

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JORGE EVANDRO LEMOS RIBEIRO

VITÓRIA

2007

JORGE EVANDRO LEMOS RIBEIRO

**VIVA IRACEMA, VIVA IPANEMA: O TROPICALISMO (OUVIDO) À
LUZ DO DILEMA LATINO-AMERICANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython F. Salgueiro.

VITÓRIA

2007

JORGE EVANDRO LEMOS RIBEIRO

**VIVA IRACEMA, VIVA IPANEMA: O TROPICALISMO (OUVIDO) À
LUZ DO DILEMA LATINO-AMERICANO.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em de maio de 2007.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Wilberth Claython F. Salgueiro.
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Lenivaldo Gomes de Almeida
Pontifícia Universidade Católica / RJ

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo

A meus pais: Sebastião Lemos Ribeiro e Eva Cândida
Ribeiro Pinto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao Prof. Dr. Wilberth Claython que me deixou à vontade para pensar e desenvolver com relativa tranquilidade esta dissertação, tornando o processo criativo menos doloroso. Também agradeço à Capes, pelo apoio concedido em forma de bolsa de estudos. Não posso esquecer o amigo Fernando Gasparini, que me instigou com seus questionamentos depois de uma leitura cuidadosa e de críticas pertinentes. Em especial agradeço àqueles que comigo debateram ou apenas conversaram prazerosamente sobre música ou América Latina: Anne Ventura e Edivan Freitas, sem esquecer o grupo de amigos que, no balcão do bar do Pantera, me proporcionou horas de bate-papo que certamente me influenciaram neste trabalho.

RESUMO

Por meio de um ritual antropofágico, a literatura latino-americana acaba se encontrando no entre-lugar da submissão e da transgressão. Por essa ótica, pretende-se pensar o Tropicalismo como uma resposta subversiva à relação conflitante entre o modelo metropolitano e a natureza calibanesca da América Latina.

Palavras-chave: Tropicalismo, América Latina, alteridade.

ABSTRACT

By means of an anthropophagic ritual, Latin American literature ends up in the in-between place of submission and transgression. From point of view, we aim at reflecting about Tropicalism as a subversive answer to the conflicting relation between the metropolitan model and the cannibalistic nature of Latin America.

Key-words: Tropicalism, Latin America, otherness.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: MELODIA E RITMO DA POESIA / 10

2. UM GESTO PARA A INVENÇÃO LATINO-AMERICANA / 15

2.1. Um gesto famanado de ofensa: a pacova / 15

2.2. Entre submissão e transgressão: a questão América Latina / 16

3. “BOSTA NOVA PRA UNIVERSITÁRIO”: O MODERNO CONCEITO MUSICAL / 30

3.1. Bossa e destruição: festivais, vaias e aplausos / 30

3.2. Pobre samba meu: a dialética nacional / estrangeiro num confronto sonoro / 33

3.3. Guitarras em transe: teatro, cinema, música e artes plásticas na cena tropicalista / 43

4. VIVA IRACEMA, VIVA IPANEMA: O MANIFESTO *TROPICÁLIA* CONTRA OS CHAPADÕES / 55

4.1. O pirralho malcriado ou o mito do “mau selvagem” / 69

5. CONCLUSÃO: SEMENTES E HERANÇAS TROPICALISTAS / 75

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS / 96

INTRODUÇÃO: melodia e ritmo da poesia.

Não pretendo que o leitor deste trabalho entenda a música e a poesia como artes distintas, inseparáveis. Não que elas não sejam de fato; mas, para melhor compreensão do que se quer abordar aqui, o leitor deverá relacionar uma à outra como elementos de uma arte chamada canção. Por mais que hoje sejam vistas como artes diversas, na Antigüidade, a dança, a música e a poesia eram tidas como uma única manifestação indistinta. A poesia nasceu com a música. E assim estiveram as duas vinculadas em vários momentos da História. Haja vista o Trovadorismo em que fica explícito esse fato até a chegada da modernidade, quando uma se desvincula da outra. Mas não radicalmente. Por vários momentos as duas artes, por assim dizer, estariam entrelaçadas não apenas porque teremos referências à música na poesia – como em termos do tipo madrigal, soneto, lira, entre outros –, mas também porque o próprio poema, no caso daquele elaborado, a princípio, apenas para ser lido, traz em si um ritmo e uma sonoridade musical explicitada pelas vogais e consoantes, produzindo uma musicalidade inerente ao signo verbal. Além disso, poetas, por exemplo no Brasil, desde Gregório de Mattos, passando por Gonçalves Dias, Tomás Antônio Gonzaga até chegarmos a Vinícius de Moraes (que deixou praticamente a poesia declamada para se dedicar à elaboração de poesia cantada), tiveram suas composições de letras para fazer modinhas, sambas etc. Isso é para citar apenas alguns poucos argumentos para que entendamos que aqui neste trabalho a música estará, apesar de haver uma tendência a separar, estabelecendo uma relação intersemiótica com a letra. Isto posto, não adentraremos nas teorias dessa área do saber, que acabará por compreender

a letra, o arranjo, o ritmo, os instrumentos, a melodia e o *ethos* como parte de um todo que nos dará índices para discutirmos e tentarmos entender a relação entre a identidade nacional e o outro no contexto latino-americano em que se encontra o Brasil.

Mário de Andrade já dizia que a música é tão antiga quanto o homem (*apud* TRAVASSOS, 1997, p. 48). Isso implica dizer que ela é uma dos modos de expressão mais cara ao homem. Se a música sem “assunto” – isto é, sem letra – já desperta a manifestação de uma identidade que de particular passa a coletiva, acontecerá isso mais explicitamente com a música que também traz a poesia das palavras além do que já há de político e histórico e de psíquico na poesia melódica. Se a música então é tão primitiva na cultura humana, dificilmente encontraremos objeto melhor de estudo se o tema a ser desenvolvido for a identificação de um determinado povo de uma certa nação, sobretudo, se a nação tiver uma musicalidade popular tão rica e variada como é o caso do Brasil. A diversidade é tão intensa que a questão da identificação cultural se problematiza, o que não quer dizer que se torne desinteressante. Neste ínterim é que se enquadra uma das referências literárias que percorre o trabalho: Macunaíma. Esse que, sendo “sem nenhum caráter”, encontra-se em oposição cultural por identificação ao “outro” europeu, que, na modernidade, inventou a idéia iluminista burguesa de Estado, Nação e Identidade como uma das formas de poder.

Sabe-se que é da inconsciência do povo que se extrai a cultura nacional. Ali, a sutura nos chistes melódicos e nos intervalos das letras compõe uma idéia de nacionalidade. Um e outro forma práticas discursivas que revelam um sujeito

primeiramente singular que descamba para o coletivo. Neste âmbito, discutiremos de modo anti-essencialista a questão a ponto de evitarmos, quando convier, a palavra “identidade”, preferindo na maioria das vezes “identitária”, se adjetivo, ou “identificação”, quando trouxer a idéia de processo ou contingência em contraposição ao pensamento estanque que a anterior carrega em sua espinha dorsal. Nessa condição da contingência, a antropofagia cultural oswaldiana nos servirá como suporte para entendermos que o processo de formação cultural do Brasil no contexto latino-americano não deveria, como realmente não aconteceu, seguir o modelo de um mundo que, antes da “descoberta” – entenderemos como “invenção” no capítulo em que discutiremos a questão da América Latina –, nem imaginava o planeta em que vivemos ser tão grande quanto realmente é. Para um mundo pequeno, uma concepção restrita. Portanto, não pensaremos a identidade como algo constituído com uma pretensa unidade, mas, algo que, diante do diferente ou do outro, – seja um “retorno às raízes”, seja a “tradição” – será entendida como um trajeto para a “narrativização do eu” histórico e político.

Elas [as identidades] surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático [...] É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2000, p. 109).

Por conta disso que nos ateremos em um momento específico de nossa história musical que ficou conhecido como Tropicalismo, delimitando a pesquisa ainda mais ao analisar a canção “Tropicália” de Caetano Veloso. Mas não dispensaremos os antecedentes históricos desse “movimento”, nem o contexto político e cultural por que passava o final da década de sessenta, nem o que temos como subsequente ao Tropicalismo. Julgamos que o conjunto dessas três perspectivas nos ajudarão a ter um olhar mais sagaz para abordarmos tal tema proposto. Na procura de um entendimento do Brasil latino-americano enquanto país tido como subdesenvolvido, relativamente jovem e diverso culturalmente na medida em que a mestiçagem desbanca, à moda calibesca, a noção de unidade cultural, as três perspectivas nos auxiliarão, se não a entender, pelo menos a nos aproximarmos de um olhar que esteja menos afetado por uma miopia imposta pela noção unitária de Estado Nação herdada do Iluminismo.

Sabemos que no caso do Tropicalismo não diz respeito especificamente a um “movimento” que deva ser considerado restritamente popular, dado que se trata de um país onde o grau de instrução do povo esteja descompassado infelizmente com o grau poético que alcança um Caetano Veloso; no entanto, como disse Luiz Tatit no prefácio do livro *Tropicália: alegoria, alegria* de Celso Favaretto, o Tropicalismo “reavalia o momento sócio-cultural do Brasil tomando como gabarito o seu instrumento mais afinado: a canção” (*apud* FAVARETTO, 1996, p. 11). Esse “instrumento” serve e sempre serviu para o povo do Brasil, desde a escravidão, como recurso expressivo intuitivo, nem por isso ineficaz, da condição histórica em que se encontrava respectivamente o sujeito dessas

terras “sem fé, lei ou rei”. Por isso no último capítulo deste trabalho nos dedicamos a contar brevemente a história da música brasileira destacando alguns momentos bem importantes, para entendermos até que aspecto o Tropicalismo pode ser considerado um dos pontos mais luminosos da canção brasileira no que tange à consciência não apenas intuitiva de nossa condição sócio-política não atrelada simplesmente ao feito tropicalista, mas correspondente ao momento de amadurecimento até intelectual de nossa formação cultural. Fazendo uso de recursos literários de vanguardas como o da Poesia Concreta, o Tropicalismo inovou no modo de fazer canção no Brasil abordando temas que até então ou não eram abordados ou eram de modo simplista; sem a dicção da contradição, antes muito se restringia a partir da suposta coerência. Para isso o Tropicalismo recorre, como muito bem apontou Celso Favaretto, à metonímia e à alegoria como estratégia de “tradução” de uma situação histórica, de um país, de um sujeito. Aqui, nós seguiremos em muitos pontos as rotas de análises de Favaretto sem, porém, nos atrelarmos principalmente, à música “Alegria, alegria” na medida em que encontramos na canção “Tropicália” elementos que favorecem não só discutir o Brasil histórico, mas discutir o Brasil contextualizado na América Latina, onde se diferencia dos demais países a começar pela origem colonial diante dos seus vizinhos *hermanos*. Mas antes de chegarmos propriamente à análise da canção mencionada, discorreremos por questões que envolvem a América Latina, passando por autores como Eduardo Coutinho, Silviano Santiago – para falar de intelectuais brasileiros –, Edmundo O’Gorman e Tzvetan Todorov, para melhor compreendermos a nós mesmos pelo processo de discussão sobre a alteridade. Quanto ao texto literário, não estaremos nos baseando apenas na

canção “Tropicália” mas também em outras canções como “Alegria, alegria”, “Coração materno”, e “Jesus” de Gustavo Valente, Lucas De Oliveira, Dado, André Passos, Rodrigo Cabelo, Beto Valente e Pedro Luís, entre outras canções; e quanto a referências estritamente literárias abordaremos como linha condutiva o personagem Caliban da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, e Macunaíma do escritor e musicólogo Mário de Andrade.

2. UM GESTO PARA A INVENÇÃO LATINO-AMERICANA

2.1. Um gesto famanado de ofensa: a pacova

Segundo Manuel Cavalcanti Proença, em seu livro *Roteiro de Macunaíma*, o gigante Venceslau Pietro Pietra simboliza o estrangeiro: “tem espírito prático, tenacidade” (PROENÇA, 1987, p. 20). Ele, que possui a muiraquitã – pedra de muita estima de Macunaíma –, precisa morrer. O herói sem nenhum caráter, depois que já está em São Paulo transformado, estranha as máquinas e não acredita que são elas que mandam no mundo, então, por conta disso, “ele inventou o gesto famanado de ofensa: a pacova” (ANDRADE, 1989, p. 32). Ele sentia muita saudade de Ci. Precisava recuperar a muiraquitã que ganhou dela. Depois de uma fracassada tentativa ao enfrentar o Piaimã, Macunaíma procura os estrangeiros ingleses para ter uma arma. O herói brasileiro recorre ao estrangeiro para matar um outro “estrangeiro”, esse é mais inimigo porque lhe roubou o símbolo de um passado feliz. Macunaíma conseguiu a arma que caiu de uma árvore garrucheira, mas não sabia falar nem “*sweetheart*”. Maanape quer balas, garrucha e uísque, Macunaíma volta à casa dos ingleses e

consegue o que o irmão queria, porém mente para o mano dizendo que uma correição de formiga oncinha havia devorado a árvore de garrucha e de uísque. Deu-lhe apenas a bala. “Então virou Jiguê na máquina telefone, ligou pro gigante e xingou a mãe dele” (ANDRADE, 1989, p. 36). Eis o resumo do capítulo “Piaimã”, um dos que poderia ilustrar aquilo que se pretende tratar neste trabalho. O que vamos abordar aqui, como já se sabe, é a respeito especialmente do Tropicalismo. Mas é sobre o Tropicalismo enquanto resposta ao Piaimã – por assim dizer –, como o fez Jiguê, o irmão índio de Macunaíma (este nascido negro e transformado em branco). A partir desta tensão dialógica entre o aborígene e o alienígena cria-se um entrelaçamento de forças que culminará na relação antropofágica. Pelas releituras musicais e literárias, o Tropicalismo aborda questões latentes na cultura brasileira e por que não dizer na formação dialógica do processo identitário da América Latina. Mas para entender como o Tropicalismo enxerga o estrangeiro, vamos primeiro comentar como o estrangeiro enxerga o “outro”.

2.2. Entre submissão e transgressão: a questão América Latina

A antropologia nos ensina que o homem tem uma tendência à visão binária de mundo. Quando se trata de um contato de um povo com um outro povo, o binarismo não só se evidencia como toma, muitas vezes, aspecto claramente depreciativo. Em épocas de guerra, conflito ou qualquer espécie de confronto há a desumanização por meio da violência e/ou da ideologia – que pode ser também considerada uma espécie de violência. A tese de Todorov, em seu livro *A conquista da América: a questão do outro*, traz justamente a idéia de que os espanhóis venceram os chamados “índios” principalmente pelo poder

do saber e da comunicação; não apenas simplesmente pelo poder bélico, mas pela violenta capacidade de manipular, induzir, seduzir com a façanha da ideologia. A palavra “violência” no texto de Todorov, muitas vezes, é usada no sentido restrito da materialidade. Não é com esse sentido que aqui abordamos o termo. Entendemos ainda que violência se dá em vários níveis e aspectos que não se resumem no dado físico somente, mas também no plano ético e moral. No trecho seguinte, Todorov esclarece isso:

Talvez seja um tanto utopista, ou simplista, reduzir assim as coisas ao uso da violência. Na medida em que ela pode, como se sabe, adquirir formas que não são realmente mais sutis, porém menos evidentes: pode-se dizer que uma ideologia ou técnica é somente proposta, quando o é por todos os meios de comunicação existentes? Não, sem dúvida. Reciprocamente, uma coisa não é imposta se houver a possibilidade de escolher uma outra, e saber disso. A relação entre o saber e o poder, que pudemos observar durante a conquista, não é contingente, mas constitutiva (TODOROV, 2003, p. 262-263).

No caso da “descoberta” da América, essa desumanização ideológica se dá a princípio pelos nomes escolhidos para denominar o “outro”. Assim aconteceu na Antigüidade entre os gregos e romanos, por exemplo, e assim também procederá no caso do encontro entre os metropolitanos europeus e os ameríndios. No primeiro momento da colonização, já temos um exemplo do racionalismo totalizador daquele europeu renascentista quando chamam os autóctones, aqui encontrados, de índios – por acharem que estavam na Índia. Existiam na América povos das mais variadas culturas, mas todos tomaram inicialmente apenas um aspecto: o aspecto de índio. O europeu pintou o silvícola à maneira que achou mais conveniente. O índio tinha ingenuidade e a ‘alma virgem’: isso era importante para a catequização do selvagem. Na carta de Caminha o índio por diversas vezes é caracterizado por inocente, o que satisfazia uma das intenções da caravana européia católica, que seria a

catequização de novos fiéis na medida em que, na Europa, o catolicismo perdia seus adeptos para a adequação burguesa dos protestantes. Já para Colombo, se o índio não era tido como o exemplo do mito do *bon sauvage* quando visto como uma pessoa generosa, era tido como “besta idiota”:

Colombo não compreende que os valores são convenções [...] e que o ouro não é mais precioso que o vidro ‘em si’, mas somente no sistema europeu de troca. E, quando conclui a descrição das trocas dizendo: ‘Até pedaços de barris quebrados aceitavam, dando tudo o que tinham, como bestas idiotas!’ (*Carta a Santangel*, fevereiro-março de 1493), temos a impressão de que é ele o idiota: um sistema de troca diferente significa, para ele, a ausência de sistema, e daí conclui pelo caráter bestial dos índios (TODOROV, 2003, p. 52-53).

Mas Colombo entende, astutamente, que nomear é uma maneira de dominar. Pela palavra se conquista porque se dá o domínio no plano da linguagem que por sua vez dá forma à conquista. Tanto que os espanhóis pretendiam catequizar, mas não alfabetizar os índios, por, ironicamente, as escrituras justificarem o comportamento considerado não-cristão dos índios que poderiam, por isso, permanecer ou se tornarem hereges. Há nisso o princípio do igual enquanto diferente cujo limite se encontra na conveniência do poder:

(...) Um certo Gerónimo Lopez, depois de visitar o Colégio Tlatelolco, escreve a Carlos V: ‘é bom que eles saibam o catecismo, mas saber ler e escrever é tão perigoso quanto aproximar-se do diabo’; e Sahagún explica: Quando os leigos e religiosos ficaram convencidos de que os índios progrediam e eram capazes de mais ainda, começaram a contrariar o negócio e a levantar muitas objeções no intuito de impedir que prosseguisse. (...) Diziam que, já que aquela gente não devia ingressar nas ordens, de que servia ensinar-lhes gramática? Desse modo, eles corriam o risco de se tornarem hereges, e diziam também que, vendo as Santas Escrituras, eles compreenderiam que os antigos patriarcas tinham muitas mulheres ao mesmo tempo, exatamente como era costume entre eles’ (*ibid*). A língua sempre acompanhou o império; os espanhóis temiam que, perdendo a supremacia numa, pudessem perdê-la também no outro (TODOROV, 2003, p. 323-324).

Além de 'preguiçoso' por não querer trabalhar como escravo para um desconhecido, o índio era um bárbaro canibal: justificativa para o genocídio. No entanto, ironicamente, há nas escrituras histórias de sacrifícios como existem nos repudiados costumes dos nativos. Como o contemporâneo cronista observa, Deus ordenou a Abraão que sacrificasse seu filho:

Os primogênitos não eram todos prometidos a Deus? A quem objetassem que todos esses exemplos provêm do Antigo Testamento, Las Casas responderia que, afinal, Jesus tinha sido sacrificado por Deus Pai, e que os primeiros cristãos eram igualmente obrigados a isso, a menos que renunciassem a sua fé; essa era, aparentemente, a vontade divina. De modo análogo, no capítulo anterior, Las Casas reconciliava seu leitor com a idéia do canibalismo, contando casos em que os espanhóis, impelidos pela necessidade, tinham comido o fígado ou a coxa de um dos seus compatriotas (TODOROV, 2003, p. 273)

Lidando com uma lógica inquestionável para os espanhóis, que é a de que os índios deviam adotar os costumes dos estrangeiros invasores, ainda assim, eles [os conquistadores da península ibérica] paradoxalmente não aceitavam a idéia de serem iguais, como se não pensassem enquanto seres humanos, mas somente enquanto uns serem superiores e outros inferiores, devido ao fato de um ter como princípio a evolução da civilização e o outro ter a aparente estagnação. "Aparente" porque a cultura do silvícola baseia-se no passado, no mito, tanto que "a palavra que, em nahuatl, designa a verdade, *neltiliztli*, está ligada etimologicamente a 'raiz', base', 'fundamento' (...)" (TODOROV, 2003, p. 117). A lógica européia para fundamentar sua superioridade era a da dicotomia. Se então os brancos eram os superiores (não podia ser de outra forma), os chamados índios, que são inferiores, podem até ser cristãos e assimilar costumes dos conquistadores, mas nunca serão iguais a esses. Assim sendo, entre os espanhóis escolherem a) o processo de domínio colonialista que poderia levar à igualdade entre o colono e o colonizador ou b)

entre o processo escravista que marca inquestionavelmente a diferença, os europeus muitas vezes preferiram o segundo:

O escravismo, neste sentido da palavra, reduz o outro ao nível de objeto, o que se manifesta particularmente em todos os comportamentos em que os índios são tratados como menos do que homens: sua carne é utilizada para alimentar os índios que restam, ou até mesmo os cães; matam-nos para usar sua gordura, que, supõe-se, cura os ferimentos dos espanhóis: e assim são considerados como animais de corte: cortam-se todas as extremidades, nariz, mãos, seios, língua, sexo, transformando-os em aleijões, como se cortam árvores; propõe-se utilizar-lhes o sangue para regar o jardim, como se fosse água de rio. Las Casas conta que o preço de uma escrava aumenta se estiver grávida, exatamente como acontece com as vacas (TODOROV, 2003, p. 256).

