

**TROPICALISMO:
A AMBIVALÊNCIA DE UM
MOVIMENTO ARTÍSTICO**

Nildo Viana

**TROPICALISMO:
A AMBIVALÊNCIA DE UM
MOVIMENTO ARTÍSTICO**

Editora Corifeu

Copyright © 2007 by Nildo Viana

Editora Corifeu Ltda.

Estrada Boca do Mato, 111 - c. 69
22783-325 - Rio de Janeiro - RJ
Tel.: (21) 3416-1358

Vendas pelo site

www.corifeu.com.br

atendimento@corifeu.com.br

Capa e Diagramação

Equipe Corifeu

Revisão

Nildo Viana

1ª edição - Setembro 2007

Impresso por Sirspeedy

A reprodução parcial ou total desta obra, por qualquer meio, somente será permitida com a autorização por escrito do autor. (Lei 9.610, de 19.2.1998).

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

Viana, Nildo

Tropicalismo: a ambivalência de um movimento artístico/ Nildo Viana

1.ed. - Rio de Janeiro - Corifeu - 2007. 104 p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7794-022-6

1. Tropicalismo. 2. Brasil - História e crítica. 3. Brasil - Vida intelectual. 4. Brasil - História. I. Título.

SUMÁRIO

Apresentação	7
Questão de Método	11
Gênese e Significado do Tropicalismo	37
Tropicalismo e Política	53
A Ambivalência do Tropicalismo.....	67
Observações Finais.....	99
Referências Bibliográficas	101

APRESENTAÇÃO

*“A política e a poesia são demais
para um homem só”.*

(Paulo Martins,
Personagem de *Terra em Transe*,
de Glauber Rocha)

O presente trabalho busca apresentar uma interpretação do Tropicalismo enquanto fenômeno histórico e social do mundo artístico. A hipótese que buscaremos confirmar aqui é a de que o Tropicalismo se caracteriza pela ambivalência. Não se trata da idéia de que o Tropicalismo unia o arcaico e o moderno e sim de que ele era um movimento artístico ambivalente. A união do arcaico e do moderno é apenas a expressão na obra de uma ambivalência existente no próprio movimento, que, ao contrário do que colocam certas teses, não era nem “revolucionário” nem conservador.

Antes de buscar fundamentar esta hipótese, iremos apresentar uma abordagem sobre o método de análise. Este é um ponto fundamental. É a partir daí que iremos buscar interpretar o movimento tropicalista. A partir da discussão em torno do método será possível verificar o que nos propomos no presente trabalho: explicar o Tropicalismo e isto implica em ultrapassar as visões formalistas que buscam apenas descrever o seu processo de construção das letras e melodias.

A nossa explicação do Tropicalismo parte tanto de sua contextualização histórica, que explica a razão de ser de sua existência e de seu posicionamento, quanto da análise das letras das músicas, que explicita qual era este posicionamento.

Para efetivar esta análise, partiremos do método dialético para reconstituir as determinações deste fenômeno e seu significado. Apresentaremos, no primeiro capítulo, alguns elementos teórico-metodológicos que são relevantes para fornecer a explicação do tropicalismo. Isto é importante tendo em vista que a maioria dos textos e obras sobre música popular não ultrapassam a descrição, ficando na superfície do fenômeno. A discussão metodológica se torna necessária para superar a aparência do fenômeno e revelar sua essência.

O segundo capítulo apresenta uma discussão sobre as condições de possibilidade do tropicalismo e seu caráter ambivalente. Assim, a constituição social e histórica do tropicalismo é apresentada, bem como sua concepção esteticista. A reconstituição da formação histórica do tropicalismo e de sua concepção de arte é fundamental para perceber o seu caráter ambivalente, tal como é desenvolvido nos capítulos seguintes.

O terceiro capítulo aborda a relação entre tropicalismo e política, isto é, o posicionamento políticos dos integrantes do movimento em um contexto histórico marcado por conflitos políticos, ditadura militar, e uma forte presença da esquerda oficial no meio estudantil e junto à intelectualidade. Assim, as disputas políticas e estéticas aparecem mescladas e isto contribui para a percepção do caráter ambivalente do tropicalismo.

