre os movimentos de vanguarda do início do século XX, ambas imbuídas do mesmo propósito de misturar arte e vida, porém através de vias opostas: aquelas de caráter “positivo”, ou seja, de viés construtivo e afirmativo que apostavam na possibilidade de reintegrar a arte no

⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 37.

⁴¹ SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Tradução Luis Carlos Daher (1ª parte) e Adélia Bezerra de Menezes (2ª e 3ª partes). São Paulo: Nobel, 1984, p. 36.

⁴² Cf. FABRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética: Revista de Ética e Filosofia Política*, vol. 1, n. 1, p. 167-183, 2013.

cotidiano pela disseminação dos modelos formais criados pelos artistas, e as de caráter “negativo”, ou que investiam na poetização do cotidiano como resposta à normatização das relações sociais impostas pela disseminação da racionalidade técnica.

Entre os primeiros incluíam-se, por exemplo, o Futurismo, o Cubismo, o Neoplasticismo e a escola da Bauhaus. Unidos por uma inclinação denominada por Subirats como maquinismo⁴³, tais artistas compartilharam e ajudaram a difundir dentro do panorama cultural a crença no caráter libertador da máquina e da racionalidade enquanto expressão do poder humano sobre a natureza. Graças a eles, “a máquina se converte em um valor cultural fundamental e em um princípio espiritual de signo transcendente na realidade social e histórica.”⁴⁴

À outra vertente estão ligados movimentos como o Surrealismo e o Dadaísmo, que desdenhavam da racionalidade e do progresso técnico científico, apostando na espontaneidade, no transe e na reinvenção do mito como formas de fazer irromper a arte em meio à banalidade cotidiana. A desconfiança desses artistas para com os produtos da razão ocidental decorria, em grande parte, da destruição causada pela Primeira Guerra, primeiro grande conflito mecanizado da história humana.⁴⁵ Dessa forma, suas obras exalavam um espírito anárquico e niilista, atacando a arte enquanto instituição burguesa e desafiando os imperativos morais de ordem e bom senso da sociedade racionalmente organizada.

Dentre as duas vertentes, foi a de faceta “positiva” que se configurou como forma cultural do credo racionalista que se impôs no mundo ocidental. Os valores e princípios propagados, quando se tem em mente artistas como Malewitch e Mondrian, postulavam uma doutrina artística baseada em categorias gerais como a racionalidade geométrica, a expressão de valores formais absolutos e a ordem abstrata. Tais valores se inseriram numa tendência à racionalização integral da cultura que, ao passar das décadas, acabou por esterilizar na arte o potencial reflexivo e de expressão subjetiva. A decadência de seus valores primordiais está atrelada à sua integração à lógica ambivalente de progresso social baseada em premissas tecno-científicas.

Especificamente nos Estados Unidos, solo mais fértil de onde emergiram as neovanguardas, o Modernismo na década de 1950 havia se estabelecido como “arte institucional” no período pós-Segunda Guerra. Pode-se ilustrar tal fato a partir da influência

⁴³ SUBIRATS, Eduardo. Op. cit., p. 23.

⁴⁴ Id., *ibid.*, loc. cit.

⁴⁵ Sabe-se que o Dadaísmo surgiu em Zurique, em 1916, no meio da Primeira Guerra Mundial.

do movimento de teoria literária de orientação formalista intitulado *New criticism* e do papel importante exercido pelo crítico Clement Greenberg, que posicionava o Modernismo dentro de uma lógica evolutiva e linear da história da arte, favorecendo a idéia de que o movimento, apesar de inovador e crítico, não representava exatamente uma ruptura em relação à tradição artística, mas uma continuidade com os mais elevados padrões estéticos do passado, como vemos no seguinte fragmento:

além disso, não é superfluo insistir que o modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também um prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura (...).⁴⁶

A abordagem do crítico norte-americano privilegiava uma idéia de pureza e qualidade associada à manutenção do caráter autônomo da obras, refutando a aproximação entre arte e vida presente nas primeiras vanguardas. A influência exercida pelo crítico teve um papel importante na afirmação dos Estados Unidos como novo polo irradiador da arte moderna nos anos de 1950. Nesse contexto, sua exaltação do Expressionismo Abstrato⁴⁷ convinha ao embate ideológico travado em meio à Guerra Fria. A liberdade do gesto que caracteriza as obras dos expressionistas abstratos seria a representação perfeita de uma “pátria livre”, simbolizando os ideais norte-americanos em meio ao cenário político internacional, dividido entre capitalistas e comunistas.

O surgimento das neovanguardas dava-se como oposição à “oficialização” do Modernismo e retomava o sentido contestador das primeiras vanguardas. O novo levante vanguardista se articulava em torno de proposições como o ataque à arte enquanto instituição, a problematização de questões sociais e um renovado interesse pela cultura popular.

No intuito de retomar o “*ethos* de antagonismo”⁴⁸ que nutria a arte moderna em seus primeiros passos, os neovanguardistas elaboraram propostas que afrontavam o caráter autônomo das obras, buscando romper com o fluxo da rotina funcional e atacar a percepção programada e a racionalidade das formas artísticas consagradas pela tradição modernista. Modalidades de manifestação artística como a *Performance*, o *Happening* e a Instalação desconstruíam certas noções caras à contemplação artística tradicional na medida em que

⁴⁶ GREENBERG, Clement. Op. cit., p. 107.

⁴⁷ Corrente modernista originária nos Estados Unidos.

⁴⁸ HUYSEN, Andreas. Op. cit., p. 39.

fundiam obra e cotidiano, sujeito e objeto – não se tratava mais de representar o cotidiano, mas tentar interferir diretamente nele.

Atribui-se a criação do termo *Happening* ao norte-americano Allan Kaprow (1927-2006), no final da década de 1950. Ele nomeia uma forma de arte essencialmente inclusiva, passível de conciliar teatro, artes visuais, música e qualquer linguagem desejada pelo artista. Não se guia necessariamente por nenhum roteiro organizado, mas pela orquestração de diversas ações introduzidas no intuito de estabelecer uma atmosfera de caráter inusitado com a qual o público tem a possibilidade de interagir. A noção mesmo de público é colocada em dúvida, dado que a separação entre ele, o artista e a obra é abolida visando estabelecer uma interação de caráter único e irrepetível. São consideradas obras precursoras da noção de *Happening* o *Theater Piece #1* (1952), do compositor John Cage, e *18 Happenings in 6 Parts* (1958), de Allan Kaprow.

A *Performance* Artística, enquanto gênero específico, também surgiu no período do pós-guerra e se assemelha ao *Happening* pelo caráter inclusivo e interdisciplinar – no entanto, difere deste na medida em que, em tese, delega menos participação ao espectador, ainda que estabeleça uma grande proximidade entre este e o artista. A difícil delimitação do termo deve-se ao fato de que trabalhos muito diferentes podem ser classificados como *performance* artística. A expressão “*performance*” no contexto da arte pode ser aplicada a todo tipo de apresentação que envolva a participação ativa de um ou mais artistas e se desenrole no tempo. Porém, no âmbito de que estamos tratando, diz respeito a um tipo específico de manifestação artística, de caráter mais ou menos conceitual, que expande as noções tradicionais de arte e fruição estética.

“Instalação” é uma modalidade de produção artística que se constrói sobre o espaço, lançando mão de materiais variados no intuito de produzir um certo ambiente ou atmosfera que envolva o espectador. O caráter da fruição estética que propõe difere do habitual na medida em que possibilita um flerte ampliado do espectador, que é convidado a interagir com a obra utilizando-se de todos os sentidos, percorrendo-a, tocando-a e estabelecendo múltiplas formas de interação. Concebida justamente com o propósito de interferir na relação usual do espectador com a realidade, a Instalação contraria o aspecto “apartado do mundo” da obra tradicional. Algumas das principais obras do artista brasileiro Hélio Oiticica enquadram-se no gênero Instalação, como *Tropicália* (1967) e *Éden* (1969).

Esses novos formatos artísticos, apesar de surgirem carregados de um sentido renovado, reeditam experimentos e proposições das primeiras vanguardas, principalmente

aquelas denominada aqui como “negativas”. Tal fato motivou intensos debates entre os críticos sobre a relação de continuidade ou ruptura das neovanguardas, tidas por alguns já como pós-modernas, em relação à arte moderna propriamente dita. Optamos aqui por não aprofundar a distinção entre moderno e pós-moderno, dado que, além de complexa, não parece tão relevante para o nosso tema. Dessa forma, a posição de Huysen em relação ao assunto nos parece a mais adequada. As neovanguardas dos anos de 1960 representam, acima de tudo, uma oposição aos valores do Modernismo abstrato, que havia estabelecido um lugar hegemônico no cenário europeu e norte-americano. Certamente, os neovanguardistas herdaram características das vanguardas modernas, como a ironia, a fragmentação e a paródia. No entanto, principalmente em relação ao Modernismo pós-Segunda Guerra, introduziram ou rearticularam elementos contrastantes, como o ecletismo estilístico, a desierarquização entre erudito e popular e a tematização de questões sociais e políticas.

O caráter inclusivo e aberto de formalizações artísticas das neovanguardas favoreceu a problematização de questões sociais dentro de um viés que relacionava contestação política e emancipação estética. Assim, as novas manifestações artísticas permitiam a exteriorização de um variado cabedal de reivindicações que incluía questões referentes às minorias étnicas, à juventude, aos homossexuais e às mulheres. Principalmente a partir dos anos de 1960, tais formulações caracterizavam-se por uma “imaginação temporal que mostrava um forte sentimento de futuro e de novas fronteiras, de ruptura e de descontinuidade, de crise e de conflito de gerações.”⁴⁹ Nesse contexto, o desejo das novas vanguardas de oporem-se à hegemonia modernista dialogava com um levante de contestação ainda mais amplo, que marcou profundamente o cenário social e político da década de 1960, conhecido como Contracultura.

As primeiras reflexões em torno do fenômeno social identificado com o termo contracultura é atribuída ao acadêmico norte-americano Theodore Roszak. Dado o seu caráter antinormativo e heterogêneo, em linhas gerais, o termo, que é de difícil definição, trata-se de “uma revolta contra a civilização alienante, mecanizada e excessivamente materialista, em prol de uma forma de vida mais natural, intuitiva, harmoniosa e generosa.”⁵⁰ O levante contracultural caracterizava-se pela recusa às categorias políticas tradicionais e tinha como principal opositor a sociedade tecnocrática, orientada pelo progresso tecnológico e o *ethos* científico. De caráter essencialmente não autoritário, tinha como uma das premissas

⁴⁹ Id. *ibid.*, p. 36.

⁵⁰ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 48.

fundamentais a contestação a qualquer tipo de autoritarismo moral, cultural ou institucional e cultivava um tipo de ação política orientada não pela tomada de poder, mas pelo abandono das convenções sociais e das formas de vida atreladas à sociedade capitalista de consumo, em prol de uma vida mais simples e próxima da natureza. Tal postura traduzia-se no bordão popularizado por um de seus maiores ícones, Timothy Leary: “*Turn on, tune in, drop out*”.

De acordo com Ken Goffman e Dan Joy, a contracultura, enquanto levante de posturas contestatórias, não se restringe necessariamente aos movimentos culturais da década de 1960 e pode ser detectada em outros períodos históricos e regiões do globo⁵¹, o que justificaria as referências a ela não no singular, mas no plural, a partir das seguintes características gerais:

As contraculturas afirmam a precedência da individualidade acima das convenções sociais e restrições governamentais.
As contraculturas desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente.
As contraculturas defendem mudanças individuais e sociais.⁵²

Dotada de uma acentuada propensão a rupturas e inovações radicais em arte, ciência, filosofia e estilo de vida, a contracultura relaciona-se intimamente com os levantes artísticos neovanguardistas, munidos igualmente de um ímpeto contestador. Tal proximidade indica uma negação importante dos valores da arte moderna ou a degenerescência desses valores decorrente da incorporação destes à lógica hiper-racionalizada do capitalismo industrial.

A utopia da modernidade, fundada em seus três pilares principais – ruptura com o passado, concepção racionalista da cultura e crença irrestrita no progresso tecnológico – ao entrar em contato com culturas não européias ou mesmo ao se proclamar como absoluta dentro de uma estrutura social cada vez mais heterogênea e interligada, assumia um caráter notoriamente autoritário. Sob o argumento de impor um ideal de civilização “universalizado”, os valores modernistas ignoraram uma grande parcela das tradições regionais e minoritárias, assumindo uma postura impositiva que violava as peculiaridades dessas tradições. Tal como escreveu Subirats em relação ao caráter imperialista do modernismo ao tomar contato com regiões pré-industrializadas,

⁵¹ Em acordo com a concepção de contracultura dos autores, que, em linhas gerais, caracteriza-se por ser um levante contestador que busca afrontar as certezas instituídas e afirmar a incontornável transitoriedade das expressões culturais e formas de vida, as vanguardas europeias do início do século XX também poderiam ser identificadas como contracultura, da mesma forma que o pensamento socrático, os transcendentalistas norte-americanos e a filosofia zen.

⁵² Id., *ibid.*, p. 51.

o espírito das vanguardas não se insinuou naqueles novos contextos como o grande salto revolucionário para a frente, como o grito subversivo pela liberdade e o futuro. Impôs-se mais sob o aspecto positivo de um dogma acabado que no sentido revolucionário de uma crítica radical da cultura e do poder.⁵³

Assim, a arte dos anos de 1960, ainda que sem renegar completamente o legado moderno, trazia à baila questões ligadas às minorias étnicas e todos àqueles “outros” para quem os ideais modernizadores representavam uma violência, não um progresso.

1.7 *Pop Art*

O movimento artístico conhecido como *Pop Art* nasceu no final da década de 1950 entre a Inglaterra e os Estados Unidos e insere-se no levante de movimentos neovanguardistas surgidos após a Segunda Guerra mundial. Tal como as outras vertentes desse período, ele se opunha às concepções gerais que orientavam o Modernismo. Como o próprio nome sugere, o movimento buscava inspiração nos temas da cultura de massa, refutando o formalismo radical do Modernismo abstrato.

A *Pop Art* pode ser vista como o reflexo das transformações sociais do período pós-guerra, especialmente a abundância, o otimismo e o hedonismo que marcavam a sociedade norte-americana. Ela dialogava diretamente com a linguagem visual dos jornais, revistas e da televisão. Sua temática provinha da banalidade da vida cotidiana: automóvel, ícones do cinema e da música *pop*, notícias de jornal, placas de trânsito, *outdoors*, embalagens de produtos, fotos publicitárias etc. Os artistas da *Pop Art* costumavam trabalhar a partir do deslocamento dos signos próprios da sociedade de consumo e do cotidiano, em uma atitude que visava aproximar a arte do movimento geral da cultura e desalojá-la daquele lugar apartado em que era colocada pelos artistas e pela crítica modernistas.

Por tematizar referências tidas como baixas ou momentâneas, o movimento, muitas vezes, foi acusado de realizar uma transposição apologética e não crítica da cultura de massas, o que a colocaria como expressão da decadência dos padrões de arte. Na perspectiva de Clement Greenberg, a *Pop Art* não poderia ser enquadrada na linhagem “evolutiva” da grande arte ocidental, já que seu aspecto excessivamente trivial e agradável aproximava-a mais de algo que se poderia entender como um modismo do que como uma vertente artística. De fato,

⁵³ SUBIRATS, Eduardo. Op. cit., p. 16.

já na obra de Duchamp o crítico enxergava aquilo que denominou como, dentro de uma perspectiva estética, “rebaixamento de aspirações”⁵⁴. Nesse sentido, a reprovação de Greenberg ao artista francês (e, por extensão, à *Pop Art*) justificava-se pela predominância do aspecto conceitual sobre o artesanal, ou seja, suas obras desagradavam à lógica formalista dentro da qual o fator da técnica e da artesanaria coloca-se em primeiro plano. A proximidade apenas superficial com a vanguarda aproxima a *Pop Art* daquela forma de arte nomeada como *Kitsch*.

Como escreveu Abraham Moles, a palavra *Kitsch*, em seu sentido moderno, aparece na Alemanha, em 1860, significando “atrapalhar”, em particular, fazer móveis novos com velhos (...). *verkitschen*, quer dizer trapacear, receptar, vender alguma coisa no lugar do que havia sido combinado. Nesse sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico.”⁵⁵ De acordo com o mesmo autor, o termo está associado à arte da mesma maneira que o falso está associado ao autêntico, está ligado à degradação e à banalização do gosto, remetendo ao convencionalismo e à lógica mercantil em que o produto é pensado sempre em função da expectativa de agradar o cliente. Para Greenberg, tal como lemos em seu ensaio *Vanguarda e Kitch* (1939), o *kitsch* está associado à necessidade imediata de diversão e prazer própria das grandes massas urbanas, logo, nesse sentido ele representa a banalização das conquistas das vanguardas, que se orientariam pela originalidade, pela maestria técnica e pela autonomia, enquanto o *kitsch* seria o seu exato oposto, nutrindo-se das inovações vanguardistas para produzir obras a partir de fórmulas pensadas no intuito de agraciar o público com a mera sensação de contato com a arte de ponta. Escreveu Greenberg:

O *kitsch* funciona mediante fórmulas. O *kitsch* é experiência por procuração e sensações falsificadas. O *kitsch* muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. O *kitsch* é o epítome de tudo o que há de espúrio na vida de nossos tempos. O *kitsch* finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro – nem mesmo seu tempo.⁵⁶

Lê-se no posicionamento do crítico norte-americano uma forte tendência elitista, pautada na separação rigorosa entre alta e baixa cultura. Nessa perspectiva, a aproximação operada pela *Pop Art* entre arte e entretenimento é absolutamente intolerável, desqualificado-a

⁵⁴ GREENBERG, Clement. Op. cit., p. 128.

⁵⁵ MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 10.

⁵⁶ GREENBERG, Clement. Op. cit., p. 33.

em termos de inovação artística e nivelando-a a uma reles e oportunista tentativa de chocar o público. No entanto, o juízo negativo sobre a *Pop Art* não foi uma unanimidade.

É possível atribuir à *Pop Art* um sentido altamente crítico, que põe em xeque a arte enquanto linguagem instituída e desestruturada de seus postulados hierárquicos. Como observou Ronaldo Brito, a *Pop Art* baseia-se em um falso figurativismo que, na verdade, escancara a fixação da arte abstrata nas “figuras da abstração”, ou seja, denuncia a fetichização dos procedimentos abstratos, a tentativa de promoção destes à categoria de norma. Sua relação com o imaginário da cultura de massa estaria pautada pela estratégia crítica da falsa integração, visto que “inferir relação coerente entre as imagens *pop* e os conceitos que ‘representam’ é desconhecer as manobras de estranhamento, cinismo corrosivo, dessubstancialização e desconstrução dos códigos vigentes ali expostos.”⁵⁷

O grande reconhecimento do valor da *Pop Art*, de seu papel relevante e transformador, proveio do crítico e filósofo norte-americano Arthur Danto (1924-2013). Em 1964, o filósofo presenciou a exposição da obra do artista Andy Warhol, conhecida como *Brillo Box*. Trata-se da reprodução da embalagem de uma famosa marca de sabão em pó. Apesar da aparente irrelevância da obra, Danto desenvolveu, a partir dela, uma elaborada teoria que estabeleceu as bases daquilo que veio a se entender como arte contemporânea.

A questão imbricada na obra de Warhol diz respeito à transformação daquilo que faz algum objeto ser entendido como obra de arte. Para Danto, *Brillo Box* representa a impossibilidade de se definir a arte a partir de características sensíveis. Linhas, cores e técnicas, referências caras à crítica de arte formalista, não seriam os elementos essenciais para a definição do caráter artístico de um objeto – a qualidade específica de um objeto artístico dependeria do contexto social, cultural ou institucional dentro do qual uma coisa é tratada como arte ou, dito de outra forma, é a teorização em torno do que se entende como arte que qualifica o objeto. Assim, a qualidade de arte não se daria em função de um predicado qualitativo, mas de um predicado relacional.⁵⁸

Para o crítico, o interesse por elementos ordinários e banais na *Pop Art*, ao questionar o estado “apartado” da arte, contribuiu para a conscientização de sua natureza filosófica. A transfiguração de referências tidas como vulgares em obras de arte põe ao alcance do grande público a dimensão reflexiva do fazer artístico, incitando no olhar do espectador a mesma

⁵⁷BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo* (o novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 209.

⁵⁸Cf. FERREIRA, Débora. Arthur Danto e a representação como limite da arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 17, p. 13-24, 2014.

atitude transgressora de sentido que inspirou o artista. É curioso pensar que as conclusões de Danto podem ser vistas como um desdobramento daquelas de Greenberg, que defendia como característica distintiva do Modernismo, em detrimento da capacidade mimética, a sua forte tendência crítica. Tal tendência se manifestaria na exploração por parte do artista das possibilidades intrínsecas de seu meio, no intuito de explicitar as suas propriedades. A concepção de arte proposta por Danto não é, senão, o aprofundamento da flexibilidade inaugurada pelo Modernismo, mas levada a um ponto extremo em que a arte se desvincula de qualquer meio específico, traduzindo-se em pura flexibilidade.

Os expressionistas abstratos cultivavam certo tom metafísico, o que implicava em um desprezo pelo cotidiano trivial e em um desejo de expressão do absoluto. Tal postura, de acordo com Danto, tem origens no pensamento de Platão, na conhecida desqualificação do filósofo grego ao mundo usual das aparências, sempre aquém do mundo das idéias. O entendimento de que algo banal pudesse ser incorporado ao mundo da arte rompe com tal paradigma, mostrando que a essência do “artístico” não se encontra em nenhum elemento aparente ou que “nenhuma propriedade visível distingue a realidade da arte em geral.”⁵⁹

A incorporação do objeto comum ao mundo da arte, assim como a dissociação da obra de arte de quaisquer materiais ou técnicas específicas, aponta para duas transformações no universo artístico diretamente implicadas no surgimento das vanguardas. A primeira vincula a possibilidade de ruptura com a tradição, promovida pelos movimentos vanguardistas, de tornar inoperante o critério de avaliação das obras a partir da categoria no “novo”, ou seja, a partir do critério baseado no nível histórico das técnicas artísticas. Escreveu Bürger:

Com os movimentos de vanguarda, a sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do radicalmente diverso. Consequentemente, nenhum movimento artístico pode, hoje, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, como arte, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos.⁶⁰

Dado isso, podemos concluir que as vanguardas alteraram irreversivelmente o conceito daquilo que se entende como obra de arte. Assim, inviabilizaram aquele juízo que

⁵⁹Cf. DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol, p 106; Tradução Nara Tutida. *ARS*, São Paulo, vol. 2, n. 4, p. 99-115, 2004.

⁶⁰ BÜRGER, Peter. Op. cit., p. 118.

tende a qualificar as obras a partir de um critério valorativo abstrato deduzido de uma concepção histórica e evolucionista da arte.

A segunda transformação também remete às reflexões de Bürger e diz respeito à transformação da relação entre obra e realidade. Como já apontamos, o autor conclui que o intento vanguardista de abolição da instituição arte não foi concretizado. Todavia, o caráter fragmentado(ou alegórico) da obra de vanguarda permite a articulação no interior das obras de elementos que remetem diretamente à realidade:

Na obra vanguardista, o signo individual não aponta primariamente para o todo da obra, mas para a realidade. O receptor pode acatar o signo individual, seja como declaração importante concernente à praxis vital, seja como instrução política. Isso tem consequências importantes para as colocações do engajamento na obra. Onde a obra não é mas concebida como totalidade orgânica, o motivo político individual deixa igualmente de estar subordinado ao domínio do todo da obra, podendo, assim, atuar como motivo isolado.⁶¹

A afirmação do filósofo alemão chama atenção para a importância adquirida pela forma como elemento de articulação crítica. A partir das inovações introduzidas pela vanguarda, a questão do engajamento passa necessariamente pelo problema da forma. A obra orgânica, fechada em si mesma, tematizava a realidade sempre a partir de uma perspectiva exterior, como “produto artístico”. A “abertura” da obra vanguardista ao mundo real promove a forma como ferramenta incisiva na confrontação deste mundo, abolindo a separação entre “arte pura” e “arte política”⁶². Forma e conteúdo tornam-se inseparáveis dentro da obra, que busca não apenas tematizar, mas confrontar ou refletir a própria “ordem” do real no intuito de abordá-la com maior argúcia crítica.

Esse breve panorama da modernidade artística buscou iluminar alguns elementos-chave para a compreensão do movimento Tropicália, a começar pela autonomia conquistada pelo primeiro romantismo, que, libertando a arte do juízo normativo, abriu caminho para todas as transformações que vieram a seguir. Os apontamentos de Bürger ajudam a compreender a transformação concretizada pelas vanguardas no conceito de obra de arte,

⁶¹ Id., *ibid.*, p. 161.

⁶² Id., *ibid.*, loc. cit.

fundamental na elucidação conceitual que será operada pelo tropicalismo dentro da música popular brasileira. Finalmente, as neovanguardas situam o tropicalismo no ambiente artístico internacional contemporâneo ao seu surgimento, em que vem à tona um certo desgaste das prerrogativas modernistas, especificamente a *Pop Art*, que cumpre o arriscado papel de inserir a arte no contexto da cultura de massa, movimento realizado de maneira análoga pelo tropicalismo dentro da música popular brasileira e igualmente motivo de acirrado embate crítico.

A arte brasileira não passou imune às transformações que se operaram no panorama artístico europeu do início do século XX. Os artistas nacionais processaram e adaptaram as inovações surgidas tendo em vista as peculiaridades da condição nacional. A vanguarda brasileira articulou-se em torno de certos preceitos comuns às diversas correntes vanguardistas, tais como a flexibilidade crítico-estética, a busca por uma expressão renovada e a reformulação das relações entre arte e sociedade. No entanto, tais preceitos foram associados a uma perspectiva que buscava equacionar os desafios e contradições próprios da sociedade e da arte em um país periférico e subdesenvolvido. No que segue, enfocaremos a Antropofagia e a Poesia Concreta por serem esses os movimentos que melhor interpretaram o ímpeto vanguardista à luz da realidade nacional e por terem influenciado diretamente a concepção do movimento Tropicália.