Apesar das atrocidades aqui comentadas (e de muitas outras que não estão aqui relatadas), ainda assim os europeus insistem em ver pontos positivos no processo de conquista daquilo que viria a ser a América. Observe no trecho seguinte que não só os antigos vêem esses pontos, mas o próprio Todorov deixa escapar uma visão pessoal de concordância parcial dessa suposta positividade. Ele usará a palavra “progresso” para argumentar a favor dessa perspectiva como se a idéia de progresso fosse absoluta; portanto, inquestionavelmente positiva.

Desde a época da conquista, os autores pertencentes ao partido pró-espanhol sempre insistem nos benefícios trazidos pelos espanhóis às regiões selvagens, e freqüentemente encontramos estas listas: os espanhóis suprimiram os sacrifícios humanos, o canibalismo, a poligamia, o homossexualismo, e trouxeram o cristianismo, as roupas européias, animais domésticos, utensílios. Embora hoje em dia nem sempre seja evidente a superioridade de uma determinada novidade sobre a prática antiga, e se considere que o preço de alguns desses presentes tenha sido muito alto, ainda assim há pontos indiscutivelmente positivos: progressos técnicos e também, como vimos, simbólicos e culturais (TODOROV, 2003, p. 259).

Percebe-se ainda no trecho acima a desvalorização da cultura do “índio” ao ver na “contribuição” espanhola uma contribuição positiva, o que pressupõe um

juízo cultural. Ainda no mesmo livro do mesmo autor, encontramos relatos dessa conseqüente cultura que herdaram os primeiros índios:

Las Casas enaltece a total ausência de “duplicidade” nos índios, à qual opõe a atitude dos espanhóis: ‘Os espanhóis nunca respeitaram a própria palavra ou a verdade nas Índias, em relação aos índios’ (*Relacion, ‘Peru’*), de modo que, afirma, ‘mentiroso’ e ‘cristão’ tornaram-se sinônimos: ‘Quando os espanhóis perguntavam aos índios (e isto aconteceu não uma vez, mas freqüentemente) se eram cristãos, o índio respondia: ‘Sim, senhor, já sou um pouco cristão, pois já sei mentir um pouco; um dia saberei mentir muito e serei muito cristão’ (*Historia*, II, 145). Os próprios índios não discordariam desta descrição; lê-se em Tovar: ‘O discurso passivo do capitão [Cortez] mal acabara, e os soldados puseram-se a saquear o palácio real e as casas das pessoas importantes, onde esperaram encontrar riquezas, e assim os índios começaram a considerar como muito suspeita a atitude dos espanhóis (TODOROV, 2003, p. 127).

Além das denominações dos silvícolas aqui comentadas, os países da América Latina mais tarde iriam ser vítimas também de uma série de outros nomes torpes, como Países do Terceiro Mundo, Países Subdesenvolvidos, Países de povos de cor, etc. Nomes que não só são depreciativos como também são de ordem homogeneizadora. Quanto ao termo “subdesenvolvido”, por exemplo, Silviano Santiago, em seu livro *As raízes e o labirinto da América Latina*, cita Octávio Paz dizendo que essa palavra não passa de uma denominação burocrática das Nações Unidas; portanto, não há nada de científico nessa denominação. Qualquer estereótipo, que se quer perene, se torna estéril, mas isso não quer dizer que não seja por muito tempo inofensivo.

Essa tentativa de universalização já está enraizada na pergunta “o que é a América Latina?”. Já existe aqui um problema na própria expressão. Por que América “latina se países de língua inglesa como a Jamaica fazem parte dessa América?” E mais: é possível classificar os latino-americanos pelo espaço geográfico? Não, visto que a província de Quebec no Canadá e “as minorias

hispânicas no interior dos Estados Unidos” (COUTINHO, 2003, p. 87) estão incluídas na América Latina. E se pensarmos na unidade cultural para uma possível identidade, será que encontraremos essa unidade? Eduardo Coutinho de certa maneira responde:

A América Latina é uma construção múltipla, plural, móvel e variável, e, por conseguinte, altamente problemática, criada para designar um conjunto de nações, ou melhor, povos, que apresentam entre si diferenças fundamentais em todos os aspectos de sua conformação – étnicos, culturais, sociais, econômicos, políticos, históricos e geográficos –, mas que ao mesmo tempo apresentam semelhanças significativas em todos esses mesmos traços, sobretudo quando se os compara com os de outros povos (COUTINHO, 2003, p. 42).

Já no livro *As raízes e o labirinto da América Latina*, Silviano Santiago, fazendo alusão a Lévi-Strauss, diz que “a pluralidade de cultura é ilusória porque é uma pluralidade de metáforas que dizem o mesmo” (SANTIAGO, 2006, p. 159). É uma perspectiva instigante e até poética. Porém, não é possível admitir que o “Eu latino-americano” possa ser o mesmo do norte-americano, por exemplo. Se um é tratado como um outro, esse terá conseqüentemente a mesma perspectiva. Sérgio Buarque de Holanda, em um dos seus primeiros ensaios publicados, defende a idéia de que os brasileiros são o antípoda dos norte-americanos, mas o autor se coloca a favor da herança européia e faz inclusive, neste ensaio, um elogio a Ariel, em detrimento a Caliban (diferentemente de nós aqui, que, mais adiante, elogiaremos este último). O intelectual Sérgio Buarque tende a simpatizar-se com o Velho Mundo num tom quase que nostálgico de quem percebe o crescimento pós-segunda guerra dos *yankees*. Diz Silviano Santiago: “Por razões que robustecem toda a bibliografia sobre a identidade latino-americana, de que *Raízes do Brasil* é um bom exemplo, não conseguimos nos afirmar como o *outro* da Europa com a mesma força da

nação ao norte das Américas” (SANTIAGO, 2006, p. 40). Aqui não entenderemos a questão exatamente da mesma maneira que o intelectual modernista citado acima. Entenderemos que a questão do outro realmente se dá em vários níveis e sentidos, mas não será possível sermos tão decorosos para com o eurocentrismo. Os níveis vão ainda mais adiante ao ponto de até mesmo dentro da América Latina ser possível perceber níveis dessa diferenças; inclusive dentro mesmo do Brasil. Essa relação com o outro se dá do micro ao macro entendimento. Não apenas em âmbitos continentais. Mas neste trabalho desenvolveremos reflexões apenas que dizem respeito ao Brasil enquadrado nessa questão da América Latina em relação principalmente às influências norte-americanas e européias.

Em se tratando de uma cultura tão diversificada, tão heterogênea, será até óbvio afirmar que essa identidade se caracterizará principalmente pela mutabilidade. A cultura passa pelo processo sucessivo de imposição seguida de multiplicação, sobretudo em uma “América mestiça” em que a cultura do europeu aqui se mescla progressivamente com a do silvícola e mais ainda com a dos africanos trazidos à força. Isso só para comentar as culturas que mais tiveram repercussão. Além de a cultura ser transitória, a tentativa de fixar uma identidade acarreta uma ideologia (Cf. CHAÚÍ, 2001, p. 33). Ao se tentar alguma unificação da cultura, querendo ou não, sobrepujam-se as diferenças. Assim, sob a máscara do racionalismo, a autoridade se impõe fundamentando-se na premissa da totalização que cria uma aparente identificação entre o “dominador” e o “dominado”, estabelecendo desse modo uma pretensa ordem – mesmo que virtual. Se a identidade cultural é provisória e implica uma

ideologia, muitas das tentativas de identificação da América Latina não passarão de ecos do Diário de Bordo de Colombo que já inventava, fantasticamente, “pela ótica do conquistador”, essas terras e aquele povo que aqui habitava.

Edmundo O’Gorman escreveu sobre essa invenção da América. Como já se diz na contracapa do livro, a palavra invenção traz a idéia ambígua de uma visão fantástica, mítica e fabulosa da América, e uma idéia de racionalidade no processo da invenção. A tese defendida pelo autor no livro *A invenção da América* é que seria um absurdo entender que esse continente foi descoberto. Para o historiador, ele foi inventado. E com dados históricos retirados de documentos como cartas, crônicas, entre outros, Edmundo O’Gorman, adotando questionamentos que passam pelo pensamento filosófico, põe em dúvida a interpretação de que a América foi descoberta. Um dos argumentos usados é que Colombo não sabia que aqui seria uma quarta parte do mundo até então desconhecida pela cultura européia. Em 1492, o almirante chegou a uma ilha que ele acreditava pertencer ao arquipélago japonês. Como, portanto, descobrir aquilo que não se sabe que descobriu? A empresa de Colombo tinha a intenção de descobrir, reconhecemos. Mas o que marca o questionamento é o fato de o almirante, até o final de sua história, não ter ciência de que aquelas terras eram um ente desconhecido pela civilização européia. O’Gorman lança mão de um depoimento pessoal que, de maneira simples, resume muito bem seus argumentos:

Ao concluir uma conferência em que eu acabava de expor todas estas idéias, fui abordado por um dos assistentes, que me disse: ‘O senhor quer dizer seriamente não ser possível a um homem descobrir por acidente um pedaço de ouro, tomemos por exemplo, sem que

seja necessário supor, para que isto aconteça, que este pedaço de ouro ali estava disposto ou desejando que o viessem descobrir?’

‘A resposta – disse-lhe – deixo-a à sua conta; mas antes reflita um pouco e verificará que se esse homem não tem uma idéia prévia do metal a que chamamos ouro para poder, assim, atribuir ao pedaço de matéria que encontra acidentalmente o sentido que tem essa idéia, é absolutamente impossível que faça o descobrimento que o senhor atribui. Esse, acrescentei, é precisamente o caso de Colombo.’ (O’GORMAN, 1992, p. 65-66)

Outro argumento que o historiador usa é baseado na idéia da significação:

(...) o mal que está na raiz de todo o processo histórico da idéia do descobrimento da América consiste no fato de se ter suposto que esse pedaço de matéria cósmica, que agora conhecemos como continente americano, terá sido isso sempre, quando em realidade só o foi a partir do momento em que se lhe atribui essa significação e deixará de o ser no dia em que, por alguma mudança na atual concepção do mundo, já não se lhe atribua. (O’GORMAN, 1992, p. 63)

Na segunda parte do livro, Edmundo O’Gorman traça um panorama do “horizonte cultural” da época de Colombo. Nesse capítulo, o autor delinea a concepção de mundo e de universo que se tinha nesse período histórico. Embora estejamos falando do Renascimento, a visão da igreja cristã ainda interferia na visão sobre o que seria a Terra e a humanidade presa a ela. Então, pensava-se existir apenas três continentes: a África, a Ásia e a Europa, “esta última mais perfeita por sua natureza e espiritualmente privilegiada” (O’GORMAN, 1992, 96). A possibilidade de haver um outro “mundo” implicaria uma humanidade antípoda daquela conhecida até então. Para o Cristianismo isso era inaceitável,

não só porque contradizia a idéia dogmática do gênero humano, procedente de um único e original casal, mas porque colocava a dificuldade adicional de que os antípodas (admitindo-se que pudessem ser descendentes de Adão) não poderiam ter tido notícia do Evangelho, o que se opunha ao texto sagrado, segundo o qual os ensinamentos de Cristo e de seus apóstolos haviam chegado aos confins de toda a Terra. (O’GORMAN, 1992, p. 78)

Mas, contraditoriamente, queriam ainda assim uma prova por parte de Colombo de que aquelas terras seriam a Ásia. Para isso, o autor mexicano usou o seguinte argumento tão apaixonado e “acreditado” estava Colombo sobre seu feito, que para ele seria um absurdo ter que provar aquilo de que, apaixonadamente, se tem certeza.

A suposição do Almirante não foi apenas uma hipótese, não só uma hipótese *a priori*, mas uma hipótese incondicional ou necessária. Uma opinião que se sustenta por si mesma num centro que confunde toda dúvida proveniente da experiência. Temos que concluir, portanto, que Colombo postulou sua hipótese, não propriamente como uma idéia, mas como uma *crença* e nisto consiste o verdadeiramente decisivo de sua atitude (O’GORMAN, 1992,p. 107).

Não conseguindo provar o que se protestava, entra em cena Américo Vespúcio. Segundo Edmundo O’Gorman, “não se deve ver na hipótese de Vespúcio uma genial e surpreendente intuição da América” (O’GORMAN,1992, p. 161). Há, no entanto, uma carta escrita por ele que dá início ao processo de construção da invenção da América. Essa carta se chama, exatamente, *Lettera*. Nela, temos pela primeira vez a idéia de que as terras encontradas pelo Almirante são uma entidade separada daquelas até agora conhecidas.

Podemos concluir, então, que na *Lettera* atualizou-se a crise que ocorreu pela primeira vez quando Colombo se viu obrigado, contra todos os seus desejos, a reconhecer que uma parte das terras achadas por ele não podia ser entendida como pertencentes ao *orbis terrarum*. Mas agora a velha imagem medieval teve que ser substituída diante das exigências dos dados empíricos e, dada a incapacidade de serem admitidos por meio de uma explicação satisfatória, surge a necessidade de se atribuir um sentido próprio a essa entidade que está ali reclamando o seu reconhecimento e um ser específico que a individualize. Vespúcio não se deu conta desta necessária implicação nem tentou fazer frente àquela necessidade. Quando isto acontecer, a América terá sido inventada. (O’GORMAN, 1992, p. 173)

Delineia-se, aos poucos, a idéia de uma terra que não entrava na concepção de planeta até então. Um “novo mundo” que separa a Europa da Ásia pelo

ocidente. Se antes havia a impressão do homem preso em seu domicílio terrestre, agora ele se transfigura em dono de seu destino. E o cristianismo não chegou aos confins do mundo nem Adão é pai de todos os homens. A América surge para quebrar paradigmas, dogmas; para pôr em dúvida verdades estabelecidas. Mas o que faz esse “outro” continente “um” continente? Seria preciso com o passar dos anos “inventar” a concepção de individualidade deste continente “do ponto de vista moral e histórico” (O’GORMAN, 1992, 193). Não que a América tenha oferecido alguma novidade essencialmente, mas que, entre a imitação e a originalidade, a “quarta parte” do orbe (mundo) chega impondo crises na cultura ocidental.

À medida que se foram explorando e reconhecendo as novas terras, acumulou-se uma série de informações a respeito dos seus habitantes, de suas crenças, de suas instituições, de seus costumes, etc. Mas é claro que enquanto se subsistiu a tentativa de explicar aquelas regiões como uma porção da Ilha da Terra concretamente como se fossem asiáticas, não se configurou a grande dúvida que as referidas informações podiam sugerir, – a dúvida a respeito da natureza dos nativos – pois, por estranhos que pudessem parecer, não havia motivos para excluí-los do gênero humano enquanto autóctones do *orbis terrarum*. Essa foi de fato a solução que Santo Agostinho deu à dúvida a respeito da humanidade de homens monstruosos, que se supunham ser os que habitavam as regiões extremas e inexploradas daquele orbe. Mas quando se admitiu, por fim, que se estava na presença de uma massa de terra separada daquela que abrigava o mundo, massa que, no entanto, nele permanecia incluída, foi necessário supor *a priori*, como supôs Santo Agostinho a respeito dos monstros, que seus habitantes eram homens. De outra maneira se colocaria em crise o dogma da unidade fundamental do gênero humano (O’GORMAN, 1992, 196).

Embora essa América inventada tenha partido dos moldes europeus, não seria possível, assim como não o é, uma imitação simples sem a interferência de outros fenômenos sociais imprevistos que trouxessem certa autenticidade para esse quase novo mundo. Prova disso é o crioulisto que se forma como tomada de consciência do não ser hispânico, e a mestiçagem no Brasil que resultou e ainda resulta numa cultura tão autêntica – senão original – quanto

diversificada. “A história dessa América é, sem dúvida, de cepa e molde europeus, mas por todas as partes e em todos os setores percebe-se a marca de um timbre pessoal e de uma inconformidade com a mera repetição.” (O’GORMAN, 1992, 206).

Inocência daquele que pensa que essa tentativa de invenção já não existe mais. Em nome da objetividade, ainda hoje se vê – e muito – a academia querendo perceber nas artes latino-americanas o seu enquadramento nos cânones europeus, parecendo, às vezes, mesmo sem a intenção, que a arte latina é uma arte parasita. Como praticamente no decorrer da nossa história a escrita dos autóctones quase que desapareceu e a dos *crioulos* só teve insignificantes repercussões e, ainda assim, mesclando com a língua das metrópoles, o que nos sobrou foram anos de uma arte colonial e depois “neocolonial” (sem a pretensão de polemizar o termo) que se desenvolveu sob a égide da idéia de nacionalismo – idéia inclusive importada. Aqui cabe então uma pergunta: como produzir e, em outra instância, analisar a arte latino-americana diante deste contexto aparentemente desanimador? Tratando-se então de um terreno tão movediço, instável e natural, como poderá uma arte se comportar considerando ainda esta tensão constantemente imanente e irreversível que há entre a civilização metropolitana e a natureza da “barbárie”? Em que lugar colocar – ou já se poderá encontrar estabelecido? – esse terreno cultural que escapa aos sistemas trazidos pelos navios da objetividade? Parece que Eduardo Coutinho, em seu ensaio “Sentido e função da literatura comparada na América Latina”, dá uma possível resposta a esta questão:

Não se trata, conforme o crítico [Angel Rama], da pura imitação dos modelos, tampouco do mero transplante de ideários ou movimentos europeus simplesmente adaptados ao novo contexto. Trata-se, antes, de um processo complexo em que os aportes da literatura européia mesclam-se com as formas ou tendências aqui existentes e dão origem a manifestações novas, que contêm elementos tanto da forma apropriada quanto da que já existia anteriormente no continente. Como se vê, há perdas e ganhos em ambos os lados, e o resultado traz em si um traço de singularidade – em franca homologia com a mestiçagem/étnica e cultural do continente. (COUTINHO, 2003, p. 22)

Silviano Santiago, em seu livro *Uma literatura nos trópicos*, irá discutir, também, a tensão “entre o civilizado e o colonizado bárbaro, (...) entre a Europa e o Mundo Novo, etc.” (SANTIAGO, 2000, p. 10). Depois de mostrar que o branco vence no Mundo Novo pela violência e pela imposição da ideologia, Silviano diz que a América Latina passa a ser entendida como um simulacro que se quer mais parecido com o original, quando na verdade sua originalidade não se encontra no modelo, diz ele, mas na origem apagada pelos conquistadores. “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Por esse viés, a literatura latino-americana deixa de ser mera cópia. No livro *As raízes e o labirinto da América Latina*, esse mesmo autor, citando Octavio Paz a respeito do México, o que só nos tem valor se entendermos sua visão a respeito desse país como metonímia da América Latina:

Relembremos o caráter universalista do pensamento de Octavio Paz e citemos uma passagem onde a palavra *homem* deverá ser acentuada como expressão e afirmação da faísca atemporal que sempre será desencadeada pela aproximação de opostos distantes e justos. Segundo Paz, a mestiçagem mexicana não será expressa pela ideologia da raça cósmica, de que fala José Vasconcelos. Ela é algo a ser constantemente construído pelo homem mexicano, pelo *homem*, e não pela aceitação da realidade já existente: “O mexicano não quer ser nem índio nem espanhol. Tampouco quer ser descendente deles. Nega-os. E não se afirma na condição de mestiço e, sim, como abstração: é um homem. Volta a ser filho do nada. Começa em si mesmo” (SANTIAGO, 2006, p. 134).