No quarto capítulo buscamos comprovar nossa hipótese da ambivalência do tropicalismo através da análise das letras de algumas das músicas mais representativas do movimento tropicalista, bem como as que se revelavam opostas, o que reforça a tese da ambivalência.

Assim, o tropicalismo recebe uma análise que parte da totalidade deste fenômeno artístico, colocando o processo social e histórico de sua constituição, o clima e dis-

Tropicalismo

putas políticas e estéticas, o papel dos meios oligopolistas de comunicação, as ideologias estéticas, a relação com a política da época, algumas das principais interpretações deste movimento, e a análise de algumas das principais letras musicais produzidas pelos tropicalistas. Assim, o procedimento descritivo ou que parte apenas de interpretações arbitrárias das letras, através do isolamento fantástico delas, não é realizado aqui, e sim uma análise da totalidade do fenômeno.

QUESTÃO DE MÉTODO

Existem diversas formas de se analisar uma música. Entretanto, ao lado desta diversidade, existe o problema das diversas *dificuldades* nesta análise. Neste capítulo, procuraremos observar quais são estas dificuldades e buscar ver as possíveis formas de superá-las, o que pressupõe discutir a questão do método de análise.

Letra e Melodia

O primeiro problema da análise e o menos abordado é o da relação entre *letra e melodia*. Uma música não é apenas letra, mas também melodia. Os historiadores, sociólogos, e demais estudiosos da música são unânimes em reconhecer que nas sociedades pré-históricas, música e letra são inseparáveis. A melodia surgiu para acompanhar o desenvolvimento da voz que busca, através de uma seqüência temporal de sons combinados, manifestar sentimentos e idéias. A origem da música pode estar ligada a admiração e imitação da natureza (o canto dos pássaros, por exemplo) mas a sua constituição e desenvolvimento se torna cada vez mais socializados. Alias, a própria admiração pela natureza possui um caráter e origem social.

Portanto, podemos dizer que o som vocal precede o som instrumental. Este se adapta àquele. O som vocal enquanto música se caracteriza por ser uma seqüência temporal de sons combinados e isto é reproduzido no som instrumental. Ocorre, porém, que no som vocal o significado da música é apreendido de forma mais imediata, ou em outras palavras, na música o som vocal é simultaneamente uma combinação de sons que seguem uma seqüência temporal e uma *mensagem* que traduz uma mentalidade. O som vocal é portador de significados e

estes significados estão expressos na mensagem. No som instrumental, ao contrário, a relação entre som e significado não é intrínseca e sim extrínseca.

O que isto quer dizer? Que o significado do som vocal (manifestação da letra) é algo inerente, enquanto que o significado do som instrumental (manifestação da melodia) é justaposto a outro significado, seja o do som vocal ou de qualquer outro. Esta distinção se torna mais importante com o processo histórico que marca uma separação entre som vocal e som instrumental e a autonomização deste último, cuja expressão máxima é a chamada *música instrumental*.

Esta forma musical costuma ser considerada do domínio da técnica. Alguns estudiosos se debruçaram sobre esta questão. Max Weber¹, por exemplo, via um crescente processo de racionalização da música na cultura ocidental. As características da música instrumental também foram objetos de estudos de especialistas da área e a compreensão de alguns de seus aspectos deve, necessariamente, remeter aos estudos produzidos neste sentido. Aqui, entretanto, iremos focalizar não a música instrumental e sim a música popular, e esta une som vocal (letra, que possui, ela mesma, uma composição melódica) e som instrumental (melodia).

Essa separação entre som vocal e som instrumental provoca várias dificuldades para a teoria da música. Uma delas é como compreender o significado de uma determinada música em seu conjunto, ou seja, levando em consideração a letra e a melodia². Uma das soluções consiste em abandonar a busca de compreensão da melodia (mes-

¹ WEBER, M. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Unesp, 1996.