CAPÍTULO 2

VANGUARDAS NACIONAIS: ANTROPOFAGIA E POESIA CONCRETA

2.1 Antropofagia

A antropofagia surge como desdobramento e atualização da discussão posta na Semana de Arte Moderna de 1922, equacionando de maneira própria as duas tendências predominantes do Modernismo brasileiro: a internacionalista, sintonizada com as vanguardas europeias e, a vertente nacionalista, voltada para a problemática da identidade nacional. Como lemos no Manifesto Antropófago (1928), seu duplo olhar busca equalizar a originalidade nativa com a técnica cosmopolita, sem déficit para nenhuma das partes. Dessa forma, institui uma contaminação entre opostos em que modernidade e primitivismo convivem no intuito de elaborar uma (não) identidade fundada na alteridade, em que o outro não é algo a se resistir, mas assimilar. Nesse movimento, de caráter estético-político, é contestada a condição de inferioridade da periferia em relação ao centro, assim como os pressupostos evolutivos atrelados a tal condição. Ao devorar a cultura europeia, o selvagem da América rejeita a imagem do “bom selvagem”, desorganizando os códigos provindos da metrópole e invertendo o fluxo da influência. Como escreveu Haroldo de Campos, “ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da História como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução.”¹

2.2 Do primitivismo vanguardista ao Manifesto Antropófago

Na passagem do século XIX para o XX, no ambiente artístico e científico europeu, acentuou-se o interesse pelas culturas africanas, asiáticas e americanas. A tendência ao primitivo e ao exótico inseria-se numa necessidade geral de questionar a estética acadêmica, a sociedade capitalista e o conceito europeu de civilização. Especialmente na França, disseminou-se um renovado espírito cosmopolita, onde Oswald de Andrade certamente

¹CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 235.

encontrou inspiração para a Antropofagia. Dentro dessa atmosfera, circulavam muitos estudos etnográficos e antropológicos tematizando as culturas pré-colombianas², além de relatos de viajantes e exploradores, como a Carta de Pero Vaz de Caminha e a narrativa do alemão Hans Staden, que chegou a ser feito prisioneiro pelos índios tupinambás. O interesse por tal material fomentava uma mudança de perspectiva em relação à figura do selvagem, de forma que certas práticas, como o canibalismo, deixavam de ser vistas como monstruosidades para serem encaradas como gestos simbólicos que, em certa medida, denotavam a “integridade” desses povos e, muitas vezes, serviam como contraponto aos falsos valores do mundo civilizado.

A crítica aos valores da sociedade europeia a partir do contato com o homem dito primitivo tem, no ensaio *Des Cannibales*, de Montaigne, um dos seus primeiros exemplos. O escrito foi motivado pelo encontro do filósofo francês com índios brasileiros. Oswald de Andrade reconhece no texto, redigido cem anos antes da revolução francesa, “as linhas mestras da humanidade futura”³, o que indica a forte influência do trabalho na elaboração da utopia antropofágica. Montaigne, além de questionar o rótulo de “selvagem” atribuído aos indígenas, encontra na organização social dos nativos brasileiros qualidades que fariam inveja à república ideal de Platão:

Esses povos não me parecem, pois, merecer o qualificativo de selvagens somente por não terem sido senão muito pouco modificados pela ingerência do espírito humano e não haverem quase nada perdido de sua simplicidade primitiva. As leis da natureza, não ainda pervertidas pela imissão dos nossos, regem-nos até agora e mantiveram-se tão puras que lamento por vezes não as tenha o nosso mundo conhecido antes, quando havia homens capazes de apreciá-las.(...)Ninguém concebeu jamais uma simplicidade natural elevada a tal grau, nem ninguém jamais acreditou pudesse a sociedade subsistir com tão poucos artificios. É um país, diria eu a Platão, onde não há comércio de qualquer natureza, nem literatura, nem matemáticas; onde não se conhece sequer de nome um magistrado; onde não existe hierarquia política, nem domesticidade, nem ricos e pobres. Contratos, sucessão, partilhas aí são desconhecidos; em matéria de trabalho só sabem da ociosidade; o respeito aos parentes é o mesmo que dedicam a todos; o vestuário, a agricultura, o trabalho dos metais aí se ignoram; não usam vinho nem trigo; as próprias palavras que exprimem a mentira, a traição, a dissimulação, a avareza, a inveja, a calúnia, o perdão, só excepcionalmente se ouvem. Quanto a República que imaginava, lhe parecia longe de tamanha perfeição!⁴

² O livreiro francês Charles Chadenat, proprietário da livraria *Americana* e conhecido de vários pesquisadores brasileiros, especializou-se em obras e documentos de ex-colônias europeias. O catálogo intitulado *Bibliophile Américain* teve, em 1907, um número inteiramente voltado ao Brasil.

³ ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1991, p. 255.

⁴ MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Cap. XXXI.

Além de Montaigne, outros filósofos também operaram uma crítica ao homem europeu através do elogio ao selvagem. Ainda que possamos mencionar Rousseau e seu bom selvagem, não seria a melhor referência para entender o fascínio primitivista que vigorava na Europa e contagiava os modernistas brasileiros. Ao contrário da figurava romantizada do selvagem passivo e puro, os modernos buscavam um exemplo de força e vigor, que se opusesse à moral cristã e seus valores caducos e moribundos. O canibal evocado por Oswald, Picabia e Marinetti⁵, ainda que não fosse exatamente o mesmo⁶, era, acima de tudo, o oposto do selvagem dócil e passivo, pensado por Rousseau. Nesse contexto, é preciso frisar a forte influência do pensamento de Nietzsche. O filósofo alemão, em seu projeto de superação da filosofia metafísica ocidental, construída a partir do paradigma platônico-cristão e desdobrada na modernidade em culto ao positivismo e à idéia de progresso, recorreu ao corpo como instância fundamental na elaboração de sua filosofia. Contra a transcendência, Nietzsche investe numa relação entre vitalidade e criação, exaltando a figura do guerreiro como dotada de instintos intocados, não arruinados pela moral cristã e pela lógica positivista, e associa a superação do ressentimento à capacidade de bem digerir. Assim, o canibal ou o selvagem podem ser encarados como exemplares dotados de uma constituição física e psíquicas superiores, marcadas por uma atitude afirmativa diante da vida e não tolhidas por uma moral ascética, que renega a existência e simbolicamente castra a vitalidade.

Entre os artistas, o entusiasmo com as culturas não europeias motivou nomes como Apollinaire, Tristan Tzara, Jean Cocteau e Philippe Soupault a publicarem poemas e relatos a partir dessa temática. Em 1921, Blaise Cendrars, citado por Oswald no Manifesto Antropofágico, editou *Anthologienègre*, importante coletânea de lendas e provérbios africanos. O compositor Darius Milhaud, que também visitou o Brasil, compôs o balé *A Criação do Mundo*, a partir da leitura da obra de Cendrars. A referência ao canibalismo, em ligação direta com a Antropofagia, está presente na obra de vários artistas da época. O “*Manifeste Cannibele*”, publicado em 1920 por Picabia, rendeu aos dadaístas o rótulo de antropófagos pela grande imprensa francesa, que se chocou com a agressividade dos modernos canibais em relação à burguesia. Obviamente, o intento de Picabia, Tzara e de

⁵ Francis Picabia (1879-1953), pintor francês que participou ativamente da efervescência vanguardista do começo do século XX. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), nascido no Egito foi o grande idealizador do movimento vanguardista italiano intitulado Futurismo.

⁶ Como bem mostrou Augusto de Campos, no prefácio da reedição da Revista de Antropofagia (1975), e tal como veremos com mais detalhamento no decorrer do texto, a figura do canibal dentro do imaginário dadaísta era mais um instrumento de choque, dentro da atitude niilista de Picabia e seus companheiros. O antropófago idealizado por Oswald inseria-se em um contexto utópico delineado de forma bastante original pelo autor paulista, não podendo ser igualado ao canibal do movimento europeu.

outros dadaístas não era retomar literalmente a ritualística primitiva, mas, emprestando dos selvagens o vigor, dessacralizar a arte burguesa e disseminar um novo projeto estético. Nesse âmbito, eles canibalizaram jornais, revistas e todo tipo de referência extraída da realidade, no intuito de afirmar a renovada configuração estética de suas obras, que não se ocupava de metabolizar completamente os materiais canibalizados, deixando-os à mostra, como alimentos semi-digeridos, prontos para chocar o gosto domesticado burguês. Tal como comentou Valéry, a originalidade artística tem uma relação direta com o processo digestivo, já que o “plagiador é aquele que digeriu mal a substância dos outros: vomitando pedaços reconhecíveis”⁷. No entanto, tratando-se dos dadaístas, os pedaços reconhecíveis não diziam respeito a uma originalidade ausente, mas a um processo de desaturação⁸, próprio da modernidade. Como apontou Benjamin, as obras dadaístas impunham outra relação entre espectador e obra, não mais galgada da imersão, mas no escândalo e no choque.⁹

Em Marinetti, a ideologia canibal tinha um viés de aprimoramento da arte e da raça. O elogio da guerra (“única higiene do mundo”), como mecanismo de aprimoramento da raça pelo poeta futurista, ecoa certo ideário científico galgado na ideia de seleção natural, em que a força e a coragem deveriam se sobrepor à moral e ao saber livresco. Nesse sentido, o poeta italiano chegou a elaborar receitas mirabolantes para nutrir o novo homem futurista, sugerindo, em sua novela *Gli amore futurista*, que a amante se alimente da carne de seu parceiro negro para nutrir-se de sua força.

No contexto modernista, Oswald foi quem dialogou mais diretamente com a efervescência vanguardista européia, enquanto Mário a assistia de longe. Entre fins de 1922 e 1925, Oswald esteve três vezes em Paris, permanecendo vários meses. Acompanhado de Tarsila do Amaral – que na época tinha o ateliê frequentado por figuras como Cocteau e Picasso –, o poeta paulista bebeu principalmente do Futurismo, do Surrealismo e do Dadaísmo, graças ao intermédio de Blaise Cendrars, quem provavelmente o apresentou às publicações que circulavam na época e nutriam os novos ímpetus artísticos. É importante frisar, tal como o fez Benedito Nunes e contrariando outros críticos, que a Antropofagia não

⁷VALÉRY, *apud* NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana*: um receituário estético e científico. São Paulo: Annablume, 2004, p. 29.

⁸ Em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, ensaio publicado em 1936, Benjamin associa o conceito de aura a um caráter transcendente e fugidio da obra, “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. Tal como mostrou o filósofo, a aura está intimamente atrelada à sua singularidade, que a liga a uma tradição específica. Numa sociedade de massa, marcada pela reprodutibilidade técnica, tal caráter se perde, desencadeando uma série de transformações na relação entre o espectador e a obra.

⁹BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política* (Obras Escolhidas – vol. I). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 176.

foi simplesmente uma cópia ou um desdobramento inócuo do primitivismo europeu. Como nos mostrou Nunes, a questão do primitivismo pairava no ar como um desenlace de variadas fontes: Rousseau, Montaigne, Nietzsche –um dos pratos prediletos das devorações de Oswald – e o pensamento de Freud, graças ao qual se começava a revelar o quanto o comportamento neurótico do homem civilizado partilhava a mesma simbologia do homem primitivo. Como escreveu o filósofo paraense:

a fonte da antropofagia literária manava pois desse território da primitividade, que recama todos os territórios geográfico-políticos, e com o qual a civilização técnica vinha encontrar-se(...). Por que não admitirmos que Oswald de Andrade pudesse se aproximar dessa fonte de que todos bebiam, e retirar, com igual direito, o seu quinhão, que assentaria o compromisso do Modernismo brasileiro com uma propriedade comum da época moderna.¹⁰

Nesse contexto, a imagem do canibal carregava um “forte prestígio onírico”¹¹, projetando a sombra da má consciência na encruzilhada de natureza e cultura. Desse ambiente, Oswald de Andrade soube extrair e equalizar uma receita que inseria o Brasil como potencial protagonista da nova cena, “era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira”.¹² Assimilação produtiva é a expressão que melhor define a atitude do antropófago idealizado pelo escritor paulista.

2.3 Utopia antropofágica

A dialética entre ímpeto modernizador e elogio primitivista, própria da Antropofagia, insere-se no esforço de conciliação entre regionalismo e cosmopolitismo, prática destrutiva da mentalidade provinciana, que assimila acriticamente o material provindo da metrópole e busca construtiva de uma identidade nacional. A Antropofagia, em seu aspecto de “refuncionalização vanguardista de uma matriz cultural indígena”¹³, prestava-se, em concordância com o imperativo vanguardista de reorientação da práxis vital a partir da arte, a

¹⁰NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 19.

¹¹ Id., *ibid.*, p. 18.

¹² Id., *ibid.*, p. 25.

¹³GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro/São Carlos: 7 Letras/EdUFSCar, 2006, p. 132.

uma reforma social e cultural, assim como da linguagem. Na busca de novos predicados para a cultura, parodiava a cultura bacharelesca opondo a ela a originalidade nativa. Sua dimensão utópica residia justamente da deglutição simbólica e dessacralizadora dos modelos culturais, no intuito de superá-los, criando um modelo próprio que superasse a condição de país colonizado, sem reproduzir o modelo colonizador. O fundamento da antropofagia é a alteridade, o outro não é algo que se deve resistir, mas assimilar – “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”¹⁴ O princípio da alteridade manifesta-se na contaminação entre os opostos, marcada pela conjunção “e”¹⁵. Dessa forma, subvertem-se os pares antagônicos típicos da cultura racionalista eurocêntrica – civilização/barbárie, moderno/primitivo, corpo/alma –, assim como as premissas decorrentes desses pares, amparadas na ideia de progresso linear fundado na evolução técnica voltada para a dominação da natureza, apontando a cultura antropofágica como superação e síntese de tendências dicotômicas.

Articulando de forma mais esquemática o horizonte utópico insinuado no Manifesto Antropófago, vinte e dois anos depois, Oswald escreve *A crise da filosofia messiânica* (1950), tese com a qual tentou uma vaga à cátedra de filosofia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Nela, apoiando-se em um amplo universo de referências entre filósofos, poetas, biólogos e historiadores, abarcados em um longo período que vai dos gregos antigos ao século XX, com destaque especial para a influência de Nietzsche, Hegel, Keyserling, Freud e Marx, ele interpreta e redimensiona o percurso da Filosofia ocidental, formulando um esquema dialético de onde extrai as premissas que sustentam a sua perspectiva afirmadora da antropofagia como *pathos* ideal do homem. Segue-se:

1 termo: tese – o homem natural

2 termo : antítese – o homem civilizado

3 termo: síntese – o homem natural tecnizado¹⁶

¹⁴ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*, 1928. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>.

¹⁵ A conjunção “e” aproxima realidades distintas, pertencentes às matrizes opostas do imaginário nacional e da modernidade urbana internacional: “obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar; Pau-Brasil”. ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Pau-Brasil*, 1924. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>.

¹⁶ ANDRADE, Oswald de. *Crise da filosofia messiânica*. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 103.

Dessa forma, a história da humanidade estaria dividida em duas organizações sócio-políticas antagônicas. A primeira remete a uma cultura ritual antropofágica primitiva, praticada pelos gregos e pelos povos da América pré-colombiana (astecas, maias e incas).¹⁷ A prática da antropofagia ritual não seria fruto de necessidades vitais, mas a manifestação de um gesto simbólico, já que “a operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável.”¹⁸ A essa fase, estaria associada o matriarcado, que, por sua vez, assentava-se sobre três pontos: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e a ausência de Estado. Nesse ambiente, prevaleceria uma vida de índole orgiástica, orientada pelos impulsos vitais ainda isentos de repressão. A ruptura com a cultura matriarcal, de acordo com Oswald, deu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo, dando início a uma organização social oposta, o patriarcado, que, caracterizado pelo casamento monogâmico, pela divisão do trabalho e pela propriedade privada, representaria o início da sociedade de classes e, remetendo a Marx, da história enquanto conflito de interesses entre essas classes. A cultura patriarcal seria caracterizada pelo messianismo, como escreveu Benedito Nunes, “o messianismo é uma derivação intelectual ou espiritual da ascendência paterna, do poder do pai, que assegura o domínio de uma classe sobre outra e a autoridade política do Estado.”¹⁹ A projeção da imagem paterna num plano superior resultaria na figura de um deus transcendente e provedor, representado no plano social pelo sacerdote, grande ícone da moral burguesa. A referência ao sacerdote remete à influência da crítica de Nietzsche à moral cristã e à filosofia idealista, porém, é preciso frisar que no contexto do patriarcado messiânico, também se inclui a ideologia marxista, “o último refúgio da filosofia messiânica, trazida do céu para a terra.”²⁰ O messianismo, enquanto sublimação do patriarcado, abrangeria todas as concepções de mundo, políticas ou religiosas, em que a redenção humana dependesse de algum tipo de mediação transcendente, de caráter sobrenatural ou coletivo.

O declínio do messianismo estaria associado à decadência da figura do sacerdote no mundo ocidental, trazendo a reboque o enfraquecimento dos hábitos associados à moral cristã. Além desses, outros indícios também denotam tal declínio, como o avanço das políticas socializantes e a condição de bem-estar proporcionada pelos avanços tecnológicos como um todo. Dessa forma, estaria aberto o caminho para a síntese dialética entre matriarcado e

¹⁷ Logo no início de seu texto, Oswald postula a relação comum entre gregos e americanos, remetendo ao escritor argentino Blanco Villalta.

¹⁸ Id. *ibid.*, loc. cit.

¹⁹ NUNES, Benedito. *Op. cit.*, p. 61.

²⁰ ANDRADE, Oswald de. *apud* NUNES, Benedito. *Ibid.*, p. 62.

patriarcado, o homem natural tecnizado. A antropofagia ancestral, somada aos avanços tecnológicos do período que a seguiu, proporcionaria uma condição de pleno gozo, orientada para o ócio e a contemplação, a era do *Homo ludens*. Novamente, remetendo à leitura de Benedito Nunes, podemos perceber uma forte influência do pensamento de Nietzsche, muito esclarecedora para a compreensão das idéias de Oswald:

O homem da cultura antropofágica, assumindo a dureza de Zaratustra, afirma dionisiacamente a sua vontade de poder; “devorando” o que há de trágico na existência, transforma todos os tabus em totens, isto é, em valores humanos e em obras de arte.²¹

O Brasil seria um ambiente especialmente favorável ao surgimento da nova cultura antropofágica.²² Tal como apontou Wisnik: “a antropofagia busca fazer do déficit um *plus*, compensando o que apresenta de irrisório e fracassado com sua vocação para abraçar diferenças”²³. O “déficit” em relação às nações europeias, na perspectiva antropofágica, torna-se uma vantagem enquanto distanciamento crítico e abertura para o novo, um neobarbarismo capaz de anular as distinções compartimentadas entre vida e cultura, nutrindo-se dos elementos mais produtivos da cultura na elaboração de uma práxis vital renovada. Como escreveu Oswald, no Manifesto Pau-Brasil, ilustrando a possibilidade de superação ritual criativa do messianismo patriarcal importado, “o carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso.”²⁴ A estratégia de renovação cultural idealizada por Oswald de Andrade, tal como diagnosticou Caetano Veloso, “vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão.”²⁵

Obviamente, para vigorar, a Antropofaga deveria vencer os males próprios da condição de país colonizado, especificamente aqueles em torno da questão pendular entre expressão cultural “genuína” e “importada”. O insucesso de Oswald em sua tentativa de ingressar no ambiente acadêmico pode ser um indício da má recepção de seu pensamento nos meios intelectualizados da época. A condição de ostracismo da obra do autor paulista só veio

²¹ Id., *ibid.*, p. 66.

²² Oswald usa a data em que o bispo Sardinha – cujo nome original era Pero Fernandes –, fora devorado em um ritual antropofágico pelos índios caetés (1556) como marco inicial da Antropofagia, tal como se lê no fim do Manifesto Antropófago.

²³ WISNIK, José Miguel. Entre o popular e o erudito. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, 2007, p. 60.

²⁴ ANDRADE, Oswald de. 1924.

²⁵ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*, p 249.

a ser rompida pela ação dos poetas concretos e, mais tarde, pela atualização operada pelo cenário cultural da década de 1960, de onde emergiu o movimento Tropicália.

2.4 Poesia concreta

À forte energia iconoclasta provinda da Antropofagia, somou-se outro elemento na maturação do Tropicalismo: a influência dos idealizadores da Poesia Concreta nos jovens artistas baianos trouxe uma carga de racionalidade e rigor que contribuiu fortemente na radicalização da exigência de identidade do grupo, assim como forneceu elementos teóricos na estruturação de uma linguagem vanguardista que dialogasse com a cultura de massa.

O surgimento da poesia concreta tem como marco inicial no Brasil a publicação do *Plano piloto para a poesia concreta* (1958), publicado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari e que se insere no contexto geral da arte brasileira do final da década de 1940, em sua busca de uma nova expressão. O movimento filia-se à corrente conhecida como arte concreta surgida no Europa a partir do manifesto *Arte Concreta* (1930), redigido pelo artista holandês Van Doesburg, que pode ser entendido como um desdobramento do abstracionismo moderno, tendo as vanguardas russas e a de Bauhaus como principais movimentos percussores. Seus princípios refutam conotações líricas ou simbólicas, pleiteando a supremacia de elementos plásticos abstratos, como planos, cores, linhas e pontos. Negando a representação, a arte concreta prioriza uma linguagem plenamente autônoma e objetiva, antecipando algumas premissas posteriormente aplicadas ao *design* industrial. No Brasil, sob influência do artista suíço Max Bill²⁶, representou uma negação de determinados valores ligados ao Modernismo de 1922, como o figurativismo e a temática regional, buscando uma orientação mais racionalista de temática universal e linguagem geométrica. O concretismo brasileiro, que eclodiu em um momento de apologia à modernização no cenário político e cultural brasileiro, nutriu-se e fomentou tal espírito. A Poesia Concreta estendeu para o campo literário propostas análogas às do concretismo plástico e musical, agregando a influência pontual de alguns autores pinçados do cânone literário a partir de critérios minuciosamente delineados.

²⁶ Artista, professor e teórico ligado à Bauhaus, Max Bill exerceu grande influência no cenário artístico brasileiro da década de 1950, sendo premiado na Primeira Bienal de São Paulo, em 1951.

Dentro do que se pode entender como os percussores literários da Poesia Concreta, encontra-se primeiramente a figura de Baudelaire, também tido como o pai de toda a poesia moderna. O poeta francês foi o primeiro a orientar a sua produção a partir dos embates próprios da modernidade. É o poeta em crise, que perdeu sua auréola em meio ao caos da cidade, que vê suas criações rebaixadas à condição de mercadoria, que busca uma expressão adequada à nova sensibilidade urbana e que, com isso, abre o caminho para as inúmeras experiências poéticas que germinarão em seguida, a começar pelos seus próprios poemas em prosa. Depois dele, Mallarmé foi quem explicitou a “crise do verso”²⁷ e serviu de referência direta aos concretos, lembrando que foram estes que ressuscitaram o poeta francês do ostracismo imposto pelo modernismo, provavelmente pela sua assumida condição de poeta apartado do mundo, que certamente não convinha ao modernismo culturalmente engajado de Mário de Andrade. Já para os concretos, *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) é uma das primeiras referências na elaboração de uma poesia orientada pela visualidade, que não adota o verso como unidade formal referencial. Nele percebemos o emprego proposital de diversos caracteres tipográficos, assim como um uso diferenciado do espaço da página, como explicou Haroldo:

Trata-se, frisamos, de uma utilização funcional dos recursos tipográficos, impotentes, no seu arranjo tradicional, para expressar a nova organização do poema. A própria pontuação se torna desnecessária, uma vez que é o espaço gráfico a pontuação essencial, o elemento “negativo” de uma versificação estrutural que vem a fazer caducar o mero e linear verso-livre.²⁸

Ao poeta francês, Augusto de Campos imputa a invenção de uma forma de organização poética expressa pela idéia de estrutura. Ao utilizar-se funcionalmente de uma variedade de recursos tipográficos, Mallarmé organiza o espaço gráfico como um campo de força natural do poema, uma constelação de relações temáticas, que, em sentido gestaltiano, revela que “o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como mero fenômeno aditivo.”²⁹

Implícita no entusiasmo dos concretos com o ideal de superação do verso manifesto, na poética de Mallarmé, a convicção está numa evolução das formas artísticas. Nesse contexto,

²⁷ Tal como se lê no prefácio de *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*.

²⁸ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Pignatari; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 179.

²⁹ Id., *ibid.*, p. 177.

como pensava o poeta futurista Apollinaire, a poesia deveria tornar-se mais sintética e menos discursiva porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente. Os chamados *Caligramas*, criados por Apollinaire, dão continuidade às inovações introduzidas por Mallarmé, porém, no âmbito da suposta evolução das formas artísticas, é o norte-americano Ezra Pound que ocupa uma posição central. Os poetas do grupo *Noigrandes*³⁰ devem a ele o aprofundamento das relações entre poesia e ideograma chinês, fundamental na sustentação teórica da Poesia Concreta, e o emprego do conceito de *paideuma*, que norteia o equilíbrio buscado pelos paulistas entre tradição e ruptura.

A principal referência na aproximação entre poesia e escrita ideogrâmica encontra-se na obra do filósofo e orientalista norte-americano Ernest Fenollosa, mais especificamente no ensaio *The Chinese written character as a medium for poetry* (1918), que é tido como a pedra fundamental para a elaboração da principal obra de Ezra Pound, *Os cantos*³¹, e, conseqüentemente, fonte inspiradora para a Poesia Concreta. O ideograma pode ser compreendido como uma resposta positiva à crise do verso enunciada por Mallarmé. Não cabe aqui detalhar a sintaxe da escrita chinesa, basta saber os dois principais elementos que dentro dela despertaram a atenção de Pound e Fenollosa, que são a representação pictural e a evocação por sugestão. O primeiro diz respeito à semelhança gráfica que certos ideogramas guardam com aquilo que representam, como se fossem desenhos simplificados; enquanto o segundo remete ao mecanismo de relacionar dois ideogramas no intuito de representar uma terceira coisa. O caráter condensado e palpável da escrita chinesa foi o elemento que motivou uma apropriação com a poesia e uma radicalização de certos procedimentos, no intuito de conceber uma expressão poética mais sintética e não discursiva. A lógica desse tipo de escrita assemelha-se muito à técnica da montagem, própria do cinema e associada a ideias do cineasta russo Sergei Eiseinstein (que se inspirou na escrita japonesa). Ou seja, uma linguagem autorreferencial e não linear, direta e objetiva, que dialoga também com a organização sensível própria da comunicação de massa, dos *outdoors* e jornais impressos. Dito isso, fica clara a descendência direta da poesia concreta em relação à escrita ideogrâmica, como escreve Augusto de Campos:

³⁰ Os irmãos Campos e Décio Pignatari formavam o grupo *Noigrandes* (palavra que também batizava a revista criada por eles), que, em seu terceiro volume, publicou o *Plano Piloto da Poesia Concreta*. O termo foi extraído do Canto XX de Pound, que, por sua vez, o havia recolhido do trovador Arnault Daniel. O significado de *noigrandes* é algo como “o que protege do tédio”.