Fazendo uso da língua do colonizador, o escritor literário latino-americano brinca com os signos, combatendo o modelo no qual pretendia espelhar-se. Por meio então de um ritual antropófago, a literatura latino-americana acaba se encontrando entre a submissão e a transgressão. Por essa ótica de Silviano Santiago, a partir do ensaio *Uma literatura nos trópicos*, pretendo pensar o Tropicalismo, mostrando como este movimento brasileiro dialogou com estas questões que giram em torno da América Latina. Não há aqui nenhuma tentativa de dizer que a América Latina é tropicalista (ou vice-versa). Mas é possível ver o Tropicalismo, metonimicamente representado aqui por “Tropicália”, como um ponto luminoso de nosso desenvolvimento interpretativo de nós mesmos e uma resposta, no Brasil, aos conflitos culturais que esse país latino-americano também sofreu no decorrer desses séculos.

3. BOSTA NOVA PRÁ UNIVERSITÁRIO: O MODERNO CONCEITO MUSICAL

3.1. Bossa e destruição: festivais, vaías e aplausos.

Antes de partirmos para uma análise da letra de “Tropicália” de Caetano Veloso, cabe contextualizar o Tropicalismo. Desde o Golpe de 64 o Brasil veio passando por um processo de vigilância e censura com os Atos Institucionais que culminaram com o mais radical em 68 – ano em que surge efetivamente o movimento em questão –, o AI-5. O reajuste salarial já não mais acompanha a inflação, que está a galope. As propagandas da época passam a imagem da felicidade que se encontraria na compra de um perfume ou em um casamento.

A música de protesto toma espaço considerável – entre os universitários, sobretudo – apesar de não inovar em nada na linguagem musical. A música de protesto queria dizer uma realidade, mas uma realidade presa ao presente, diferentemente do Tropicalismo, em que o protesto era esteticamente elaborado, como veremos na análise de “Tropicália”. Além disso, o tropicalismo não se interessava apenas pela realidade imediata ou apenas pela música, como se queira. O protesto no Tropicalismo era mais uma deglutição que apontava para outras realidades que açambarcavam o presente, o passado e o futuro, o aqui e o acolá – viva Iracema, viva Ipanema. São ouvintes universitários que, por meio de aplausos e vaias, ditariam o que é MMPB (moderna música popular brasileira) nos festivais televisionados. Nesse sentido, muitos cartazes apareciam nos festivais dizendo, por exemplo, que a música “A banda” é boa, mas “Disparada” é melhor. E o que é música boa? Seria aquela que fosse brasileira, puramente brasileira. Ao mesmo tempo em que os *Beatles* explodem lá fora, aqui se faz uma passeata contra a guitarra elétrica, enquanto a Jovem Guarda disputa a audiência na tevê com o Fino da Bossa. Entrementes, Silvio Caldas andava pelos astros de Orestes Barbosa, distraído do que estava acontecendo com o Brasil, pelo menos é o que suspeitavam na época, a julgar pela sua música. O ano de 68 foi um ano e tanto. Ano de festivais, vaias, aplausos e medo. Surge neste contexto o Tropicalismo. Um movimento dessacralizador (se é que foi um “movimento”, na medida em que não tiveram os artistas envolvidos da mais variada área a intenção planejada de compor esse movimento), que se influenciou pela Bossa Nova fazendo o inverso, em muitos aspectos, do que ela fez: ao invés de dispensar recursos musicais e visuais da arte *pop*, como fez a Bossa, o

Tropicalismo aproveitou de tudo para o deglutir. O poeta Augusto de Campos entende os tropicalistas desta maneira: “Eles deglutem, antropofagicamente, a informação do maior inovador da Bossa Nova. E voltam a pôr em xeque e choque toda a tradição musical brasileira, a Bossa Nova inclusive, em confronto com os novos dados do contexto universal” (CAMPOS, apud BAR, p. 59).

Com certa e limitada influência do *jazz*, João Gilberto divulga pelo mundo um revolucionário estilo musical – a Bossa Nova –, que viria a ser apreciado pela elite brasileira. Como esse estilo (se é que posso chamar de estilo) musical teve muita influência sobre os tropicalistas, principalmente em Caetano, e ainda causou tanta polêmica a respeito do que é ou não é nacional, dispensaremos então algumas linhas para, a partir da Bossa Nova, discutirmos a questão da nacionalidade no Brasil, tendo a letra “A influência do jazz”, de Carlos Lyra, como parâmetro. Mas não só pela influência que teve a BN no Tropicalismo, mas também porque

(...) a bossa nova representou, pode-se dizer, um momento de utopia da modernização conduzida por intelectuais progressistas e criativos, que se estampava, à mesma época, na construção de Brasília e que encontrava correspondência popular no futebol da geração de Pelé. Como as demais manifestações citadas, e suas contemporâneas, ressoam nas suas harmonias e na sua batida rítmica os sinais de um país capaz de produzir símbolos de validade internacional ao mesmo tempo particulares e não pitorescos ou “folclóricos” (WISNIK, 2001, p.184).

A geração de compositores e artistas, em geral da década de 60, seriam frutos dessa fase genial da Bossa Nova, na qual se encontravam Antônio Carlos Jobim, que diminuiu ainda mais o limite que existe entre o erudito e o popular, e Vinícius de Moraes, que “deixa” a poesia falada para se dedicar à poesia cantada – quebrando com o tempo, e só com muito tempo, o preconceito que

havia contra os letristas/poetas por parte da elite intelectual tupiniquim. Doravante, não nos restringiremos à face engajada da Bossa Nova que o contexto da ditadura levou a existir, mas da Bossa Nova daquela canção que consola, como queria a música “Alegria, alegria”, embora seja a Bossa Nova de protesto do compositor Carlos Lyra que nos servirá de guia para a chamada à discussão do nacional e o estrangeiro.

3.2. Pobre samba meu: a dialética nacional / estrangeiro num confronto sonoro

Pobre samba meu
Foi se misturando se modernizando, e se perdeu
E o rebolado, cadê?, não tem mais
Cadê o tal gingado que mexe com a gente
Coitado do meu samba, mudou de repente
Influência do jazz

Quase que morreu
E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu
Que o samba balança de um lado pro outro
O jazz é diferente, pra frente, pra trás
E o samba meio morto ficou meio torto
Influência do jazz

No afro-cubano, vai complicando
Vai pelo cano, vai
Vai entortando, vai sem descanso
Vai, sai, cai... no balanço!

Pobre samba meu
Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu
Pra não ser um samba com notas demais
Não ser um samba torto pra frente, pra trás
Vai ter que se virar pra poder se livrar
Da influência do jazz.

(Carlos Lyra)

O advento da Bossa Nova no Brasil levantou os ânimos para a discussão de questões como autenticidade, identidade cultural e, por conseguinte, o nacionalismo. Como já se disse, um dos mais representativos bossanovistas, conhecido como Carlos Lyra, a par das críticas pela qual passava a BN, compôs a letra da música acima citada: “A influência do jazz”. Se, no entanto, fixarmos apenas na análise da letra, desvinculada da composição do arranjo, dificilmente alcançaremos o clima irônico que propõe a canção. O arranjo passa pelo ritmo do jazz, o *swing* caribenho e chega ao blues com o direito de um “Oh Yeah” final que tira a legitimidade da possível seriedade do discurso da letra. Ela nos servirá, portanto, de mote para, a partir da polêmica BN, discutir a tensão influência-autenticidade-nacionalismo.

Crítico ferrenho da BN, José Ramos Tinhorão, em seu livro *Música popular: um tema em debate*, defende a idéia de que a “mãe” da BN é inegavelmente a música norte-americana. Determinados chistes do autor trazem um tom de ironia gratuita, como na frase “certo samba do João Gilberto” [grifo nosso] (TINHORÃO, s.d., p. 25). Ainda no mesmo parágrafo ele diz que “os personagens dessa história de amor pelo *jazz* eram tão obscuros e ignorados que se pode dizer que o pai da novidade seria um João de Nada, e ela – a bossa nova – uma Maria Ninguém” (TINHORÃO, s.d., p. 25). E para “provar” que a bossa nova tem influência estrangeira, o mestre Tinhorão faz uma rápida biografia dos principais inauguradores desse “gênero musical” – se é que posso chamar a BN de um gênero. Inicia dizendo que o verdadeiro nome de Johnny Alf é João Alfredo; continua afirmando que Tom é um apelido americanizado de Antônio Carlos Jobim; fala que Vinícius de Moraes, antes da

BN, compunha fox-canção imitando o ritmo da música dos ianques; aponta o fato de João Gilberto, certa vez, ter anunciado que ia requerer a cidadania norte-americana; comenta inclusive Carlos Lyra que, segundo o autor, pretendeu a liderança da ala nacionalista da BN com o samba “Influência do jazz”, mas enfatiza que o compositor vive no México, e assim por diante. A certa altura do artigo “Os pais da Bossa Nova”, Tinhorão afirma peremptoriamente: “Para nós tudo que é bossa nova, seja Johnny Alf ou Bud Shank, é americano” (TINHORÃO, s.d., p. 29). Essa é a tese do tihoso Tinhorão.

Defendendo diretamente ou indiretamente que a BN se afastou definitivamente de suas “origens populares”, o raro argumento baseado em critérios musicais de José Ramos Tinhorão aparece quando ele cita, com muitos recortes, o musicólogo Brasil Rocha Brito. Há, porém, um artigo deste no livro *O Balanço da Bossa*, intitulado simplesmente de “Bossa Nova”, no qual Rocha Brito, com conhecimento de causa, estabelece didaticamente os limites e as nuances da influência do *jazz* na polemizada música em questão. O musicólogo observa, por exemplo, que Dick Farney, um dos precursores da BN, tinha muito de *bebops* em sua música. Ele continua dizendo que

Disto não resultariam obras verdadeiramente nacionais, pois não havia a intenção precípua de integrar novos processos, metamorfoseando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente. Esta afirmativa não deve ser entendida como censura: reconhecemos que, mesmo no domínio da música erudita, os influxos não são desde logo integrados na elaboração e ficam, assim, muitas vezes, como que não dissolvidos em obras em uma fase inicial (BRITO, in CAMPOS, 2005, p. 19).

Se em Dick Farney não há o processo de metamorfose como disse Brito, já em Johnny Alf ocorre esse processo integrando-se ao “espírito populário (sic)

brasileiro” (BRITO, 2005, p.20), dessa maneira reconhece Rocha Brito nesse cantor e instrumentista a paternidade tão questionada por Tinhorão. Parece que no decorrer do artigo desse crítico e musicólogo está implícita uma contra-argumentação ao nosso xenófobo Tinhorão. Se este, por exemplo, traz critérios duvidosos para a avaliação da BN, como biografias e referências de música brasileira a partir do que há de tradicional, o autor de “Bossa Nova” parece responder dizendo :

Novos atributos deverão ser aferidos por novos padrões, muito embora a nova concepção possa deitar raízes em procedimentos composicionais anteriores a ela, oriundos de concepções musicais precedentes (BRITO, in CAMPOS, 2005, p. 21).

É importante notar que se o historiador José Ramos Tinhorão vê na BN um descaso, uma aversão ao samba, ao que é popular ou tradicional; o musicólogo Brito entende que a BN estabeleceu uma ruptura com o tradicional, o que não quer dizer nem que o samba acabou nem menos ainda que a BN desprezou suas raízes brasileiras – embora reconheçamos nessa concepção de “manter as raízes tradicionais” uma demagógica ideologia de nacionalismo. Muitos músicos de renome, além de Rocha Brito, como Júlio Medaglia, que eram pró-bossanovista, viam com clareza e justificativas embasadas, na medida em que se trata de músicos, que a BN não nega o samba mas sim contribui para ampliar seus ambientes. Haja vista o que o maestro Júlio Medaglia escreveu num outro artigo do mesmo livro organizado por Augusto de Campos:

Se uma modalidade de samba era extrovertida, adequada para uma prática musical de massa e de rua, outra visava uma versão musical introvertida, apropriada para a intimidade de pequenos recintos, versão camerística, portanto, sem que a presença de uma implicasse a negação da outra (MEDAGLIA, in CAMPOS, 2005, p. 71).

Tinhorão aponta a modificação do ritmo do samba como uma das principais causas da deturpação ocorrida com o advento da BN. No livro *João Gilberto*, escrito pelo crítico de música Zuzana Homem de Mello, há uma explicação teórica para esta modificação, porém sem o tom de lamentação do primeiro autor. Zuzana Homem de Mello enfatiza o fato de João Gilberto ter acentuado o tempo fraco.

Em suma, o violão de João estava roubando de cena o tempo forte, característico do samba antes dele. De fato, a batida de violão de samba-canção (que é também a do choro) era mais ou menos a mesma, uma nota do tempo forte, chamada de bordão, e três mais curtas (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) sincopadas, dividindo o espaço que ainda restava em cada compasso binário. Ao economizar tempos fortes, João criou mais tensão, pois o *swing* estava nas pausas, no silêncio (MELLO, 2001, p. 24).

Rocha Brito afirma, ainda, que a música popular brasileira “recebia ênfase exagerada” quanto ao plano melódico (BRITO, 2005, p. 21). Há uma preocupação geral na música popular de ser popular, isto é, de ser facilmente assimilada, por isso a melodia tende então a ser de fácil memorização, o que implica uma composição relativamente pobre. Já na BN há uma preocupação de rever isso integrando agora melodia, harmonia e ritmo de modo que não haja prevalência de uma sobre a outra, sem ainda considerar que o acorde agora prevalece o dissonante ocupando o lugar do consoante – típico da música tonal tradicional (BRITO, 2005, p. 21-23). Portanto, o samba não morreu, como disse ironicamente Carlos Lyra e como interpretou equivocadamente José Ramos Tinhorão. O samba continuou na voz e na poesia tocante de Paulinho da Viola, por exemplo, que interpreta até hoje sem os arroubos e clichês de outros sambistas antes dele, mas sim com o modo mais amaneirado de cantar à João Gilberto, à Mario Reis e, se repararem bem,

à Noel Rosa, que é visto por Medaglia como um dos ascendentes atávicos de João, e não apenas o *jazz* como queriam outros:

Como se vê, o *jazz* sofisticado moderno não é a base da autêntica BN – e é preciso que isto fique bem claro. Quem quiser compreender o seu sentido exato, não deverá consultar nem Getz, nem Gillespies nem Brubecks, e sim comprar o disco editado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, de nome “Noel canta Noel”, onde encontrará na própria música brasileira e da mais autêntica – há quem o negue? – os mais expressivos exemplos básicos. Era aquele canto de Noel, que dizia, quase falando, da maneira mais simples, as coisas mais profundas, que João, Astrud e Jobim foram mostrar à música mais rica do mundo (simplicidade quer dizer despojamento de linguagem e não pobreza técnica ou musical) – fazendo-a parar, ouvir e aprender (MEDAGLIA, 2005, p. 104).

José Miguel Wisnik parece dialogar com o maestro Júlio Medaglia quando no ensaio “A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil” o compositor e crítico literário diz:

(...) no *jazz*, a vocação do canto é instrumental, tendendo a se considerar uma voz ‘tanto mais perfeita quanto mais se aproxima do instrumento’; na bossa nova, a vocação do canto é a ‘intuição lírica’, tendendo a uma espécie de auto-suficiência que preserva e sublinha o nexos necessário entre a voz e a palavra, consistindo na própria “forma sublimada do falar” (WISNIK, 2004, p. 220).

Esse modo de cantar é conhecido pela linguagem do *jazz* como *cool*. Está aí outro pretexto para acusar João Gilberto, por exemplo, e sobretudo, de ter se influenciado pela música norte-americana, principalmente por Chet Baker. No entanto, Augusto de Campos já afirmou no artigo “Música popular de vanguarda” que João Gilberto é mais *cool* do que o *cool* americano” (CAMPOS, 2005, p.284). Além disso, Mário Reis, influência reconhecida de João, já cantava desde o começo de sua carreira de maneira mais ou menos *cool*. Ele já não tinha aquele modo de interpretar arrebatado pela paixão como era muito de costume. Modo esse que João Gilberto adotou com mais maestria, com

aperfeiçoamento, tirando da imagem do intérprete a figura de destaque, cabendo a ele então considerar a canção como mais um elemento pertencente a ela. Daí a idéia de a BN não ser propriamente um gênero musical, mas uma maneira de tocar violão e cantar. Tanto é que João Gilberto gravou sambas já consagrados como “Samba da minha terra”, de Dorival Caymmi, e já registrou também no estilo bossanovista um baião, como no caso da música “Hô-bá-lá-lá”. Sendo, portanto, a BN mais um modo de cantar do que propriamente um estilo musical, João Gilberto então acabou por fazer uma revolução na tradição da música popular brasileira, ou seja, ele inovou e, por isso mesmo, fez história, o que poucos ousaram fazer. Sem diluir os elementos tradicionais da música regional, João urbanizou a música brasileira num momento em que o Brasil queria e precisava urbanizar-se em todos os sentidos, haja vista a construção de Brasília. Aquele modo apaixonado de cantar as músicas de Catulo da Paixão Cearense, por exemplo, cai por terra. A tradição operística herdada do Romantismo já não convence, na concepção da BN.

Há uma contenção de arroubos, uma recusa em permitir processos derivados do “operismo” (situam-se aqui aqueles que tipificam o *bel canto* em obras de alguns compositores de fim do século XIX e começo do século XX), banindo-se os efeitos fáceis e mesmo extramusicais, que absolutamente não pretendem ser integrados na estrutura, na realização da obra, possuindo como que uma existência à parte. Estes lugares comuns musicais, gasto pelo uso reiterado e abusivo, não funcional, são rejeitados pelo nosso populário pela concepção bossa nova (BRITO, in CAMPOS, 2005, p. 24).

Esses “lugares comuns musicais” eram ainda sintomas de um passado que o Modernismo não conseguiu erradicar: o sentimento melodramático romântico. Com a independência política do Brasil no século XIX, os intelectuais brasileiros começaram uma caçada à essência da brasilidade seguindo os padrões do que seria exótico para os europeus. Daí obras literárias como O

Guarani, escrita por José de Alencar, torna-se ópera pela veia musical de Carlos Gomes que, de tanto querer agradar ao gosto universal, adotou um tema indígena numa estrutura musical à italiana. Mas não pretendo aqui dar a esse fato um tom repreensivo. Não cabe lamentar as intenções sincronizadas de um nacionalismo. O fato é que na época tinha-se, por conta de um país recentemente “pós-colonial” – usando aqui a expressão no seu sentido rasteiro –, uma consciência de ascender enquanto nação, tendo obviamente um único modelo evidente: o europeu. A questão que realmente importa aqui é a seguinte: a literatura romântica popularizou-se na música, assim como também o modo de cantar à italiana. Isso ocorreu tão à vontade e por tanto tempo que, num Brasil que não se queria mais subdesenvolvido como o Brasil de JK, saturou-se, no meio urbano pelo menos, o que lhe era resquício aparente de seu subdesenvolvimento, passando assim de romântico para “cafona” – sem julgamento de valor – como que num processo antropófago. E o samba entrou num processo similar: “Foi se misturando, se modernizando, e se perdeu”, já dizia a letra de Carlos Lyra. Mas como já foi dito antes, o samba não se perdeu. Nem com a BN nem à parte da BN. Esse verso agora há pouco citado é extraído de um discurso “nacionalóide” que pretende a fórceps manter uma identidade cultural nacional. Um discurso que não vê na identificação, na história, portanto, a construção de uma suposta autêntica cultura. Um discurso que enxerga no folclore ou no regionalismo a salvação de nossa identidade que pressupõe perdida. Mas é esse mesmo discurso que já serviu de base para a exumação de um estilo musical que hoje é o que, segundo alguns precipitados, representa melhor o Brasil: o samba. Repare na fala de um Álvaro F. Salgado,

da Rádio Ministério da Educação, quando palestrava sobre a eficácia do rádio para fins culturais. Isso ocorreu no ano de 1941 durante o Estado Novo:

... o samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo educado e social. Pouco nos importa de quem ele seja filho (*apud* WISNIK, 2004, p. 136).