² A definição de melodia que adotamos aqui é a de: SHURMANN, A *Música como Linguagem*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

mo porque ela remete ao saber técnico) e se refugiar no estudo da letra. Outra solução encontrada é considerar letra e melodia como elementos independentes ou autônomos, o que pressupõe considerar que a melodia não possui um significado. A terceira solução empreende uma análise da música onde se observa uma dupla relação entre letra e melodia: existe uma relação de identidade de significado – onde a letra e a melodia possuem o mesmo significado – e uma relação de arbitrariedade de significado – onde a melodia ganha um significado independente, por isso arbitrário, da letra – e isto proporciona uma dificuldade adicional para qualquer análise de uma música. Isto é produto da separação entre letra e melodia que ocorreu no decorrer do processo histórico.

A nosso ver, a terceira solução é a única aceitável. O que se deve estabelecer são os critérios para definir quando há identidade ou arbitrariedade entre letra e melodia. O exemplo mais evidente de arbitrariedade se encontra justamente quando se isola a melodia da letra. Claro que neste procedimento teórico há uma prioridade da letra sobre a melodia, ou seja, em outras palavras, do som vocal sobre o som instrumental. Tal ordem de prioridade se justifica pelo fato de que o som vocal se manifesta através de palavras e portanto possui um significado imediatamente perceptível enquanto que o som instrumental possui um significado só perceptível através da mediação (da letra, do momento histórico, da mentalidade, etc.). A arbitrariedade do significado da melodia decorre daí, pois sua autonomização em relação à letra torna o seu significado arbitrário, obscuro, em relação a ela.

O som instrumental também carrega em si significados. Mas se não há correspondência entre o significado da melodia e da letra, ou seja, se elas são consideradas autônomas e independentes uma da outra, então não se

pode identificar, na própria música, o significado do som instrumental. Entretanto, isto só pode ocorrer parcialmente, pois em uma música sempre há uma identidade de significados entre letra e melodia. O que pode ocorrer neste caso é uma superposição de outro significado. O som instrumental, porém, ao se autonomizar, passa a possuir um significado arbitrário. Isto só ocorre com a música instrumental, onde só existe a melodia.

O significado arbitrário da música instrumental, quando esta é produzida sem ter por base uma letra e sim pela mera organização de sons instrumentais, simplesmente representa o fato de que ela não possui nenhum significado intrínseco e que este deve ser atribuído do exterior, de forma arbitrária. A matemática possui a mesma característica. Os números em si mesmos não possuem nenhum significado. Quando se fala *uma* torta de maçã ou *um* novo amor, vê-se um significado no número, mas quando se fala simplesmente *um* ou *cinco*, não se transmite nenhum significado. No caso em que o oito, para um indivíduo que nasceu no dia oito de março, se torna um número especial, pois expressa o dia do seu aniversário e por isto ele atribui um significado especial a este número ou então para um conjunto de pessoas que consideram o treze um número de “azar”, então os números ganham um significado próprio. Outro exemplo é o número 666 que é, para alguns leitores crentes da bíblia, o número da Besta que virá no tempo do apocalipse.

O significado quando é atribuído e reconhecido por somente um indivíduo é mais arbitrário do que qualquer outro. Ele pode ser, segundo linguagem de Erich Fromm³, um “símbolo acidental”, ou seja, que surge por motivos

³ Cf. FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida - Introdução à Interpretação dos Sonhos, Mitos e Contos de Fadas*. 8ª edição, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

“casuais” na vida de um indivíduo⁴ e pode se transformar em um “símbolo convencional” quando passa a ser compartilhado por um conjunto de pessoas.

Com a melodia e a música instrumental, ocorre um processo análogo. Se surge um novo movimento artístico que produz uma letra contestadora e uma melodia inovadora, então a melodia vai possuir um significado idêntico ao da letra e ela mesma sendo reproduzida isoladamente da letra irá carregar o significado atribuído por sua origem. Mesmo quando a mesma melodia passa a ser reproduzida juntamente com uma letra conservadora, ela ainda pode possuir para alguns indivíduos o mesmo significado de contestação. O rock’n roll mesmo depois de assimilado pela cultura burguesa conservadora ainda mantém a auréola de contestação devido seu passado contestador.