³¹ A obra, composta de 120 poemas, foi escrita entre 1915 e 1962. É considerada umas das mais importantes obras poéticas da literatura modernista norte-americana.

- o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções.
- o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema.
- funções-relações gráfico-fonéticas (“fatores de proximidade e semelhança”) e o uso substantivos do espaço como elemento de composição entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível “verbivocovisual”, de modo a justapor palavras e experiência num estrito colamento fenomenológico, antes impossível.
- POESIA CONCRETA: TENSÃO PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO.³²

O conceito de *paideuma* é outra contribuição poundiana ao ideário da poesia concreta, ajudando a clarificar as balizas que nortearam o impulso dialético do grupo entre inovação e tradição. Originalmente, é uma expressão de caráter científico empregada pelo etnologista e arqueólogo alemão Leo Frobenius, com quem Pound se correspondeu na década de 1920, e diz respeito à organização interna de uma sociedade a partir do melhor aproveitamento do material nela contido. A *paideuma* encara a organização social como um organismo vivo em que a disposição das forças culturais moldam os indivíduos e direcionam o encaminhamento produtivo da cultura. Em sua assimilação do pensamento de Frobenius, o poeta norte-americano almejou elaborar um novo cânone cultural a partir do material mais “vivo” disponível. Tal projeto viu-se formalizado em sua obra *Os cantos*, em que, utilizando-se da técnica ideogrâmica, compôs uma complexa estrutura poética fragmentada, composta de criações e citações em vários idiomas. Na prática concretista, traduziu-se basicamente em uma apropriação crítica da tradição, “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico – evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas”³³. Os poetas paulistas, em seu delineado senso crítico-criativo, assimilaram a máxima “*make it new*” de Pound, formulando pra si um cânone próprio de escritores no intuito de orientar a sua poética a partir do mais alto grau de inventividade. Dessa forma, a *paideuma* concretista consiste dos seguintes autores e suas respectivas inovações:

POUND - método ideogrâmicoléxico de essências e medulas (definição precisa)
 JOYCE – método de palimpsesto – atomização da linguagem (palavra-metáfora)
 CUMMINGS – método de pulverização fonética (sintaxe espacial axiada no fonema)
 MALLARMÉ – método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas subdivisões prismáticas da idéia).³⁴

³²CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1965, p. 45.

³³ Id., *ibid.*, p. 47.

³⁴ Id., *ibid.*, loc. cit.

No âmbito da cultura nacional, os poetas paulistas resgataram alguns nomes que haviam sido renegados ao ostracismo, como Oswald de Andrade e o poeta romântico Sousândrade. Outro poeta exaltado pela sua radicalidade construtiva foi João Cabral de Melo Neto, com quem os concretos paulistas partilhavam a repulsa pelo lirismo romantizado da geração de 1945 e a lucidez e o rigor construtivos. Também digna de nota é a grande produção crítica dos poetas concretos. Se a geração de 1922 tinha como lema “Não sabemos o que queremos mas sabemos o que não queremos”, os paulistas sabiam o que queriam e o que não queriam. Dessa forma, contribuíram com um relevante volume de material crítico, em que se incluem diversas *transcrições*³⁵ e outros textos em que é exposto os alicerces teóricos de sua poesia a partir da análise dos autores, músicos e artistas plásticos incluídos em sua *paideuma*.

2.5 Balanço da Bossa: a música popular sob uma perspectiva vanguardista

De grande representatividade na crítica musical brasileira, na década de 1960, o livro-manifesto *Balanço da bossa e outras bossas* teve um papel muito importante na clarificação do cenário da música popular de então. Organizado por Augusto de Campos a partir de artigos escritos entre 1966 e 1968, foi importante não só por decodificar e esmiuçar o complexo panorama da música popular brasileira pós-Bossa Nova, mas também por fomentá-lo. Pode-se constatar a presença de alguns postulados básicos em sua formulação crítica, que caracterizam a sua assumida parcialidade, tais como o elogio à inovação estética, a oposição ao nacionalismo esquemático e uma postura otimista diante da cultura de massa, caracterizando a publicação como uma espécie de livro-manifesto.³⁶ Como apontou Naves, o livro destoa do referencial de crítica musical instaurado por Mário de Andrade, particularmente no seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1928): “o referencial estético mencionado é ‘moderno’ e não mais modernista. ‘Moderno’ no sentido construtivista do

³⁵ O conceito desenvolvido por Haroldo de Campos inclui uma dimensão crítica e criativa ao ato de traduzir. Nesse sentido, herda o ímpeto antropofágico de devoração e assimilação e pressupõe a integração dialógica e dialética do nacional com o universal.

³⁶ Cf. CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Tal como lemos ao final da introdução, redigida por Augusto de Campos, “nesse sentido, estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido polêmico. Contra. Definitivamente contra a tradicional família musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal.”

termo, que pressupões uma atitude universalista, cosmopolita, objetiva e funcional.”³⁷ Afastando-se de Mário, seu viés crítico aproxima-se daquele de Oswald, recém-tirado do ostracismo pela geração concreta, o que não significa descartar o elemento nacional, mas equacioná-lo a partir de outras premissas, menos convencionais, em sintonia com o ideário da Antropofagia.

Além do próprio Augusto, o perfil dos outros autores que contribuem com o livro é também inclinado às poéticas vanguardistas. O musicólogo Brasil Rocha Brito, que escreve um artigo sobre a bossa nova, foi aluno de Hans-Joachim Koellreuter na Escola Livre de Música. O compositor alemão, por sua vez, juntamente com Cláudio Santoro e Guerra Peixe, coordenou o movimento Música Viva, que introduziu no Brasil os princípios da música dodecafônica e de vanguarda europeia nas primeiras décadas do século XX. Julio Medaglia, que assina *O balanço na Bossa Nova*, também foi aluno de Koellreuter e como regente foi entusiasta das primeiras iniciativas vanguardistas no cenário nacional. Gilberto Mendes, autor do artigo *De como a MPB perdeu a direção e continuou na vanguarda*, assinou o manifesto *Música Nova* juntamente com Willy Correa, Rogério Duprat e Damiano Cozzela. Tal manifesto, posterior ao movimento Música Viva, reafirmava os valores da música contemporânea contra a corrente nacionalista, tendo papel fundamental na militância vanguardista dentro do ambiente nacional.

Entre os fatores que contribuem para a importância de *O balanço da bossa e outras bossas*³⁸ está, primeiramente, o fato de o livro ter sido lançado em 1968, em meio ao burburinho do surgimento do Tropicalismo, atrelado ao efervescente cenário dos festivais de música popular e a agitação política que movimentava o país como um todo. O livro mobiliza um aparato teórico sofisticado em suas análises, atribuindo à música popular, gênero muitas vezes tido como menor, um alto *status* enquanto manifestação artística, em condição de igualdade com a poesia e as artes visuais. Organizado por um poeta tido como erudito, com a contribuição de outros músicos e estudiosos integrados ao *mainstream* da reflexão acadêmica e da prática artística “superior”, reconhece-se na música popular a condição de produto artístico autêntico e polo de convergência das mais relevantes questões no âmbito da cultura.

³⁷ NAVES, Santuza. Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica da música popular. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio (Orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 255.

³⁸ Na segunda edição do livro foi acrescentado o apêndice “e outras bossas” ao título, juntamente com novos artigos de autoria de Augusto de Campos e entrevistas com os compositores baianos protagonistas do Tropicalismo.

A maioria dos artigos remetem à música feita entre o surgimento da Bossa Nova e do Tropicalismo, muitos deles articulando as duas vertentes em torno de aspirações comuns ao movimento da Poesia Concreta. O gênero encabeçado por Tom Jobim e João Gilberto é apontado como gênese da modernidade musical, momento do despertar autoconsciente da música popular e responsável por redefinir seus padrões construtivos e de escuta. Como mostrou Brasil Rocha Britto³⁹, as nuances interpretativas, inovações harmônicas e melódicas e o maior imbricamento dos elementos estruturais – harmonia, melodia e letra – denotam uma ruptura com a estética do período anterior, de caráter excessivamente sentimentalista em suas letras e grandiloquente nas interpretações, fortemente influenciado por gêneros latinos, como o bolero e o tango, e associado a intérpretes como Cauby Peixoto e Orlando Silva. As canções bossanovistas, *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, fruto da parceria de Tom Jobim com o letrista Newton Mendonça, são exemplos paradigmáticos das inovações introduzidas pelo movimento. Em ambas, a relação entre letra e melodia assemelha-se àquilo que os poetas concretos definiram como isomorfismo, identificação entre forma e fundo: “aqui, música e letra caminham quase *pari passu*, criticam-se uma à outra, numa autodefinição recíproca”⁴⁰ – ou seja, a convergência dá-se entre a mensagem do texto e a estrutura harmônica e melódica. O texto cantado não se relaciona aleatoriamente com a melodia, como portador de uma ideia ou sentimento exterior, ao contrário, texto e melodia imbricam-se na construção de um sentido que não se separa da estrutura musical. Como explicou Augusto de Campos,

em *Desafinado*, verdadeiro manifesto da BN, há uma passagem harmônico-melódica que vem a sugerir uma desafinação ao tempo em que surge cantada a palavra desafinado. Em *Samba de uma nota só*, as próprias palavras vão comentando a reiteração da nota (“feito numa nota só”), a entrada de uma segunda nota (“esta outra é consequência”), o retorno à primeira nota apresentada (“e voltei pra minha nota”) etc., numa estreita inter-relação.⁴¹

No ensaio *A explosão de Alegria, alegria*, Augusto de Campos compara a importância da canção *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, com a de *Desafinado*, afirmando que ambas representam uma “tomada de posição crítica em face dos rumos da música popular brasileira”:

³⁹ O artigo do musicólogo, intitulado *Bossa Nova*, é o primeiro da coletânea. Mostra detalhes das inovações do gênero em termo de arranjo, interpretação, linguagem melódica e harmônica.

⁴⁰BRITTO, Brasil Rocha. In: CAMPOS, Augusto de. Op. cit., p. 38.

⁴¹Id. *ibid.*, p. 39.

Ao fazer a defesa do “comportamento antimusical” do “desafinado”, Newton Mendonça e Tom Jobim (via João Gilberto) puseram naquela composição a teoria & prática do movimento: o desabafo sentimental do “desafinado” (muito bem afinado por sinal) era, bem compreendido, um manifesto contra os preconceitos da harmonia clássica que bloqueavam a receptividade da suposta interlocutora (ou do próprio público, àquela altura), impedindo-os de aceitar como “afinadas”, isto é, como “familiares” ou “musicais”, as harmonias dissonantes da BN.⁴²

Ou seja, o poeta reconhece na canção bossanovista uma tomada de posição explícita, ainda que enunciada em tom irônico, evidenciada no texto e na própria estruturação da canção. Provavelmente, tal canção não foi composta como um manifesto, ainda que de certa forma o seja, e a associação de Augusto revela muito sobre sua própria filiação crítica em relação ao imaginário vanguardista. No entanto, a comparação não é gratuita, ainda que as canções sejam completamente diferentes. Se em *Desafinado* a questão da receptividade para a inovação estética é tratada de forma indireta dentro de um enredo sentimental, na canção de Veloso a pergunta soa clara: *Por que não?*⁴³ O compositor baiano questiona o resguardo nacionalista presente no cenário da música popular brasileira, postulando uma atitude afirmativa diante das inovações provindas da música internacional e do caráter fragmentado e multicultural da sociedade sob o efeito dos meios de comunicação de massa:

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 presidente, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot.⁴⁴

A crítica irônica ao conservadorismo musical presente na composição de Jobim e Mendonça e a “letra-câmera-na-mão”⁴⁵ de Caetano Veloso inserem-se em um movimento renovador da música popular brasileira que parece dialogar com as grandes transformações da ciência e da arte ao redor do mundo. No ensaio *Informação e redundância na música popular*, Augusto de Campos contextualiza a música brasileira no cenário do pós-guerra, em que convivem o *bebop* norte-americano, os foguetes *Sputniks* soviéticos, a revolução cubana, a construção de Brasília e a música eletrônica. Nesse cenário, remete-se ao pensamento de Abraham Moles, que, juntamente com Max Bense, buscou equacionar as questões estéticas a

⁴²CAMPOS, Augusto de. Op. cit., p. 151.

⁴³Trecho da letra de *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso.

⁴⁴CAMPOS, Augusto de. Op. cit., p. 153.

⁴⁵ Expressão usada por Augusto de Campos que compara a poética da canção de Caetano Veloso com a linguagem cinematográfica de Jean-Luc Godard.

partir de outros paradigmas, que levassem em conta as transformações impostas pela tecnologia à sensibilidade humana.

Como mostra Campos, remetendo a Moles, “a mensagem artística oscila numa dialética banal/original, previsível/imprevisível, redundante/informativa”.⁴⁶ Dessa forma, para que haja informação estética para além da redundância, é preciso que haja uma ruptura com o código apriorístico do ouvinte. No entanto, os hábitos arraigados do ouvinte médio acabam dificultando a recepção da informação não redundante, na medida em que, muitas vezes, por interesse e influência do aparato midiático-mercadológico, naturalizam a informação de caráter redundante, geralmente vinculada como produto de consumo. Em seu estudo intitulado *Machines à musique* (1957), Moles problematiza a questão das inovações propostas pelos músicos de vanguarda⁴⁷, que rompem como código apriorístico dos ouvintes, apegados às convenções da linguagem tradicional, impondo uma reorganização da sensibilidade. Quebrando a barreira entre erudito e popular, Campos exalta o papel de certos artistas da música popular que, mesmo inseridos em um meio onde impera a redundância, procuram romper as convenções da música de entretenimento, adotando uma atitude orientada pela inovação, análogas à dos artistas envolvidos com as correntes vanguardistas da música de concerto. Nesse contexto, as duas canções citadas acima são paradigmas de uma atitude diferenciada, que insiste na imprevisibilidade e inverte a tendência da música comercial a frear a invenção. O autor também associa tal ímpeto renovador a uma postura contrária ao nacionalismo esquemático (“nacionalóide”), que, sob o pretexto de resguardar os valores culturais nacionais, renega a “intercomunicabilidade universal”⁴⁸ e, com isso, as inovações estéticas fruto do encontro cultural, lembrando que tal postura reverbera o pensamento de Oswald de Andrade, que concebeu a Antropofagia em oposição à “triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas”⁴⁹.

A influência de Ezra Pound na perspectiva crítica de Augusto de Campos faz-se visível no ensaio intitulado *Viva a Bahia-ia-ia*. Nele, o autor explicita a sua postura universalista e pró-inventiva ao lançar mão da classificação elaborada pelo crítico e poeta

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 180.

⁴⁷ O autor refere-se aos músicos engajados com as novas técnicas de organização do discurso musical, desencadeadas a partir da “ruptura” do sistema tonal, imposta por Arnold Schoenberg, tais como Anton Webern, Alban Berg, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse, entre outros.

⁴⁸ CAMPOS, Augusto. *Boa palavra sobre a música popular*, p. 60. Comentando a impossibilidade de conter o fluxo de informações entre as culturas, Campos remete ao que escreveram Marx e Engels: “em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal (...). As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedades comuns de todas.”

⁴⁹ ANDRADE, Oswald de. *Apud* CAMPOS, Augusto de. Op. cit., p. 61.

norte-americano para distinguir a produção dos compositores brasileiros atuantes no fim da década de 1960. De acordo com Pound, no contexto de seu projeto de renovação da linguagem, galgado na elaboração de um cânone (*paideuma*) em que se organizam os momentos de maior elevação da produção literária, os escritores podem ser classificados enquanto Inventores, Mestres e Diluidores: os Inventores são os responsáveis pelas inovações, desencadeadores de novos processos; os Mestres são aqueles que atingem pleno domínio dentro de certos paradigmas, muitas vezes superando em habilidade os próprios inventores; os Diluidores, por sua vez, são aqueles autores sintomáticos da decadência de uma escola ou estilo literário. Na classificação de Campos, os compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil seriam os grandes inventores da música popular daquele período, compartilhando o mesmo *status* de Tom Jobim e João Gilberto, protagonistas da invenção no período anterior. O compositor Chico Buarque é classificado como “jovem mestre”, vítima, segundo Campos, de uma influência regressiva e tradicionalista, identificada como herança deturpada das convicções de Mário de Andrade. Os jovens inventores baianos, como mostra a citação de Veloso destacada no início do ensaio⁵⁰, ao reagirem à folclorização do subdesenvolvimento, estariam mais alinhados à vertente oswaldiana.

Outros artigos presentes em *O balanço da bossa*, mais especificamente na sessão “e outras bossas”, tratam de diferentes artistas-inovadores, alguns distantes do ambiente da música popular, mas próximos da atitude inventiva tão apreciada por Augusto de Campos e pelo grupo da poesia concreta. As “outras bossas” estão representadas em pequenos ensaios em que se enfocam o trabalho de artistas como Verlaine, Charles Ives e Anton Webern. Este último é retratado como parente próximo, em termos de poética, de João Gilberto. Também aparecem outros ramos da *paideuma* musical modernista, mais próximos do universo da Tropicália, como o poeta e letrista Torquato Neto e o sambista gaúcho Lupicínio Rodrigues.

Sintetizando a perspectiva crítica do livro organizado por Augusto de Campos, podemos destacar alguns pontos mais relevantes. Primeiramente, a mobilização do ideário crítico-estético moderno para analisar e valorar a produção atrelada ao movimento Tropicália. Tal imaginário funda-se no entusiasmo para com a articulação de novas formas expressivas, na rejeição a qualquer tipo de normatividade estética e no elogio das novas configurações sensíveis fruto das inovações tecnológicas e transformações culturais decorrentes destas. Nesse contexto, destacam-se a abolição das fronteiras entre música popular e música erudita,

⁵⁰ Campos inicia o seu ensaio com a seguinte declaração de Veloso, publicada em 1966 na *Revista Civilização Brasileira*: “Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas.”

a perspectiva favorável ao intercâmbio cultural entre as nações e a possibilidade de uma conciliação entre inovação estética e cultura de massa.⁵¹

Outro ponto que merece destaque, apontando para uma relação de continuidade entre Antropofagia, Poesia Concreta e Tropicália, é a aversão ao nacionalismo esquemático. Um grande representante de tal postura, a quem Campos contrapõe-se diretamente, é o jornalista e historiador José Ramos Tinhorão. Mantendo uma postura cética diante da suposta linha evolutiva da música popular brasileira, Tinhorão enxergava na Bossa Nova um movimento musical alienante, fruto do deslumbre das elites nacionais com a cultura norte-americana, e defendia a manutenção de certos valores culturais entendidos como permanentes e históricos, cujos representantes encontravam-se nas classes sociais menos favorecidas.

Refutando Tinhorão, Campos afirma que a Bossa Nova foi, na verdade, um momento de insubmissão da música brasileira, em que se deixou de exportar matéria-prima – exotismo – para exportar um produto cultural acabado, acusando de diletantismo a crítica musical de caráter nacionalista, que, por não compreender devidamente o panorama da música mundial, insiste em ignorar as inovações da música moderna. Tocando numa questão pontual dentro do debate que se travava na década de 1960, Campos afirma que a postura nacionalista, refratária às inovações estéticas por motivos ideológicos, age de forma equivocada, acabando por sustentar os cânones repressivos estabelecidos pela cristalização de certos parâmetros da música ocidental. Assim, países como Brasil e EUA teriam em comum o “natural pendor para o imprevisto e a experimentação”⁵², que, dado a sua “juventude cultural”⁵³, estariam menos propensos à preservação dos parâmetros arraigados da tradição. Dessa forma, pontua-se a necessidade de um melhor delineamento na relação entre estética e política, evitando a atitude paternalista e ingênua de se tentar preservar as tradições musicais nacionais de qualquer influência externa.

Nos próximo capítulo abordaremos o movimento Tropicália, dando destaque à sua vertente mais expressiva e contundente: a musical. Partiremos de uma declaração dada pelo compositor Caetano Veloso, em que ele pleiteia a necessidade de retomada daquilo que

⁵¹ Tal como se lê na *Minientrevista 1*, na expressão “produssomo”, que postula a concordância entre produção (no sentido de inovação estética) e consumo.

⁵² CAMPOS, Augusto de. Op. cit., p. 271.

⁵³ O autor remete-se a John Cage ao fazer tal afirmação.

nomeou como “linha evolutiva” dentro da música popular brasileira. Tal expressão remete fortemente a certos princípios que nortearam a arte moderna ao longo do século XX, mostrados no primeiro capítulo deste trabalho. Será investigada as implicações da transposição desses princípios para o ambiente da música popular, tendo em conta as reflexões de Veloso, o papel importante ocupado pela música popular como expressão da identidade nacional desde o Modernismo e o contexto político e cultural da década de 1960.

CAPÍTULO 3

TROPICALISMO E O IMPERATIVO DE RUPTURA NA MÚSICA POPULAR

3.1 Música popular e modernidade artística

Em debate promovido pela *Revista de Civilização Brasileira* no ano de 1966, o compositor Caetano Veloso, refletindo sobre a necessidade da música popular de responder a uma série de questões que se impunham dentro panorama cultural e político nacional, utilizou-se da expressão “linha evolutiva” no seguinte contexto:

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira (...). É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação (...).¹

A expressão linha evolutiva remete a uma característica própria da cultura ocidental, mais especificamente da modernidade. Nela estabeleceu-se uma relação extremamente particular com o tempo, principalmente no campo da arte, assentada na noção de ruptura. A tradição da ruptura, como escreveu Octavio Paz², implica por si numa contradição: como pode haver uma tradição cujo cerne é a quebra da continuidade? Pois é justamente sobre esse paradoxo que se desenvolveu a tradição moderna (outro paradoxo). O motor dessa tradição, que a impele indefinidamente para a transformação e para o futuro é a crítica. A crítica põe todo princípio em suspenso e constitui-se como o fundamento de um impulso que não enxerga outro horizonte a não ser o da perpétua transformação.

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos artistas modernos conceberam suas obras como objetos de reflexão sobre o próprio fazer artístico, problematizando os limites da linguagem e a relação da arte com outros campos da cultura e do pensamento. A novidade, a mudança e a surpresa eram os alvos dessa autodestruição criadora, que impunha ao artista a problematização de seus próprios meios em prol da afirmação de algo diferente. Nesse contexto, a capacidade crítica e a consciência das possibilidades que a linguagem

¹ VELOSO, Caetano. Texto do debate disponível no endereço eletrônico:

<<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>.

²PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17.

oferece assumiram um grau de importância às vezes maior que a inspiração e a espontaneidade.

A reflexão de Veloso em torno da retomada da linha evolutiva o insere no panteão dos artistas modernos. Mais do que isso, insere a música popular em um ambiente em que muitas vezes não lhe foi permitida a entrada. A capacidade autorreflexiva é um atributo geralmente associado à música de concerto ou a outras linguagens artísticas desenvolvidas em um contexto distante daquele que se poderia entender como popular. Dessa forma, o primeiro ponto que a declaração sugere, no intuito de contextualizar o pensamento do compositor baiano, refere-se ao caráter específico daquilo que se entende por música popular. Partamos da colocação levantado por Menezes:

A categoria música popular, apesar de toda positividade descritivo-classificatória com que se apresenta, é absolutamente negativa. Trata ela, apontando para si mesma, de operar a negação de duas outras categorias: música artística (ou clássica, erudita, dos mestres, acadêmica etc.) e música folclórica.³

Seguindo o raciocínio do etnomusicólogo, podemos afirmar que, em relação à “música artística”, ela contrapõe-se por não estar vinculada necessariamente ao domínio da escrita/leitura musical, elemento primordial na transmissão das técnicas composicionais e no desenvolvimento progressivo das formas desde o cantocho até as vanguardas. Sob a ótica da “grande música”, ela dispensaria um saber prévio, caracterizando-se como uma expressão intuitiva ou espontânea, realizada a partir da apropriação precária ou simplificada das formas consagradas da música erudita. No entanto, seu caráter espontâneo difere daquele geralmente associado à chamada música folclórica. A origem rural desta remete àquela música praticada em regiões não afetadas pela comunicação de massa, dentro de uma tradição transmitida oralmente de geração para geração e que guarda certo *status* de repositório da sabedoria popular. Ao contrário, a música popular desenvolvida em meio urbano é muitas vezes relacionado à degeneração das tradições rurais. Seu caráter comercial e sua proximidade com os meios de comunicação de massa a vinculam menos às tradições perenes que os modismos da indústria cultural⁴. Em sua natureza híbrida, que comporta tanto as reminiscências das

³MENEZES, Rafael. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 31, p. 156-177, 1996, p. 1.

⁴ A visão negativa da música popular urbana, enquanto forma artística cooptada pela produção padronizada decorrente da lógica comercial do capitalismo tem como principal referência os estudos do filósofo alemão Theodor Adorno, um dos textos mais importantes que trata deste assunto é “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1938.

tradições ancestrais quanto as transformações impostas pela modernidade, a música popular constituiu-se não só como um espaço privilegiado de debate das discussões nacionais, mas também como uma forma artística singular, que parece sempre escapar das investidas conceituais que tentam enquadrá-la. Como escreveu Napolitano:

a música popular, entre outras propriedades, é uma espécie de repositório da memória coletiva. Por outro lado, tal como se configurou ao longo do século XX, é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. Portanto, mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade –, articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração da vida cultural do país.⁵

O trecho acima ilumina a condição específica da música popular: seu duplo caráter, como repositório da tradição e produto da modernidade, e sua representatividade como expressão artística em um país periférico em processo de formação evidenciam a pertinência das reflexões de Caetano Veloso. Foi a partir da consciência precisa dessa posição fronteiriça entre patrimônio da identidade de um país e passaporte para o ingresso definitivo na modernidade que Veloso e seus colegas tropicalistas lançaram seu voo.

3.2 Tradição, ruptura e autoconsciência

É interessante delinear com precisão o momento em que o termo “linha evolutiva” surge no contexto da música popular brasileira. A expressão, que fora utilizada por Veloso em meio a um encontro entre artistas e críticos promovido pela revista *Civilização Brasileira* em maio de 1966, se articulava no debate em torno do novo panorama social, cultural e comercial em que se inseria a música popular. A ascensão do movimento musical Jovem Guarda impunha a necessidade de repensar o papel da canção dentro de um circuito comercial mais complexo. O novo movimento, que ganhava muitos adeptos entre os jovens, em seu caráter padronizado e esteticamente desconectado da tradição nacional, era visto como expressão da ideologia conservadora imposta pelos militares. A preocupação entre aqueles que tinham a música popular como um importante veículo de contestação do regime ditatorial era em conciliar a estética nacionalista politicamente participante com a necessidade de ampliação do

⁵NAPOLITANO, Marcos. *Síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 5.

público consumidor dentro dos mecanismos próprios da indústria cultural em ascensão. Nesse contexto, discorrendo sobre os possíveis caminhos a serem trilhados pela música popular brasileira, Caetano Veloso utilizou a expressão “linha evolutiva”. Eis o trecho na íntegra:

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira. A única coisa que saiu neste sentido – o livro do Tinhorão, defende a preservação do analfabetismo como uma única salvação da música popular brasileira. Por outro lado se resiste a esse “tradicionalismo” – ligado ao analfabetismo defendido por Tinhorão, com uma modernidade de idéia ou de forma imposta como melhoramento qualitativo.

Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Realmente, o mais importante no momento (como se referiu o Flávio) é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. 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 que 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. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral.”⁶

A declaração de Caetano evidencia que a MPB vivia um momento de impasse e que a discussão em torno dela extravasava o campo estritamente estético. O posicionamento privilegiado da música dentro das questões relativas à identidade nacional no Brasil deu-se de forma bastante acentuada desde o início do século XX. De acordo com Travassos, duas principais linhas de força direcionaram o debate em torno da música brasileira: a dicotomia entre expressão nacional e influências europeias e entre música erudita e popular.⁷ A estas, podemos acrescentar, a partir do surgimento do rádio e dos meios técnicos de registro fonográfico nas duas primeiras décadas do século, a tensão entre modernidade e tradição.

⁶VELOSO, Caetano. Debate *Revista Civilização Brasileira*. Disponível em:

<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>.

⁷TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 7.

Ainda que Veloso tenha inserido no debate de seu tempo a questão da linha evolutiva como uma perspectiva original, entendemos que o problema da linha evolutiva articula-se no contexto dessas questões anteriores, postas em pauta a partir do Modernismo e propulsoras de uma acirrada discussão pública nas décadas seguintes.

Como lemos na autobiografia de Caetano Veloso, sua participação no debate transcrito acima ecoava um artigo escrito por ele em 1965 para a revista *Ângulos*, do curso de Direito da Universidade Federal da Bahia⁸. A reflexão em torno de questões que problematizam a posição da música popular no panorama nacional estão presentes no referido artigo e ajudam a clarificar as implicações da retomada da linha evolutiva evocada pelo compositor. Assim, abordaremos as declarações de Caetano na entrevista de 1966 e o artigo de 1965 como um único material. Podemos apontar cinco pontos centrais:

- (i) Objeção ao tradicionalismo estético, contestando a associação daquilo que seria a verdadeira música brasileira a referências musicais pré-estabelecidas;
- (ii) Objeção a uma postura esquemática que pretere o conteúdo expressivo da linguagem artística em prol do conteúdo ideológico, apontando para a necessidade de problematizar a relação entre crítica estética e crítica social;
- (iii) Perspectiva cultural não nacionalista;
- (iv) Entendimento não hierarquizante da relação entre música popular e música erudita, afirmando a autenticidade e autonomia daquela enquanto forma artística;
- (v) Forte racionalidade crítica no âmbito da linguagem artística e de sua relação com a sociedade.

O primeiro ponto está delineado na crítica do compositor ao musicólogo José Ramos Tinhorão. Veloso classifica como “sistematização de uma tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular” a perspectiva do musicólogo, que elege a cultura das camadas mais baixas como expressão de valores nacionais permanentes e históricos, enquanto a cultura da classe média – notoriamente a Bossa Nova – como representante de valores transitórios e alienados. Dessa forma, Caetano rejeita aquilo que classificou como

⁸ Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 208. O referido artigo pode ser encontrado na publicação *O mundo não é chato*, da Companhia das Letras.

“preservação do analfabetismo como uma única salvação da música popular brasileira”, ou seja, a idéia de que a verdadeira música popular provém de uma classe social ou étnica específica – negros, mestiços e sertanejos, habitantes da zona rural ou dos morros cariocas – e que seus atributos essenciais estão necessariamente atrelados a referências musicais específicas – cavaquinho, tamborim, pandeiro etc. Contra a perspectiva que mitifica as origens da música popular, congelando-a no tempo e rejeitando a possibilidade de assimilação de influências exteriores aos seus ambientes de origem, Veloso argumenta:

se acompanharmos a evolução do samba até onde nos agrada ou interessa e o cristalizarmos num momento que nos parece definitivo, poderemos nos ater ao samba de roda da Bahia e renegar até o mais primitivo partido-alto carioca; reagindo contra a possível inautentificação do samba muitos se voltaram para o morro e alguns acreditam que somente lá ele existe realmente.⁹

A argumentação de Veloso sustenta que a expansão do samba para além dos morros cariocas nada mais é que um segundo momento da expansão deste em relação às fronteiras do estado da Bahia. Se as transformações impostas ao samba no ambiente urbano carioca não representaram o fim do samba de roda baiano, as inovações da geração bossa nova também não implicariam no fim do samba carioca anterior a ela. Dessa forma, opõem-se a Tinhorão, alegando que a capacidade de diálogo da geração bossanovista com a linguagem jazzística e com a música de concerto europeia representaria um enriquecimento na formação desses estilos, capacitando-os a “compor, cantar e mesmo interpretar, criticar, redescobrir a tradição legada por Assis Valente, Ary Barroso (...)”¹⁰, não implicando em um descarte da produção destes autores. É nesse contexto que devemos interpretar a fala de Veloso no debate da revista *Civilização Brasileira*, quando afirma que “João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba.”¹¹ Violino, trompa, sétima e nona são, respectivamente, instrumentos musicais e elementos estruturais harmônicos que não pertencem à tradição do samba, no entanto, Veloso dá a entender que os elementos referenciais explícitos da tradição – tamborim, frigideira, violão sem sétimas – não são a representação definitiva de uma essência, mas apenas a sua manifestação contingente, sugerindo que o fato de uma forma artística não permanecer estática ao longo do tempo não denota necessariamente a sua degradação ou

⁹ VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In: *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 147.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 146.

¹¹ Esta citação foi extraída da fala de Veloso dentro do debate transcrito anteriormente.

extinção. Tal conclusão vale também em relação à necessidade do compositor Paulinho da Viola de incluir baixo e bateria em seus discos, sem, com isso, deixar de fazer samba.

A “extraordinária intuição seletiva” de João Gilberto permitiria a ele articular, sem degradar o gênero samba, elementos modernos e tradicionais, nacionais e internacionais, “a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira.”¹² Precisamente essa capacidade seletiva seria o elemento central na retomada da linha evolutiva fomentada por Veloso, pois a busca de uma “organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” diante do novo cenário cultural nacional tinha no músico baiano a sua principal referência e no tradicionalismo estético, representado por Tinhorão e acolhido por uma parcela da classe artística e dos intelectuais, a sua principal contraposição.

O segundo ponto diz respeito à relação entre crítica estética e crítica social. Como já mencionamos, o debate em torno dos rumos da MPB remetia ao papel da música popular na configuração política daquele período. A postura de Veloso nesse contexto era crítica em relação a certo esquematismo que preteria o conteúdo expressivo da linguagem artística em função do conteúdo ideológico. A polarização apontada pelo compositor entre os que condicionavam a qualidade da música a partir de sua capacidade de vinculação de um conteúdo ideológico específico e os que defendiam acima de tudo a preservação das características “primitivas” da música popular apontava a necessidade de pensar outras formas de relacionar arte e crítica social.

Percebe-se uma censura à instrumentalização da música pela ideologia política, sem que isso implique numa negação da influência mútua entre a figura do compositor e o contexto social em que este se insere. Ou seja, ainda que ateste “a impossibilidade da realidade cultural extrapolar a totalidade que ela compõe”, Veloso alerta para os perigos de “fugir a perspectiva estética” em se tratando de arte. Entendemos que a desconfiança do compositor a respeito de certa idealização dos poderes transformadores da arte marca uma postura contrária às diretrizes do modelo de engajamento influenciado pelo Manifesto do Centro Popular de Cultura, publicado em 1962¹³. Foi o desgaste dessas diretrizes gerais que motivaram posteriormente Veloso e outros artistas a buscarem uma nova formulação estética que enfocasse as fraturas do cenário cultural e político pós-1964. O esgotamento daquela vertente de viés pedagógico e nacionalista, supostamente voltada para a condução das massas

¹²Id., *ibid.*, loc. cit.

¹³ Uma leitura aprofundada sobre o Manifesto do CPC será realizada no capítulo seguinte.

rumo à revolução, impulsionou a criação em torno de outros protocolos construtivos, que buscavam uma crítica social menos maniqueísta e não abriam mão da experimentação no âmbito da linguagem. Logo, conclui-se que a retomada da linha evolutiva implicava também numa reelaboração da relação entre crítica social e formalização estética.

O terceiro ponto, relativo à questão do nacionalismo, pode ser considerado um desdobramento dos anteriores e mais um indício do quanto o projeto tropicalista constituiu-se em oposição à estética nacional-popular. O compositor reconhece a importância do *Jazz* no cenário musical mundial como um gênero que atingiu alto nível de sofisticação, influenciando inclusive os compositores eruditos europeus. Invertendo a perspectiva dos seus contemporâneos nacionalistas, afirmava que a influência do jazz recebida pela Bossa Nova é mais uma comprovação de grandeza e maturidade que de alienação ou provincianismo por parte da vertente musical carioca. O disco *Chega de saudade*, de 1959, o primeiro de João Gilberto, seria responsável por “nos colocar na possibilidade do domínio de uma técnica musical resultante de um dos mais importantes movimentos surgidos em nosso século (...) conhecido pelo nome de jazz.”¹⁴ O compositor é categórico ao afirmar que o estilo de João Gilberto, apesar de ter colhido ensinamentos do *jazz*, não é *jazz*.¹⁵ Em nossa compreensão, a questão mais interessante trazida por Veloso refere-se ao fato que foi o contato com o *jazz* que possibilitou a valorização de certos elementos da música brasileira. Ao contrário de diluir ou ofuscar as características da música nacional, o *jazz*, através de João Gilberto, funcionou como um elemento de “recriação da forma samba”, como se o distanciamento tivesse possibilitado uma melhor compreensão dos elementos distintivos da linguagem musical brasileira.

O quarto ponto relevante refere-se à relação não hierarquizante entre música popular e música erudita sugerida pelo compositor. A própria articulação em torno da idéia de evolução já introduz uma perspectiva atípica no imaginário da música popular urbana ou comercial. Sabe-se que esta foi muitas vezes rebaixada pelos intelectuais e músicos que refletiram sobre os rumos culturais do Brasil a partir do Modernismo. O caráter “vulgar” da música popular urbana e sua condição vulnerável a todo tipo de mistura e interesses comerciais a colocaram numa posição inferior em relação à pureza da música folclórica e à sofisticação da música de concerto. Imaginar uma linha evolutiva dentro desse gênero, expressão que denota autoconsciência e capacidade de reinvenção, seria algo impensável na

¹⁴ VELOSO, Caetano. Op. cit., 2005, p. 150.

¹⁵ A respeito das diferenças entre Bossa Nova e *Jazz*, cf. MAMMÌ, Lorenzo. João e Miles. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jul. 2011.

década de 1920. No entanto, Veloso reconhece na interpretação de João Gilberto uma qualidade que coloca o samba em um lugar original, só dele. Entre o samba, a música de câmara e o *jazz*, a interpretação do violonista baiano representa uma autonomia que a música popular nunca teve, distante da tutela dos intelectuais e das imposições do mercado, ainda que sem necessariamente negar a sua condição de mercadoria. Referindo-se à interpretação de João Gilberto do samba *Rosa Morena*, do compositor Dorival Caymmi, Veloso afirma:

(...) um assobio malandro, uma flauta lírica parecem nascer do violão que, por sua vez, resulta das notas e das palavras da melodia; tudo compondo uma peça de forma redonda e acabada. Não se trata de uma superposição de formas nem de uma (como muitas) tentativa (desde a premissa, frustrada) de resolver uma forma pela outra: aqui não se aprimoram as formulas conhecidas para dar uma aparência de “jazz” ou de “clássico” ao samba que se interpreta, nem se considera o samba um mero tema a partir do qual se pode realizar uma peça “erudita” ou “jazzística”. Todo o conhecimento técnico, adquirido onde quer que seja, esta a serviço da recriação da forma samba.¹⁶

Esse estatuto de autonomia da música popular nos parece extremamente importante na medida em que contrasta com o projeto idealizado por Mário de Andrade, em que a música popular ocupava um papel apenas de fonte inspiradora para a música de concerto na construção da autêntica expressão musical nacional.¹⁷ Na perspectiva de Veloso, aquela postura que a intelectualidade de esquerda nos anos de 1960 defendia para a promoção e proteção da musicalidade nacional, ecoando o pensamento de Mário de Andrade, é posta em dúvida. A influência da música internacional é interpretada como uma contribuição valorosa que ajudou a produzir uma expressão musical renovada, que extrapolava o programa estético-político nacionalista, ainda que essa influência tenha vindo do intercâmbio musical promovido pelo mercado fonográfico, filtrada pela capacidade seletiva da geração bossanivista. A música popular não é encarada como uma manifestação estática do folclore, encarnação mítica de um *ethos* nacional sem fissuras ou como uma expressão depauperada da música de concerto. Daí podemos deduzir a importância da condição de “maioridade” dada à música popular para a chamada retomada da linha evolutiva.

O quinto e último aspecto extraído das declarações de Veloso é, na verdade, uma conclusão a partir da interpretação dos anteriores, com a acentuada racionalidade crítica presente nas análises e na produção do compositor apontando para a inserção da música

¹⁶ VELOSO, Caetano. Op. cit., 2005, p. 149.

¹⁷ Trataremos desse assunto com mais profundidade dentro do tópico *Elucidação conceitual e música popular urbana*, ainda neste capítulo.

popular no panteão das grandes artes. A capacidade de refletir sobre seus próprios protocolos, de questionar a tradição, sem necessariamente negá-la, e de repensar a relação da arte com a sociedade são marcas típicas da arte moderna. Como mencionamos anteriormente, a música popular até então não era um ambiente onde essas capacidades viam-se postas em ato e, ainda que na Bossa Nova possamos encontrar essas características, foi principalmente a partir da reflexão de Veloso que ela ganhou importância enquanto referência de procedimento para a renovação da música popular a partir de então.

Foram os compositores da vanguarda erudita, juntamente aos concretistas, que reconheceram e acolheram com maior entusiasmo as afirmações do compositor baiano. Como escreveu Napolitano, “o termo *linha evolutiva* pode sugerir uma temporalidade própria da idéia de vanguarda: a reafirmação, cultural e ideológica, de rupturas, como eixos determinantes da relação arte-sociedade.”¹⁸

Como vimos no capítulo anterior, em *O balanço da bossa*, Augusto de Campos organiza uma série de artigos críticos em defesa do tropicalismo, posicionando-o como uma confluência das vanguardas nacionais anteriores: Antropofagia e Poesia Concreta. A constatação de que a partir da Bossa Nova a música popular deixou de ser um “dato meramente retrospectivo”¹⁹ para alinhar-se junto às outras artes e à música erudita dentro de um impulso evolutivo levou o poeta a utilizar-se de um referencial teórico próprio da arte moderna para interpretar a trajetória da música popular. Alguns valores ligados aos movimentos de vanguarda, como o direcionamento estético-programático, o antipassadismo, o experimentalismo e o cosmopolitismo, servem de referência nas análises de Campos na caracterização do processo de desprovincialização dentro da música popular brasileira. Na visão do poeta, a estética tropicalista impõe-se como uma decorrência inevitável da “intercomunicabilidade universal” fruto da expansão e sofisticação dos meios de comunicação em todo o mundo:

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, Mao ou o Papa. Por isso mesmo é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística

¹⁸NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n.35, p. 53-75, 1998.

¹⁹CAMPOS, Augusto de. Música popular de vanguarda. In. ____ *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 283.

aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes.²⁰

Tal interpretação remete fortemente a uma tendência do ideário vanguardista marcada pelo culto ao progresso, à ciência e ao experimentalismo. Renato Poggioli observa que o futurismo, além de batizar uma vertente específica, foi uma tendência geral de todos os movimentos vanguardistas do início do século XX: “o momento futurista pertence a todas as vanguardas e não apenas àquela que recebeu este nome; (...) portanto, o movimento assim chamado era apenas um sintoma importante de um estado de espírito mais amplo e profundo”.²¹ A crença de que a arte deveria acompanhar as transformações tecnológicas e sociais impulsionou um ideário artístico amparado na idéia de evolução, que tem como uma das principais referências, como nos lembra Peter Bürger, os formalistas russos. Aqui a inovação é aquela dos procedimentos dentro de uma série, como substituição de mecanismos “automatizados” ou não mais capazes de transmitir uma visão nova da realidade, por novos procedimentos capazes de fazê-lo, até eles tornaram-se também obsoletos e serem substituídos por outros.²² A possibilidade de transposição desse ideário para o ambiente da música popular comercial despertou o entusiasmo diante da oportunidade de popularizar as inovações vanguardistas. A colaboração dos tropicalistas com artistas pertencentes ao ambiente original da música de vanguarda fomentava tal possibilidade:

É essa abertura sem reservas para o novo que é responsável também por um fato inédito em nossa música popular: a colaboração íntima com músicos eruditos de vanguarda, como Rogério Duprat, numa associação incomum mesmo no plano mundial. E que faz com que as linhas mais avançadas da música de vanguarda – música eletrônica e antimúsica – se encontrem com a música popular numa implosão informativa da qual tudo pode resultar, inclusive uma nova música, uma música ao mesmo tempo de “produção e consumo”, ou de “produssumo” como diria Décio Pignatari.²³

Menos influenciado pelo espírito estritamente vanguardista presente no olhar de Augusto de Campos, José Miguel Wisnik interpreta a retomada da linha evolutiva como a consagração de um processo de autoconsciência dentro da música popular:

²⁰ Id., *ibid.*, p. 60.

²¹ Tradução nossa do original: “(...) *the futurist moment belongs to all the avant-gardes and not only to the one named for it; (...) Therefore, the so-named movement was only a significant symptom of a broader and deeper state of mind*”. POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. London: Harvard College Press, 1962, p. 68-69.

²² BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 112.

²³ CAMPOS, Augusto de. É proibido proibir os baianos. In: _____. Op. cit., p. 262.

linha evolutiva significa que a música popular no Brasil desenvolve um grau de autoconsciência que caracteriza os momentos de maturidade de certas expressões artísticas, quando estas têm uma consciência de si mesmas, a consciência de que não são apenas entretenimento, mas de que fazem parte da constituição de uma linguagem.²⁴

A questão da autoconsciência, apesar de ainda se inserir entre as características peculiares da arte moderna, da maneira como é colocada por Wisnik, sugere outra perspectiva, diferente daquela estritamente orientada pela experimentação radical e pela ruptura. Aqui voltamos para a figura paradigmática de João Gilberto, não simplesmente como um propulsor de transformação na linguagem da música brasileira, ainda que ele também o seja, mas como aquele que resgatou e redimensionou o valor da canção popular, posicionando-a em perspectiva não dualista em relação aos elementos que não lhe eram próprios. Como apontou Garcia²⁵, a música de João Gilberto altera o sentido de boa parte da canção popular brasileira a partir de sua interpretação de grandes compositores da MPB, de modo que ela representa uma tradição sólida e de extremo valor artístico. A sofisticação, o despojamento, a nitidez e a funcionalidade de suas interpretações servem como que para explicitar a modernidade presente na tradição que o precede. Como observou Mammi: “é como se João Gilberto, em plena febre desenvolvimentista, fosse procurar uma modernidade um pouco mais recuada, que já estava lá, e que, por sua vez, era baseada na releitura de uma tradição ainda mais antiga.”²⁶

Apesar do “momento João Gilberto” apontar para esse valor superior da tradição musical brasileira, sua lição – compreendida e absorvida por Caetano e seus pares – é maior do que essa. João dialogou com a música de países como EUA, México, Cuba e Itália. O ponto notado por Garcia²⁷ é que o rendimento de sua obra decorre de sua capacidade de estabelecer esses diálogos de forma seletiva e artesanalmente bem sucedida. Essa sabedoria deu-se num âmbito perigoso entre arte e mercadoria, em que a canção habita. Nesse contexto, como apontou Mammi²⁸, o caráter diletante de João manifesta-se de uma forma

²⁴ WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político. Entrevista a Ozeas Duarte e Paulo Baía. *Teoria e Debate*, n. 35, 1997.

²⁵ GARCIA, Walter. Brasileiro melancólico e cordial, porém moderno. In: VALENTE, Heloísa; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). *O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) contemporâneo*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 84.

²⁶ MAMMI, Lorenzo. Op. cit.

²⁷ GARCIA, Walter. Op. cit., p. 88.

²⁸ Cf. MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, 1992.

extraordinária, no trato superior que ele impõe às suas canções, muita acima do que estas enquanto mercadorias normalmente demandariam. Assim, João eleva a canção popular urbana ao nível de obra de arte superior. Sua proeza foi realizar esse fusão de modo a “superar as oposições binárias”, não desconsiderando nem a tradição nem a modernidade. O conteúdo utópico de sua obra reside nessa “temporalidade dilatada” que concilia a tradição – evocada sempre com certo saudosismo – com o espírito cosmopolita de sua época. Tradição e ruptura. A “contradição sem conflitos”²⁹ tem seu melhor e mais conhecido exemplo na famosa batida de violão criada pelo músico, que, de caráter inovador, é consensual entre músicos e pesquisadores, no entanto, o próprio João aparentemente nunca opôs a Bossa Nova ao Samba. O “fator bossa nova” seria, na verdade, um elemento não estrutural, uma maneira de tocar o samba. Todavia, seguindo a reflexão de Walter Garcia, percebemos que a batida introduzida por João introduz inovações incontestáveis dentro da estrutura rítmica do samba, ainda que não rompa com ela. A irregularidade dos acordes contrasta com a regularidade do baixo – essa maneira de organizar o ritmo somada à presença constante da síncope coincide com a do *jazz*.³⁰ De fato, João aparentemente buscava para o samba uma flexibilidade rítmica que remetesse à do *jazz*, daí a leveza típica da Bossa Nova, que possibilitou inclusive uma maior sofisticação harmônica. No entanto, as variações dos acordes do músico baiano tem como referência figuras rítmicas típicas do samba, mais especificamente do tamborim. Logo, a batida de João afasta-se do samba para então retornar a ele.³¹

Voltando às observações de Wisnik, a retomada da linha evolutiva dizia respeito ao revigoramento da capacidade seletiva a partir da consciência plena de um patrimônio musical. O legado de João Gilberto dentro dessa tradição referia-se à capacidade da música brasileira de pensar-se enquanto uma forma artística elaborada e desenvolver-se não a partir de uma postura defensiva, mas internacionalista e dinâmica, considerando a sua capacidade de influenciar e ser influenciada pela música produzida ao redor do mundo. É nesse sentido que devemos compreender tanto a proximidade quanto a distância do tropicalismo em relação à Bossa Nova. Veloso enxergava em João Gilberto o mérito de concretizar algo anteriormente concebido por Oswald de Andrade – a realização de um estilo novo e inaugural em que a exigência de identidade é radicalizada a partir de uma seleção rigorosa: “a antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência

²⁹ A expressão consta no subtítulo do livro de Walter Garcia dedicado a analisar a obra de João Gilberto.

³⁰ Para detalhamento sobre essas questões, cf. GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos* de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

³¹ Para detalhes sobre essa questão, cf. GARCIA, Walter. Op. cit., 2011, p. 100.

na fatura), não um drible na questão. Nós tínhamos certeza de que João Gilberto (...) era um exemplo claro de atitude antropofágica.”³²

No entanto, o sentido original e de inovação da Bossa Nova havia se perdido em meio à assimilação pelo gosto comum e instrumentalização ideológica. Os efeitos da industrialização no gênero, aponta Veloso, engendraram um tipo de samba refinado “com aparatos jazzísticos e clichês políticos, o qual, à medida que ia perdendo terreno, deixava de ser um bom produto para tornar-se apenas uma idéia de defesa da pureza das nossas tradições.”³³ É a partir do momento em que a música orientada pelo legado bossanovista torna-se institucionalizada, como que portadora de um ranço estetizante que a distanciava da efervescência do novo cenário global em que se inseria a música popular, que surge a necessidade de recuperar um *ethos* iconoclasta, cuja expressão formal dá-se através de uma mudança de eixo, do inventivo-constructivo próprio da Bossa Nova para o paródico-carnavalesco que caracteriza o Tropicalismo. A “volúpia pelo antes considerado desprezível”³⁴ foi uma reação a standardização dos padrões bossanovistas em sua dimensão esteticamente resguardada e politicamente esquemática. Na incorporação daquilo que era rejeitado pela mentalidade nacional-popular, o tropicalismo realiza um movimento de alargamento da noção mesmo de música popular brasileira, em que a expressão linha evolutiva em seu viés positivo, atrelado ao desdobramento lógico de referência de origem enquanto essência, foi colocada em xeque.

3.3 Elucidação conceitual e música popular urbana

O filósofo e poeta Antonio Cícero desenvolve uma interpretação da questão da linha evolutiva que aprofunda e aperfeiçoa as leituras de Augusto de Campos e de Jose Miguel Wisnik. Nela, ele explicita o caráter vanguardista do intento tropicalista destacando o seu aspecto conceitual e aproximando o seu papel, no contexto da música brasileira, ao das vanguardas no panorama geral da arte.

³² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 249.

³³ Id., *ibid.*, p. 207.

³⁴ Id., *ibid.*, p. 256.

Como bem observou Cícero³⁵, pode-se contestar a ideia de uma única linha evolutiva dentro da rica e variada música brasileira. No entanto, deve-se lembrar que Caetano toma como “linha evolutiva” um desenvolvimento que tem com o samba sua origem e dá o seu primeiro salto “evolutivo” com a Bossa Nova. Essa escolha justifica-se à medida que foi a Bossa Nova o primeiro momento em que, de maneira consciente, certos compositores se utilizaram do material disponibilizado pela modernidade musical para a recriação da música popular brasileira. Porém, a evolução da Bossa Nova em relação ao samba difere daquela do Tropicalismo em relação à Bossa Nova. Como mostra Cícero, a Bossa Nova representa uma evolução de caráter morfológico-sintático em relação ao samba, dado que realiza um salto de complexidade na elaboração de certos elementos construtivos, como harmonia, melodia e instrumentação, assim como a música ocidental como um todo evoluiu nesses aspectos considerando o percurso desde o Renascimento até o Romantismo. O autor classifica esse processo, para fins práticos, como “evolução técnica”.