Deixando o preconceito de lado, voltemos à bossa. Da mesma maneira que a BN não excomungou o samba de seu rol de influências, também ela não se desfez do folclore ou do regionalismo. Pelo contrário, ela surge justamente da música popular brasileira tradicional, mas sem aceitar sua mesmice nem sua idealização. Com a bossa, a música brasileira popular passa a acompanhar o desempenho da música erudita. Mas, agora, o regionalismo contido na BN não é

... um regionalismo estreito, armado de preconceitos contra o que se possa adotar de culturas musicais estrangeiras. Segundo o conceito da bossa nova, a revitalização dos característicos regionais de nosso populário se faz sem prejuízo da importação de procedimento tomados a outras culturas musicais populares ou ainda à música erudita. É necessário, apenas, que da incorporação de recursos de outra procedência possa resultar numa integração, garantindo-se a individualidade das composições pela não-diluição dos elementos regionais (BRITO, 2005, p. 24).

Em se tratando de um país cuja história está relacionada à condição pós-colonial na América Latina, sobretudo com as especificidades pelas quais passou o Brasil em relação aos outros países do sul da América, não se pode esperar que ele se faça segundo o modelo de identidade e nacionalismo europeu. Mário de Andrade já apontou o fato de a música brasileira sofrer influências até de espanhóis: “Nossa música possui muitos espanholismos que nos vieram principalmente por meio das danças hispano-africanas da América: Habanera e Tango” (ANDRADE, 1977, p.188). Mário continua dizendo que

essas formas, junto com a Polca, se traduzirão por fim no nosso Maxixe – também muito discriminado e até proibido pela igreja católica no século XIX e princípio do século XX por conta da sensualidade com que dançavam os pares nos salões.

A lição de João – desafinando o coro dos contentes de seu tempo – é o desafio dos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria-bruta ou matéria-prima (“macumba para turistas”, na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana (CAMPOS, 2005, p. 285).

Nada mais natural que o samba um dia viesse a ser influenciado pelo *jazz* por meio dessa “manifestação antropofágica”, assim como também foi natural que o *jazz* depois se influenciasse pela BN, “uma vez que as origens das músicas brasileiras e americanas se encontram no mesmo lugar: na África” (MEDAGLIA, 2005, p. 108). Como já disse Gilroy com outras palavras, depois do navio na época das grandes descobertas por parte dos europeus, o mais importante instrumento potencialmente estimulador da transculturação foi o disco. Daí em diante, como dizia Tom Jobim, autêntico mesmo só o jequitibá. O entendimento iluminista de Estado, Nação e a partir daí Identidade se torna frágil dada a dinâmica com que se movem os fatores culturais. Assim como na música interpretada por João Gilberto, a América Latina desafinou a inteligência iluminista e os conceitos europeus românticos tornaram-se dissonantes ao temperamento latino-brasileiro. A influência não é de modo algum um mal se há uma soma em quem a assimila. E foi isso que fez a Bossa Nova. Enquanto queriam tradições estagnadas os puristas nacionalistas, a BN fez história e isso incomodou porque tirou o *status quo* daquele que se firmou num certo lugar de conforto e de conformidade. Desequilibra. Desassocia.

Destoa. Por isso, com a licença de roubar a idéia de Caetano na música “O quereres”, eu diria que, para os puristas nacionalistas, a Bossa Nova respondeu da seguinte maneira: onde queres consoante, dissonante.

3.3. Guitarras em transe: teatro, cinema, música e artes plásticas compondo a cena tropicalista

Depois desse extenso parêntese que se vincula ao Tropicalismo não só pela influência que a Bossa Nova exerceu sobre ele, mas também pela questão que permeia um e outro – a da nacionalidade brasileira e seus limites –, vamos nos ater agora brevemente a outras áreas artísticas afins do Tropicalismo. Observe-se desde já que uma arte influenciou outra, sem que os criadores estejam a todo tempo conscientes disso. Como já disse Vitor Hugo A. Pereira:

Nunca houve um “movimento tropicalista”. Isso foi um jeito que encontraram para batizar a revolução cultural que se impunha. O que houve mesmo foi toda uma série de recusas sociais, uma série de manifestações sociais que foram entrando no corpo da gente, como no corpo dos outros, baixando uma coragem imensa. A coragem de *O rei da vela*, da guitarra elétrica, a da câmera de um jeito que ninguém tinha feito antes. A gente, essa turma toda foi se conhecendo só com os trabalhos que ia fazendo. Conheci o Caetano Veloso durante o processo de *O rei da vela*; só aí foi conhecer ele. *Terra em transe*, eu só vi quando estava terminada a peça (PEREIRA, 2003, p. 226).

Uma das artes que participou desse “movimento” foi o cinema. O cineasta de destaque não poderia ser outro senão o energético Glauber Rocha. O filme que se enquadrou no Tropicalismo foi o supracitado *Terra em Transe*. Décio Bar – em um artigo publicado em 1968 na revista *Realidade* reproduzida na revista *Super Interessante* em edição especial – definirá bem o que foi esse filme:

Terra em transe, feito em 1966, trata da política violenta, corrupta e contraditória de um país latino-americano imaginário, Eldorado, onde vigora uma mistura de fascismo místico, populismo barato e romantismo revolucionário. Glauber Rocha se perguntava o que era ou não era de bom gosto. Entre uma usina hidrelétrica e o luar do sertão, não há dúvida – fica com os dois (BAR, p. 57).

O filme, para a época, foi uma representação de muita influência nas outras artes, como também foi uma [agressão] polêmica que assustou até os glauberianos, que tinham adorado *Deus e o diabo na terra do sol*. Uns achavam que o filme tinha solução elitista, outros diziam que o povo não era tão alienado assim como se mostra no filme, outros ainda diziam o contrário: o povo é, sim, alienado. O fato é que o filme trouxe linguagem e perspectiva ao mesmo tempo inovadoras e provocantes a ponto de influenciar outras artes, como a dramaturgia da época – vide a montagem de José Celso Martinez de *O rei da vela* e a composição de Caetano Veloso de “Tropicália”. Arnaldo Jabor, em seu depoimento no seminário *Da Bossa Nova à Tropicália* realizado em maio 2001 na universidade Candido Mendes, cujo conteúdo foi publicado no livro *Do samba-canção à Tropicália*, aponta para a ingenuidade do pensamento brasileiro na época em questão. Jabor então dá o crédito da perda, em partes, dessa ingenuidade ao filme *Terra em transe* e à canção “Alegria, alegria” que é, segundo o palestrante, uma música que representa “um ponto luminoso na história do pensamento brasileiro” (JABOR, 2003, p. 180).

O Caetano também estava nessa postura de reanálise crítica do país. Então, o que acontece nesses anos que eu vivi, e do qual o Glauber é uma figura central, é uma tentativa de reaprender o país, porque tudo tinha sido uma grande desilusão, uma grande decepção (JABOR, 2003, p. 185-186).

Mais adiante, no mesmo depoimento, Arnaldo Jabor une o filme de Glauber, “Alegria, alegria” e *O rei da Vela* como uma tríade para esse esclarecimento do que seria o Brasil naquela época de desilusão pós-construção de Brasília e milagre econômico associado à conquista da terceira copa do mundo no futebol. Tal visão demonstra a formação de uma consciência do que seria não apenas o Brasil, mas também o que é essa nação dentro do contexto de um

país periférico da América Latina que participa daquele “lixo ocidental”, que cantava Milton Nascimento lá no grupo mineiro Clube da Esquina:

Essa crise reflexiva é representada no cinema pelo *Terra em transe*, de Glauber. De uma das seqüências do filme saiu *O rei da vela* e saiu também o “Alegria, alegria”, do Caetano. Saiu daí por quê? Porque instaura-se a idéia de complexidade, instaura-se a idéia de modernidade, instaura-se a idéia de que os instrumentos de análise não eram suficientes. No caso do Tropicalismo, eu acho que ele tem uma imensa importância reflexiva, não é só um fenômeno musical. Com “Alegria, alegria”, Caetano traz para o Brasil a idéia de globalização do mundo. Tem duas coisas fundamentais nesta canção. Primeiro, a idéia de que o mundo é maior do que as nossas fronteiras. Segundo, a idéia de alegria, porque o baixo astral que estava instalado no Brasil só nos levava a ideologias extremamente desesperadas, pessimistas. Por quê? As categorias tinham ruído e, de repente, você não tinha mais fé. Então, o Caetano chega e fala assim: “Espera aí pessoal, nós não estamos mortos. Alegria, alegria, o mundo é maior que a nossa dor. Continuamos vivos, a vida continua. Só porque perderam uma revolução ilusória?” Você pega a letra e ela diz assim: “Por que não, por que não? Eu tomo uma Coca-Cola. O *Sol* na banca de revistas, Cardinales, espaçonaves, guerrilhas...” Ele vê uma complexidade no mundo que a gente renegava. E essa negação é uma coisa muito perigosa; até hoje ela está prejudicando o Brasil. A idéia de que radicalidade é igual a simplismo, de que a radicalidade é a recusa do complexo, de que a radicalidade seria uma espécie de machismo revolucionário, ou de um simplismo objetivo, sem frescuras. Tem muita gente que acha isso até hoje, inclusive na política brasileira. Não são capazes de contemplar a complexidade do que está acontecendo hoje, mas isso também é outro papo. Então essa música traz violenta, maravilhosamente para a vida brasileira, essa questão crítica, como já tinha feito o artigo famoso do Paulo Francis na revista *Civilização Brasileira*. E como tinha feito antes disso mesmo *Terra em transe* (JABOR, 2003, p. 186-187).

O referido filme do Glauber influenciou o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, quando montou *O rei da vela* de Oswald de Andrade. A peça do modernista antropófago, escrita em 1933, vai balançar o pensamento retilíneo intelectual da época, bem mais que o teatro “engajado” feito até então. Por meio de uma reelaboração peculiarmente insolente do diretor, a encenação de 1967 no Teatro Oficina trouxe criticamente para o público o gosto da grande massa brasileira. Assim como em *Terra em transe*, a peça *O rei da vela* trata do gosto popular com irreverência. O espetáculo pode, talvez, ser entendido

até como “teatro de agressão”, mas sua agressividade não é gratuita como um grito de desespero por não ser visto em uma tão conturbada época, porém criativa. Foi um espetáculo aparentemente violento para alguns, mas não foi gratuita a violência na medida em que, como o próprio Zé Celso disse, a violência de nada vale se a arte não for um elemento em algum “contexto estético válido”, e continua dizendo que “a mera provocação por si só é sinal de impotência” (*apud* PEREIRA, 2003, p. 221). Mais adiante discutiremos a presença da guitarra elétrica nesse contexto temporal, cultural e político; veremos como ela participou para uma provocação potente no contexto ufanista na época dos festivais. Guitarra – instrumento que, antecipe-se, foi fundamental na música “Alegria, alegria”, próxima em muitos aspectos, da montagem de Zé Celso. Voltaremos a discutir a relação entre a peça e a obra de Caetano Veloso. Zé Celso se envolvia com movimentos de vanguarda internacional nos Estados Unidos. Ele, portanto, se encontrou por várias vezes nos dilemas sobre as questões políticas do Brasil diante da perspectiva do outro. Em *Do Samba-canção à Tropicália*, Vitor Hugo A. Pereira cita o diretor em questão (a partir de um livro organizado por Ana Helena Camargo Staal chamado *Zé Celso Martinez Corrêa. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas*), ficando claro parte do pensamento de Zé Celso quanto às questões políticas mencionadas:

Eles [os amigos norte-americanos] não entendiam, por exemplo, que levantássemos certos problemas... Eles não compreendiam quando a gente falava das nossas lutas nacionais. Às vezes, dentro do nosso processo revolucionário, é necessário assumir posições nacionalistas. O nacionalismo, num país como o Brasil, tem ainda um sentido popular. Eles respondiam: “Não! Nacionalismo, não. O mundo!! O mundo não é dividido em fronteiras. O mundo é um só!” – uma visão idealista, não é? Bonita, só que na prática tudo isso se modifica muito. Claro que você é internacionalista, mas através dessa imediação que aqui a gente sente bastante no nacionalismo. Eles não

conseguiam entender isso. Misturavam tudo. [...] uma coisa terrível é de chegar a admitir a sua própria existência através de uma visão que lhe é imposta de fora, como Terceiro Mundo, por exemplo. O Living [refere-se ao grupo Living Theatre] vinha justamente se relacionar com esta entidade que você já teria absorvido... Ora, eu não sou do terceiro mundo! O Terceiro Mundo é um qualificativo que vem deles lá, do Primeiro Mundo! (*apud* PEREIRA, 2003, p. 223-224).

Como se nota, com a montagem de uma peça do modernista Oswald de Andrade, o diretor Martinez tomou consciência mais aguçada para entender, por exemplo, que é possível conciliar Artaud e Brecht sem deixar de lado as peculiaridades de interesse brasileiro. Portanto, Zé Celso Martinez, com sua montagem de uma peça do antropófago modernista, estaria desenvolvendo uma resposta para aquela angústia antes citada sobre questões políticas que envolvem não só o Brasil puro e simplesmente, mas o Brasil inserido no contexto latino-americano. É com o intuito de demonstrar essa atitude crítica do diretor brasileiro em questão que Hugo Pereira cita *Uma literatura nos trópicos* de Silviano Santiago:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. [...] Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é, no entanto, preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda (SANTIAGO, 2000, p. 16).

E se o filme influenciou a peça, por sua vez a peça vai influenciar o movimento tropicalista. Caetano mesmo dizia que sua obra se dividia em antes e depois de *O rei da vela*, apesar de ter composto a música “Tropicália” uma semana antes de assistir à peça. Foi a primeira coisa que ele conheceu de Oswald de Andrade. O que nos indica que a intuição artística de Caetano Veloso foi anterior à consciência antropófaga – se podemos nomear assim.

Já nas artes plásticas, vamos ter a exposição de Hélio Oiticica, chamada “Tropicália”, que dará o nome ao movimento e também à música de Caetano. Mas a arte plástica não tem a mesma relação com a indústria cultural como a música tem. Esta angaria mais recursos de divulgação que aquela. Em *Do Samba Canção à Tropicália*, o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte (organizador do livro junto com Santuza Cambraia Naves) faz um depoimento sobre a arte e Hélio Oiticica, estendendo-se ao tema da indústria cultural e sua relação com as artes, sobretudo as artes plásticas:

Digamos que, quando se vê uma obra de arte impressa numa página, tem-se uma mera lembrança, uma memória muito vaga e tênue do original. Com a música não se dá o mesmo, até Adorno reconheceu que a partir da reprodução estereofônica, que se generaliza a partir de 1954, torna-se possível reconstituir numa sala de estar doméstica algo próximo do ambiente de recepção da sala de concertos. Quando até Adorno se dobra a essa realidade, do fenômeno da indústria cultural conseguindo reproduzir condições que restauram um Mahler, um Pixinguinha, um Beethoven, um Caetano Veloso, um Chico Buarque dentro da sala de sua casa, é que o serviço prestado pela indústria fonográfica, do ponto de vista da recepção, é inteiramente diferente do serviço prestado pelas artes gráficas a serviço da percepção visual (DUARTE, 2003, p. 231).

O penetrável “Tropicália” de Oiticica é propositalmente óbvio. O “espectador” entra no ambiente circundado por araras, britas, plantas, e, no final, encontra-se uma televisão ligada que tem como objetivo causar uma sensação ao suposto espectador de que ele está sendo devorado, o que lhe dá um cunho antropofágico. Assim como a música “Tropicália” de Caetano Veloso, o penetrável de Oiticica deglute os valores nacionais com o intuito de anular a condição de colônia sem deixar o que há de positivo na natureza do país ou na tecnologia estrangeira. Como já foi dito anteriormente a respeito de *Terra em transe* (“entre uma usina hidrelétrica e o luar do sertão, não há dúvida – fica com os dois” (BAR, p. 57)), e a respeito recentemente de “Tropicália” de

Oiticica, a música do tropicalista baiano de mesmo nome joga com as contradições do Brasil não para anulá-las, mas para assumi-las, devorá-las, como se diria na linguagem de Oswald de Andrade.

Até o programa de tevê do Chacrinha foi influenciador. Abelardo Barbosa, mais conhecido como Chacrinha, ao contrário do bom comportamento dos outros apresentadores, era malcriado com o auditório chamando-o de “macacada”. “Sou tropicalista desde 1946”, disse Chacrinha. “Admiro muito Caetano, Gil, os Mutantes. Mas eles todos me imitam” (apud BAR, p. 58). Tal depoimento não poderia ser outro vindo de um debochado apresentador de televisão que jogava bacalhau na platéia e apertava uma buzina irritante quando um deles falava algo errado. Dono de frases que se tornaram populares, como “na televisão nada se cria, tudo se copia”, Chacrinha soube aproveitar o instrumento de comunicação como ninguém em sua época, a ponto de ser influência até hoje de apresentadores de programas de auditório. O visual excêntrico com um relógio enorme pendurado no pescoço além da famosa buzina, os bordões de extrema facilidade de se fixar pela simplicidade popularesca com que é composto, e o deboche com que fazia suas piadinhas picantes; o Velho Guerreiro se enquadra no Tropicalismo pela ironia que encarnava em sua figura que comandava “a massa balançando a pança”, como dizia Gilberto Gil em “Aquele abraço”.

Por entre passeatas e festivais – fotos e nomes – o Tropicalismo nasce em meio a vaias e incompreensão, trazendo, ainda assim, uma visão caleidoscópica e uma linguagem fragmentária que fará uso do processo da *bricolagem*. Na época era mais importante o acontecimento (polêmico) que

propriamente a música. Pelo menos era assim que o maestro tropicalista Rogério Duprat pensava, tanto que elegeu a música “É proibido proibir”, gravada ao vivo com vaia e um discurso inflamado de Caetano, mais importante que a gravação de estúdio. Com a música “*Tropicália*”, Caetano Veloso inaugura, de fato, essa vanguarda em questão. Mas, antes dessa música, houve uma outra composição que não poderia deixar de comentar, devido a sua importância histórica e estética. Naquele seminário ocorrido em maio de 2001, de nome *Bossa Nova, Pós-Bossa Nova e Tropicália*, organizado pelo Núcleo de Estudos Musicais do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Candido Mendes, Arnaldo Jabor considera, como já foi dito, a música “Alegria, Alegria” “um ponto luminoso na história do pensamento brasileiro” (2003, p. 180). A partir de um depoimento biográfico, Jabor mostra vários argumentos para denunciar a ingenuidade do pensamento brasileiro. Um deles seria este:

Não dá para colocar de um lado o orgulhoso e maravilhoso povo brasileiro na sua trajetória para o socialismo e, do outro, os gordos burgueses canalhas e mais adiante o Tio Sam de chapéu. Eu tinha feito isso. Em 1963 eu tinha escrito uma peça que tinha o Tio Sam de boné, cartola, tinha o Super-Homem, uma peça chamada *O Formiguinho*, que está até aí no livro sobre o CPC. Uma peça que era a tentativa de explicar essa realidade brasileira revolucionária, mas extremamente clara, orgânica. A peça parecia um desenho animado de Walt Disney. Tudo organizadinho, aquela coisa perspectivística: tem aqui o primeiro plano, o segundo plano, o céu, estrelas, a lua, as árvores. Havia essa lógica harmônica no mundo que foi rompida, foi arrebatada, criando-se uma grande crise. O Brasil era muito mais complexo que se imaginava. A realidade brasileira era muito mais difícil de modificar do que se imaginava (JABOR, 2003, p. 184).

Assim como *Terra em transe* e *O rei da vela*, “Alegria, Alegria” escapa dessa “coisa perspectivística” e assume uma linguagem mais moderna tanto do ponto de vista do arranjo, que começa rock depois se torna marchinha à moda de Chico Buarque, quanto do ponto de vista literário, ao recorrer à colagem de

imagens. Essa técnica literária condiz com a explosão de informação por que passa o sujeito da letra. Não se esqueça da temática, que contraria a música de protesto muito em voga na época que arrastava um baixo astral instalado no Brasil, mas com “Alegria, Alegria” Caetano se perguntava “por que não?”. Como disse Arnaldo Jabor, “o compositor baiano traz para o Brasil a idéia de globalização do mundo” (2003, p. 186). Portanto, embora o nome Tropicalismo só viesse a existir para Caetano mais tarde, “Alegria, Alegria” já antecipava muito do que viria a ser o movimento.