Este processo é o mesmo que ocorre com as palavras. O significado das palavras se altera no decorrer da história ou quando é utilizada por grupos sociais diferentes⁵. Além disso, o significado da palavra é perpassado pela luta de classes⁶, onde há um processo constante de significação e ressignificação de uma palavra.

O mesmo ocorre no caso da música instrumental. A preferência por sons mais fortes ou mais fracos pode estar carregada de significados tanto para quem produz quanto para quem ouve a música. Portanto, as diferenças de preferência de certos usos de sons instrumentais (altura, du-

⁴ Na verdade não existem motivos casuais, o que existe são acontecimentos não previstos e de origem exógena que interfere em outro processo e acontecimento. Sobre isso, cf. VIANA, Nildo. *A Questão da Causalidade nas Ciências Sociais*. Goiânia, Edições Germinal, 2001.

⁵ GUIRAUD, Pierre. *A Semântica*. 4ª edição, São Paulo, Difel, 1986.

⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 5ª edição, São Paulo, Hucitec, 1990.

ração, intensidade, timbre) expressam possibilidades de atribuição de significados.

Mas se o som instrumental é precedido pelo som vocal, então este último pode existir independentemente daquele. Isto é verdadeiro, pois o canto produz uma organização dos sons que segue uma seqüência temporal. A música vocal é a forma mais acabada de unidade entre letra e melodia, pois neste caso é a própria letra que organiza os sons numa seqüência temporal. Isto pode ser percebido no exemplo abaixo:

*Atirei o pau no gato-to
mas o gato-to
não morreu-reu
Dona Xica-ca
admirou-se-se
do berrô, do berrô
que o gato deu.*

Esta canção popular, desde que seja cantada ao invés de escrita, possui não só letra como também melodia. A própria letra se constitui como uma organização de sons numa seqüência temporal. O que torna isso possível, nesse caso, é o recurso utilizado: a repetição de sílabas. Aliás, este é o único motivo para se falar (cantar) “gato-to”, repetindo a última sílaba, pois sem isto o som sairia “desorganizado”. Outro recurso que torna possível a letra ser ao mesmo tempo melodia é o uso da rima. A rima produz sons idênticos no interior de uma seqüência temporal, o que significa uma organização dos sons. Mesmo quando o som vocal é acompanhado pelo som instrumental há o uso da rima, pois entre o som vocal e som instrumental deve existir uma consonância melódica. Esta necessidade de organização dos sons numa seqüência temporal cria um condicionamento na elaboração da letra de uma música, onde algumas palavras aparecem de forma mais ou menos arbitrária

para proporcionar a rima. É claro que a variedade de palavras existentes permite uma ampla margem de liberdade de escolha e também que, do ponto de vista da psicanálise, este “arbitrário” pode ser expressão do inconsciente, mas de qualquer forma ela interfere na *intenção* que o letrista tinha. Chico Buarque, por exemplo, tentou escapar desta limitação em sua música *Deus lhe Pague*, onde ele não abre mão de passar sua mensagem:

DEUS LHE PAGUE

(Chico Buarque)

*Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague...*

*Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague...*

*Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor mal feito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague...*

*Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça desgraça que a gente tem que tossir
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair
Deus lhe pague...*

*Por mais um dia agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague...*

*Pela mulher carpideira, pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague...*

A letra desta música apresenta uma *unidade rímica*, ou seja, a acentuação rímica é a mesma em toda a música. Ocorre, porém, que a letra escrita não está de acordo com a letra cantada. A transcrição da letra foi retirada do disco de Chico Buarque. Mas quando é cantada, ele não diz “Deus lhe pague” e sim “Deus lhe pagui”, para rimar com “daqui”, “gibi”, etc., e o mesmo ocorre com as palavras que tem R no fim: *distrair* se torna “*distrai*”, por exemplo, tal como na linguagem popular.