Já a evolução tropicalista em relação à Bossa Nova é qualificada pelo o autor de outra maneira. Para Cícero, a estética musical tropicalista dá-se seguindo outra lógica, que tem relação com o caráter próprio das vanguardas europeias do século XX. Em vez de uma evolução técnica, encontramos uma “elucidação conceitual” no intuito de trazer à tona o fato de que as formas canônicas não são as únicas possíveis. Tecnicamente, um soneto clássico é mais complexo que um *ready-made*, no entanto, o *ready-made* elucida o fato de que a poesia pode operar por outras formas e ainda ser poesia, expandindo a compreensão e o campo expressivo da arte. No caso do Tropicalismo, a evolução não se dá na incorporação de novas dissonâncias ou novas tramas rítmicas, ou seja, no aspecto técnico, mas através da articulação de outros recursos construtivos musicais que representam uma transformação dentro do que se entende como música popular brasileira, e, ainda sim, insere-se nela.

A “elucidação conceitual” vanguardista-tropicalista representa uma tomada de consciência em relação à música popular que implica na constatação de seu caráter contingente e acidental, refratário a enquadramentos prescritivos ou hierárquicos de qualquer tipo. De acordo com Cícero, essa é a condição específica da arte inserida no mundo moderno e urbano, marcado pela intercomunicabilidade e pelo desenraizamento. Como mostra o autor, ao contrário do campo, onde temos o ambiente natural favorável ao desenvolvimento de raízes, que remetem à ideia de perenidade e estabilidade, a cidade é o lugar do desenraizamento, dos cruzamentos inusitados que podem acontecer tanto de maneira fortuita e

³⁵CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 56.

aleatória quanto racional e planejada. Assim, ela é o ambiente do artista (e do público) crítico, que tem acesso a diferentes referências e, com isso, a possibilidade de reagrupá-las e selecioná-las de acordo com seus próprios critérios e interesses. A perspectiva do músico-ouvinte crítico diante da diversidade das manifestações musicais e artísticas favorece a hipótese de que nenhuma delas é essencial, superior ou definitiva, mas contingente. Dessa forma, as convenções que hierarquizam os gêneros, seja por nacionalidade, estilo, nível de acabamento técnico ou proveniência de algum grupo social específico, perdem seu valor. Como escreveu Cícero, referindo-se à poesia urbana: “o poeta pensa então que, à medida que as convenções pretendem constituir a essência da poesia, elas estarão, na verdade, obscurecendo ou distorcendo esta essência.”³⁶ Trocando a palavra “poeta” por “compositor” e “poesia” por “música popular brasileira”, podemos dimensionar as implicações da elucidação conceitual operada pelos tropicalistas em sua retomada evolutiva dentro da música brasileira.

As questões levantadas por Cícero sugerem uma aproximação por contraste entre a linha evolutiva tropicalista e as primeiras reflexões sobre a música brasileira em torno de um projeto modernizador, desenvolvidas por Mário de Andrade no contexto do Modernismo. Dentro do ideário de matriz romântica do musicólogo paulista, a busca utópica da “musicalidade nacional” inseria-se numa concepção evolucionista que reconhecia seu marco inicial nas manifestações folclóricas, que continham, de forma latente, o *ethos* nativo que deveria servir de matéria-prima para o trabalho dos compositores, munidos da técnica da música européia. O musicólogo afirmava que “a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora.”³⁷

Como apontou Moraes, a caracterização da identidade nacional a partir das manifestações folclóricas, entendidas como reminiscências de um passado menos evoluído, estabelece uma igualdade entre nacionalidade e natureza primitiva.³⁸ Tal perspectiva carrega um forte caráter etnocêntrico que imputa à “natureza nativa” uma condição de incompletude que deveria ser aperfeiçoada por um projeto esclarecido, de caráter universalista, no intuito de domesticar seus atributos originais, elevando-a à ordem civilizada, cuja referência é a modernidade européia. Percebe-se dentro desse projeto evolutivo a necessidade de filtrar o inconsciente musical coletivo brasileiro, transformando a sua natureza descontínua e variada, formada pelo cruzamento de diferentes matrizes culturais, numa expressão uniforme e sem

³⁶ Id., *ibid.*, p. 19.

³⁷ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972, p. 24.

³⁸ Cf. MORAES, Eduardo. *A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

rupturas da nacionalidade. Wisnik aponta que tal intento tem origens no pensamento platônico e remete a uma longa permanência na tradição ocidental de certo equacionamento do poder psicossocial da música, utilizada pelo Estado como fator disciplinador em contraponto à sua utilização nas festas e ritos como agente de dessublimação da corporalidade e do êxtase.³⁹ A “solução platônica” para a questão da cultura nacional pressupunha o duplo poder da música, como agente aglutinador ou dispersivo do conjunto social, e requeria uma seleção do material que distinguisse o admissível do inadmissível, de forma a, dentro de um código comum, agregar o país “na horizontalidade do território e na verticalidade das classes”, elevando a cultura iletrada a uma condição universal (burguesa) e legitimando a produção burguesa com o *ethos* popular. A tendência totalizante do projeto musical e político de Mário de Andrade também é notada por Naves, que observa que o ideal musical concebido pelo musicólogo paulista, principalmente a partir da chamada segunda fase do modernismo⁴⁰, galgava-se numa “estética da monumentalidade”, orientado por uma visão de cultura como organismo vivo e coeso, “essencialista e não existencialista, grave e densa, ao invés de irreverente e leve, e sobretudo inteira, imune às contaminações e rachaduras do tempo.”⁴¹ Os dois maiores representantes desse ideal no campo da arte seriam Villa-Lobos e Portinari – ambos encarnaram o ideário modernista que visava “superar a oposição entre cultura nacional e civilização, adotando um tom absolutamente elevado e monumental para articular o erudito e o popular.”⁴²

Pode-se afirmar que o projeto de Mário de Andrade almejava um direcionamento teleológico para a música brasileira, seguindo “uma linha evolutiva, acompanhando as vicissitudes do elemento ‘civilizado’ (as técnicas adquiridas), mantendo porém um núcleo central que demarcava uma ‘alma nacional’.”⁴³ Na maneira programática com que projetava seus rumos, considerando a necessidade de encontrar uma resposta estética precisa que respondesse ao panorama da “realidade cultural brasileira”⁴⁴ de seu tempo, podemos reconhecer a projeção de algo que se poderia chamar de linha evolutiva, nesse caso pensada menos como autoconsciência e mais como projeto teleologicamente orientado. No entanto,

³⁹ WISNIK, José Miguel. *Catulo da paixão cearense. Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo, Publifolha, 2004a, p. 14.

⁴⁰ Na chamada segunda fase do Modernismo, que tem como referência o ano de 1924, o ímpeto de renovação formal que predominava na semana de 1922 é posto em segundo plano em prol da afirmação do caráter nacional.

⁴¹ NAVES, Santuza. *Violão azul: modernismo e música popular* (Edição Digital). Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 68.

⁴² Id., *ibid.*, p. 76.

⁴³ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

⁴⁴ Expressão também usada por Caetano Veloso para justificar a necessidade de retomada da linha evolutiva.

Mário partia de um outro momento dentro da música brasileira: como notou Burnett⁴⁵, sua investida pioneira na discussão teórica em torno da música popular deu-se em um momento em que a música não se via representada por nenhum estilo regional e muito menos nacional.⁴⁶ Caetano já tinha atrás de si o samba como gênero nacional plenamente consolidado. A referência de origem do compositor baiano, marco zero de sua linha evolutiva, era justamente aquela em que, na visão de Mário, começava a se perder.⁴⁷ A chamada música popular urbana, em seu caráter multiforme e inacabado, contrariava “as idealizações de cunho retrospectivo ou prospectivo”⁴⁸ que impulsionavam o projeto estético-político do musicólogo paulista. Sintomaticamente, foi no processo de consolidação do samba enquanto gênero paradigmático da música popular moderna, entre meados da década de 1910 e o princípio da década de 1930, que a música popular começou a superar a condição de “matéria-prima” de um projeto estético, para tornar-se, ela mesma, o ambiente fértil de onde brotariam uma série de cruzamentos originais e inusitados.

Naves aproxima a poética dos sambistas da década de 1930 com uma “segunda prática” presente no Modernismo. Contrariando o receituário totalizante associado ao pensamento de Mário de Andrade, a outra vertente modernista caracterizava-se pela simplicidade e pela fragmentação, tendo como principais expoentes os poetas Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Ambos, aponta a pesquisadora, receberam influência direta do também poeta francês Blaise Cendrars, ligado aos chamado “Grupo dos seis”⁴⁹. Como lemos no Manifesto Pau-Brasil, publicado por Oswald em 1924, prevalece o elogio à concisão e à simplicidade. Contrariamente à almejada estetização europeia da cultura popular, Oswald exalta o carnaval do Rio – “bárbaro e nosso” – em detrimento a Wagner.⁵⁰ Contra “o lado doutor”, o “gabinetismo” e a “prática culta da vida”, o poeta paulista clama pela “língua sem arcaísmos, sem erudição”, “como falamos, como somos”. “A contribuição milionária de todos

⁴⁵Cf. BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2011, p. 153.

⁴⁶ Tal como se pensa no samba carioca, no frevo pernambucano ou no carimbó paraense.

⁴⁷ É conhecido o juízo severo do musicólogo em relação à música popular gravada, nomeado por ele de “popularesca” como forma de diferenciá-la da música popular folclórica. Quando escutou o disco de canções gravadas para o carnaval de 1939, qualificou o que ouviu como submúsica, “carne para alimento de rádios e discos”. Ainda que o desagrado de Mário em relação à música feita para registro fonográfico não seja absoluto, é praticamente consenso entre os principais pesquisadores a censura dele em relação a esta.

⁴⁸ WISNIK, José Miguel. Op. cit., 2004a.

⁴⁹ Grupo de compositores franceses influenciados por Eric Satie e Jean Cocteau, que compartilhava uma aversão à estética alemã associada ao wagnerianismo e ao impressionismo de Debussy. Buscavam, em suas composições, sonoridades mais objetivas e simplificadas, inspiradas na música popular “menor” e na rotina urbana.

⁵⁰ O compositor alemão, no contexto do manifesto, serve como exemplo paradigmático da grande cultura musical europeia. Seus suntuosos e extensos dramas musicais são o contra exemplo perfeito dos valores que Oswald de Andrade deseja exaltar.

os erros.”⁵¹ Substituindo a citação pela invenção e a especialização pela ingenuidade, Oswald acaba por retratar, ainda que de maneira não referencial, a essência dos procedimentos vigentes na música popular, bem representada por compositores tidos como percussores do samba urbano, como Noel Rosa e Lamartine Babo. Eles não trabalhavam em função de um modelo pré-estabelecido ou orientado por um programa estético lapidado, ao contrário, como notou Naves, “a composição popular resulta de um trabalho até certo ponto desordenado, relativamente descontrolado, em certos aspectos monstruoso, incorporando dicções e estilos bem diversos.”⁵² Remetendo ao pensamento do antropólogo Lévi-Strauss, a pesquisadora associa a atividade do compositor popular à do *bricoleur*, que trabalha de maneira oposta à do “engenheiro”: enquanto este baseia-se em um projeto bem definido, que estipula previamente procedimentos e matéria-prima, o *bricoleur*, ao contrário, dispensa roteiros pré-estabelecidos e tende a manejar o material de maneira improvisada, a partir de sua disponibilidade e utilidade.⁵³ A figura do *bricoleur* ajuda a iluminar um aspecto fundamental da música popular brasileira e da reflexão a respeito de sua possível linha evolutiva: o fato de que ela não nasceu a partir de um material puro ou autêntico, mas da integração de elementos heterogêneos, contrariando certos ideais totalizantes ou referenciais absolutos de origem.

Retomando as reflexões de Cícero, pode-se afirmar que o cerne do esforço de elucidação conceitual dos tropicalistas representa uma alternativa ao projeto nacionalista de Mário de Andrade e uma retomada da vertente ligada a Oswald de Andrade. O caráter cosmopolita do intento tropicalista, empregando novas técnicas e linguagens e misturando materiais de várias procedências, visava desvincular a música popular de referências naturalizadas, baseadas em extratos da sociedade (negros e mestiços de origem humilde, sertanejos habitantes da zona rural), lócus originário (morro, favela, sertão)⁵⁴ ou gênero musical tradicional (samba, baião etc.), insinuando que nenhum desses determina a essência da música brasileira – nesse sentido, o movimento, mais do que propriamente uma ruptura, operou uma relativização da tradição precedente. A perspectiva vanguardista nesse contexto é sobretudo uma reação ao resguardo, que visava defender as formas canônicas de possíveis transformações. No entanto, da mesma forma que a apropriação pela Bossa Nova não destruiu o samba, os tropicalistas não intentavam destruir nem legar ao esquecimento os gêneros precedentes. Todavia, buscavam coordenar tais gêneros sob outras diretrizes construtivas,

⁵¹ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Pau-Brasil*, 1924.

⁵² NAVES, Santuza. Op. cit., p. 135.

⁵³ Id., *ibid.*, p. 134.

⁵⁴ NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002a, p. 38.

como lemos: “de fato, nas gravações tropicalistas podem-se encontrar elementos da bossa nova dispostos entre outros de natureza diferente, mas nunca uma tentativa de forjar uma nova síntese.”⁵⁵ A articulação não hierárquica entre gêneros tradicionais e gêneros tidos como inferiores, comerciais, internacionais ou não representantes do espírito nacional⁵⁶ sugere que a própria idéia de evolução dentro da música popular possa estar fora de lugar. Antonio Cícero chama atenção para o fato de que, muitas vezes, os artistas modernos optaram por retomar tradições recalcadas no intuito de refutar os padrões da arte de seu tempo, tidos como acadêmicos ou burocráticos. Nesse âmbito, pode-se levantar a hipótese de que o Tropicalismo retomou a tradição da música popular urbana, baseada na bricolagem e nas fusões não programáticas, como forma de opor-se à tutela estética e ideológica que se impunha no período. Da mesma maneira que o samba despontou como gênero original fruto das novas configurações urbanas e absorveu em seu processo de constituição inovações tecnológicas como os primeiros gravadores de áudio e o rádio, o Tropicalismo também flertou de forma criativa com a televisão, a guitarra elétrica e o gravador multipistas. Tal flerte, em ambos os casos, deu-se à revelia de pressões doutrinárias de artistas, intelectuais e do Estado, que tentavam regular a música popular em função de interesses ideológicos.

A transformação operada pela Bossa Nova em relação ao Samba continha um caráter técnico, no entanto, o feito tropicalista indica que nem toda a transformação dentro da música popular necessita obedecer a esse critério, ou seja, que ela deva “evoluir” a partir da complexificação dos elementos que se encontram nela implícitos desde a origem. A elucidação conceitual tropicalista, ao agregar elementos selecionados, não levando em conta a sua maior ou menor complexidade em relação à Bossa Nova, sugere que a música popular não progride em função de um *telos* progressivo, entendido como impulso em direção a uma condição superior a que lhe precede, mas se manifesta “como o aditamento ao que já existe de elementos que lhe são adventícios”⁵⁷ – assim sendo, admite-se tanto a inclusão de matérias provindas das vanguardas como da tradição, nacionais ou internacionais. Por esse motivo, pode-se concluir que toda transformação estrutural dentro da música popular é contingente e não precisa atender a nenhum princípio pré-estabelecido ou pretensão totalizante e lógica, tornando o emprego da palavra “evolução” um tanto problemático. Conclui-se, então, que a retomada da linha evolutiva evocada por Veloso era, na verdade, uma reorientação conceitual que, assim como a Bossa Nova, mas com resultados diferentes, utilizou-se da informação

⁵⁵ VELOSO, Caetano. Op. cit., 2004, p. 168.

⁵⁶ Trataremos com profundidade desse tema no próximo capítulo.

⁵⁷ CÍCERO, Antonio. Op. cit. p. 63.

provinda da modernidade artística no intuito de transformar a música popular brasileira. Finalizando com dois trechos de Cícero:

Em suma, a elucidação conceitual empreendida pelo tropicalismo mostra que a MPB não tem limites pré-estabelecidos, pois não tem essência. Tal elucidação destrói as bases sobre as quais se consideravam como essenciais ou privilegiadamente brasileiros determinados gêneros ou formas, em detrimento de outros; contudo ela proporciona ao compositor/cantor uma abertura sem preconceitos não só a toda contemporaneidade mas também a toda tradição, de um modo que não era sequer concebível quando imperava a idolatria ou o fetichismo desta ou daquela forma tradicional.

Nesse sentido, a informação da modernidade deve ser entendida como desfolclorização e desprovincialização da música popular, isto é, como a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação da sua maioria.⁵⁸

No capítulo seguinte analisaremos mais de perto os processos construtivos da canção tropicalista e suas implicações críticas. Primeiramente abordaremos as características do padrão de engajamento que vigorava na canção popular anterior ao surgimento da Tropicália. Em seguida apontaremos a transformação representada pelo movimento na tematização de questões culturais e políticas e detalharemos alguns aspectos inovadores das obras e canções tropicalistas.

⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 72.

CAPÍTULO 4

PROCESSOS CONSTRUTIVOS E ALCANCE CRÍTICO

4.1 O padrão de engajamento da MPB

O surgimento do movimento Tropicália remete a um intenso período de polarização política que se acentuava desde o começo da década de 1960, em que a canção popular ganhava *status* de ferramenta ideológica. O cerne do embate estava entre a vertente conhecida como Jovem Guarda e aquela consagrada pela sigla MPB. Enquanto primeira caracterizava-se pela linguagem musical muito próxima da música popular norte-americana e a ausência de pretensões críticas em relação à realidade social e política brasileira, a MPB entendia-se como desdobramento da melhor tradição da música popular brasileira e vinha assimilando uma grande influência do pensamento de esquerda do período. De acordo com Napolitano, o reconhecimento da sigla MPB “representa, em síntese, a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como um projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional popular e pelo ciclo desenvolvimentista impulsionado a partir da década de 50.”¹

A música popular, que sempre gozara de uma condição excepcional em meio às expressões culturais nacionais, detinha também uma condição de prestígio e fidelidade do público muito superior à de qualquer outra forma artística. Essa condição privilegiada favoreceu um processo de ideologização do signo musical, impondo o imperativo de problematização de complexas questões sociais e políticas e comprometendo a sua autonomia estética. Assim, muitos compositores passaram a empregar certas orientações composicionais que acabaram cristalizando-se como normas dogmáticas, a serem entendidas pelo público como “receitas revolucionárias” criadas no intuito de operar uma transformação concreta na sociedade.

O principal polo de onde emanavam as reflexões teóricas que impulsionavam as canções com temática social e política e o engajamento artístico nas diferentes linguagens era o Centro Popular de Cultura (CPC). O sociólogo e membro do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Carlos Estevan Martins, redigiu, em 1962, o anteprojeto do Manifesto do

¹ NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira nos anos 70: resistência política e consumo cultural. *IV Congresso de la Rama Latino americana del IASPM*, Cidade do México, 2002b.

Centro Popular de Cultura. Nele, defendia uma arte revolucionária voltada para a conscientização política das massas, opondo-se àquelas concepções tidas como alienadas ou estético-formalistas. Martins alertava os novos artistas sobre a importância da integração social e política no âmbito de uma determinada comunidade e atacava o artista despolitizado ou romântico, que não se voltava aos temas sociais de seu tempo. Como apontou Contier, as teses de Martins aproximavam-se daquelas defendidas por Jdanov no II Congresso de Praga, realizado em 1948:

os argumentos invocados por Andrei Jdanov imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, para justificar a depuração da cultura soviética de seus resíduos formalistas subversivos, procedem de uma interpretação mecanicista do determinismo marxista. Em uma sociedade decadente, tudo se dispersa: temos talentos, autores, heróis. O escritor, conforme Jdanov, vende seu talento ao capitalista, ou, em caso de ser honrado, faz do pessimismo o princípio criador de sua obra. Jdanov reafirma o princípio leninista da continuidade cultural e proclama a restauração dos valores culturais da época burguesa destruídos pelos movimentos modernistas. O partido comunista deve salvaguardar a herança clássica dos mestres do século XIX, que é o modelo de todo desenvolvimento artístico posterior. Os critérios fundamentais de Jdanov para traçar as fronteiras entre tradição clássica são a compreensibilidade e a simplicidade.²

De acordo com o manifesto do CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam distribuídos em três classes: os conformistas, os incorformistas e aqueles de “atitude revolucionária consequente”, que seriam conscientes de uma idéia de evolução ou progresso histórico teleologicamente orientado, em que o povo teria o papel de agente revolucionário, pois, dado que os membros do CPC “optaram por ser povo”³, eles deveriam empenhar sua produção na concretização de tal propósito. No entanto, de acordo com o manifesto, dentro daquelas que seriam as três artes do povo, não seria aquela genuinamente popular a mais apta a realizar os propósitos revolucionários. A “arte do povo”, provinda das comunidades rurais e dos meios urbanos em descompasso com o processo de industrialização, é classificada como “ingênua e inconsequente”. O segundo tipo, intitulada “arte popular”, apesar de mais elaborada, ainda ocuparia um lugar desprivilegiado, dado o seu caráter de passatempo “cujo o objetivo supremo consiste em distrair o espectador ao invés de informá-lo.” Finalmente, a “arte popular revolucionária” seria aquele que representaria a verdadeira essência do povo na medida em que se identifica com a sua aspiração fundamental, a emancipação plena dentro da sociedade de classes. Como se deduz das premissas cepecistas, o artista deveria assumir

²CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n. 35, 1998, nota 7.

³ Tal como se lê em um dos trechos do manifesto do CPC.

predominantemente o papel de militante político e instrumentalizar a sua obra em favor da liberação cultural e material do povo brasileiro. Assim, a obra deveria enunciar as transformações que viriam a ser implantadas pela revolução e denunciar os fatores que impediam a plena realização desta.

Compositores como Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Edu Lobo, Marcos Valle e Sergio Ricardo, em parceria com personalidades ligadas ao teatro, como Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Ruy Guerra, através de critérios de composição pautados na clareza, na objetividade política e na simplicidade, elaboraram uma espécie de fórmula revolucionária da canção popular. A partir de referenciais de esquerda permeados por conotações românticas, ideias como as de Nação, Povo, Identidade e Libertação nacional foram ressignificadas em função de uma retomada das raízes populares autênticas, resultando em um padrão estético e temático para as canções. Assim foram privilegiados temas e espaços idealizados como o morro (favela, pobreza, periferia das grandes cidades), o sertão (fome, messianismo religioso, coronelismo, má distribuição de terra), a figura do retirante, do negro marginalizado e a mitologia afro-brasileira. Tais elementos temáticos eram organizados a partir de diretrizes composicionais que remetem àquelas elaboradas por Mário de Andrade e já empregadas por compositores eruditos e arranjadores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Ou seja, buscava-se a inspiração em ritmos e gêneros folclóricos sobre os quais se empregavam técnicas composicionais da música erudita, principalmente aquelas associadas ao romantismo e ao impressionismo, assim como do *jazz*, graças à influência herdada da Bossa Nova. Dessa forma, obtinha-se uma fórmula que pode ser resumida da seguinte maneira: RITMOS REGIONAIS (moda de viola, samba, baião, ritmos de candomblé) + TRATAMENTO HARMÔNICO-MELÓDICO SOFISTICADO (acordes dissonantes, modulações bruscas, cromatismos, escalas simétricas, improvisação, polirritmia) + CRÍTICA SOCIAL (canções tematizando a exploração das camadas pobres, a discriminação racial, miséria no campo).

Algumas composições servem como exemplos bem sucedidos dentro daquilo que poderíamos chamar de estética nacional-popular. As canções *Arrastão* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), *Upa Neguinho* (Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri) e *Ponteio* (Edu Lobo e Capinan) podem ser consideradas os melhores exemplos da fórmula citada acima. Além dessas, destacam-se também *Maria moita* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) e *Influência do Jazz* (Carlos Lyra), entre outras. A chamada canção de protesto se insere em um movimento maior dentro da música popular brasileira, justamente aquele em que a sigla MPB passou a

ser utilizada. Em linhas gerais, tal período representou uma triagem crítica da Bossa Nova e, sem desprezar as inovações musicais introduzidas pelo gênero, os compositores e intérpretes buscaram se aproximar de uma linguagem mais popular. Os compositores Edu Lobo e Carlos Lyra, herdeiros diretos do legado bossanovista, foram provavelmente os mais bem sucedidos no intento de conciliar de maneira equilibrada formatação estética e conteúdo político. No entanto, dentro da efervescência do momento, nem todos os compositores obtiveram tamanho êxito e o próprio desenrolar histórico acabou desgastando o formato de engajamento próprio da MPB. O tom ufanista e grandiloquente adotado por alguns intérpretes e arranjadores e a atitude em alguma medida xenófoba que culminou, por exemplo, na famosa passeata contra as guitarras na MPB, em julho de 1967, espelham o desgaste da orientação nacional-popular que direcionava os rumos da cultura nos anos posteriores ao golpe de 1964.

A mentalidade que imperava em certos setores da burguesia após o golpe, principalmente entre os estudantes universitários e profissionais liberais, era marcada por uma convicção na relação direta e instantânea entre arte e sociedade, que favorecia a crença no papel decisivo daquela como instrumento revolucionário. Nesse contexto, a idéia do intelectual engajado nas causas populares, de caráter notoriamente paternalista, impulsionava um tipo de produção artística celebratória, voltada à disseminação de ideais revolucionários. Como notou Heloísa Buarque de Hollanda, os espetáculos promovidos nesse período, tais como o *Show Opinião*⁴ e *Arena canta Zumbi*⁵, não transitavam para além do círculo burguês e, mais do que inflamar as classes populares, serviam como uma espécie de rito próprio da classe média, como um autoconsolo diante do golpe.⁶ Citando Walter Benjamin, a pesquisadora atenta para o fato de que, apesar da motivação revolucionária, a eficácia crítica dessas produções era altamente questionável. Como mostrou o filósofo alemão em seu ensaio *O autor como produtor* (1934), é preciso questionar o lugar de uma obra no contexto das relações de produção de um dado período, já que o papel dela depende diretamente de sua técnica, suas qualidades formais inovadoras. Benjamin coloca a questão em termos de “tendência” vs. “qualidade”: “a tendência de uma obra só pode ser correta do ponto de vista político quando for correta do ponto de vista literário.”⁷ Considerando que o sistema é capaz

⁴ O Show Opinião estreou em Dezembro de 1964. Foi dirigido por Augusto Boal, produzido pelo Teatro de Arena e por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE

⁵ O musical estreou em Maio de 1965, foi escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, com música de Edu Lobo.

⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 35.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras Escolhidas – vol. I). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 130.

de assimilar com facilidade um material supostamente contestatário, fazendo-o trabalhar em acordo com as próprias engrenagens que visa transformar, cria-se a necessidade de buscar uma forma de produção que não só abasteça, mas modifique o aparelho de produção. Tal como resumiu Holanda:

a função política da obra – sua eficácia revolucionária – não deve, então, ser procurada nas imprecisões que dirige ao sistema ou em autoproclamação como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz – na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecida.⁸

Os festivais da canção eram os grandes acontecimentos culturais no período posterior ao golpe, onde a esquerda celebrava os seus valores humanísticos, buscando forças para resistir ao abalo imposto pelo golpe militar. Eles foram o palco do engajamento social e político pela canção de protesto e também onde se cristalizou sua estética catártica e grandiloquente e serviam perfeitamente para a vinculação de ideais abstratos e totalizantes de nação e redenção popular, que projetavam de forma simbólica a superação das contradições nacionais a ser realizada “em um dia que virá”. Em seu propósito de vincular uma mensagem participante, a canção de protesto acabou comprometendo a dimensão estética, resultando numa abordagem do papel social da música notoriamente esquemática e unilateral. Seu aspecto instrumentalizado foi notado por Vasconcellos: “o politicamente válido não era nunca visto com o complemento necessário esteticamente justo (...). O engajamento político tinha que surgir explícito na temática da música, nascendo de uma exigência exterior à tessitura interna da canção.”⁹

A configuração esquemática e pedagógica da canção de protesto tem exemplos notórios em composições como *Beto, bom de bola* e *A fábrica*, do compositor Sérgio Ricardo, *Zé do trem/Sem Deus com a família*, de César Roldão Vieira, e principalmente no compacto lançado em 1963 em parceria da UNE com o CPC intitulado *O povo canta*. Esses exemplos retratam com clareza o momento em que artistas e intelectuais acreditavam cumprir um papel na conscientização popular, imersos numa visão simplificada da conjuntura cultural, social e política do país. A inserção do povo dentro deste discurso orientava-se por uma mentalidade que buscava incluí-lo de uma forma bastante específica, escamoteando as diferenças e sacrificando a multiplicidade em prol da formulação de um sentimento nacional sem cissuras. A preocupação em afirmar uma identidade cultural diante do perigo iminente representado

⁸ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Op. cit., p 32

⁹ VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1997, p. 42.

pela modernização transnacional remete a uma política historicamente adotada tanto no ideário da esquerda quanto da direita. Como mostra Marcos Napolitano, seja para incentivar o patriotismo conformista (direita) ou a consciência nacional (esquerda), o esforço da elite em se aproximar da cultura popular partia de um mesmo pressuposto, já que “o povo tinha uma identidade básica, ancorada na tradição, e deveria guiar-se por ela na sua caminhada histórica.”¹⁰ A captura realizada pela ideologia nacional-popular das diferenças culturais em prol de uma idealização abstrata em torno de um sentimento nacional, ainda que em um primeiro momento pareça um ganho para as classes populares desfavorecidas, representa também uma perda, na medida em que tal ideologia acaba por selecionar certas características e ofuscar outras na formulação de seu ideal ficcional de nação. Assim, cada cultura minoritária – negra, feminina, sertaneja etc. – tem a sua autonomia e sua história própria ofuscadas pela necessidade de integrar um projeto nacional totalizante, como nos lembra Novaes:

apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que todos somos iguais. Ampliam-se as zonas de sombra e silêncio sobre o que “deve” ser esquecido e sobre o que não deve: a música, a paisagem, o cheiro, a cozinha, os sonhos, tudo ganha seu lugar e sua forma na ordem racional do modelo.¹¹

4.2 A mudança do paradigma de engajamento

A polarização à qual nos referimos anteriormente, entre MPB e Jovem Guarda, foi decodificada por Dunn¹² na forma de duas tensões básicas: entre comprometimento político e racionalidade de mercado e entre experimentação formal e apelo às massas. A vertente Jovem Guarda optava pela redundância formal e pelo desinteresse por vinculações políticas, logo, era mais facilmente vinculada pelos meios de massa; já a MPB buscava saídas para manter suas convicções ideológicas e a integridade de suas opções estéticas sem perder o contato com o público. No entanto, o discurso nacionalista-revolucionário da MPB parecia se recusar a tomar conhecimento das antinomias que o circundavam: o caráter comercial dos festivais televisivos, a distância que separava o artista-intelectual do povo, a crença irrestrita nos

¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002a, p. 41.

¹¹NOVAES, Adauto. *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p 10. Brasília, Editora Brasiliense, 1982

¹²DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 2008, p. 58.

poderes redentores da arte e a recusa em aceitar a inexorabilidade da nova configuração global interligada pelos meios de comunicação de massa.

O Tropicalismo representou uma ruptura dentro desse cenário ao propor, ao mesmo tempo, uma ruptura com o engajamento esquemático da canção de protesto e uma “adesão crítica” ao comercialismo midiático ao qual estava associada a Jovem Guarda. Assim, o movimento desmistificava certas imagens recorrentes no imaginário nacionalista da MPB e flertava como uma linguagem que, em alguns momentos, assemelhava-se àquela da Jovem Guarda. No entanto, o flerte com o *pop* comercial era sempre permeado por certa malícia e cinismo e o distanciamento em relação à MPB nunca era total, dado que os tropicalistas sempre prestaram reverência aos ícones da música popular brasileira e nunca deixaram de tematizar as contradições que permeavam a cultura nacional. Assim, pode-se afirmar que o movimento explicitou os impasses do processo cultural brasileiro e redimensionou a questão da cultura, assimilando novos valores culturais e resgatando outros do ostracismo.

Já em 1965, um ano após o golpe e dois anos antes do lançamento da canção *Alegria, alegria*, Veloso demonstrava lucidez ao analisar as contradições do momento cultural brasileira:

qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vem-nos acamados numa viela: fala por nós no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauta-guardião-mor da dominação da América Latina.¹³

A transformação implementada por Veloso e seus parceiros dentro da canção popular dialogava com outras que vinham emergindo em outras linguagens artísticas no mesmo período. Seguindo a análise de Ismail Xavier, a produção artística dentro do “momento tropicalista” deu-se através do esforço de repensar a experiência social, implicando uma inversão ampla de perspectivas.¹⁴ Assim, denuncia-se o descompasso entre as expectativas anunciadas pelo discurso nacional-popular e a constatação da real complexidade do jogo de poder na sociedade moderna. Em substituição ao tom épico-romântico das narrativas revolucionárias, temos um viés que oscila entre melancolia, niilismo, deboche e agressão. Aquilo que Xavier caracterizou como internalização da crise dentro das obras implicou numa

¹³ VELOSO, Caetano *apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Op. cit., p. 62.

¹⁴ Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Brasília: Brasiliense, 1993, p. 16-26.

transformação na estrutura destas. De uma orientação didática de caráter narrativo teleológico, passou-se à outra, antiteleológica, fragmentada e inconclusiva, que buscava ressaltar a natureza grotesca do momento histórico. De certa forma, tal mudança insinua reconhecimento de uma alteridade dentro daquilo que antes se retratava como homogêneo (o povo, a nação), e denuncia o fracasso e inclinação autoritária da figura do intelectual e do artista no intento de realizar uma leitura definitiva e unificadora da realidade social e de seus rumos. Nesse sentido, a questão da recusa ao dualismo emerge como um traço muito relevante, daí o flerte com o humor e a ironia, a tentativa de coordenar experimentação de linguagem e diagnóstico social e, principalmente na vertente musical, a superação da oposição entre *kitsch* e vanguarda. Como desdobramento disso, é notória a nova relação que se estabelece entre artista e público, visto que esse é repetidamente “abandonado no caminho”, tendo que movimentar um esforço extra para interpretar as obras.

4.3 O momento tropicalista

A pesquisadora austríaca Marjorie Perloff batiza seu livro dedicado ao estudo das vanguardas de *O momento futurista* (1993). Ela extrai tal expressões de *Theory of the avant-garde*, de Renato Poggioli, já citado neste trabalho. A designação remete não exclusivamente ao movimento italiano, mas ao espírito que permeava todos os levantes artísticos da época, marcado pela utopia e pela esperança no futuro. Da mesma forma, a Tropicália foi um levante cultural amplo, que abarcou diferentes linguagens e artistas, contagiados pelo mesmo espírito, mas sem a preocupação de configurar um movimento unificado ou normativo.

O trabalho do artista plástico Hélio Oiticica, o espetáculo *O rei da vela*, escrito por Oswald de Andrade e encenado pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, e o filme *Terra em transe*, do cineasta Glauber Rocha, são as principais referências do novo momento que eclodia no cenário artístico brasileiro no final da década de 1960.

Em relação ao filme de Glauber, Veloso é enfático ao afirmar, referindo-se à forte impressão que lhe causou a película, que “nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático.”¹⁵ Tal como lemos em *Verdade Tropical*, o filme representou para o compositor a “falência da crença nas energias libertadoras do

¹⁵VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 105.

povo”¹⁶ – mais do que isso, a obra aparentemente concretizava uma série de impressões difusas que o compositor já trazia desde a juventude em relação ao esquematismo e à demagogia de certo discurso revolucionário de esquerda. Seu “tédio” em relação à movimentação política, tal como se dava no contexto dos centros acadêmicos e sua desconfiança em relação a expressões como “ditadura do proletariado” – “eu via a pobreza miseravelmente desorganizada a minha volta, e o ‘proletariado’ dos artigos e dos discursos parecia formado por operários de capacete” –, ajudam a entender a necessidade de transformação na abordagem das questões nacionais. Nesse contexto, a obra de Glauber Rocha surgia como uma renovação, pois “era dramaturgia política distinta da usual, redução de tudo a uma caricatura esquemática da idéia de luta de classes.”¹⁷ Uma descrição relevante da convergência entre as intuições do jovem Veloso, da obra de Glauber e do que viria a realizar o Tropicalismo em termos de uma nova possibilidade de “ser e sentir” está explícita por oposição no seguinte trecho: “eles nunca discutiam temas como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma. Nesses itens o mundo era aceito tal e qual.”¹⁸

Imediatamente após receber o impacto de *Terra em transe*, Veloso assistiu à peça *O rei da vela*: “assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular”¹⁹. As impressões do compositor, mais do que a clareza em relação a uma renovação cultural que se passava, refletem a sua afinidade e entusiasmo com a Antropofagia oswaldiana. Características como a fragmentação das imagens, a visão erotizada da política e a exposição de “conteúdos-tabus” da realidade brasileira destoavam do didatismo que imperava dentro da movimentação artística dita de esquerda.

Em relação aos personagens e à trama da peça de Oswald, Veloso observa que em vez de servir como “ilustração para idéias supostamente indiscutíveis, instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem. (...) A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix.”²⁰ A afinidade dos baianos com a estética antropofágica ressalta outro ponto importante, o de que, em síntese, a virada tropicalista pode ser interpretada como uma mudança no desdobramento do eixo modernista encabeçado por Mário de Andrade para aquele encabeçado por Oswald de Andrade. Nesse contexto, o espetáculo de Zé Celso

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 116.

¹⁷ Id., *ibid.*, p. 106.

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 116.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 244.

²⁰ Id., *ibid.*, p. 256-247.

Martinez está alinhado com a tendência antropofágica à paródia, à ironia, à justaposição provocativa de esferas da cultura e a postura antierudita.²¹ Tais recursos foram amplamente utilizados pelo tropicalismo musical dentro da estratégia de operar uma crítica ao conservadorismo moral da direita e ao maniqueísmo da esquerda, utilizando-se do aparato midiático em ampla ascensão. Aproveitando-se cinicamente das estruturas da indústria para escancarar e criticar seus próprios processos, sem, no entanto, apontar para qualquer ideal utópico em que se poderia supor um mundo culturalmente perfeito ou a salvo de contaminações, a linguagem tropicalista embaralhava o juízo e a interpretação da crítica e do público, motivo pelo qual, num primeiro momento, foi rejeitada por ambas as vertentes políticas.

A importância de Hélio Oiticica começa pela palavra que nomeou o movimento nascente. Tropicália era o título de uma instalação do artista exposta pela primeira vez em 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dentro da exposição *Nova Objetividade*. Dentre os artistas do período, foi talvez o mais habilidoso em delinear elaborações teóricas que explicitassem o sentido de seu trabalho e o papel crítico deste no panorama artístico e político do Brasil e do mundo. Foi também o que mais se preocupou diretamente com a questão da vanguarda, no âmbito da elaboração de uma proposta genuinamente nacional que dialogasse com as tendências artísticas mundiais e respondesse ao esgotamento de certas premissas da arte moderna.

Mais do que um mero título para sua obra, Tropicália é uma “palavra-conceito”²², a definição de uma imagem que retrata um novo tipo de sentimento nacional perante o mundo. A (anti)obra foi definida pelo artista como um “penetrável”, estrutura espacial e arquitetônica de caráter labiríntico e improvisado, semelhante a uma favela, contendo várias referências à cultura nacional, posicionadas no intuito de proporcionar experiências sensoriais inusitadas que desconstruíssem a interpretação dessas referências. Ela nos parece especialmente relevante em pelo menos dois aspectos, que interagem reciprocamente e dialogam com as inovações introduzidas pela vertente musical do movimento: primeiramente, no tipo de apropriação que realiza da cultura popular que difere daquela operada pela ideologia nacional-popular hegemônica, isto é, articula as referências culturais populares de uma maneira não nacionalista; segundo, em relação ao tipo de fruição que propõem, muito diversa daquela da

²¹ Tais características são apontadas por Veloso em relação ao espetáculo do Teatro Oficina.

²² OITICICA, Hélio. [1969] Tropicália: a nova imagem. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007b, p. 310.

obra tradicional, delegando ao espectador amplas possibilidades de interpretação-participação e contribuindo, por tal mecanismo, na desconstrução dos estereótipos em torno da brasilidade.

4.4 O popular não folclórico

A nova imagem nacional proferida por Oiticica não deveria apresentar-se como uma vertente vanguardista, ao contrário, partia da necessidade de abolir os “ismos” que caracterizaram fortemente a arte produzida na primeira metade do século XX. Como se lê no *Esquema geral da nova objetividade*²³, o estado típico da arte brasileira de vanguarda não deveria confundir-se com um movimento dogmático ou esteticista, caracterizado por uma unidade de pensamento. A busca por uma formatação artística que marcasse uma posição em relação aos problemas sociais, políticos e éticos passava pela necessidade de estabelecer uma relação ampla e direta com o público, não margeada por nenhum tipo de normatividade, em que o interesse “pelas coisas, pelo ambiente, pelos problemas humanos, pela vida, (...). O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas.”²⁴

Por esse motivo, extrai-se uma das premissas que orientam o esquema: tendência a uma arte coletiva. Note-se que a dimensão coletiva idealizada por Oiticica é oposta àquela dos vanguardistas europeus, em que pequenos grupos reunidos em torno de certas afinidades apontavam as diretrizes que deveriam orientar a mais nova tendência artística. A coletividade aqui dizia respeito à elaboração de obras que permitissem a participação direta do público, “como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta a sua participação total.”²⁵ Pode-se deduzir das colocações do artista algo como um desdobramento mais radical das proposições que já vinham se desenvolvendo desde o Neoconcretismo em torno da noção de não objeto, obras que contrariavam as noções artísticas tradicionais buscando uma relação diferenciada com o espectador. No entanto, a Nova Objetividade trazia um novo elemento à tona.

²³ Espécie de manifesto publicado pelo artista em 1967, elucidando as propostas contidas na exposição homônima.

²⁴ OITICICA, Hélio. [1967] *Esquema geral da nova objetividade*. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a, p. 229.

²⁵ Id., *ibid.*, p. 230

Como aponta Oiticica, a elaboração de tal proposta visando uma “arte coletiva total” partiu de experiências em manifestações populares tais como escolas de samba, feiras livres e partidas de futebol. Buscava integrar a riqueza das manifestações populares nacionais na busca de um direcionamento que respondesse aos impasses da arte de vanguarda em escala mundial e ao momento cultural e político brasileiro. Identifica-se aí um novo horizonte crítico e artístico que integra a questão social de uma maneira diferenciada.

A forma inovadora com que Oiticica equacionava o popular dentro de um impulso vanguardista partia antes de tudo de sua própria experiência dentro do morro da Mangueira, envolvido com a construção de carros alegóricos, com a marginalidade e com o cotidiano daquela comunidade. A questão da experiência aqui é central, pois dela provinha a ruptura em relação ao discurso patrimonialista e intelectualizado em relação à população pobre, nos moldes daquele vinculado no antimanifesto do CPC. Tal discurso enquadrava o povo “à distância”, ora entre os autênticos representantes de uma genuína e abstrata identidade nacional, ora como os responsáveis pelo atraso social e a violência. A necessidade de demarcar uma oposição oposta justificava a seguinte afirmação do artista carioca: “o folclore para todos os criadores da Tropicália é reacionário.”²⁶

A experiência direta com as ditas camadas populares foi o gatilho para o desenvolvimento de uma relação que não se fundasse no paternalismo folclorista e atentasse para a vitalidade intrínseca de suas manifestações, que carregavam um caráter criativo e transgressor, hábil para contrapor e elevar-se em relação a estruturas e representações sociais opressivas e cristalizadas, sem necessariamente se filiarem a programas políticos pré-estabelecidos. Como resumiu Gabriel de Souza:

O artista não estaria interessado em supostas raízes históricas e identitárias, mas acima de tudo nas forças criativas e nas possibilidades de experiência emancipatória do presente. O mundo popular seria para ele o mundo do não-formalizado; é essa força criativa que o artista buscaria trabalhar e condensar em obras como o Parangolé e Tropicália. Longe de uma estetização do samba ou dos favelados, o que uma obra como o Parangolé faz é usar a vitalidade cultural, a disposição para a participação e para o improviso que Oiticica conheceu na Mangueira. O que lhe interessa não é o “primitivo” como tal, mas sim a informalidade – liberdade das diferenças sociais e intelectuais, liberdade da distância passiva da “cultura universalista” moderna – e o que se pode construir a partir dela.²⁷

²⁶ OITICICA, Hélio. [1969] Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007c, p. 309.

²⁷ SOUZA, Gabriel de. A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, vol. 3, n. 2, 2006, p 102

Basualdo observa que, da relação dos tropicalistas com a cultura popular, subentende-se que esta não se resume a “uma coleção de modismos ou imagens pré-estabelecidas, mas consiste antes de tudo em uma determinada mecânica de aprender, interpretar e reformular a informação circulante.”²⁸ A cultura popular é vista como contemporânea da modernidade nacional, adquirindo inclusive um papel estrutural na transformação das formas, tal como vemos na obra *Tropicália*, que se inspira na arquitetura das favelas cariocas. Dessa forma, buscava-se a possibilidade de realizar uma reflexão e uma mobilização mais efetiva acerca da situação cultural brasileira que incluísse o grande público através de uma abordagem despojada de qualquer tom pedagógico ou paternalista.

A aproximação com as manifestações populares encaixava-se em um processo mais amplo que buscava desassociar a arte do intelectualismo burguês através de estratégias que estimulassem a sensorialidade e a participação. A “abertura” da experiência artística tinha também como intuito colocar em xeque as representações consagradas da identidade nacional. Nesse sentido, o lastro de participação do espectador aplicava-se tanto à dimensão sensível quanto semântica. Por exemplo, em *Tropicália*, a estrutura visa estimular o embate entre a apreensão imagética dos clichês da nacionalidade e a experiência sensorial, colocando em xeque o processo de formação das imagens a partir da experiência aberta do espectador dentro da instalação.

De maneira semelhante, na canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, o sentido desagregador provém do modo de disposição das referências que enuncia. Os jargões, clichês e imagens míticas do Brasil formam uma situação contraditória e desarticulada, fora do tempo e do espaço. A maneira caótica como são expostos desestabiliza o sentido original dos elementos vinculados e frustra a expectativa do ouvinte acostumado a extrair da canção uma interpretação acabada ou uma “lição” de cunho moral ou de apelo social.²⁹

De acordo com Celso Favaretto³⁰, é notória a proximidade entre a obra de Oiticica e a proposta do grupo musical baiano, já que

²⁸BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil (1967-1972). In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 13.

²⁹ Optamos por não incluir aqui a letra da canção, dado que se trata de um material amplamente divulgado e conhecido. A letra pode ser encontrada no endereço eletrônico: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44785/>.

³⁰ O autor referia-se ao tropicalismo musical como um todo, no entanto, entendemos que as observações aplicam-se de maneira exemplar à canção *Tropicália*, composta por Caetano Veloso e lançada em seu primeiro álbum solo em 1968.

as duas experiências são estruturalmente semelhantes: operam descentramento cultural com procedimentos críticos que combinam construtividade e dessacralização; deslocam a discussão sobre as relações de arte e participação superando a oposição entre “arte participante” e “arte alienada”; definem relações entre fruição estética e crítica social em que esta se desloca do tema para os processos e procedimentos. São, assim, produções que afirmam dois sentidos simultâneos: designam aspectos da cultura enquanto desconstroem as linguagens que a pressupõem totalizada.³¹

Comentando o processo de composição da canção *Alegria, alegria*, Veloso ressalta uma questão dentro daquilo que chamou de “sentido da música popular como um fenômeno”³², sugerindo uma aproximação instigante com a obra de Oiticica no que diz respeito ao potencial do elemento popular na busca de renovação da linguagem.

O critério de composição adotado na criação da canção que “diz muito sobre as intenções e possibilidades do momento tropicalista” caracterizava-se por sua radical oposição em relação àquele da Bossa Nova, em que se preferia “criar peças redondas em que as vozes internas dos acordes alterados se movessem com natural fluência.”³³ Já no Tropicalismo, “opta-se pela justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas” – ou seja, a canção bossanovista, no aspecto de sua construção interna, orientava-se pelos preceitos estandardizados da música de concerto europeia: tratamento artesanal sofisticado (“redondo”) de um material harmonicamente avançado (“acordes alterados”³⁴) visando a obras com direcionamento resolutivo coerente –, as criações tropicalistas partem de acordes harmonicamente simplórios (“perfeitos maiores”) agrupados de forma precária (justapostos) no intuito de gerar um desenvolvimento imprevisível. De acordo com o compositor baiano, o sentido implícito na poética tropicalista, remetendo a uma influência dos Beatles, era o de “transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores.”³⁵ Tal transformação dizia respeito ao “sentido da música popular como fenômeno”, isto é, a capacidade de absorver e transmutar de maneira singular todo tipo de material utilizando-se de quaisquer recursos disponíveis, denotando um potencial de resistência a enquadramentos e superação criativa de desvantagens técnicas.

³¹ FAVARETTO, Celso. Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica. *Revista de Artes Visuais UFRGS*, vol. 4, n. 7, 1993, p. 32.

³² VELOSO, Caetano. Op. cit., p. 170.

³³ Id., *ibid.*, p. 169.

³⁴ A expressão “acordes alterados” é usual no meio musical ao fazer referência a acordes dissonantes, que abrigam intervalos como 13b, 9b, 9# ou 11#.

³⁵ Id., *ibid.*, loc. cit.

Tal característica, no Brasil, “deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão”.³⁶ Em vez de tentar elevar a música popular a um padrão erudito, partir de suas próprias peculiaridades para, sem ignorar tal padrão, criar algo original, distanciando-se criticamente do “padrão universal” sem necessariamente se opor a ele. Impossível não constatar a matriz antropofágica de tal mecanismo, transformando o *déficit* em *plus*. Sob uma ótica “primitiva”, realizar uma assimilação produtiva das contribuições do estrangeiro, como escreveu Benedito Nunes:

Para Oswald de Andrade sobretudo, era o primitivismo que nos capacitaria a encontrar nas descobertas e formulações artísticas do estrangeiro aquele misto de ingenuidade e de pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica, que formavam o depósito psicológico e ético da cultura brasileira.³⁷

Nesse aspecto, considerando a importância do desenvolvimento de uma expressão artística original em termos de afirmação nacional perante o mundo, cabe ressaltar o comentário de Veloso em relação ao cinema de Glauber, evidenciando a linha que liga Antropofagia, Cinema Novo e Tropicália: “não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos.”³⁸

Tal como Oiticica, Veloso aparentemente reconhecia na cultura popular, nacional e internacional um elemento criativo inusitado que continha um potencial de resistência em relação a todo tipo de padronização. Lê-se no interesse tropicalista por procedimentos criativos simplórios e gêneros “baixos” o objetivo de realizar uma renovação da arte nacional questionando a hegemonia da “alta cultura” ou mesmo os projetos estéticos e políticos que buscavam previamente enquadrar o material popular. Nesse sentido, mesmo quando importa procedimentos ou sonoridades do *pop* norte-americano ou da música de vanguarda europeia, os tropicalistas parecem afrontar certa noção normativa de bom gosto ou de valor artístico, presente nas correntes políticas de orientação nacionalista.

Como lembra Viviana Gelado, a dialética entre nacionalismo e cosmopolitismo é um dilema recorrente na recepção do influxo vanguardista na América Latina.^{39,40} O imperativo

³⁶ Id., *ibid.*, loc. cit.

³⁷ NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 25.

³⁸ VELOSO, Caetano. *Op. cit.*, p. 101.

³⁹ GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro/São Carlos: 7 Letras/Ed UFSCar, 2006, p. 29.

⁴⁰ Em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1979), o poeta e crítico Ferreira Gullar também passa por essa questão.

modernizador da linguagem artística presente nas correntes vanguardistas européias, que dialogava com a modernização da sociedade como um todo, não poderia jamais ser transposto literalmente para o ambiente da América Latina considerando os desníveis social, econômicos e históricos entre as duas regiões. A orientação antropofágica herdada pelo Tropicalismo não ignorava os paradoxos de tal transposição, questionando justamente o modelo de avanço retilíneo ligado à ideologia do progresso e recolocando a tensão entre tradição e ruptura como forma de não mutilar a heterogeneidade da cultura nacional, feita de tradições cruzadas e sobrepostas. Como escreveu Wisnik, do “sistema aberto” da música popular, sujeito periodicamente a reciclagens e sínteses críticas, o Tropicalismo anuncia a “contribuição milionária de todos os gêneros musicais”. Depois do salto modernizador e intelectualizado que representou a Bossa Nova, abrindo caminho para a “floração” universitária da era dos festivais e suas ramificações ideológicas, o movimento baiano

promove um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB, com vista para o pacto populista e para as harmonias sofisticadas, arrancando-a do círculo do bom-gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante, falsamente acima do mercado e das condições de classe.⁴¹

4.5 É proibido o proibir

No ano de 1968, um ano depois do episódio que marcou o surgimento musical do Tropicalismo na execução da canção *Alegria, alegria*, dentro do III Festival de Música Brasileira da TV Record, Caetano Veloso apresentava em um festival promovido pela Rede Globo a canção *É proibido proibir*, também de sua autoria. A canção foi alvo de uma retumbante vaia, corajosamente replicada pelo compositor baiano, que acusou a plateia de ser tão autoritária quanto os agentes da ditadura. A rejeição do público universitário ressalta o fato de que o Tropicalismo representou uma ruptura e uma crítica não só ao regime ditatorial, mas também ao pensamento hegemônico de esquerda. Como notou Heloisa Buarque de Hollanda:

⁴¹ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolia, 2004a, p. 17.

recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada de poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele não há proposta, nem promessa, nem profeta, nem procela.⁴²

Tal como sugere o fragmento, a explosão tropicalista trouxe a reboque questões estéticas, culturais e existenciais que até então não tinham representação proeminente no âmbito da cultura nacional. Pode-se afirmar que certa influência da contracultura propiciou a articulação de uma resposta aos impasses do momento cultural e político diferente daquela que provinha do instrumental teórico nacional-popular de esquerda. Alexandre Nodari chama atenção para o alcance da frase que dá título à canção, presente entre os *slogans* alardeados pelos estudantes nos protestos de Paris em maio de 1968. Diferente da simples transgressão, a frase afirma em um meta-nível a proibição, buscando contrapor-se não simplesmente à lei, mas à lógica implícita no sistema normativo, baseada na reciprocidade entre crime e punição, em que a desobediência acaba servindo como confirmação da lei. A equivalência entre dois distintos por meio de uma economia aponta para um mecanismo construído a partir de uma lógica proibitiva que iguala a transgressão à pena, portanto, “o que se contestava era a lógica normativa em sua própria raiz, pois, no fundo, obedecer e aplicar a lei é uma mesma coisa: a transgressão está contida no próprio limite, o ultrapassamento da lei a confirma e a reforça.”⁴³

O cerceamento do que se pode ou não fazer em função de um dever positivo ou negativo implica numa limitação do possível baseada no enquadramento necessário da variedade dos atos em duas categorias: certo (dentro da lei) ou errado (fora da lei). A contestação de tal lógica – proibir o proibido – diz respeito à ampliação do campo do possível e remete a outro bordão caro aos jovens parisienses: “sejamos realistas, demandemos o impossível”.