Devemos considerar também que, em se tratando de nacionalismo, Caetano Veloso evita conscientemente cair num patriotismo impróprio, extremado. Integrando-se à realidade, coloca-se a serviço da cultura brasileira. Mas, quando Caetano Veloso defende seus pontos de vista – “o peito cheio de amores (...) no coração do Brasil” – já teria formado idéia exata da sua verdadeira importância no cenário cultural? Busquemos respostas para esse tipo de questionamento em mais uma retrospectiva: em 1967, Caetano Veloso sobe ao palco da TV Record (III Festival de Música) e canta “Alegria, alegria”; é o início da Tropicália (FERREIRA, s.d., p. 53).

Essa música não só estava contrariando um baixo astral predominante na época como também pretendia dar uma outra perspectiva das coisas, seja pela letra, seja pelo arranjo de Rogério Duprat. A guitarra naquele momento representava não apenas um simples instrumento musical, mas uma nova maneira de comportar-se. A guitarra representava o advento da cultura *pop* e ainda estrangeira, daí esse instrumento provocar certa aversão por parte da platéia ufanista universitária dos festivais. Curiosamente, houve inclusive uma passeata contra a guitarra elétrica. Não era a idéia do arranjador suscitar provocações pura e simplesmente, mas participar do que estava acontecendo de revolucionário culturalmente com a explosão dos *Beatles*, por exemplo. Dizia Duprat: “não usamos a guitarra simplesmente para chatear Elis Regina (...) Queríamos mudar as coisas de algum jeito” (DUPRAT, *apud* FERREIRA,

s.d., p. 52). Das bandas da época que lidava com a linguagem do rock aqui no Brasil, a que chamou a atenção do maestro foi um grupo chamado O'Seis, que mais tarde ficaria conhecido como Os Mutantes. Esses sim tinham uma linguagem musical e verbal que não se limitava a imitar o rock internacional. Faziam paródias bastante irônicas, com uma musicalidade eclética, que misturava o rock inglês e norte-americano (como seria o caso famoso de "Balada do louco"), cantavam músicas que já mesclavam a dicção da canção brasileira e a guitarra do rock. Por isso, Rogério Duprat chama Os Mutantes para participarem do III Festival de Música Popular Brasileira (TV Record) defendendo "Domingo no parque". O próprio autor Gilberto Gil, confessa que idealizava um arranjo que se assemelhasse com o que fizeram os autores do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club*. A intenção era misturar a música brasileira à linguagem do rock. Duprat tinha uma "bronca" pois só se faziam sambas com instrumentos acústicos brasileiros. Mas não seria a mistura pela mistura. O que o maestro tropicalista queria mesmo era dar uma dose de 'modernidade' na música brasileira até porque nunca foi efetivamente necessário folclorizar o subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas, como de outra maneira diria o próprio Caetano. A guitarra, então, usada na canção quase baião "Alegria, alegria" de certa forma diz que, para ser nacionalista, não precisa se fechar pelas fronteiras geográficas como numa fiscalização fronteira daquilo que entra e sai. Além disso, a presença da guitarra da banda de rock Beat Boys nessa música em questão de Caetano não é gratuita a ponto de limitar-se a um arranjo puramente sonoro, mas se interliga com a letra da canção, que traz um sujeito impressionado com a quantidade de informação do mundo moderno regido em grande parte pela

indústria cultural que se sustenta pela “agressiva” manifestação dos meios midiáticos, a ponto de esse sujeito se fazer uma questão pertinente: “Quem lê tanta notícia?”. Observemos parte da letra:

O Sol se reparte em crimes,
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou
Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot
O Sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?
Eu vou.

Para entendermos melhor a relação entre a letra da canção, a indústria cultural e a guitarra elétrica, invocaremos as palavras de Celso Favaretto escritas em seu livro *Tropicália: alegoria, alegria*:

A integração da música *pop* contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbana e comercial do Tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira. O efeito *pop* era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira. O *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade do Tropicalismo, que, assim, distinguiu-se da idealização estetizante que predominava na música brasileira, combinando o folclore urbano com uma concepção dessacralizadora de arte, o *pop* se adequou à atividade desestetizada do Tropicalismo.

A adequação entre a estética *pop* e a tropicalista pode ser explicitada através da caracterização de seus procedimentos. Fundamentalmente, ambas trabalham com uma concepção de objeto estético resultante da concepção de montagem cubista e efeito de

dessacralização dadaísta. Embora tomem temas e técnicas da indústria cultural como ponto de referência para a crítica, ambas os ultrapassam esteticamente. O que aproxima as duas estéticas é o fato de não desconhecem os problemas da imagem – objeto tanto da modernidade artística como da indústria cultural. O *pop* e o Tropicalismo analisam a sociedade de consumo e sua forçosa inscrição no circuito de arte. Ao ressaltarem a efemeridade de fatos e valores e a imediatez dos projetos, maliciosamente indicam diferenciações no domínio da indústria cultural, propícias à crítica. O caráter espectral do mundo dos objetos e *gadgets* é desmontado no caleidoscópio de imagens deformadas pela operação parodística e pelo humor. Desatualizadas, as imagens passam a designar aquilo que ocultavam – os arcaísmos culturais – com o que a sua montagem resulta em alegoria (FAVARETTO, 1996, 41-42).

Da mesma maneira que a letra da música “Alegria, alegria” traz a idéia de um jovem de Santo Amaro, por exemplo, andando “pelas ruas de uma grande cidade” (SEVERIANO, MELLO, 1997, p. 107 v.2), cheio de alegria e desvislumbrado com as notícias e com a dinâmica da modernidade, alegria tamanha que chega a beber uma Coca Cola; seria o Brasil deslumbrado com a modernidade do outro, mas ao mesmo tempo não querendo o que seria do outro. É o caso da guitarra elétrica, quando chegou a ser aceita na música popular brasileira eleita pelos universitários de festivais. A guitarra seria o objeto de recusa, enquanto o projeto de progresso seria o objeto de cobiça.

Apesar da múltipla manifestação artística do Tropicalismo que vimos em parágrafos anteriores e da importância desta música recém-citada de Caetano Veloso, vou aqui me deter em “Tropicália”. À luz da análise de Celso Favaretto em seu clássico livro, faremos a nossa com o intuito de tentar desvendar a importância da música como resposta àquela “coisa perspectivística” ideologicamente viável para o estrangeiro “Piaimã” do “romance” *Macunaíma*.

4. VIVA IRACEMA & VIVA IPANEMA: O MANIFESTO *TROPICÁLIA* CONTRA OS CHAPADÕES

É inevitável, antes de comentar a letra de *“Tropicália”*, considerar a música, o arranjo e a interpretação. Em uma entrevista cedida a José Miguel Wisnik (como informa Celso Favaretto), o próprio Caetano Veloso diz que cada gesto, arranjo, modo de se apresentar, cada instrumento, contribui para uma visão geral do que é a música popular brasileira (in: FAVARETTO, 1996, p.33). O maestro Júlio Medaglia, que compreendia o seu papel neste contexto, introduz a música com sons tipicamente tropicais tirados do próprio grupo de cordas, criando assim um suspense. Ao som de umas batidas de instrumentos percussivos como o bongô, por exemplo, criando um clima tropical africanizado, o baterista Dirceu, por acaso, diz um texto de improviso, é registrado e brilhantemente o maestro aproveita o discurso do baterista para introduzir a letra de Caetano.

Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo o que nela se planta, tudo cresce e floresce, e”, numa referência ao técnico de som Rogério Gauss que comandava a mesa de gravação, “o Gauss da época gravou!”, ouve-se dizer antes que eu entre com os primeiros versos instauradores do panorama em que se desenrolará a construção da visão algo cubista (VELOSO, 1997, p. 186).

A “falação” de Dirceu realça o tom de gozação ao gosto de Oswald de Andrade na medida em que ambos fazem referência à Carta de Caminha e, além disso, o baterista faz um monólogo em que se encontra ao mesmo tempo a tecnologia, pelo fato de ter alguém gravado o que Pero Vaz dizia e não escrevia, e uma época mais remota da história do Brasil enquanto Brasil. Mescla-se a tecnologia com o primitivismo ao gosto da antropofagia. E, para

começar a voz de Caetano Veloso a cantar “os versos instauradores”, entram os instrumentos de cordas, como o violino, que são típicos das orquestras européias quando se cultuava a música erudita. Uma característica marcante de Duprat e de Medaglia é essa mistura da música erudita e popular. Muito o Tropicalismo deve aos dois por esse aspecto. Essa composição de africanismo e música erudita só poderia resultar numa música brasileira nacional sem a carência de discursos ufanistas. Mas com um *ethos* ironicamente de um ufanista. Como se explica isso?

Lia Tomás, em seu livro *Música e filosofia: estética musical*, ao contar um pouco da história da música na antiguidade, nos diz que a harmonia,

entendida aqui como equilíbrio, se relaciona também com o aspecto educativo e ético da música. Essas associações encontram-se presentes nas idéias de Damon, um filósofo-músico do século V que teorizou sobre a questão da existência de um vínculo entre o mundo dos sons e o mundo ético. Essa associação, que já se encontrava nas narrativas mitológicas e que também fora desenvolvida e firmada por Pitágoras, se justifica com base na convicção de que a música exerce uma influência profunda e direta sobre os espíritos e, conseqüentemente, na sociedade em seu conjunto. Esse poder da música se fundamenta na crença de que cada harmonia provoca no espírito um determinado movimento, pois cada modo musical grego era associado a um *éthos* específico, ou seja, a um caráter particular de ser. As melodias eram compostas sobre estes modos e, por isso, adquiriam a qualidade específica de cada um deles, como, por exemplo, lamentoso, heróico, entre outros (TOMÁS, 2005, p. 17).

Ouvindo a música “Tropicália”, percebemos um *éthos* heróico pelo arranjo e pelas notas da orquestra; vociferam como pano de fundo, versos que dizem sobre uma criança feia e morta que estende a mão. Portanto, o *éthos* heróico desenvolvido pelo Júlio Medaglia soa tão irônico quanto aquele Brasil almejando o progresso (sobretudo tecnológico) e recusando a guitarra. Trata-se de um Brasil épico que não existe como uma América que não foi descoberta. Depois da estrofe declamatória (como se estivesse de fato lendo

um manifesto), vem um refrão ironicamente cafona (“Viva a bossa-sa-sa / viva a palhoça-ça-ça”). Não usamos a palavra “cafona” em sentido pejorativo. Assumir a cafonice no Tropicalismo seria uma das mais antropófagas das atitudes artísticas. O fato de Caetano Veloso ter gravado, por exemplo, “Coração materno” de Vicente Celestino, dono da “voz orgulho do Brasil” como se acostumava reverenciá-lo na época, não foi só uma atitude de cunho pessoal (na medida em que uma das primeiras manifestações por algum gosto estético musical por parte do garoto de Santo Amaro foi pelas músicas de Vicente Celestino), mas foi uma atitude de cunho estético tropicalista, sobretudo. Como dizia ele: “a idéia de gravar essa canção me ocorreu por ela ser um exemplo radical do clima estético acima do qual nós nos julgávamos alçados altamente” (VELOSO, 1997, p.293). Percebe-se no tom de Caetano na frase acima o tom da época quanto à relação entre a MPB e a música popular de maior consumo. No livro *Eu não sou cachorro, não*, de Paulo César Araújo, em que o autor desmistifica muitos dos preconceitos contra a música cafona, incluindo o fato de serem acusados os cantores desse “estilo” de alienados, mostrando música e álbuns como de Odair José que teriam cunho social e de efeito político como a famosa música “Pare de tomar a pílula”, que foi proibida pela censura. Encontra-se no livro a idéia de que o termo MPB, criado, em 1965, por universitários,

surgia da influência direta da bossa nova e que, naquele momento, disputava espaço com uma outra música popular – aquela produzida por Roberto Carlos e a turma da jovem guarda – que partia de influências do *rock’n roll* inglês e norte-americano. E esta disputa levou na época alguns representantes da MPB – Elis Regina, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Edu Lobo – a comandar uma passeata contra as guitarras elétricas no centro de São Paulo. Ou seja: num primeiro momento, a sigla MPB representava uma espécie de bandeira de luta nacionalista contra um outro tipo de música que era efetivamente

popular e produzida em nosso país, porém, considerada “alienígena”, “não-brasileira”.

Entretanto, a partir de setembro de 1967, com a incorporação de guitarras elétricas às composições de Caetano Veloso e de Gilberto Gil via Tropicalismo e com influências do *rock*, do *blues*, do *soul* e do próprio trabalho de Roberto Carlos por outros intérpretes da MPB (Gal Costa, Elis Regina, Wilson Simonal), esta oposição música “brasileira” *versus* música “alienígena” deixava de ter sentido. Mas a sigla MPB continuou, agora fazendo frente a outra produção musical popular: aquela que, a partir de 1968, através de cantores românticos como Paulo Sérgio, era tachada de “cafona” ou de “música de empregadas”, ou seja, tudo aquilo que o público de classe média universitário rejeitava em termos de forma e conteúdo. Na perspectiva desse público, artistas como Chico Buarque e Gonzaguinha seriam os legítimos criadores da “boa música popular” – o termo “popular” sendo assim apropriado pelas elites intelectuais, restando para aqueles cantores românticos de maior popularidade o adjetivo “popularesco”. Como observa Marilena Chauí, se, no início do século XX, “os compositores mais conhecidos eram lá do morro, no final do século, grande parte da música popular é composta e ouvida por universitários. (...) por outro lado, as composições mais admiradas pela população ‘popular’ são aquelas que costumam receber a qualificação pejorativa de *kitsch*” (ARAÚJO, 2005, p. 32-33).

Ao assimilar a chamada “música cafona”, o Tropicalismo – com a sofisticação de arranjos de incontestáveis músicos do quilate de Rogério Duprat – trouxe para o Brasil a desconstrução do pensamento provinciano de que há simplificadores limites dicotômicos na música; e, portanto, na política e na compreensão cultural do Brasil. De um Brasil que se identifica com a América Latina, mesmo que em partes, na medida em que, por exemplo, seja o único que tem como língua oficial o português. Mas, como disse O Rappa, “não existe fronteira de língua, existe coração latino, nego”. O que há também em comum no espírito latino-americano é essa lástima trágica (Belchior já dizia: “Eu sou apenas um rapaz latino americano sem dinheiro no banco”) que está no tango, no bolero e em “Coração materno” de Vicente Celestino, que conta a história em que um apaixonado, para provar seu amor pela amante, arranca do peito da mãe o coração como troféu. Vale a pena conferir a letra na íntegra para que possamos notar o tom melancólico levado ao extremo, ao usar termos

como “mãezinha” e “velhinha” que, pelo diminutivo, traz um algo de comovente ao gosto de um Bienvenido Granda, Gregório Barrios ou Carlos Gardel.

Disse um campônio à sua amada: "Minha idolatrada, diga-me o que quer
Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes, mulher
Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu porte, teu ser
Mas diga, tua ordem espero, por ti não me importa matar ou morrer"
E ela disse ao campônio, a brincar: "Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração"
E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu
Sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou
Chega à choupana o campônio
E encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar
Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando: "Vitória, vitória, tens minha paixão"
Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração
Nesse instante uma voz ecoou: "Magoou-se, pobre filho meu?
Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!

Ao gravar essa música em um álbum no qual se encontra “Panis et circensis” com Os Mutantes, “Bat Macumba” com Gilberto Gil e “Enquanto seu lobo não vem” com Caetano, a melancolia existente na letra e no arranjo se torna uma metonímia que transgride para o deboche enquanto alegoria. Uma alegoria metonímica na medida em que essa não leva como tema o Brasil: “seu trabalho [o do Tropicalismo] é, antes, o de estilhá-lo – as imagens-alegorias, parodiando-o, rompem a totalidade” (FAVARETTO, 1996, p.111). O arranjo dessa música (elaborado por Rogério Duprat), para Caetano, é “deslumbrante” e o comove na hora da gravação:

... é lindo aquilo! Porque mantém a grandiosidade da idéia, tem a dose da ironia exata e, ao mesmo tempo, você sente uma cultura de orquestração operística. Era uma coisa, na verdade, um desejo de Vicente Celestino, que não estava bem realizado no Vicente Celestino, quer dizer, numa versão que deveria ser uma versão caricata que era a minha, estava muito menos caricata. Muitos dos elementos constitutivos daquele estilo estavam mais bem representados no arranjo de Rogério do que na gravação do Vicente Celestino, mais a sério, indo mais fundo naquilo (VELOSO *apud* GAÚNA, 2002, p. 95).

Há uma ambigüidade na fala de Caetano que reflete ainda o clima tropicalista e ao mesmo tempo um modo de entender o Brasil. Ambigüidade há na caricatura de um objeto que na fonte, já por si só, era caricata, o que reflete a interpretação do povo ouvinte de “música para empregadas” – como já se disse – que ora é visto como ignorante e, por isso mesmo, alienado politicamente; ora visto como produto do saber autêntico do Brasil, como a fonte do folclore que traduziria o país. A canção de Celestino, assim como a estratégia tropicalista de “devoração” do cafona, no álbum *Tropicália ou Panis et circensis*, traduzem a ambigüidade não só de um possível Brasil latino-americano, mas também os traços de uma época.

Tem-se a idéia de que a estrofe na canção pressupõe a repetição da melodia e da letra. No caso de “Tropicália”, a melodia se repete, mas a letra não. Brincando com as dicotomias, as estrofes põem as certezas em suspensão: se, num instante se diz “viva a bossa” marcando o urbano, e “viva a palhoça” apontando para o rural, há em outra estrofe outra dicotomia, mostrando que não é só uma questão de pares, mas de um mosaico que ultrapassa a condição binária. O encontro inesperado desses elementos, portanto, – o arcaico-moderno, o urbano-rural, o local-estrangeiro – condiz com a devoração oswaldiana que desmitifica as oposições históricas ao mastigar com dentes afro-brasileiros os violinos da música clássica. Pode-se dizer que se faz uso da língua do estranho para que de “dentro” o traia, assim como o fez Caliban.

Mas quem é mesmo Caliban? Na última peça de Shakespeare, *A Tempestade*, há um personagem que muitos têm como uma espécie de homem latino-americano: Caliban – anagrama de canibal – vive tranqüilo em sua ilha até o

Duque de Milão, chamado Próspero, chegar e, depois de seduzir o nativo, escravizá-lo. Ainda na primeira cena do primeiro ato, estes dois personagens simbólicos estão discutindo, quando Miranda, filha de Próspero, intervém dizendo que antes Caliban se exprimia por grunhidos, mas agora, graças aos conquistadores, ele sabe falar. O escravo disforme responde: “Tu me ensinaste a falar e meu único proveito foi aprender a amaldiçoar” (SHAKESPEARE, 1991, p. 47). É a partir dessa ótica calibanesca que analisamos a letra da música “*Tropicália*”. Aproveitando a linguagem alheia nos seus mais variados graus de influência ou de origem é que o Tropicalismo “amaldiçoa” o intelectualismo de sua época herdeiro do romantismo de um período de nossa história em que se fazia um livro ufanista, mas o lançamento seria em Paris – como foi o caso de *Suspiros Poéticos e Saudades* de Gonçalves Magalhães.

Deixando a análise um pouco dispersa da música e tentando agora se concentrar numa progressão que a letra nos permite, acompanharemos seu desenvolvimento não por uma questão que ela não nos permitiria seguir um outra didática de análise na medida em que a fragmentação estratégica da linguagem da letra é um fio condutor de sua perspectiva. Apesar disso, vamos tentar nos ater à simples e inocente progressão ordinária do antes e do depois. Quanto ao começo da música, Augusto de Campos, em *Balanço da Bossa*, observa que o suspense criado na introdução alcança o clímax com a palavra “nariz” no instante em que muda o acorde. Diz a letra:

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Esses versos inaugurais se encontram no entre lugar desenvolvimento/subdesenvolvimento, e ainda ousam apontar *contra* os chapadões, referindo-se ao centro do Brasil onde está a então recente Brasília, indicando assim, desde o início, denso teor político da canção. Brasília não seria só uma metonímia da política nacional, mas também a representação da ousadia de um país, uma vez que foi arquitetada e planejada – mas não contavam com as favelas. Progresso e subdesenvolvimento lado a lado, como a carroça e o bonde modernista de Oswald de Andrade. A própria preposição *contra* evoca nítida agressividade ao focar o centro das decisões de uma nação. Como o Tropicalismo dispensa muitas vezes a metáfora para valorizar a metonímia, por que não entender esse centro em um contexto mais amplo? O tom indignado que se inicia com o verbo *aponta* no indicativo e se estende, como já foi mencionado, com a preposição *contra*, vai dissipar-se com a presença jocosa do nariz.