A perspectiva utópica subjacente ao bordão contracultural integrado pela canção de Caetano Veloso enquadra-se em um amplo, variado e pouco coeso cabedal de tendências que se desenvolveram como forma de oposição a padrões, hierarquias e convenções institucionalizadas, marcando uma posição crítica a todo poder constituído e uma valorização da heterodoxia e da alteridade. Como apontou Coelho:

⁴² HOLLANDA, Heloísa Buarque. Op. cit., p. 64.

⁴³ NODARI, Alexandre. *Limitar o limite*: modos de subsistência. Colóquio Internacional “Os mil nomes de Gaia: do antropoceno à idade da terra”, 2014, p. 3.

O questionamento contracultural da racionalidade incidia nas mais diferentes dimensões da vida cotidiana. O caráter pluridimensional dessa prática social aparecia nas suas principais características: a ênfase na subjetividade em oposição ao caráter objetivo/racional do mundo exterior, a aproximação com a “loucura” e a marginalidade, a construção de comunidades alternativas.⁴⁴

Se o ideário contracultural representou uma oposição à modernização autoritária e à racionalização da vida social simbolizada pelo Estado, também entrou em choque com setores da esquerda tradicional que, apesar de posicionarem-se em nome do povo e contra o imperialismo, também vinculavam um discurso altamente normativo, que legava pouco espaço para a expressão subjetiva. Nesse sentido, tal como frisou anteriormente Heloisa Buarque, a desconfiança em relação aos projetos de tomada de poder sugere um tipo de subversão operada não através da ocupação do Estado, mas nos interstícios da realidade dominante. Assim, a oposição aos valores sociais hegemônicos orientados pela lógica da eficiência e do planejamento as vezes dava-se através da subversão do cotidiano pela elogio à loucura, ao delírio, à marginalidade e às drogas, tal como na obra de José Agrippino de Paula, dramaturgo e escritor muito próximo a Veloso e ao grupo tropicalista, que exerceu influência significativa nas opções artísticas do compositor baiano. Agrippino variou sua produção entre romances, filmes e peças teatrais. Sua trajetória caracteriza-se por uma abolição não só entre as fronteiras das linguagens artísticas (literatura, cinema e música), mas também entre vida e obra, caracterizando-o como uma personalidade excêntrica: “Zé Agrippino parecia um homem das cavernas, com sua barba negra e seu jeito pesado. Ele nunca correspondia aos sorrisos convencionais que todos trocam entre si quando se olham casualmente.”⁴⁵

Foi Agrippino que chamou a atenção de Veloso para a relevância artística da cultura de massa norte-americana, situando-a em oposição ao intelectualismo que caracterizava os círculos artísticos nacionais sob a influência da cultura francesa, como afirma o músico baiano: “ele me impressionou, por exemplo, ao alardear que preferia de longe os filmes de 007 a *Jules et Jim*, o delicado filme de Truffaut que era muito amado pelas platéias universitárias.”⁴⁶ O caráter antiteleológico que marca as obras tropicalistas, tal como vimos na análise de Ismail Xavier, tem nas obras de José Agrippino uma referência marcante. Seus dois romances, *Lugar público* (1965) e *Panamérica* (1967), têm em comum o fato de não buscarem qualquer referência explícita à realidade nacional. No primeiro, a narrativa desenrola-se sem

⁴⁴ COELHO, Claudio. A contracultura: outro lado da modernização autoritária. In: RISÉRIO, Antonio. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú cultural, 2015, p. 41.

⁴⁵ VELOSO, Caetano. Op. cit., 2004, p. 109.

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 108.

atentar para a necessidade de continuidade entre as partes, seus personagens são sombrios e suas ações giram em torno da banalidade. Já *Panamérica* é uma espécie de epopeia delirante em torno do imaginário cultural norte-americano, em que se nota a influência da *Pop Art* e da literatura *beat*⁴⁷, como descreveu Veloso:

O texto, além de evitar toda nuance psicológica da construção de personagens e aderir às imagens exteriores e aos atos diretos, apresenta uma áspera uniformidade que se torna visível nas páginas, sempre ocupadas por blocos escuros de palavras, sem parágrafos ou travessões que lhes dêem espaço para respiração. É um monólito. Um monólito escuro feito de miríades de visões em cores vivazes que se somam, se multiplicam, e se anulam.⁴⁸

A canção *Superbacana*, de Caetano Veloso, incluída em seu primeiro álbum-solo, de 1967, é claramente influenciada pela *Pop Art* e pela obra de José Agrippino.

Outros artistas ligados ao Tropicalismo, como os poetas Wally Salomão e Torquato Neto, também buscaram uma integração plena entre vida e arte, almejando uma “via revolucionária” mais pautada pela experiência subjetiva, que inegavelmente também implicava em riscos. No caso do primeiro, essa experiência passou por um flerte mais estreito com a marginalidade. Seu primeiro livro, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, foi publicado em 1972 após um período em que o autor passou preso por porte de drogas. No caso de Torquato Neto, depois de uma intensa militância pró-tropicalista nos meios de comunicação, a empreitada resultou em um processo de alienação mental seguido de suicídio, consumado em novembro de 1972.

A interface entre Contracultura e Tropicalismo remete ao processo de fragmentação do ideário de esquerda a partir da década de 1960, sendo o Tropicalismo a primeira e mais evidente manifestação cultural desse processo no Brasil. Como apontou Miriam Adelman, em escala mundial, tal fragmentação resultou numa diversificação nos modos de fazer política, estimulando métodos de ação “não disciplinares” que buscavam distanciar-se de qualquer tipo de regras e hierarquias autoritárias.⁴⁹ A desconfiança em relação a uma “revolução futura” impulsionou a busca de novas formas de transgressão baseadas na experiência direta e cotidiana. A aproximação para com as culturas tidas como marginais ou não consonantes com o modo de vida normatizado pelo padrão capitalista ocidental sugeria a possibilidade de

⁴⁷ O movimento *beat*, ocorreu nos EUA na década de 1950 e está relacionado à contestação dos valores morais e econômicos da sociedade norte-americana, é considerado o precursor da contracultura.

⁴⁸ VELOSO, Caetano. Prefácio para a 3ª edição de *Panamérica* (José Agrippino de Paula). São Paulo: Papagaio, 2011.

⁴⁹ Cf. ADELMAN, Miriam. O reencantamento do político: interpretações da contracultura (Resenha de STEPHENS, Julie. *Anti-disciplinary protest: sixties radicalism and postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998). *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 16, p. 143-147, jun. 2001.

coexistência entre diversas formas de atuação política, refutando as visões totalizantes em torno de um ideal revolucionário ou de um modelo de sociedade. Remetendo a Naves, pode-se justificar a inserção do tropicalismo na efervescência contracultural global a partir da tendência do movimento para a conciliação de contrários e a recusa em afirmar uma utopia localizada exclusivamente no futuro, dialogando com aquela condição que Octavio Paz classificou como “pós-utópica”⁵⁰. Os “pós-utópicos” seriam aquela geração que se opunha aos ideais modernos e vanguardistas orientados pelo compromisso com o novo, que implicava na ruptura radical com o passado e o sacrifício do presente em prol de uma condição futura tida como idealmente desejável.

Os “pós-utópicos” enfatizariam a espontaneidade em oposição às construções sistemáticas dos “modernos” e procurariam promover o “descrédito do futuro e de seus paraísos geométricos em geral”. As revoluções, portanto, impregnadas de programas condizentes com a organização da sociedade futura, se contraporiam às rebeliões, associadas às reivindicações das minorias étnicas e culturais, mais preocupadas com a legitimação de suas identidades (...). O futuro seria desvalorizado enquanto visão linear de tempo, castradora tanto do prazer quanto da sensualidade. Assim, a reconstrução do presente pressuporia a busca da imaginação que se perdeu com o ascetismo das éticas protestante, capitalista e marxista.⁵¹

O escritor baiano Antonio Risério, outra figura próxima dos tropicalistas, afirma que a tendência transcultural das décadas de 1960 e 1970 estimulava o interesse por tudo aquilo que fosse “não-ocidental”⁵², com destaque para as práticas espirituais e culturais provindas do oriente. No Brasil, tal tendência despertou uma curiosidade renovada para com os elementos negro e índio da formação cultural brasileira, contribuindo inclusive com o renascimento da Antropofagia. O mítico “Matriarcado de Pindorama”, evocado por Oswald de Andrade, livre da propriedade privada e da repressão cultural às energias instintivas, dialogava surpreendentemente com as comunidades alternativas e o amor livre almejados pelo ideário contracultural como formas de sociabilidade e existência distintas daquelas hegemônicas no ocidente. Nesse contexto, não se pode deixar de perceber que a relação com a cultura popular dentro do tropicalismo, alternativa à tendência folclorizante e nacionalista que vigorou no modernismo, também pode ser entendida pelo viés da contracultura.

Naves chama atenção para o fato de que na obra de Caetano a miscigenação cultural não é entendida como síntese, “no sentido de se formar uma totalidade, mas como um tipo de

⁵⁰ NAVES, Santuza. *Velô de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009, p. 17-18.

⁵¹ Id., *ibid.*, p. 18-19.

⁵² Cf. RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: _____. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú cultural, 2015, p. 25-30.

junção que preserva as diferenças originais.”⁵³ Aqui retornamos o bordão dos jovens parisienses que batizou a canção de Veloso – “É proibido proibir” – e as implicações da análise de Alexandre Nodari, que apontam o sentido de transgressão da lógica normativa implícita na frase, como possibilidade de ampliação do campo de realidades possíveis. Tal lógica, como já mostramos, enquadrando a variedade dos atos exclusivamente a partir das categorias de certo ou errado – dentro da lei ou fora dela –, limita o campo do possível em função dessas categorias. Dessa forma, transgredir tal configuração significa criar um novo campo de realidade para além das oposições binárias autoexcludentes. Ou seja, de um ponto de vista estético e de crítica cultural, aproximar elementos opostos visando configurar “novas realidades”, orientadas não pela homogeneização ou unificação dos pontos discordantes, que anulam o seu sentido de diferença, mas pela multiplicidade de sentidos que brota da aproximação de referências distantes – daí ser a montagem o procedimento básico da poética tropicalista, pois favorece a justaposição de elementos distintos e a crítica às formas estandardizadas.

Nodari afirma que foi provavelmente por inspiração do bordão contracultural aproveitado por Veloso que Oiticica formulou algumas proposições contidas no texto *Brasil Diarréia* (1970), tais como “experimentar o experimental” e “consumir o consumo”. A segunda proposição nos parece extremamente valiosa, dado que aproxima o problema da relação com a indústria cultural e com a identidade nacional. Nesses termos, acompanhando a argumentação de Oiticica, vê-se que a postura de resguarda em relação à influência estrangeira na cultura nacional, na forma como vinha sendo colocada até então, é notoriamente defasada, pois ignora as evidentes implicações da real condição do Brasil perante um mundo em acelerado processo de integração. Assim, a resposta mais eficiente à posição nacional subalterna dentro do panorama global não deveria ser a sua negação pelo isolamento, visto que, de acordo com o artista carioca, “anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência).”⁵⁴ A “solução antropofágica” apontada por Oiticica pleiteava a reversão da condição de país consumido pelas potências centrais não pelo embargo do intercâmbio com as mesmas, mas pela reacomodação desse fluxo considerando a possibilidade de, justamente, a condição periférica favorecer a neutralização do desnível implícito na oposição entre centro e periferia.

⁵³ NAVES, Santuza. Op. cit., 2009, p. 31.

⁵⁴ OITICICA, Hélio. *Brasil diarréia*, Ms., 1970.

Nessa operação, está imbricado o cerne da perspectiva utópica contida na Antropofagia, tal como apontou Viviane Gelado:

praticar a antropofagia cultural é digerir simbolicamente a tradição cultural para poder ser capaz de ultrapassar o modelo que ela impõe e criar, a partir de uma atitude crítica e dessacralizadora, um modelo próprio, um anti-herói, preguiçoso ou atlético segundo o caso, que recupere um discurso marginalizado e reconquiste a história.⁵⁵

É interessante esmiuçar a afirmação de Oiticica, buscando detalhes do modo em que a condição periférica poderia ser concebida enquanto vantagem. Sabemos que a reflexão do artista abrangia primordialmente o âmbito da cultura e da arte, referindo-se à possibilidade de resposta à dominação exercida países centrais. Tais países afirmavam-se como potências e impunham a sua influência em várias áreas, mas o faziam notoriamente devido à sua condição economicamente superior, conquistada, não em pequena parte, à custa da exploração ostensiva de suas antigas colônias. O dado relevante subjacente à afirmação de Oiticica refere-se à possibilidade de reverter a condição neocolonial pela transposição do “embate” colonizadores e colonizados, do campo estritamente econômico para o da cultura. Silviano Santiago, em seu ensaio *O entre-lugar do discurso americano*, aborda essa questão de maneira bastante pertinente: “no momento exato em que se abandona o domínio estrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade.”⁵⁶

A argumentação do autor desenrola-se a partir de um relato de Montaigne em que o filósofo francês narra a ocasião em que Pirro, o rei grego, ao chegar à Itália para um combate com os romanos, impressiona-se com a formação militar dos adversários, constatando que, ao contrário do que pensavam, os seus oponentes não eram de fato bárbaros. De acordo com Santiago, a classificação de bárbaro que os gregos aplicavam aos outros povos estende-se a todo tipo de relação opressora em que a nação mais forte julga os seus valores superiores aos daquela que visa subjugar. No entanto, como no referido episódio, no momento em que as duas nações inimigas devem se perfilar uma diante da outra, ou seja, quando o desnível econômico fica em segundo plano em relação à presença corpórea, ao contato direto, revela-se

⁵⁵ GELADO, Viviana. Op. cit., p. 32.

⁵⁶ SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano* – uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 10.

uma outra realidade em que os oponentes mostram-se mais equiparados. Dessa maneira, voltando a Oiticica, podemos concluir que a transposição do embate entre o Brasil e as nações ricas para o campo da cultura poderia representar uma alternativa estratégica para a superação de sua condição subalterna. Aqui, mais do que em qualquer outro contexto, a acepção guerreira de onde provém a expressão antropofagia vem à tona. A cultura seria o campo de batalha onde o Brasil poderia fazer valer a sua capacidade para devorar as nações colonizadoras e inverter a condição subalterna que lhe era imposta primordialmente pelo desnível econômico, passando de consumidor do influxo cultural externo para exportador. Como também nos mostra Silviano, a condição periférica de país colonizado e miscigenado seria um requisito fundamental na contribuição do Brasil para o resto do mundo, considerando o que ela representa de desvio em relação à norma e de como esse desvio, no campo da cultura, pode se converter em valor superior:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, a medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui o seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo.⁵⁷

No ambiente da música popular, travava-se um intenso debate em torno da possibilidade de conciliação entre a condição da música enquanto produto sujeito às regras do mercado e o seu papel enquanto ferramenta de conscientização do povo. Veloso e seus pares provavelmente estivessem buscando algo como uma “solução antropofágica” ao assumir o caráter comercial da canção de uma forma em que essa condição estivesse não só tematizada, mas integrada aos protocolos construtivos de suas criações. A “ameaça” representada pela expansão dos meios de massa nunca poderia ser neutralizada pela negação destes. As imposições da sociedade tecnológica à produção artística deveriam ser incorporadas como um desafio criativo aos artistas, principalmente no âmbito de uma linguagem tão difundida. Como frisou Décio Pignatari, o problema da comunicação “não poderia ser resolvido em termos demagógico-artesanais – contra a linguagem e a realidade da máquina e dos meios de comunicação de massa.”⁵⁸ A possibilidade de integrar o consumo partindo de seu leito natural, ou seja, aproveitando-se das novas formas de comunicação (*outdoors*, *jingles*,

⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 16.

⁵⁸ PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 23.

videoclips) para vincular informação criativa, está sintetizada na expressão “*produssumo*” (produção + consumo) criada por Pignatari. Tal operação induzia a constatação de que novos meios favoreciam um tipo de linguagem diferenciada, fragmentada e não discursiva: “a colagem é a sintaxe provisória da síntese criativa, sintaxe de massa. A colagem é a montagem da simultaneidade, totem geral. É tempo de massa e de síntese, não de centralização.”⁵⁹

4.6 Sobre a crítica de Schwarz

Ao abraçar os meios de massa, os tropicalistas buscavam agregar ao formato da canção as transformações impostas, prestando-se também ao difícil intento de conciliar uma “poética” de descontinuidade e fragmentação com a busca de uma identidade nacional. Tal proposta obviamente foi recebida com estranhamento dentro de um cenário marcado pela polarização ideológica. Uma das mais conhecidas e bem elaboradas críticas ao movimento provinda da esquerda partiu de Roberto Schwarz. Contrariamente a Pignatari, o crítico literário via com desconfiança a possibilidade de conciliação entre crítica social e procedimentos formais vanguardistas que dialogassem com os meios de massa, afirmando que “sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração.”⁶⁰ A ambiguidade e agressividade das imagens tropicalistas não é vista como uma estratégia eficiente no sentido de impelir à interpretação crítica do receptor, mas como um equívoco de formatação que tende a afirmar os anacronismos da condição nacional como irremediáveis. Schwarz sustenta que, ao registrar o atraso nacional a partir de procedimentos referenciados no estágio internacional de desenvolvimento técnico e de linguagem, os tropicalistas favorecem uma percepção deturpada da condição nacional, que ignora sua dimensão histórica e estabelece uma impressão de inviabilidade crônica para o Brasil.

O crítico relaciona a utilização de recursos construtivos ligados às vanguardas ao *pop* internacional à sensação de absurdo que decorre da linguagem tropicalista. Tais recursos “ultramodernos”, ao serem utilizados pelos tropicalistas no enfoque da anacrônica realidade nacional, engendrariam um efeito de choque, sugerindo um retrato do Brasil como aberração.

⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 31.

⁶⁰ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política (1964-1968)*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 292.

A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem *pop*, prosa de *Finnegans Wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a platéia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista.⁶¹

Remetendo-se ao jovem Glauber Rocha, Schwarz elogia a orientação revolucionária implícita no bordão “Por uma estética da forme”, pois nela “o artista buscaria a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo.”⁶² O Tropicalismo agiria de forma oposta, pois ele “registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país”.⁶³ Assim, a importação de técnicas “inimigas”, como as mencionadas anteriormente, denunciaria o caráter comercial, frívolo ou pouco crítico dos tropicalistas.

Tal como notou Heloísa Buarque de Hollanda, a crítica de Schwarz ao Tropicalismo ecoa aquela de Lukács ao conceito de alegoria pensado por Walter Benjamin. A dimensão ambivalente e abstrata da alegoria benjaminiana é rejeitada pelo filósofo húngaro devido à sua superficialidade e à negação da realidade imediata que opera. Como apontou Hollanda, para Lukács, “faltaria ainda à configuração alegórica a capacidade de apontar para o futuro (...) [o que] acabaria por levá-la a um beco sem saída: a linguagem do desespero, impossibilitada de suprir as necessidades histórico-universais da arte.”⁶⁴ Em linhas gerais, tal crítica estende-se aos movimentos de vanguarda como um todo e embasa a adesão de Lukács ao realismo, donde deduz-se, de acordo com a pesquisadora, que é a ausência de um *telos* histórico e de uma “perspectiva finalista para a obra de arte” que sustenta a oposição de Schwarz ao Tropicalismo.

Gilberto Vasconcellos também comentou o ensaio de Schwarz e, tal como Hollanda, levanta a dúvida: “o veio ideológico (apontado por Schwarz) resulta da alegoria enquanto procedimento estético ou da sua específica apropriação pela Tropicália?”⁶⁵. O pesquisador aponta que a “sensação de absurdidade” condenada por Schwarz como expressão de uma ideologia de classe assombra o pensamento nacional desde o Modernismo, em diferentes moradas – na antropofagia oswaldiana, no pensamento de Graça Aranha e no fascismo

⁶¹Id., *ibid.*, p. 291.

⁶²Id., *ibid.*, p. 293.

⁶³Id., *ibid.*, p. 293.

⁶⁴HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Op. cit.*, p. 67.

⁶⁵VASCONCELLOS, Gilberto. *Op. cit.*, p. 57.

tupiniquim de Plínio Salgado, sendo o Tropicalismo nada mais do que a atualização da “idéia angustiante de que nosso país ludibria as categorias racionais.”⁶⁶ Vasconcellos relativiza a crítica de Schwarz em relação ao aparato técnico movimentado pelos tropicalistas, argumentando que, se por um lado a atração pelo progresso técnico deu o tom do casamento entre futurismo e fascismo, a repulsa à técnica constava na programação literária verde-amarelista⁶⁷, embasando a doutrina integralista na década de 1920. Vasconcellos defende que o flerte com a técnica e com o *pop* pelos tropicalistas não implicava numa postura apolítica, ao contrário, a subversão do código musical operada pelo Tropicalismo subentendia a necessidade de “desocultação ideológica” em relação ao discurso solene e populista da MPB. Dessa forma, ainda que não “captasse esteticamente a totalidade dinâmica das determinações essenciais da realidade”⁶⁸, a estética tropicalista explicitava as contradições da *intelligentsia* esquerdista e abria o caminho para novas formulações dentro da MPB.

4.7 Alegoria tropicalista: crítica ao engajamento esquemático e assimilação de novas influências

Como escreveu Celso Favaretto, “o tropicalismo considera a alegoria como procedimento”⁶⁹. Contrariando as tendências que atuavam no sentido de projetar a identidade nacional através de modelos totalizantes, o movimento buscou escancarar as contradições que incidiam no processo de modernização em curso. As canções tropicalistas edificavam-se como mosaicos em que diferentes elementos da cultura nacional presentificavam-se de forma contraditória e desenraizada, promovendo a corrosão de estilos, gêneros e ideologias dentro de uma atmosfera ao mesmo tempo festiva e caótica, afirmativa e tensa. Ao contrário do padrão das canções da MPB politicamente orientadas, que se inspiravam numa fórmula para enunciar uma mensagem programática, o Tropicalismo extraía seu efeito primordialmente do modo de construção. Os processos construtivos tropicalistas não podem ser decodificados em nenhum padrão, tendo como gesto definidor a assimilação⁷⁰. O apanhado de referências é ilimitado, como sugeriu Favaretto:

⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 54.

⁶⁷ Movimento nacionalista literário surgido na década de 1920, fundado como resposta ao *Manifesto Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 53. Nesse trecho o autor refere-se diretamente à crítica de Lukács às vanguardas.

⁶⁹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 111.

⁷⁰ A expressão é utilizada por Luiz Tatit in: *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 59.

bricolagem de fragmentos e resíduos de poesias, músicas e falas públicas consagradas, contraponto metalingüístico do arranjo musical, entonação do cantor. Aí convivem Olavo Bilac e poesia concreta, Roberto Carlos e Beatles, música de consumo e música de vanguarda, procedimentos surrealistas, cubistas, dadaístas e mau gosto. Materiais artísticos nobres, sons e ruídos aleatórios etc.⁷¹

Em *Verdade Tropical*, ao relatar em detalhes a feitura da canção *Alegria, alegria*, Caetano Veloso afirma que, em vez de uma sonoridade homogênea, buscou-se “utilizar uma outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela.”⁷² A sonoridade escolhida pelo compositor foi a de uma banda de *rock*, dialogando com o gênero Jovem Guarda, o que contrastava com o caráter rítmico e melódico de sua composição, mais próxima de uma marcha, que, de acordo com Veloso, havia sido “decalcada” de outra marcha, *A banda*, uma canção de sucesso do já popular compositor Chico Buarque, que, por sua vez, estava associado à vertente nacionalista da MPB. Sobre tal semelhança, escreveu Veloso:

Na verdade, o fato de ser uma marchinha fazia de “Alegria, alegria”, no contexto do festival, uma espécie de anti “Banda” que não deixava de ser outra “Banda”. Os três primeiros versos das duas canções são permutáveis sob as respectiva melodias. (...) Isso revela que ambas as canções se dirigiram a expectativas formais bem sedimentadas no gosto do público – ambas são, portanto, igualmente “antiquadas” – e ressalta o parentesco entre o personagem que diz “Estava à toa na vida” (“A banda”) e o que se vê “caminhando contra o vento, sem lenço, sem documento” (“Alegria, alegria”).⁷³

Ou seja, Veloso trabalhou no sentido de aproximar referências opostas, colocando em dúvida os valores estético-políticos estabelecidos e optando por um arranjo “americanizado” para uma canção que se enquadrava em um gênero aceito como nacional, que, por sua vez, era “decalcada” de outra canção já aclamada por um compositor amplamente aceito no ambiente da música de protesto. No entanto, sua composição descrevia um estado de espírito oposto àquele de *A banda*. Enquanto esta remetia ao ambiente cultural de uma pequena cidade interiorana que se via encantada pela passagem de uma banda de rua, a outra descrevia as múltiplas sensações de um habitante em uma grande cidade, bombardeado por estímulos e informações de todo tipo, demarcando uma atitude apologética

⁷¹FAVARETTO, Celso. In: CYNTRÃO, Sylvia (Org.). *A forma da festa*. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora da UNB, 2000, p. 123.

⁷²VELOSO, Caetano. Op. cit. 2004, p. 168.

⁷³ Id., *ibid.*, p. 175.

ao intercâmbio cultural internacional. No entanto, conforme destacou Veloso, as duas assemelhavam-se no caráter até certo ponto redundante ou “antiquado”, de fácil aceitação, insinuando a previsibilidade do gosto e da praxe intelectual do público (universitário, “de esquerda”), que se julgava, acima de tudo, crítico.

Sobre a mesma canção, escreveu o compositor baiano: “de certa forma, o que queríamos fazer equivalia a ‘samplear’ retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready-mades*.”⁷⁴ Na alusão explícita à (anti)técnica artística inaugurada por Duchamp, pode-se reconhecer o procedimento típico do alegorista descrito por Peter Bürger, que desloca as referências do seu ambiente original, realocando-as de forma a desestabilizar o seu sentido original. Nesse caso, a colagem de gêneros e a ambiguidade intertextual estabelecida pelo compositor desestabilizam o próprio “sistema” da música popular enquanto engrenagem de ação política. Nesse contexto, o verso “e uma canção me consola” parece querer explicitar “a função catártica, festiva e apaziguadora que adquiria a música de protesto no clima de hipóstase populista da cultura.”⁷⁵ Como percebeu Carlos Basualdo, o verso “por que não?” traz um dispositivo semântico complexo:

a frase contém uma pergunta que não se expressa como tal, uma afirmação suspensa pelo tom interrogativo, e uma negação contradita pelo caráter afirmativo e inquisidor da proposição. Interessa, sobretudo, o fato de que não se trata de pôr em cena uma pura negatividade, nem uma afirmação dogmática.⁷⁶

O “Por que não?” repetido na canção “limita o limite” imposto pelas balizas ideológicas que patrulhavam o cenário musical e ironicamente pergunta:

Por que não pensar a identidade nacional brasileira como um processo aberto, em desenvolvimento permanente? Não como uma busca interminável das origens – como queria o modelo herdado da Europa –, mas sim como uma aposta, permanentemente renovada, na incorporação e elaboração seletiva dos estímulos culturais, seja qual for sua procedência. Por que restringir, aprioristicamente, o rol de experimentos possíveis a serem realizados a partir de uma forma artística determinada?⁷⁷

Em outro trecho de seu relato sobre o processo criativo por trás da canção, Veloso faz uma observação sobre o caráter de sua composição, o que sugere uma alteridade em

⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 168.

⁷⁵ VASCONCELLOS, Gilberto. *Op. cit.*, p. 47.

⁷⁶ BASUALDO, Carlos. *Op. cit.*, p. 15.

⁷⁷ Id., *ibid.*, loc. cit.

relação à postura crítica doutrinária dentro da MPB: “havia a distância necessária para a crítica – pra mim uma condição de liberdade –, mas havia a alegria imediata da fruição das coisas.”⁷⁸ Como relata o compositor, o bordão que dá nome à canção foi retirado de uma fala recorrente de Chacrinha, apresentador de um programa de auditório muito popular “que as empregadas domésticas não perdiam.”⁷⁹ Outro verso emblemático da canção – “nada no bolso ou nas mãos” – foi extraído da última página do livro *As Palavras*, do filósofo Frances Jean-Paul Sartre. A aproximação de um fragmento daquele que Veloso classificou como o “mais profundo dos livros”⁸⁰, com um bordão de uma figura televisiva popularesca, exemplifica o procedimento alegórico operado pelos tropicalistas. As referências são reacomodadas sem a preocupação em adequar a forma de expressão ao conteúdo prévio – logo, opera-se aí um deslocamento do sentido de tais referências que passam a funcionar enquanto meras ruínas de seu significado original. Essa teia polifônica de significantes vazios estabelece uma abertura semântica através da experiência sensível. A dimensão descontínua entre signo e sentido, própria da construção alegórica, encontra uma maneira singular de se manifestar dentro da forma canção. A propriedade dessa forma musical de remeter a vários códigos sem perder a unidade foi aproveitada no intuito de embaralhar as instâncias da cultura. Nas possíveis tensões estabelecidas entre melodia e letra, instrumentação e interpretação, harmonia e arranjo, constrói-se um mosaico que instaura uma distância entre os elementos que o compõe ao mesmo tempo em que os aproxima.

No Tropicalismo, a canção recebeu um tratamento que impulsionou as possibilidades de estruturação de designações divergentes dentro da forma. O movimento inscreve-se em um período em que a canção popular, no Brasil e no mundo, começou a flertar com novos recursos técnicos de gravação, amplificação e manipulação sonora, assimilando certas experiências da música de concerto do século XX. Os tropicalistas foram pioneiros na assimilação dessas novas influências, integrando o novo material na construção de uma nova identidade estética para a música popular.

Como escreve Molina, é possível localizar nos anos de 1960 uma transformação fundamental nas práticas composicionais de música popular cantada.⁸¹ O início da utilização dos procedimentos de exploração sonora a partir de recursos oferecidos pelas tecnologias de

⁷⁸ VELOSO, Caetano. Op. cit., 2004, p. 166.

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 167. Veloso conta que o programa havia sido alvo de um estudo de Edgar Morin.

⁸⁰ Id., *ibid.*, loc. cit.

⁸¹ MOLINA, Sérgio. A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 14.

gravação tem, nos Beatles, a sua referência inicial. A partir do álbum *Revolver* (1966) e ostensivamente no álbum *Sgt. Pepper's lonely heart club band* (1967), a criação de “sonoridades” em estúdio passou a ser utilizada de forma mais ambiciosa pelo grupo. O protagonismo da tecnologia nas composições dos Beatles resultou em obras com um formato notoriamente distinto da canção tradicional. Como coloca Richard Taruskin:

Esses aparatos (técnicos) agregaram à canção qualidades que não podem ser capturadas (...) na partitura vocal (produzida, como todas as “partituras populares”, depois do fato), (...). Em certo sentido os Beatles não estavam mais escrevendo canções como alguns ícones da música de vanguarda da época, eles estavam criando colagens – obras de arte acabadas, artefatos em fita que não poderiam ser adequadamente reproduzidos em outra mídia.⁸²

A montagem de uma obra musical em estúdio, nos moldes dos álbuns da banda inglesa, guarda muitas semelhanças com o processo de produção do cinema e insere-se em um movimento cultural em que vanguarda e cultura *pop* pareciam flertar. O aparato de gravação não é utilizado apenas para registrar a *performance* dos músicos, pois os próprios recursos sonoros do estúdio integram o arranjo numa sintaxe própria, resultando em sonoridades e estruturas peculiares, impossíveis de serem atingidas sem esses recursos. A elaboração de sonoridades com atenção especial ao timbre e à textura, à incorporação do ruído, ao flerte com a improvisação e a aleatoriedade, ao interesse pelas sonoridades não ocidentais e à edificação da forma através dos processos de montagem, fusão e sobreposição indiciam essa influência. No Brasil, o movimento Tropicália foi percussor na assimilação dessa tendência, tendo como aliado nesse processo o maestro, produtor e arranjador Rogério Duprat.⁸³

4.8 *Sugar cane fields forever* – canção-montagem: jogo e luto

*“A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica. Do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.”*⁸⁴

*“Quando eu digo que aquela era uma época infeliz, é porque o Tropicalismo veio como uma espécie de arte do Brasil assumindo a sua nova situação, e isso era doloroso (...). A alegria do Tropicalismo era um pouco apocalíptica, um pouco assim auto destrutiva.”*⁸⁵

⁸² TARUSKIN, Richard *apud* MOLINA, Sérgio. *Ibid.*, p. 20.

⁸³ Para saber mais sobre a trajetória dessa figura importantíssima no movimento Tropicália, cf. GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2002.

⁸⁴ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 38.

⁸⁵ VELOSO, Caetano. In: CYNTRÃO, Sylvia (Org.). *Op. cit.*, p. 57.

O disco *Araçá azul* foi lançado por Caetano Veloso em 1972. Apesar de não se inserir no período “heróico” do Tropicalismo, emprega e radicaliza os procedimentos construtivos essenciais do movimento. Alguns fatos relevantes cercam a realização desse LP. Gravado logo após o retorno de Veloso do exílio, foi produzido majoritariamente de forma solitária no estúdio, diferentemente do resto da produção tropicalista. Tido como excessivamente experimental, foi amplamente rejeitado pelo público. Dentro do referido disco, optamos por destacar a faixa intitulada *Sugar cane fields forever*. A peça contém características bastante próprias que dificultam o seu enquadramento em um gênero ou forma específica, convidando a uma análise mais detida de seus protocolos formais.

Caetano Veloso é conhecido, acima de tudo, como um compositor de canções. O gênero canção caracteriza-se basicamente pela relação entre texto e melodia, geralmente contando com um acompanhamento harmônico. A peça sobre a qual estamos tratando poderia ser classificada como uma canção, no entanto, tal classificação nos parece insuficiente. Ainda que os elementos essenciais da canção estejam presentes, basta uma primeira audição para constatar que não se trata de uma canção comum. Ela tem como característica central a ampla utilização do recurso da montagem, que se impõe com tamanha força que torna a trama entre texto e melodia secundária. No entanto, é preciso fazer uma ressalva, como observou Bürger: o procedimento técnico da montagem pode ser utilizado na elaboração de obras perfeitamente lineares.⁸⁶ No cinema clássico, por exemplo, é um procedimento padrão. No âmbito musical, a partir do momento em que as técnicas de edição em estúdio tornaram-se um procedimento usual, a grande maioria das canções registradas utilizando-se desse recurso são perfeitamente lineares,⁸⁷ ou seja, o protagonismo de tal técnica na elaboração da canção de Veloso deu-se por opção do artista, pelo seu desejo (consciente ou não) de realizar uma peça que afrontasse certos preceitos construtivos importantes da forma canção.

Como apontamos anteriormente, já em *Alegria, alegria* Veloso flertava com o princípio da montagem, porém, sem nunca abrir mão de certos elementos de estruturação tradicionais, relacionados a orientações básicas de encadeamento harmônico, configuração melódica e estruturação formal. Em *Sugar canes fields forever*, tais orientações são abandonadas, resultando numa peça em que a transição entre as partes é realizada de forma abrupta, através de recurso providos da edição em estúdio. Além disso, a relação mesmo entre as partes não se guia por nenhum tipo de afinidade, seja ela de tonalidade, andamento ou

⁸⁶BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 137.

⁸⁷ As “não lineares” foram aquelas que optaram por usar tal recurso de forma criativa, como mais um elemento de estruturação da forma, tal como fizeram os Beatles.

gênero. O resultado é muito semelhante daquele descrito por Bürger ao analisar as obras vanguardistas (alegóricas), com as partes da obra não se relacionando de forma orgânica com o todo, sendo tal efeito estimulado por outro fator, presente tanto em algumas obras vanguardistas quanto na peça de Veloso: a inclusão na obra de elementos diretamente extraídos da realidade.

A peça estrutura-se de maneira semelhante a um *rondó*⁸⁸, em que trechos de *performance* da cantora tradicional baiana Edith do Prato intercalam-se com excertos gravados em estúdio. A ambiência da *performance* da cantora é claramente distinta da dos trechos que se contrapõe, como se a *performance* dela estivesse sido captada ao vivo. Já os trechos contrastantestêm caráter variado: alguns flertam com sonoridades do samba e da Bossa Nova, outros são orquestrações de viés impressionista, surgem também articulações vocabulares que lembram as experiências realizadas pelo grupo concretista e pelo multiartista alemão Kurt Schwitters. As transições entre os fragmentos dão-se majoritariamente através de recursos conhecidos como *fade in* e *fade out*, deflagrando um efeito em que as partes interagem de maneira a fundirem-se umas nas outras.

A configuração da peça de Veloso chama atenção para o potencial sintático da montagem. A técnica dialoga com figuras de linguagem antigas como a metáfora, a comparação e a alegoria. Aproxima-se também da colagem, mais associada à pintura. A força da montagem está na relação não lógica que estabelece entre os elementos, ou seja, sua essência é parassintagmática, não opera por uma lógica linear de sentido (sintagmática), mas pela similaridade ou analogia. O efeito de choque da montagem emerge da aproximação de elementos distantes, que, ao aproximarem-se, perdem o seu significado usual remetendo a uma terceira coisa. Como escreveu Flavio Kothe, ao aproximar montagem e metáfora, “a força da metáfora é proporcional à quantidade e qualidade de coisas que ela for capaz de sugerir de modo sintético. Ela é tanto mais surpreendente quanto mais distantes entre si forem os elementos de comparação.”⁸⁹ De acordo com o autor, a montagem é uma espécie de metáfora em que se tem uma cena conjugada metonimicamente à outra, de forma que “a contiguidade das cenas faz com que cada uma afete a outra, seja afetada pela outra. Cada uma delas passa a ter um novo significado, um duplo significado. Nenhuma delas é mais idêntica a si mesma.”⁹⁰

⁸⁸ Rondó é uma forma musical organizada a partir de um tema principal e diversos temas secundários, sempre intercalados pela repetição do tema principal.

⁸⁹ KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986, p. 9.

⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 11.

O grande teórico e explorador da técnica da montagem foi o cineasta russo Serguei Eisenstein (1889-1948). Para ele, o conceito de montagem não se restringia à sua utilização no cinema, mas estaria presente em todas as artes e, numa perspectiva mais ampla, como um elemento geral no funcionamento da natureza e da cultura. Na perspectiva de Eisenstein, em acordo com o período de intensas transformações sociais em que viveu, a montagem deveria induzir à transformação das formas de pensamento. O dinamismo da montagem provém do conflito que quebra a linearidade do pensamento e traz à tona novos significados, de modo que o seu inacabamento ou a ampla gama de interpretações que a montagem sugere servem pra mobilizar o senso crítico e a imaginação do espectador.

Pode-se extrair algumas interpretações da canção-montagem de Veloso situando-a no contexto social e político brasileiro. A peça espelha a radicalização tropicalista na forma de equalizar crítica social e impulso vanguardista. A anterior abordagem “pedagógica” que buscava ler o Brasil e representá-lo através de alegorias relacionadas à realidade dá lugar a formalizações muito distantes das gramáticas conhecidas, estabelecendo um campo de interpretação menos previsível e apontando para um horizonte crítico de difícil interpretação. Consciente de não estar falando mais “para o povo”, e diante de uma configuração social e política sufocante, o artista radicaliza a estratégia do choque, como aponta Xavier:

O contexto da modernização administrada pelo regime militar não arrefeceu, pelo contrário, acelerou a busca de outros protocolos de experiência estética articulados ao tateamento do país. O desconcerto, longe de um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa na atualização das artes face ao quadro internacional da época. Estranhado o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo.⁹¹

Seguindo as reflexões de Gilberto Vasconcellos, pode-se afirmar que *Sugar canes fields forever* realiza aquilo que o autor chamou de “caricatura da modernização reflexa”⁹², denunciando as inconsistências da modernização conservadora implementada pelos militares. Muito diferente dos compositores da MPB, que priorizavam a coordenação orgânica entre elementos tradicionais populares e técnicas modernas de arranjo e composição, Veloso parece refutar tal síntese, deixando explícitas as suas discontinuidades. O choque entre a voz da cantora Selma do Prato e os excertos que remetem, de várias formas, à modernidade musical, desencadeiam um estranhamento que pode ser interpretado de diferentes maneiras. A

⁹¹ Id., *ibid.*, p. 20.

⁹² VASCONCELLOS, Gilberto. *Op. cit.*, p. 49.

peça pode referenciar, como sugeriu Vansconcellos, às disparidades da modernização impostas pelo regime ditatorial, que se aplica somente de forma parcial, cindindo o tecido social, como também pode denotar, numa operação análoga àquela de Oiticica, à resistência e à atemporalidade da cultura popular, que resiste em meio às turbulências da modernização, preservando seu valor a despeito desta. Ou mesmo as duas coisas.

Por outro lado, o título da composição traz um forte teor irônico e melancólico, uma leitura trágica da condição nacional. Ao parodiar uma canção da maior banda *pop* do mundo, os The Beatles, ele substitui a palavra “*strawberry*” por “*sugar canes*”. Mais do que apenas substituir uma referência por outra, fazendo uma alusão um tanto óbvia a um produto agrícola tipicamente brasileiro, ele remete a grandes mazelas que permeiam a condição nacional: o latifúndio, a desigualdade e a fome. A referência à modernidade na menção aos Beatles contrasta com os ícones da condição subdesenvolvida do Brasil. Somado a isso, o sentido do título da música (“campos de cana de açúcar para sempre”) acrescenta um profundo tom de melancolia, profetizando a perpetuação da condição de país periférico provedor de matéria-prima. Aquilo que antes parecia ser um estágio revela-se como destino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos neste trabalho abordar o movimento Tropicália a partir de sua relação com alguns aspectos das vanguardas europeias. Entendemos que a possibilidade de tal justaposição atesta a relevância artística do movimento nacional e, também, da música popular enquanto objeto de estudo dentro da Filosofia. Além disso, acreditamos que nosso tema insere-se no vasto contexto das questões culturais nacionais que carecem de estudos filosóficos.

Em recente entrevista, o economista Eduardo Gianneti, comentando questões ligadas ao seu mais recente livro, intitulado *Trópicos utópicos*, declarou reconhecer na obra de Caetano Veloso a tentativa de concretização no plano artístico daquilo que se poderia entender como uma utopia tropical, caracterizada pela conciliação entre desenvolvimento socioeconômico e “alegria de viver”. Nas palavras do economista:

acho que o tropicalismo é herdeiro do modernismo oswaldiano neste aspecto. E o Caetano Veloso, na obra dele e no que ele representa na cultura brasileira, é a corporificação desta junção: de um aprimoramento de altíssima qualidade, sofisticação e civilização com uma pulsão e vitalidade, uma espontaneidade e alegria que é caracteristicamente brasileira. Costumo dizer que é a vitalidade iorubá filtrada pela ternura portuguesa.¹

A reflexão de Gianneti parte da constatação, de acepção freudiana, de que a civilização “entristece a alma” e de que o Brasil poderia representar uma alternativa a tal fato se fosse capaz de desenvolver-se socialmente de uma maneira que neutralizasse o mal-estar que vem a reboque da civilização. Para isso, seria necessário preservar as nossas características culturais nativas, pois delas proveriam a vitalidade e a alegria que, subentende-se, nas civilizações mais desenvolvidas perdeu-se. Evidentemente, a reflexão de Gianneti é muito mais ampla e profunda do que a que nos propusemos aqui, não cabendo esmiuçá-la neste espaço. Todavia, ela remete à proeminência do Tropicalismo enquanto movimento artístico que buscou pensar a identidade nacional não exclusivamente a partir de suas origens, mas também considerando as suas possibilidades futuras. Sob essa perspectiva, há de se abordar a Tropicália, tal como intentamos neste trabalho, considerando o seu lado melancólico, que remete ao esgotamento de um projeto modernizador, e o seu lado lúdico-criativo, que apontava para uma possível renovação cultural. No âmbito da música popular, o caráter

¹Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/22/politica/1469207930_487623.html>. Acesso em: 7 out. 2016.

conceitualmente elucidativo do movimento, tal como mostramos no Capítulo 3, parece apontar para a possibilidade de equacionar a tensão entre melancolia e criação pela configuração de uma identidade musical aberta à transformação, ou que se defina não em função da preservação de uma essência fundamental, mas da capacidade de interagir com novos elementos.

A herança tropicalista é certamente tão contraditória quanto influente. A problemática relação entre cultura e consumo tematizada pelo movimento deixa dúvidas a respeito da natureza de seu intento, ao menos em sua faceta musical. Francisco Alambert, no artigo *A realidade tropical*, levanta questões muito pertinentes que questionam a onipresença tropicalista na cultura nacional.² Teria o aspecto contestador do movimento se diluído? A nomeação de Gilberto Gil como ministro do governo Lula em 2003, assim como a participação de Caetano Veloso, no mesmo ano, na cerimônia do Oscar mostram que os tropicalistas, de fato, conseguiram ocupar o espaço dos meios de massa e até das estruturas do Estado. Tal como sugere o autor, seria um caso extraordinário em que uma vanguarda se estabelece como regra por mais de 40 anos. Dessa forma, caberia questionar se a aclamação do movimento representou uma diluição de sua força transformadora.

O legado histórico da Tropicália certamente é um tema instigante, todavia, nossa proposta neste trabalho não foi analisar os seus efeitos póstumos. Acreditamos ter deixado claro o aspecto crítico do movimento no contexto específico do seu surgimento, desmontando certa perspectiva recorrente que qualifica o Tropicalismo como uma mera aceitação passiva e oportunista das imposições da indústria do entretenimento. Nesse sentido, buscamos utilizar ao máximo as declarações e reflexões elaboradas pelos próprios artistas, principalmente Veloso, como forma de explicitar sua consciência crítica e maturidade artística.

Entendemos que o esforço aqui realizado nem de longe esgota o tema, mais do que isso, reconhecemos que algumas questões foram abordadas de maneira panorâmica. A impossibilidade de abordar com a devida profundidade todas as questões levantadas aponta para a riqueza e abrangência da questão, o que provavelmente justifica a nossa empreitada.

² Cf. ALAMBERT, Francisco. *A realidade tropical*. *Revista IEB*, São Paulo, n. 54, p. 139-150, 2012.

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, Miriam. O reencantamento do político: interpretações da contracultura (Resenha de STEPHENS, Julie. *Anti-disciplinary protest: sixties radicalism and postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998). *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 16, p. 143-147, jun. 2001.
- AGRA, Lúcio. *Monstruivismo: reta e curva das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2010.
- ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. *Revista IEB*, São Paulo, n. 54, p. 139-150, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972.
- _____. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil (1924). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- _____. Manifesto Antropófago (1928). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2016.
- _____. Crise da filosofia messiânica. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1991.
- BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil (1967-1972). In: _____. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Brasília: Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e técnica, arte e política* (Obras Escolhidas – vol. I). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras Escolhidas – vol. III). São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo* (o novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea – Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURNETT, Henry. *Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- _____. *Poesias reunidas*: Oswald de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos (1950-1960). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1965.
- _____. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CÍCERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COELHO, Claudio. A contracultura: outro lado da modernização autoritária. In: RISÉRIO, Antonio. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú cultural, 2015, p. 39-44.
- CONTIER, Arnaldo. *Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- CYNTRÃO, Sylvia (Org.). *A forma da festa*. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora da UNB, 2000.
- DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. Tradução Nara Tutida. *ARS*, São Paulo, vol. 2, n. 4, p. 99-115, 2004.
- DUARTE, Pedro. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- _____. O nascimento da crítica de arte moderna: Kant e o Romantismo. *Princípios: Revista de Filosofia* (UFRN), Natal, vol. 17, n. 27, 2014.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.
- FABBRINI, Ricardo. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética: Revista de Ética e Filosofia Política*, vol. 1, n. 1, p. 167-183, 2013.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- _____. Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica. *Revista de Artes Visuais UFRGS*, vol. 4, n. 7, p. 27-42, 1993.
- _____. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERREIRA, Débora. Arthur Danto e a representação como limite da arte. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 17, p. 13-24, 2014.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- _____. Brasileiro melancólico e cordial, porém moderno. In: VALENTE, Heloísa; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). *O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) contemporâneo*. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 75-105.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2002.
- GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro/São Carlos: 7 Letras/EdUFSCar, 2006.
- GIANNETTI, Arthur. Entrevista. Disponível em:
<http://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/22/politica/1469207930_487623.html>. Acesso em: 19 out. 2016.

- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- _____. *Estética doméstica*. Tradução André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução Clovis Marques (com a colaboração de Silvio Augusto Merhy). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.
- KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- MACIEL, Maria Esther. Poetas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Revista de Estudos em Literatura*, Belo Horizonte, vol. 2, p. 75-96, 1994.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, 1992.
- _____. João e Miles. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 jul. 2011.
- MCCARTHY, David. *Arte pop*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MENEZES, Rafael. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 31, p. 156-177, 1996.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MORAES, Eduardo. *A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.
- NAPOLITANO, Marcos. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
- _____. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002a.
- _____. A música popular brasileira nos anos 70: resistência política e consumo cultural. *IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM*, Cidade do México, 2002b.
- _____. *Síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.
- NAVES, Santuza (Org). *Do samba canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: RelumeDumará/PAPERG, 2003.
- _____. Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica da música popular. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio (Orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004
- _____. *Velô de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- _____. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *Violão azul: modernismo e música popular* (Edição Digital). Rio de Janeiro: FGV, 2012.
- NETTO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.
- NOVAES, Adauto. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Brasília, Editora Brasiliense, 1982
- NODARI, Alexandre. *Limitar o limite: modos de subsistência*. Colóquio Internacional “Os mil nomes de Gaia: do antropoceno à idade da terra”, 2014.
- NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OITICICA, Hélio. *Brasil diarreira*, Ms., 1970.
- _____. [1967] Esquema geral da nova objetividade. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007a, p. 221-231.
- _____. [1969] Tropicália: a nova imagem. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007b, p. 310-312.
- _____. [1969] Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007c
- PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 2003.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. London: Harvard College Press, 1962.
- POLLETO, Fabio. *Jobim e a modernidade musical brasileira (1953-1958)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

- QUERIDO, Fabio. Romântico, moderno e revolucionário: o surrealismo e os paradoxos da modernidade. *Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais (Unesp)*, n. 14 e 15, p. 81-97, 2010/2011.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: _____. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras/Itaú cultural, 2015, p. 25-30.
- ROSENFELD, Anatol. *Aspectos do romantismo alemão*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano – uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política (1964-1968). In: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 52-71.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed34, 2008.
- SISCAR, Marcos. O tombeau das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 2, 2014.
- SOUZA, Gabriel de. A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, vol. 3, n. 2. p. 86-103, 2006.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Tradução Luis Carlos Daher (1ª parte) e Adélia Bezerra de Menezes (2ª e 3ª partes). São Paulo: Nobel, 1984.
- SUZUKI, Marcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- TATIT, Luiz. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. Prefácio para a 3ª edição de *Panamérica* (José Agrippino de Paula). São Paulo: Papagaio, 2011.
- VILLAÇA, Mariana. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político. Entrevista a Ozeas Duarte e Paulo Baía. *Teoria e Debate*, n. 35, 1997. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/musica-problema-intelectual-e-politico?page=full>. Acesso em: 19 out. 2016.

_____. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolia, 2004a.

_____. Catulo da paixão cearense. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo, Publifolia, 2004b.

_____. Entre o popular e o erudito. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 55-72, 2007.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Brasília: Brasiliense, 1993.