Apontar *contra* os chapadões pode mostrar desconfiança, uma possível antipatia (mas não descartando a simpatia). No entanto, a preposição *contra* denuncia uma antecipada aversão. Mas não vemos a palavra nariz apenas nesse sentido por assim dizer nobre. Há outras referências a esse órgão também humano que remetem ao jocoso, sarcástico, ridículo, cômico, irônico. Como em *O Nariz* de Gogol e no capítulo “A ponta do nariz” do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, no qual um chapeleiro, se perguntando por que razão o rival no comércio tem mais prosperidade que ele que trabalha há mais tempo acaba por mirar a ponta do próprio nariz em uma introspectiva indagação.

De indignado passa a irônico, isto é, de “contra os chapadões” passa ao “meu nariz”. A canção faz da ironia uma arma da linguagem que, como Caliban – e por que não Macunaíma também? –, amaldiçoa qualquer representação de domínio, qualquer representação de centralização, qualquer representação de totalização. A letra assim continua:

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central
Do país

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

Como muito bem observou Celso Favaretto, é possível por conta do ritmo intercambiar os verbos: “eu inauguro o carnaval / eu organizo o monumento / eu oriento o movimento”; “eu organizo o carnaval / eu inauguro o movimento / eu oriento o movimento” (FAVARETTO, 1996, p. 63). Desse modo, a tríade movimento-carnaval-monumento, como disse Favaretto, equivale-se semanticamente. Essa correlação semântica, que se perfaz pelo paralelismo rítmico, exprime a “desconstrução” da intenção modelar de se verificar sempre uma identidade acarretada pela idéia da unificação. Constatam-se aqui várias vozes aparentemente díspares que se inter-relacionam. Não existe um só movimento nem um só monumento, mas uma orientação que se descamba na lógica híbrida do carnaval e não na lógica linear da universalização. O monumento/modelo é de papel crepom e prata, ou seja, o modelo é carnavalizado. Assim, tanto há lugar na arte para a bossa como para a palhoça. Dá-se viva a ambas. Dá-se viva à música sofisticada consumida pela elite urbana, a essa música que tem sua divulgação vinculada à propaganda de

geladeira; dá-se viva ao arcaico, ao sertão, ao “Luar do sertão” (referência à música regional do poeta Catulo da Paixão Cearense). Ambas compartilham de uma mesma importância na composição da teia da música popular brasileira. Não é possível aceitar o Brasil pela metade ou por uma das partes que compõem esse país latino americano. É necessário, para compreender esse complexo cultural, uma sensibilidade carnavalesca.

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão

O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente feia e morta
Estende a mão

Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

Além do que já foi dito, é evidente a referência ao Romantismo com “olhos verdes” – de Gonçalves Dias e José de Alencar. “Os olhos verdes da mulata” será a imagem sintética da mestiçagem. Mais adiante a letra voltará a fazer referência ao Romantismo quando canta “viva Iracema-ma-ma / viva Ipanema-ma-ma-ma-ma”. Aqui, Iracema aponta para uma “visão continental do Tropicalismo” (FAVARETTO, 1996, p. 67) na medida em que a palavra é célebre anagrama de América. Se antes tivemos um encontro espacial de opostos – a bossa (urbano) e a palhoça (rural) –, com “Iracema” (indianismo romântico) e (a garota de) Ipanema, além do encontro espacial, pois Iracema é uma praia do Ceará, teremos um encontro temporal – do primitivo com o moderno. A índia do Romantismo não se justapõe à garota de Vinícius de Moraes como se fossem elementos inconciliáveis, mas sim como se fosse um

diálogo singular, como se só fizesse sentido um considerando o outro em sua diferença. Mas, para entender este aparente disparate, é preciso adotar a lógica disforme de Caliban, a lógica que percorre “uma rua antiga estreita e torta”. Esse modo de pensar “calibanesco” atingirá seu auge quando se diz: “e no joelho uma criança sorridente feia e morta / estende a mão”. Sugando de um recurso do surrealismo, arranca-se desta imagem um efeito em que o feio se torna absurdo – portanto, agressivo –, para em seguida ou simultaneamente se tornar sutil e delicado. Mas como explicar a presença aqui de uma vanguarda européia? O surrealismo é muito bem-vindo, assim como qualquer outra vanguarda, como o dadaísmo, muito citado por Caetano em *Verdade tropical*. Mas não se incorporam essas influências européias de maneira reverente, como pode aparentar inicialmente. Só para lembrar, Caliban faz uso da língua do dominador para amaldiçoá-lo. Da mesma maneira, a paródia, a ironia, os acordes dissonantes, o humor, o surrealismo, o dadaísmo e outros elementos serão recursos que se casarão muito bem ao estilo da resposta latino-americana como forma de sobrepujar-se ao passado de sangue, escuridão e submissão.

No próximo bloco da canção encontramos um trecho que só faz sentido quando comparado a um outro que está mais adiante: “na mão direita tem uma roseira autenticando eterna primavera”. O outro trecho adiante diz: “no pulso esquerdo o bang-bang / em suas veias corre muito pouco sangue”. O primeiro trecho é uma paródia de uma música folclórica: “na mão direita tem uma roseira / na mão direita tem uma roseira / que dá flor na primavera”. Longe de se deixar impregnar pelo maniqueísmo dominante da época na qual o

estrangeiro e o nacional se dividiam radicalmente, e longe também de se deixar impregnar pela idéia de que a folclorização seria a salvação para a crise identitária pelo qual passavam os intelectuais de festivais, o Tropicalismo faz uso de uma canção folclórica embora – e ainda assim – parodiando-a antropofagicamente. Ocorre, aqui, uma contextualização ao usar o termo burocrático “autenticando” em vez de “dá flor na primavera”. Essa volta ao folclore em uma música em que há satiricamente o *ethos* épico não é para encontrar na raiz, puro, e simplesmente, a identidade do Brasil como queriam aqueles intelectuais de passeatas. O desejo é o de abranger também em nosso folclore nossos atos falhos que são mais convincentes quando se trata de entender o processo identitário. Se de um lado Mário de Andrade certa feita disse que “nada melhor do que as tradições para retemperar a saúde de nossa alma brasileira” (*apud* MEGALE, 2001, p. 19), por outro lado, nesse sentido,

Na contracapa do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis*, um texto expressa as intenções do grupo. Montado à maneira de um roteiro televisivo ou cinematográfico, acaba não explicando nada, embora funcione como outro enigma a ser decifrado. Há um longo discurso de Rogério Duprat sobre o caráter mercantil da obra-de-arte (visto de forma desencantada, como cabia aos artistas *pop*), citações de cinema (Átila, rei dos hunos”, “Johnny Guitar”), brincadeiras com os puristas da cultura “nacional”; “Será que Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba-meu-boi e iê-iê-iê são a mesma coisa?”, diz o texto em referência a um trecho de “geléia geral” (“ê bumba-iê-iê-boi”) e também ao renomado folclorista (PAIANO, 1996, p. 43).

Se entendermos a presença da palavra “direita” no texto de Caetano não de maneira limitada ao contexto político da época no Brasil, mas compreendermos como uma metonímia da eterna direita – uma classe que historicamente oprime o outro pela força ideológica –, poderemos admitir a palavra “mão” como símbolo aqui da autoridade que manipula um ideal conveniente que é tido como verdade. Afinal, “temos que produzir a verdade para produzir riquezas”

(1984, p. 180), como disse Foucault em *Microfísica do poder*. A mão é a que legitima o discurso autoritário, dá a autenticidade da “eterna primavera”, do aparente bem-estar de todos. É a mão da ordem, a mão ordinária. Em contraposição à mão, temos o pulso. Este, menos manipulador. É esquerdo, é errado, é fraco, é *gauche* como em Drummond de Andrade. Segue o impulso de guerrilha à moda estrangeira do bang-bang. Se por um lado “em suas veias corre muito pouco sangue”, por outro “seu coração balança a um samba de / tamborim”. Aqui, a palavra “coração” nos remete a “cordial” que tem o mesmo radical “cor” (daí a expressão “falar de cor”: falar de *coração*). Do latim medieval temos *cordialis*, que denota “relativo ao coração”. Entramos, portanto, no inevitável conceito do homem brasileiro, segundo Sérgio Buarque de Holanda, intelectual estudado junto com Octavio Paz por Silvano Santiago em *As raízes e o labirinto da América Latina*. O homem cordial, como queria Sérgio Buarque, não seria o homem que agiria pela bondade, pela benevolência ou pela, por que não dizer, submissão, que implica a cordialidade no sentido restrito. O homem cordial seria aquele que seguiria seu coração. Isso pressupõe

(...) tanto a amizade quanto a inimizade, tanto a concórdia quanto a discórdia. Por ser ambivalente, a cordialidade nunca significa polidez; tem, no entanto e paradoxalmente, de significá-la para que seja possível o convívio social entre brasileiros e entre brasileiros e estrangeiros. A comunidade nacional e cosmopolita, que intriga o ensaísta, não pode ser um agrupamento de indivíduos ferozes e/ou bondosos. O brasileiro tem de buscar a harmonia entre os opostos, ser cordial (SANTIAGO, 2006, 143).

O tom ambíguo que traz a palavra “cordial” condiz com o tom das músicas até mesmo de protesto da época em pauta. Poderíamos citar, por exemplo, canções de Lyra, mas preferimos lembrar agora “Sabiá” de Antônio Carlos

Jobim e Chico Buarque de Holanda, considerada pelo próprio maestro serena demais até para ganhar festivais. Mas a letra traz aquela alusão gonçalvina da “Canção do exílio”, que remete imediatamente às questões políticas por que passava o Brasil, perdendo muitos de seus cidadãos no exílio. Mas a forma de protesto na música do Brasil muitas vezes se caracteriza por certa sutileza ou por um humor sarcástico, como já fazia Gregório de Mattos.

Neste caldeirão que mescla “pouco sangue” e coração, “bang-bang” e tamborim e submerso na bossa, na fossa e na roça, restam ao pulso esquerdo as palavras de Roberto Carlos: “e que tudo mais vá pro inferno, meu bem”. A expressão ironicamente carinhosa – “meu bem” – condiz perfeitamente com o tom geral da letra. É este tom que está na resposta da América Latina – a resposta antropofágica, como diria Eduardo Coutinho no seguinte trecho do artigo “Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural latino-americana”:

Nos modos de apropriação das formas estrangeiras, sejam eles sérios ou jocosos, vê-se o signo da abertura americana à recepção geradora, da sua vocação antropofágica, que converte o produto final, não em cópia, mas em simulacro destruidor da dignidade do modelo (COUTINHO, 2003, p. 49).

É a resposta aos que vêem a América Latina como um “eco desfigurado” das metrópoles do mundo. O eco, se for desfigurado – como é desfigurado Caliban, ou ainda como é mestiço/misturado Macunaíma –, ao menos não é ainda reverente, como demonstra o Tropicalismo. Onde querem universalismo, a América Latina apresenta deformidade. Com licença para parodiar a letra de “*Tropicália*”, por mais que o monumento seja bem moderno, ele não diz nada do modelo do terno latino-americano. Por meio de um ritual antropófago, a

produção cultural latino-americana acaba se encontrando no entre-lugar da submissão e da transgressão, como já disse Silviano Santiago (cf. 2000, p. 9-26). Assim, vai aí uma sugestão: pensar o Tropicalismo como uma resposta subversiva à relação conflitante entre o modelo metropolitano e a natureza calibanesca da América Latina.

4.1. O pirralho malcriado ou o mito do “mau selvagem”

Mas isso não seria ingratidão? Isto é, entender o Tropicalismo como uma resposta subversiva aos padrões europeus não seria uma falta de senso de gratidão para com o legado ocidental? Talvez um adepto ou outro de Alain Finkielkraut poderia fazer essa pergunta. Esse importante filósofo francês, em seu livro *A ingratidão: a relação do homem de hoje com a história*, mais especificamente no capítulo “Por que somos tão morais?”, vai abordar alguns pontos críticos a partir de textos de teóricos do multiculturalismo. Em muitos aspectos o autor será convincente e pertinente, mas não podemos nos deixar levar inteiramente pelos seus argumentos. É preciso cautela para não nos seduzir por sua escrita provocante. Eis um trecho desse capítulo como exemplificação: “Do ponto de vista deles [os partidários do multiculturalismo], com efeito, o valor de uma obra não mais decorre de sua beleza, da novidade que introduziu no mundo ou de sua capacidade de iluminar o obscuro, mas de sua representatividade social e cultural” (FINKIELKRAUT, 2000, p. 150). Pode até ser que muitos “partidários do multiculturalismo” privilegiem cegamente o vínculo social que a obra estabelece em detrimento da importância desta do

ponto de vista estético. Mas isso seria tema de um debate que não cabe aqui. De qualquer maneira, vale dizer que isso não é regra entre os estudiosos do multiculturalismo, mas um risco que eles correm. Um risco que precisa ser apontado, embora não invalide a colaboração do pensamento pluralista tão criticado por Alain Finkielkraut. De mesmo modo, também é um risco ser propenso à idéia de que exista uma dívida para com o legado ocidental na medida em que possa haver uma certa convivência com a autoridade que está por trás da face da verdade, do modelo, da certeza, do totalitarismo, etc. Mas de que “beleza” estaria Finkielkraut falando? Seria aquela herdada dos europeus? Aquela que se verifica nos chamados cânones? Por todo o capítulo, aliás, ele espalhará citações desses escritores canonizados. Inclusive, os ataques feitos aos cânones também serão revidados da seguinte maneira:

A palavra “cânone”, com efeito, provém da teologia, onde ela designa o catálogo oficial dos santos a quem a Igreja rende culto público, ou ainda lista de livros da Bíblia reconhecidos pela autoridade eclesiástica como autênticos e inspirados. Que fazer, pois, em face de uma deferência obrigatória senão sacudir o jugo? A autoridade da arte promana de outro e diferente paradigma, as belas obras não constroem, mas nutrem a nossa inteligência. Não é cometer nenhuma violência contra uma alma jovem colocá-la, sem lhe pedir a opinião, em contato com o tesouro acumulado pela alma humana durante séculos e séculos, mas é, pelo contrário, como diz Simone Weil, despertá-la para o pensamento (FINKIELKRAUT, 2000, p. 165).

Novamente aqui o filósofo faz referência à “beleza”, sem especificar de qual se trata, como se fosse evidente de que se trata de “uma beleza” apenas, de um padrão inquestionável e absoluto, como se fosse a beleza essencial, e é justamente esse pensamento essencialista que inclusive seqüenciou uma série de atitudes históricas – classificadas, aliás, como bárbaras. Parece inviável defender o etnocentrismo europeu sem cair nas armadilhas de lógicas ultrapassadas. No trecho supracitado, o autor desvia a ótica eclesiástica que se

tem de cânone para defender a arte produzida durante séculos e séculos considerada hoje como modelo. A arte canônica de fato não necessariamente impõe alguma “autoridade”, como no caso da versão eclesiástica. No entanto, a autoridade está é no tom etnocêntrico com que são defendidas as “belas obras” as “altas literaturas” que “nutrem a nossa inteligência”, como se existisse uma só “essência estética” que pudesse nutrir a inteligência humana, não considerando que é possível pensar em várias inteligências dado que, evidentemente, não há uma maneira apenas de enxergar o mundo. Quando se trata de universalismo, note-se este universalismo é europeu. Se a identidade se dá pelo processo de articulação entre o sujeito e o campo discursivo que evoca esse sujeito (HALL, 2000), os modos de pensar a realidade serão o mais variado; portanto, quando o autor de *A ingratidão* diz que não será violência colocar um jovem “em contato com o tesouro acumulado pela alma humana”, mas será, pelo contrário, despertá-lo para o pensamento, ele [Alain Finkielkraut] não leva em consideração os vários discursos que compõem realidades diversas a partir de lógicas – e por que não dizer sofismas – dos mais variados estilos. Concordo com o filósofo quando diz que não há identidade melhor que a outra, mas “há argumentos melhores que outros, opiniões mais corretas ou mais convincentes (...)” (FINKIELKRAUT, 2000, p. 161). Mas isso não quer dizer que a formação de uma identidade, que se dá a partir da diferença, que procede pelo caminho dialógico, não tenha o mérito de se articular e traçar seu processo histórico, mesmo que seja como no caso da América Latina, que já nasceu adulta, em parte, e se fez criança para sobreviver, como Macunaíma que tinha corpo de homem e cara de piá. Supondo que os “argumentos melhores” sejam os do europeu, sobra às outras

identidades, que não sabem argumentar, expurgar palavrões como o fez Macunaíma: “Então Macunaíma pegou na primeira palavra feia da coleção e jogou na cara de Piaimã. O palavrão bateu de rijo porém Venceslau Pietro Pietra nem se incomodou” (ANDRADE, 1989, p. 80). Reconhecer o legado dos antepassados europeus por essas terras não quer dizer que se deve por gratidão servir ao modelo não condizente com essa realidade. Como o anti-herói Macunaíma, o movimento tropicalista mijá na cara da mãe num dia, noutro se preocupa em alimentá-la em época de fome, em outro, ainda, mata-a por acidente quando estava atrás de sua caça que lhe saciaria a fome. É praticamente uma questão de sobrevivência.

Se há uma ingratidão, ela é apenas aparente. Um europeu como Alain talvez não entenda, mas no ritual antropófago só se devoram os bravos. Isso que se chama de “ingratidão” é respeito também. É porque se apropria que se desierarquiza, como acontece na música “Tropicália”. Não carece ficar persistindo na lástima da perda do “bom selvagem”, mito muito divulgado pelo Iluminismo. A respeito disso já dizia Haroldo de Campos:

A “Antropofagia” oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvalorização”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (CAMPOS, 2004, p. 234-235).

O pensamento, portanto, não necessariamente precisa ser uma “contínua comemoração”, como queria o autor de *A ingratidão*. Mas, por uma questão de

sobrevivência, pelo processo dialógico da diferença e do mesmo, é preciso mijar na cabeça da mãe, como que num ritual macunaímico, e, quem sabe, com a desestrutura da lógica, com o “sem nenhum caráter” – característica – romper com a tautológica “contínua comemoração”. A partir dessa ótica é que pretendemos aqui discutir o Tropicalismo. Há nesse movimento o aspecto dialógico do mesmo e da alteridade, do aborígine e do alienígena, quando se confluem elementos sonoros e literários tanto de procedência europeia quanto de procedência negra – seriam esses os elementos brasileiros? Essa tensão dialógica, historicamente, seria inevitável. Citemos aqui apenas um exemplo: o ouro da América Latina, inclusive do Brasil, que financiou maciçamente a revolução industrial. Assim, não só o Brasil ficaria mais pobre, como essa pobreza seria acentuada pelo desenvolvimento europeu. Essa condição de “subdesenvolvido”, sob a pretenciosa submissão aos padrões dos desenvolvidos, só poderia resultar em uma resposta malcriada que já latejava há muito tempo, desde a época da colonização com o malicioso lundu – se for para dar um exemplo musical – ou com o Boca do Inferno Gregório de Matos – considerado o primeiro transculturador, tanto por Augusto quanto por Haroldo de Campos, entre outros críticos. Este último já afirmou em seu ensaio “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”: “Gregório de Matos tangendo a sua viola goliárdica precursora da guitarra elétrica do baiano ‘tropicalista’ Caetano Veloso (...)” (CAMPOS, 2004, p. 243). Portanto, a resposta dialógica antropofágica do “mau selvagem”, como queria Haroldo de Campos, seria imprescindível. Faz parte de um processo natural de nossa história. Não nos podem querer sempre macacos, ou peão, ou pistoleiro, ou uma “massa imunda”. Por isso, não adianta almejar a gratidão, enquanto a

malcriadez do pirralho ou a mijada na cabeça da mãe for a resposta para a sobrevivência da identificação brasileira – não digo *identidade* acabada, mas falo de um processo identitário no qual o Tropicalismo, como já se disse aqui, se encontra numa posição privilegiada. Entre os momentos de nossa história poética e musical pós-colonial, que produziam ícones e indícios para que pudéssemos ler a cultura nacional (e o Brasil diante da América Latina) com uma abrangência de análise até então ainda não vista, o “movimento” é fora de série. Não pretendo com essa fala dizer que o nacionalismo romântico do século XIX tenha sido sem valia ou algo assim. Com toda a suposta inocência que possa ter havido no idealismo romântico, acreditamos que, em se tratando de um processo, o nacionalismo romântico fez e faz parte do contínuo desenrolar da identificação cultural no caso também do Brasil. As referências ao Romantismo citadas na letra “Tropicália” coadunam-se com essa idéia, isto é, da mesma maneira que não seria possível entender Iracema e a garota de Ipanema separadamente ou pela lógica simplista da cronologia do antes e depois, não seria também razoável pensarmos o Tropicalismo separadamente do Romantismo ou até mesmo do Barroco, com o grotesco e o belo presente nos versos “e no joelho uma criança sorridente feia e morta/ estende a mão”. Portanto, como já sugerimos, não é o caso de entender a identidade como algo estanque, mas em contínuo desenrolar-se, contando que muitas vezes não sabemos em que estágio ou fase desse processo nos encontramos historicamente – como intuíram, antes, os tropicalistas.

5. SEMENTES E HERANÇAS TROPICALISTAS

Tantos povos cruzam nessa terra
Que o mais puro padrão é o mestiço
Deixe o mundo rodar que dá nisso
A roleta dos genes nunca erra
Nasce tanto galego em pé-de-serra
E por isso eu jamais estranhei
Sertanejo com olhos de nissei
Cantador com suingue caribenho
Como posso saber de onde eu venho
Se a semente profunda eu não toquei?

Como posso pensar ser brasileiro
Enxergar minha própria diferença
Se olhando ao redor vejo a imensa
Semelhança ligando o mundo inteiro
Como posso saber quem vem primeiro
Se o começo eu jamais alcançarei
Tantos povos no mundo e eu não sei
Qual a força que move o meu engenho
Como posso saber de onde eu venho
Se a semente profunda eu não toquei?

O trecho da letra acima pertence a Siba e Bráulio Tavares. A música, cujo nome é “Sêmen”, foi gravada por um grupo pernambucano chamado Mestre Ambrósio em seu CD “Fuá na casa de Cabral” no ano de 1998. Ao tentar procurar a origem da musicalidade brasileira hoje reconhecida mundialmente, a interrogação angustiada dos versos faz tanto sentido quanto. Como bem lembrou a letra, o mais puro padrão de nossa terra é o mestiço. Assim sendo, como será possível encontrar a origem única de uma identidade se o que há é um conjunto de imemoráveis fatores contribuindo para o enriquecimento cultural? De uma coisa podemos ter certeza: direta ou indiretamente, o Tropicalismo contribui em muito para essa formação tão diversificada – por isso mesmo rica – da nossa música. Isto posto, cabe-nos então passar, bem brevemente, pela estrada da história da música brasileira para entender melhor a contribuição do movimento em questão e seu papel na história. Não apenas

por um historicismo gratuito, mas para pensarmos com mais clareza o processo da formação antropofágica de nossa cultura, que se realizou mais espontaneamente, talvez, na música brasileira – até porque na maioria das vezes nasce da suposta ignorância do povo – do que em outras áreas artísticas. Não pretendemos simplesmente procurar as origens do Tropicalismo a partir do rastreamento de uma série de compositores e cantores no Brasil. Queremos fazer uma panorâmica rápida da história da música brasileira para que possamos entender o movimento em questão como um dos pontos luminosos de uma guinada para o amadurecimento no processo da formação cultural.

Já que buscar a origem da origem será decerto inviável, posto que utópica, então decidimos começar pelo lundu: a primeira manifestação de música do Brasil tida como uma das origens do Samba. Tendo várias grafias — landum, landu, lundum, londu, etc. —, o lundu inicialmente é uma dança dramático-religiosa, que se transforma simplesmente em dança enquanto diversão para só depois então se firmar como canção. Observaremos, à frente, que outros gêneros musicais brasileiros surgem primeiro por causa do corpo em movimento para aí sim depois tornar-se canção e se firmar como gênero, bem ao gosto de uma história Odara, para falar com uma linguagem de Caetano. Provavelmente surgida na Bahia, mas de origem portuguesa ou quimbunda, o lundu já era comentado pelo poeta Gregório de Matos em fim de Seiscentos, quando escrevia ele sobre um padre que ridicularizava a suposta possessão de sua amante pela entidade dos calundus – religião africana que possivelmente era chamada de lundu. A palavra lundu então seria a paganização de um rito

oriundo da África que era praticado pelos escravos à base de batucadas e dança. Já naquele tempo havia por parte da sociedade uma rejeição a esses ritos considerados diabólicos, pelo menos é isso que se percebe no “relatório” escrito em 16 de março de 1735 pelo capitão Manuel Gonçalves de Moura ao realizar uma batida policial em um terreiro da Bahia em que “se dançam lundus, porque me consta que se usa há muito tempo naquele sítio deste diabólico folgado” (*apud* Tinhorão, 1990, p. 80). Sabe-se que não eram só negros que participavam destes ritos, mas também brancos. Isso abre caminho para José Ramos Tinhorão supor que a partir daí o calundu – religião – deixa o plano do sagrado para aos poucos assumir o lundu – dança para diversão (TINHORÃO, 1990, 80-81). O sagrado e o profano persistem, por exemplo, não só em Odara mas também nas músicas de Jorge Ben – tropicalista por excelência – e Gilberto Gil, entre outros. Veja o que escreve Gregório de Matos em versos do poema “Preceito 1”: “Não há mulher desprezada, / galã desfavorecido, / que deixe de ir ao quilombo / dançar o seu bocadinho”. Essa dança africana no Brasil – marcada por palmas e alteamento de braços e estalar de dedos – lembra a dança espanhola, o que mostra uma faceta das mais remotas da nossa antropofagia. A coreografia dessa dança era acompanhada por umbigadas: o homem, por exemplo, poderia chamar a mulher para dançar no meio da roda trombando voluptuosamente seus umbigos. Mas só foi admitido o lundu nos salões da sociedade colonial quando essa umbigada passa a ser apenas um cortejo. O mais antigo registro de lundu-canção é do mulato carioca Domingos Caldas Barbosa, já no final do século XVIII. Desde então foi aos poucos se evidenciando a separação do lundu-dança e do lundu-canção. Este último passou a interessar mais aos

músicos de teatros, pois o lundu-canção serviria agora como pano de fundo musical para letras maliciosas dos espetáculos musicais. Então com acompanhamento de instrumentos harmônicos como o bandolim, o lundu torna-se a primeira música negra a ser aceita pelos brancos no Brasil.

E é justamente o lundu que vai contribuir para o surgimento de um novo modo de dançar: o maxixe. Ele surgiu antes como movimento, dança, por volta de 1870, para só mais tarde se delinear como estilo musical, assim como o lundu. O verbo “maxixar” veio antes da música. Apesar das influências estrangeiras da habanera e da polca (ritmo de muito sucesso no Rio de Janeiro a partir de 1845), o lundu contribuiu com a síncope para a criação do maxixe. Antes do surgimento dessa nova música, na segunda metade do século XIX, o choro – na época, mais uma maneira de tocar que propriamente um gênero musical – era bastante executado nos salões do Rio de Janeiro, além de músicas européias como valsas, polcas, mazurcas, etc. Como os mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar a dança de salão com volteios e requebros de corpo, os tocadores de choro esforçaram-se por adaptar-se às exigências dos dançarinos, aparecendo assim uma música mais apropriada, que é o referido maxixe, considerado por historiadores e músicos – Mário de Andrade, por exemplo – como a primeira grande contribuição do povo para o aparecimento da música brasileira. Devido a sua característica orquestral e a sua movimentada dança, o maxixe torna-se sucesso como dança de salão e adequada para música de espetáculo. Apesar disso, a dança é considerada “imoral” por conta do entrelace dos corpos e seus movimentos de avanços e retrocessos, o que dava a impressão de que o par queria possuir-se. No

entanto, essa visão moralista do maxixe não impediu de ser a dança preferida até 1930 mais ou menos, muito embora a música entre em declínio na década de 20 do século passado devido às investidas moralistas da Igreja Católica. O maxixe aponta contra o centro do poder, lembrando também o erótico nariz da música “Tropicália”. Mas um novo gênero nesta época já estaria em ascensão desde o processo de fixação do carnaval. Este novo gênero seria o samba.

Não é possível abordar o surgimento do samba para a sociedade sem passar pelo desenvolvimento do carnaval que, por sua vez, exigirá comentários a respeito do nascimento da marchinha. Mas antes mesmo de chegar à marchinha, é necessário dizer que o carnaval nasce a partir do entrudo: trazido por portugueses das ilhas da Madeira e Açores em 1723 e se estendido até meados do século XIX, o entrudo era “uma festa em que os escravos da Colônia e do Império saíam em correrias pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, enquanto as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre os passantes, enquanto comiam e bebiam como os antigos num clima de quebra consentida da extrema rigidez da família patriarcal” (TINHORÃO, 1974, 105). Até a primeira metade do século XIX não havia nestas festas nem organização nem um ritmo que se adequasse ao espírito do evento. A polca até que se mostrou como proposta para os bailes carnavalescos que ocorriam no Hotel Itália, Rio de Janeiro, depois de 1844; mas, como se sabe, não é o ritmo que irá ficar. Depois do processo de modernização do carnaval brasileiro feito pela emergente classe média, que importava dos países desenvolvidos o uso de confetes e de máscaras, entre outros costumes. Só a partir de 1870 a rua iria

ganhar o bumbo, tocado pela figura simbólica do Zé Pereira que, muito embora também importado de Portugal, mais tarde daria àquela “espécie de música em seus zabumbar continuado” (TINHORÃO, 1974, p. 108) cujas letras seriam mais ao gosto da maioria – apesar de que a origem remota deste estribilho seja de uma música francesa:

Viva o Zé-pereira
Que a ninguém faz mal
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval

Mas a primeira música considerada de carnaval foi a marchinha “Ó abre-alas”, composta em 1899 por Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga), que teve sua inspiração “na cadência que os negros imprimiam à passeata, enquanto desfilavam cantando suas músicas ‘bárbaras’ (TINHORÃO, 1974, 115). Com essa marcha-rancho, Chiquinha Gonzaga antecipa em 20 anos a fixação do gênero. Mas antes mesmo desta composição, já havia de um lado, na época dos entrudos, a elite que ficava em casa brincando de jogar um no outro uns limões de cera cheios de líquido perfumado; de outro lado, na rua, havia os foliões negros, mestiços e brancos jogando urina em pessoas bem vestidas ou atiravam farinha um no outro. Já era o carnaval do desejo, do inconsciente. A classe média, para poder brincar, reúne-se em família para formar os chamados blocos. Assim, ficaria protegida pela polícia dos baderneiros dos entrudos. Percebe-se desde tempos antigos na nossa história a relação que há entre o status social e a modalidade musical. Como já vimos, mais tarde a classe média não só ditaria o gosto da música popular como encontraria no povo mais humilde sua fonte para desenvolver esse gosto à procura de uma identidade. Já no início do século passado, havia de um lado

os cordões em que se reunia uma massa formada por pessoas sem o mínimo poder aquisitivo, por isso mesmo não poderiam investir em instrumentos a não ser que fossem de percussão – daí um dos motivos de a música brasileira se destacar pelo ritmo também –, na medida em que os de corda demandariam gastos financeiros – assim as batucadas eram feitas com estribilhos anônimos que berravam “Eu vô beber / eu vô me embriagá / eu vô fazer barulho / pra polícia me pega” –; de outro lado existiam os ranchos criados pelos baianos formados por negros, mestiços e brancos, que se encontravam em melhores condições financeiras do que aqueles dos cordões, o que facilitaria de certa maneira o problema da música própria. Justamente dessas pessoas – dos chamados ranchos – saíram aqueles que estudavam música e por isso mesmo eram mais capacitados de desenvolverem, com o tempo, um estilo musical lânguido que mais tarde chamariam de marcha-rancho. Então, enquanto uns cantavam quadrinhas soltas, outros se divertiam com “Ó abre-alas / que eu quero passar”. Não havia, portanto, uma música em comum para as festas de carnaval.

Mas... existia a casa de Hilária Batista de Almeida – mais conhecida por Tia Ciata –, onde aconteciam reuniões para batucadas, entre outras coisas. Tais reuniões que sofriam a perseguição da polícia e a hostilidade por parte da autoridade branca. A cada passo decisivo da música brasileira, há algum representante da autoridade intervindo contrariamente. Não foi diferente com o Tropicalismo, visto que o AI5 deu uma pausa na “linha evolutiva” continuada pelo movimento em questão. Segundo Muniz Sodré, “a casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à

cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à abolição” (SODRÉ, 1979, 20). Para driblar a polícia, Tia Ciata dizia que o pagode ia ser na “escola”, assim estava feito o convite para o encontro heterogêneo de pessoas, que incluiria muitos músicos. Além de polcas, lundus, etc., que tocavam na sala de visitas, nos fundos da casa improvisavam samba de partido-alto. Foi justamente durante estes improvisos que nasceu o primeiro samba gravado no Brasil em 1916: “Pelo telefone”. Em dezembro daquele ano, o compositor Ernesto Santos, apelidado de Donga, e o jornalista Mauro de Almeida registraram a música que teria sido feita na casa de tia Ciata nas improvisações ocorridas. E é lógico que depois, com o sucesso estrondoso do primeiro samba gravado, vários outros compositores que freqüentavam a casa reclamaram a autoria desse famoso e polêmico samba de terreiro amaxixado. Mas o que interessa de fato para nós é que, daí em diante, muitos compositores voltaram a atenção para este novo gênero musical com o intuito de criarem novas marchas e sambas carnavalescos. Apesar de ter um estilo amaxixado no começo de sua formação e apesar de certa resistência por parte da classe média, que não se acostumava muito facilmente com o ritmo herdado da África, preferindo as polcas européias, por exemplo, o samba se definiu como a música mais apropriada para o carnaval, e veio para ficar e se tornar mais tarde música também de classe média. Exemplo desse fenômeno é Marisa Monte com o álbum “Universo ao meu redor”, de 2006.

E se o samba ficou, deve-se muito ao considerado sistematizador do samba: José Barbosa da Silva, codinome Sinhô. Compositor, pianista, violonista, cavaquinho, flautista e muito intuitivo, costumava dizer que “samba é como

passarinho que voa, é de quem pegar primeiro”. Isso foi dito quando Heitor dos Prazeres reivindicava a autoria de uma de suas composições. Mas, apesar da fama de plagiador, o que importa para a história cultural brasileira é que ele contribuiu e muito para a cristalização do gênero nos primeiros anos de sua existência. E Sinhô fez isso em apenas dez anos de carreira.

Ainda nesta época, o já citado Donga fez parte também do grupo musical chamado Oito batutas. Inicialmente conhecido como o Grupo de Caxangá, era um conjunto de foliões que saíam para se divertir no carnaval. Se os músicos estavam na rua conversando e simplesmente passasse alguém convidando-os para tocar em alguma festa, eles também iam. O flautista ilustre, e orientador da turma, adorava tocar nessas serenatas. Esse flautista e maestro era ninguém menos que Pixiguinha. Mas foi Donga que viu a possibilidade de comercializar suas apresentações. Começam então a tocar por dinheiro, sob contrato, na sala de espera de cinema. Essa nova fase comercial teve um preço: teriam então que se adaptar às expectativas da platéia, restringindo assim sua potencialidade original. Com a influência do jazz-band e de outras músicas estrangeiras no Brasil, neste período pós-primeira guerra, a música do negro – e por que não dizer do povo – começa então a ser vista como um elemento exótico, começa a ser cultivada como uma música que traz um “ritmo bárbaro”. É importante dizer que os Oito batutas tocaram na Argentina e também na França em 1922, e cantariam lá em francês no Dancing Scheherazade de Paris (TINHORÃO, 1990, p. 221).

É neste mesmo ano que chegam ao Brasil inventos indispensáveis para a divulgação da música popular: o rádio e o cinema falado. Esse fato, com o

passar do tempo, vai proporcionar o surgimento do que chamavam de época de ouro, que irá de 1929 a 1945. Mas é claro que só tecnologia não constituiria sozinha uma Época de Ouro da música popular. Obviamente que nesta fase da música brasileira surgiu uma leva impressionante de talentos inesquecíveis, como Carmen Miranda, Ari Barroso, Noel Rosa, Sílvio Caldas, só para citar alguns. Além disso, o samba se definiu mais ainda, se livrando do maxixe, isso graças ao surgimento das primeiras Escolas de Samba, cujos fundadores contribuíram para arquitetar melhor o que já era musicalmente envolvente. Estamos falando principalmente daquele que foi subtraído em algumas músicas pelo Rei do Samba, o Sinhô; trata-se de Heitor dos Prazeres. Ele, mais Ismael Silva, entre outros, fundam a primeira escola de samba, Deixa Eu Falar, em 1928. No ano seguinte é rebatizada a famosa escola Mangueira, de Estação Primeira de Mangueira, antes chamada de Bloco dos Arengueiros. Já o Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela, até 1935 era conhecida como Vai Como Pode. Ao requererem o reconhecimento oficial, simplesmente o delegado Dulcídio Gonçalves exigiu que se trocasse o nome. “É que o delegado enxergava no nome Vai Como Pode, além da chulice natural da expressão, uma sem-cerimônia democrático-popular que não era exatamente o que agradava à classe média urbana, àquela altura já preparada para apoiar a ditadura estadonovista de Getúlio Vargas” (TINHORÃO, 1974, 173). Daí em diante todas as escolas de samba teriam que estimular o amor “às glórias nacionais”. Neste clima então de exaltação ao país surge numa noite de chuva, em 1939, o samba que seria mais tarde considerado como o segundo hino nacional: “Aquarela do Brasil” de Ari Barroso. Como o próprio autor já declarou, queria ele libertar o samba “das tragédias da vida” e do sensualismo muito

explorado. Com uma melodia forte e com os versos que enaltecem o povo brasileiro e as riquezas naturais, “Aquarela do Brasil” será o modelo do novo estilo chamado “samba exaltação”. Essa visão ufanista da realidade brasileira vai ao encontro dos ideais da ditadura de Getúlio Vargas e então se concretiza o nacionalismo à “Canção do Exílio” que perduraria até, como já vimos, os anos sessenta, com o Tropicalismo. Oito anos antes da divulgação de “Aquarela do Brasil”, no entanto, o compositor popular Noel Rosa demonstrava um Brasil muito diferente daquele de Ari Barroso. A primeira composição de sucesso de Rosa foi “Com que roupa”, sobre a qual o próprio compositor confessa certa feita ao tio que a música é uma metáfora do Brasil: “Um Brasil de tanga, pobre e maltrapilho”, dizia ele. Embora a sua declaração seja séria, grave, a melodia é levemente agradável. Veja-se este um trecho da letra:

Agora eu não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro
Não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar,
Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa?

Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

(...)

O quarto verso diz: “Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro”. Esse verso fala um pouco da relação que havia entre o samba e a malandragem. Porém com a proibição do samba pelo Estado Novo getulista, os compositores foram se rendendo e passaram a enaltecer o trabalho bem ao gosto do novo panorama político. É o mesmo Noel Rosa que irá também fazer os seguintes versos para a música “Rapaz folgado”:

Malandro é palavra derrotista
Que só serve pra tirar
Todo valor do sambista

Com a desvinculação do malandro com o samba, as composições também, aos poucos, foram perdendo seu tom de contestação para ganhar um ar de bajulação. Melhor exemplo disso é a marcha “Glória do Brasil” (1938) de Zé Pretinho e Antônio Gilberto dos Santos:

Brasil, ó rincão querido
Invejado pelo mundo novo
Incluído estava o seu futuro
Porque pretendiam dominar teu povo
Surgiu Getúlio Vargas
O grande chefe brasileiro
Que entre os teus filhos
Como um herói foi o primeiro
Etc., etc.

Essa geração de trinta, no entanto, foi repetindo, em geral, uma mesma fórmula que acabou por se desgastar no final da ditadura do Estado Novo em 1945. Essa data marcaria também o final da Época de Ouro. Como o samba vai perdendo sua potencialidade, será possível então abrir caminhos para o aparecimento de estilos diferentes, como o baião, e mais tarde irão aparecer os pré-bossanovistas: os responsáveis por levar a música brasileira às raias da modernidade. A Bossa Nova será a “evolução” do samba – uma evolução não desenvolvida pelo povo, mas pela classe média urbana. Cansados do ritmo tradicional do samba, alguns jovens cariocas irão à procura de uma batida inovadora. O ritmo do samba, considerado o que há de mais original neste gênero musical, sofreu uma multiplicação das síncopes e o acento rítmico da melodia entraria em descontinuidade com o acompanhamento instrumental. Apesar de os cariocas terem tentado conseguir a autenticidade dessa nova proposta de samba, foi na verdade um baiano quem conseguiu maior notoriedade por seu jeito extremamente peculiar de tocar e de cantar. Estamos falando de João Gilberto, que foi descoberto na Boate Plaza, de Copacabana, na qual já demonstrava dominar como ninguém o jogo da bitonalidade entre a melodia vocal e o instrumento. Este músico exigente é quem influenciou e conquistou a admiração de gerações posteriores e de músicos ilustres, como o maestro Tom Jobim. Esse deu o refinamento musical ao samba e à bossa. Quem não conhece a internacional “Garota de Ipanema” (samba de Tom Jobim e letra do poeta Vinícius de Moraes composto em 1962 em homenagem à musa Helô Pinheiro, que na época tinha apenas quinze anos)? Por esses tempos, a música brasileira alcança tamanho aprimoramento que não é muito

difícil conquistar a admiração de intérpretes como Ella Fitzgerald e Frank Sinatra. Como já se desenvolveu aqui, Carlos Lyra traz uma vertente da Bossa Nova, que seria a do protesto, escapando da relativa “falta de conteúdo” que havia nas bossas de Vinícius e João Gilberto, por exemplo. Vinculado a movimentos estudantis que propagavam consciência política por meio da arte, Carlos Lyra se torna o contraponto das músicas na época consideradas, por muitos, alienadas. A década de 60 foi então marcada pelos festivais de televisão, passeatas históricas contra a repressão e muita inspiração de compositores como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso – apesar de o Tropicalismo não fazer uma música que poderia ser chamada de “engajada”. Esses dois últimos não caíram no discurso fácil do protesto, mas não deixaram de se indignar com a situação então vivida.

A letra de “Tropicália” é uma tentativa de esboçar, criticamente, por meio da técnica da bricolagem, o Brasil cultural e político, mas não chega ser uma composição panfletária. O mesmo se pode dizer de “Alegria, alegria” de Caetano e “Domingo no parque” de Gil. Como nesses anos de 1967 e 1968 estávamos vivendo uma forte repressão, seria muito comum se aparecessem compositores que fizessem da música um meio de protesto. E isso aconteceu. Por outro lado, também despontava o rock feito no Brasil, inicialmente a partir de versões do rock norte-americano do final da década de 50; depois, por volta de 67/68, aparece no cenário brasileiro a turma do iê-iê-iê: a versão brasileira do rock que estava contagiando o mundo na época. Como principais expoentes, Roberto Carlos e Erasmo Carlos que tratam geralmente de carros e garotas e a relação com a política seria bem lateral e com o máximo de

cuidado. Mas é com Os Mutantes que o rock brasileiro mostrou-se com irreverência e humor ao estilo vanguardista de Oswald de Andrade. Os Mutantes influenciariam o rock dos anos 80 e até a música de bandas dos anos 90. Percebe-se, então, a partir desta brevíssima explanação, como é diversificada a música brasileira. A partir do que fizeram os tropicalistas, é possível conceber a expressão “Brock”, referindo-se ao rock brasileiro. Se Roberto Carlos exerceu influência sobre futuros roqueiros no Brasil, foram os tropicalistas, em que se incluem Os Mutantes, que consolidaram o caminho que o Brock deveria seguir. Uma banda dos anos 80 como a dos Titãs, por exemplo, com sua variada musicalidade e estilos e vozes, tiveram como antecedente o Tropicalismo. Até mesmo Raul Seixas agradeceu, segundo Caetano, aos tropicalistas. Segundo o autor de Cê,

Raul sabia de nós tanto quanto nós dele. e, se suas queixas quanto à nossa atitude esnobe eram fundadas e justificadas, ele próprio deixava ressurgir nessas reminiscências o tom agressivamente irreverente com que ele e sua turma se referiam à “turma da bossa nova”. Isso tinha o poder de nos aproximar ainda mais. Nós éramos os inventores do Tropicalismo, e o Tropicalismo tinha trazido o rock’n roll para o convívio das coisas respeitáveis, o que fora decisivo para que Raul pusesse em prática suas idéias e pusesse suas idéias no mercado. Ele nos era grato por isso, e quando externava sua violência em relação à poesia rala e à música docemente presunçosa cultivada pelos que então eram citados sob a sigla MPB, ele contava com nossa adesão entusiasmada: nós já tínhamos – e ele sabia – voltado nossas baterias contra o que havia de tudo isso em nós mesmos (VELOSO, 1997, p. 49).

Quanto ao samba, já no período de 1958/1972 a canção carnavalesca tradicional vai perdendo espaço para o samba-enredo das escolas de desfile tradicionais. Por outro lado, o Brasil reconhecerá, por exemplo, a simplicidade genial do ex-pedreiro conhecido como Cartola. Isso para não falar do samba-

canção de Paulinho da Viola. O fato é que, em paralelo ao samba, estava acontecendo, no período de 1973/1985 – depois se estende pelos anos oitenta afora –, uma explosão diversificada de gêneros musicais que muitas vezes se enriqueciam misturando-se uns aos outros, como o fez Moraes Moreira ao mesclar o frevo com o choro. Mas desde o começo da década de sessenta Jorge Ben (hoje conhecido como Jorge Ben Jor) já fazia algo que se desligava um pouco do puro samba para abranger ritmos diversos do Brasil e fora dele, como o soul, conquistando o respeito de intérpretes e compositores dos mais variados estilos, que vai de Ella Fitzgerald, Dizzie Gillespie, Julio Iglesias, Al Jarreau, Trini Lopez, José Feliciano, Fred Bongusto, Mina, Nicoletta, Los Hermanos a Cauby Peixoto, Gal Costa, Os Incríveis, Elis Regina, Cidade negra, O Rappa, Sepultura, Mano Brown dos Racionais MCs entre outros; até Os Mutantes despontou para a fama com a música “Minha menina” no programa de Ronnie Von. Como uma influência para sambistas, roqueiros, reggaeiros, funqueiros, e outros estilos, Jorge Ben foi o único cantor consagrado a ser chamado pra participar do Tropicalismo, sobretudo com a participação dele no programa de televisão Divino Maravilhoso, apresentado pelos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa e dirigido por Fernando Faro e Antonio Abujamra. Reparemos o que o próprio Caetano diz a respeito da relação entre Jorge Ben e o Tropicalismo:

(...) Uma gravação de Jorge Ben capsulava todas as nossas ambições. Era “Si manda”, um híbrido de baião e marcha-funk, cantado e tocado com uma violência saudável e uma natural modernidade pop que nos enchiam de entusiasmo e inveja. Não é que Jorge Ben criasse fusões, tampouco pode-se dizer que ele tenha passado da bossa nova para o rhythm&blues. Sua originalidade, quando apareceu com sua versão do samba moderno (Samba esquema novo), nascia justamente de ele tocar o violão como quem tivesse se adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana. E em parte havia sido de fato assim. (Ele mais ou menos

participara da turma de amantes do rock que reunia Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Tim Maia, nos bairros cariocas da Tijuca e do Méier.) A imediata tematização da negritude – que, em Salvador, impressionou Gil tão mais fortemente porque este sempre evitava fazê-lo em qualquer nível – se traduzia na batida do violão e no fraseado meio afro, meio blues, mais do que em eventuais vocábulos africanos ou pseudo-africanos e referências explícitas à experiência negra nas letras. O que ele fazia agora era um uso da guitarra elétrica que ao mesmo tempo o aproximava dos blues e rock e revelava melhor a essência do samba tal como ela podia manifestar-se nele. O que estivera latente na fase inicial se explicitava e aprofundava nessa fase de degredo na Jovem Guarda. Sendo carioca, e dos mais arraigadamente característicos, Jorge Ben exilara-se em São Paulo por vários anos. O noivado com a bela paulistana Domingas poderia explicar parte dessa decisão, mas nitidamente havia a motivação do desprestígio em que caíra, no Rio e, portanto, no Brasil em geral. São Paulo era um campo vasto e neutro onde sucessos parciais e setorizados, que não dependiam da adesão nacional, eram possíveis. Mas o que nos atraía eram menos as misturas estilísticas que ocorriam nele do que a atmosfera de alegria física genuína que sua presença no panorama da música brasileira instaurava. Saúde era a palavra que mais nos vinha aos lábios quando falávamos nele. Essa já se tornara e permaneceria uma palavra-chave para nós em julgamentos e apreciações. (...) Saúde era o que exalava da figura, do timbre, das idéias de Jorge Ben. A própria atração pela cena pop norte-americana (e o culto que lhe renderam ingleses criadores do neo-rock dos anos 60) era apenas um dos elementos que, nessa viragem tropicalista, tínhamos deixado de desprezar como “vulgares” para cultuarmos como “saudáveis”. “Se manda”, com sua agressividade alegre (é uma letra de mandar embora a mulher que “vacilou”, sumariamente e sem culpa) e sua musicalidade deixando à mostra traços crus de samba de morro e blues numa composição de exterioridades nordestinas, era a encarnação dos nossos sonhos. Parecia-me que a minha “Tropicália” era mera teoria, em comparação. Uma tentativa de tratado sobre aquilo de que “Se manda” era um exemplo feliz. Jorge Ben, sem criar uma “fusão” artificiosa e homogeneizante, apresentava um som de marca forte, original, pegando o corpo de questões que nos interessava atacar, pelo outro extremo, o do tratamento final, enquanto nós chegávamos a soluções variadas e tateantemente incompletas nesse campo. Gil e eu elegemos a faixa “Si manda” por ser, nesse sentido, extraordinariamente bem-sucedida, também porque as características nordestinas a aproximavam de nós, baianos, mas o que foi dito aqui sobre essa gravação se aplica a todo o LP O Bidú, em que ela se encontra, e a todo o trabalho de Jorge Ben do final dos anos 60. Jorge se tornou um símbolo, um mito e um mestre para nós. Gil, que o amara irrestritamente desde o início, tomou seus procedimentos musicais de então como uma das fontes principais de inspiração para suas buscas no violão e nos arranjos; e eu, que desde aquela época repetidas vezes imitei alguma coisa do seu jeito de fazer poesia e de cantar (tendo gravado um bom número de suas canções), uma vez escrevi que, se nós, tropicalistas, tínhamos, em nosso afã de pôr as entranhas do Brasil para fora, efetuado “uma descida aos infernos”, “o artista Jorge Ben Jor é o homem que habita o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós” ([grifo nosso] VELOSO, 1997, 197-199).

Jorge Ben, gravando desde 1963, já trazia em si a prova dos nove de Oswald de Andrade. Se o Tropicalismo “desmonta” o Brasil no que concerne principalmente à indústria cultural sem apresentar um projeto, Jorge Ben desmonta também os clichês da realidade brasileira nos propondo uma outra realidade (também muitas vezes clichê) e uma sonoridade tão própria que faria escola por muitos compositores posteriores. “Vista à luz da utopia, é certo que a crítica tropicalista pode ser considerada inócua, pois suas manifestações se esgotavam no próprio momento da ocorrência sem propor nenhum modelo que preenchesse o vazio resultante” (FAVARETTO, 1996, 109). Para Luiz Tatit, Caetano seria um desespecialista (embora o Tropicalismo não seja só Caetano), o que condiz com a pluralidade de vozes que apresenta a música “Tropicália”, e Jorge Ben teria uma direção original na qual

Tudo ocorre como se o texto fosse a bola e a melodia, o gesto físico do jogador. Para atingir a meta, o texto depende do sentido orientado pela melodia. Ao mesmo tempo que o futebolista pretende controlar a bola e conduzi-la com seus gestos corporais, ela constantemente o surpreende (basicamente pela atuação do time adversário) frustrando seus planos e segmentando os lances projetados de maneira contínua. Na canção, a continuidade sugerida na melodia sofre o recorte dos ataques das consoantes e dos acentos tônicos das palavras (TATIT, 2002, 211).

Jorge Ben trazia aquela noção tropicalista antropófaga que daria em Novos Baianos, Secos e Molhados, Alceu Valença, Carlinhos Brown, Chico Science e em Pedro Luis e a parede. Segundo Carlos Calado, esse último rapaz, junto com outros compositores, criou um movimento malgrado chamado “Retropicália”. Ouvindo Pedro Luís e a parede percebemos uma sonoridade que ecoa algo Jorge Ben e algo tropicalista. Há ecos do Tropicalismo, por exemplo, na ambigüidade de títulos de músicas como “Astronauta Tupy” e “Zona e progresso” lembrando o refrão da música “Tropicália”. Mas é para uma música em específico de um jovem compositor, de nome “Jesus”, gravada com o ex-Secos e Molhados Ney Matogrosso, que chamaremos a atenção,

não só pela sonoridade mas pela letra que nos devolve aos nortes deste trabalho. Ela começa com um “Salve, salve simpatia”, que remete diretamente a Jorge Ben, congratulando-se “simpaticamente” para que o ouvinte atente ao que virá:

Dizem que Jesus morreu na cruz
mas eu tive com ele na Dutra, em que luz
levava na cabeça um tabuleiro de cuscuz
cocada de céu, cocada de luz
cocada de céu, cocada de luz
cocada de cééuuu...

No decorrer da letra, a imagem de Jesus vai se dessacralizando para sugerir uma discussão ampla do real problema sócio-econômico por que passa o Brasil, como uma resposta à imposição cultural que não logrou espaço no espírito dos negros, por exemplo, dado que esses assimilaram malandramente, no melhor e pior sentido, a cultura alheia sem esquecer os orixás herdados da África. Então sugeriram algo mais alegre, sem tantas culpas, tiraram Jesus da cruz, ao som do lundu, para vender sua cocada de luz. A imagem explorada na letra da música seria a de Jesus surfando como Jojó de Olivença no mar do continente de origem:

Jesus
Atravessar o
mar
Moisés
Sobre as ondas com os pés
Jesus
Como
Jojó de Olivença
Zulu

No mar da África do
Sul
No mar da África do Sul
No mar da
África

A América Latina, diferentemente da Inglesa, foi construída – ou “inventada” – sob a égide de uma igreja ansiosa por recuperar fiéis perdidos para o protestantismo. Trouxeram, assim, a visão mítica e medieval das terras

“descobertas” a ponto de relacionarem o Mundo Velho com o Paraíso Terrestre e com a Idade do Ouro (vide *Visão do Paraíso* de Sérgio Buarque de Holanda). Obviamente que com o afã de angariar fiéis veio junto o espírito moralizador e o afã de acumular pecúnia. Como diria Oswald de Andrade no seu “Manifesto Antropófago”, de 1928:

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia (*apud* SCHWARTZ, 1995, p.143).

A lábia tentou ainda proibir ou pelo menos tentou coibir o maxixe, o samba, o inferno de Roberto Carlos, o swing do corpo, a malandragem, o carnaval. Enquanto queriam que o nome do Brasil fosse Terra de Santa Cruz, os padres flagravam portugueses em cima de índias atrás de algum mato. O nome cristão seria ideal para moralizar uma terra “sem fé, lei ou rei”, mas não se coadunaria talvez com o carnaval da lógica macunaímica em que viria a se transformar esse país sul-americano, onde o espírito alegre da música de Jorge Ben Jor se choca com um território em que se encontra seca e violência urbana. Acima de toda tradição moralizadora religiosa ou tentativa europeicamente intelectualizada, a irreverência comemorativa:

E vai no lombo do cavalo
galopando pelo

espaço
Salve a agricultura celeste
Salve a

agricultura celeste
(Salve a agricultura celeste)
Salve

Jorge, salve simpatia!
(Salve a agricultura

celeste)
Salve Mané Garrincha
e Clementina de

Jesus
(Salve a agricultura celeste)
Salve Chico

Science
e Chico Xavier
(Salve a agricultura

celeste)
Salve Raul Seixas
e Chacrinha, o Velho

Guerreiro
(Salve a agricultura celeste)
E paz na

Terra
a todos os seres
(Salve a agricultura celeste...

Entre o deboche e a saudação, o fragmento acima aborda ícones de nossa cultura. Com um ritmo sincopado que envolve nosso corpo social, a letra profana dessacraliza a catequese para que, pela fratura do inconsciente, possamos digerir, ao gosto de nossa índole, o símbolo cristão medieval. Se a identificação é, como disse Stuart Hall, “um processo de articulação, uma suturação” (2000, p. 106), por meio da canção o brasileiro se distrai com o provocante ritmo ao mesmo tempo em que, pelo discurso identitário no qual as ambivalências se revelam pela suturação, vem à tona uma falta que preenche a dúvida quanto à identidade brasileira latino-americana. A canção brasileira, em toda sua extensão de composição, que vai do ritmo à letra, aponta nossas faltas, revela nosso inconsciente subjetivo e coletivo, enquanto nos distrai. De falta em falta, de canção a canção, vamos vencendo, distraídos, as diferenças – ora alegres, ora trágicos – que, macunaímicos e tropicalistas, nos transformam naquilo que somos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 26ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (Coleção Buriti).

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 8ª edição. São Paulo: Martins, 1977.

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. 1ª edição. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Comentários de Letícia Malard. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

BAR, Décio. "Antropofagia" in: **História do rock brasileiro: anos 50 e 60**. Revista Super Interessante. Editora Abril. p. 56-59.

BOSI, Alfredo. "Plural, mas não caótico" In: BOSI, Alfredo [Org.]. **Cultura Brasileira: temas e situações**. 4ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.

BRITO, Brasil Rocha. "Bossa Nova" In: CAMPOS, Augusto de [Org.]. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado de Cultura, 1990. (Debates; v. 236).

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005. (debates. 3/ dirigida por J. Guinsburg).

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Haroldo de. "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira". In: **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHACON, Paulo. **O que é rock?** São Paulo: Editora Brasiliense s.a., 1992. (Coleção Primeiros Passos).

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. 9ª edição. São Paulo: Cortez, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução, Vera da Costa e Silva. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COUTINHO, Eduardo. **Literatura comparada da América Latina**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2003.

DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia [Orgs.]. **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália**: alegoria, alegria. 2. edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, Hygia Therezinha Calmon. “E assim começou a viagem do argonauta Caetano Veloso” In: [Org.] DAGHLIAN, Carlos. **Poesia e Música**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. (Coleção Debates).

FINKIELKRAUT, Alain. **A ingratidão**: a relação do homem de hoje com a história. Tradução. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 4ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: editora UNESP, 2002.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de estudos afro-asiáticos, 2001.

GOGOL, Nicolai Vassilievitch. **O nariz & A terrível vingança**. [Crítica e Tradução de Arlete Cavaliere]. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. (Criação & Crítica v. 4).

HALL, Stuart. “Quando foi o pós colonial? Pensando no limite” In: [Org.] SOVIK, Liv. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende ... [et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. “Quem precisa da identidade?” In: SILVA, Tomaz Tadeu da [Org.]. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 3ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 103-133.

JABOR, Arnaldo. “Glauber Rocha: cineasta e pensador do Brasil”. In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia [Orgs.]. **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

KRAUSCHE, Valter. **Música Popular Brasileira**: da cultura de roda à música de massa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. (Coleção Tudo é História).

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. 2ª edição. São Paulo: Global, 2003.

MEGALE, Nilza Botelho. **Folclore Brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes. 2001. 3ª edição, 2001.

MELLO, Zuza Homem de. **João Gilberto**. São Paulo: Publifolha, 2001. (edição Explica).

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir. Tradução de Ana Maria Martinez Corrêa, Manoel Lelo Bellotto. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo**: bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996.

PEREIRA, Vitor Hugo A. "José Celso vira a mesa: a antropofagia, a política e a mídia na trajetória tropicalista" In: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia [Orgs]. **Do Samba-canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma por M. Cavalcanti Proença**. 6ª edição Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. **Convergências**: Poesia Concreta e Tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26. [1972].

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 1: 1901-1957; vol. 2: 1958-1985). São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção Ouvido Musical).

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. Trad. Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. (Coleção Alternativa; v.1).

SQUEF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música**: O nacional e o popular na cultura brasileira. 2ª reimpressão da 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas**: Polêmica, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho. 1990.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Editora Vozes LTDA. 3ª edição, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. 2ª edição. Rio de Janeiro: JCM Editores. S.d.

TODOROV, Tzvetan. **A Conquista da América**: a questão do outro. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOMÁS, Lia. **Música e filosofia**: estética musical. São Paulo: irmãos vitale, 2005.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. "A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil". In: **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Organizadoras: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 183-199.