Entretanto, é o “Deus lhe pague” que tem sua artificialidade destacada. Para explicar isto é preciso compreender a mensagem que Chico Buarque queria nos passar. O que a letra transmite é a idéia que nos é imposto uma vida medíocre e miserável e mesmo assim ainda dizemos “Deus lhe pague”, que pode significar uma alusão à falta de consciência e no final a tomada de consciência que provocará a reação e o pagar passa a ser no sentido de “pagar com a mesma moeda” (olho por olho, dente por dente), que “enfim vai nos redimir”.

O que ocorre é que Chico Buarque busca separar a imposição rímica (com seu formalismo) para transmitir sua mensagem e o “Deus lhe pague”, que possui duplo sentido, é fundamental neste caso. Daí a adaptação que subverte a verdadeira pronúncia. Na verdade, Chico Buarque não superou a imposição rímica e sim se adaptou a ela. Mas ele conseguiu fazer isto sem comprometer a mensagem que ele pretendia transmitir. Se o “Deus lhe pagui” não é agradável aos ouvidos, isto decorre de uma adaptação forçada mas que não compromete totalmente a música. Mas não é o caso de avaliar esta música de Chico Buarque e sim demonstrar como a letra, independentemente do som instrumental, precisa ter uma composição melódica em consonância com a daquele.

Com o desenvolvimento histórico o som instrumental também se autonomizou e passou a ser produzido isoladamente. Isto se tornou mais usual e valorizado com a ascensão da sociedade capitalista, em que as obras de Wagner, Beethoven, entre outras, passaram a ser consideradas “clássicas”.

A Análise das Letras de Música

Mas na música onde existem letra e melodia, que é o que iremos focalizar neste trabalho, é preciso haver consonância entre ambas. O significado da letra, neste caso, possui a primazia sobre o significado da melodia para efeito de análise, embora esta última deva ser, em determinados casos, abordadas, pois pode possuir uma importância explicativa. Portanto, na análise da música popular, o elemento fundamental é a letra.

Resta colocar como se pode analisar a melodia na música popular quando isto se faz necessário. Neste caso o que deve fazer é buscar o significado da melodia e sua gênese e relacioná-lo com a letra. A gênese do significado de uma melodia só pode ser descoberta, devido seu caráter arbitrário, através do estudo do processo histórico e social onde surge e desenvolve tal melodia.

Resolvido este primeiro problema podemos agora focalizar o problema da compreensão da música popular, onde geralmente existe letra e melodia e onde o fundamental é a análise da letra. Aí surge uma série de questões. O que é uma letra de música? Como se pode compreendê-la? Como entender as diversas interpretações de uma letra?

A letra de uma música segue determinadas regras formais (imposição rítmica, consonância com a melodia do som instrumental, etc.) e se caracteriza por transmitir sua

mensagem através da linguagem figurativa⁷. A mensagem transmitida pela letra da música é uma posição tomada diante de algum aspecto da realidade que é produto de uma *mentalidade*. Disto decorre o fato de que a compreensão de uma letra pressupõe, pelo menos para maior fidelidade ao texto, a compreensão da mentalidade do seu autor.

Na sociologia da literatura, é comum a idéia de que o texto corresponde a uma visão de mundo e esta, por sua vez, é expressão de uma ou outra classe social⁸. Portanto, temos aqui o autor, a cosmovisão e a classe social, sendo que o autor possui uma cosmovisão que corresponde a uma ou outra classe social existente. Segundo Lucien Goldmann, o que interessa é descobrir a cosmovisão e por isso o estudo da biografia do autor (tal como proposto por Taine) é desnecessário e não possui um caráter explicativo. Esta recusa em conceder à biografia do autor um papel explicativo da obra de arte também se encontra, com outra fundamentação, em Adorno⁹.

A nosso ver a posição de Goldman é correta, mas apenas parcialmente, pois resta explicar como o indivíduo (o autor) transmite uma mentalidade que corresponde a uma ou outra classe social. Goldmann ao não explicar como isto ocorre cai na metafísica. Isto decorre de sua rejeição da importância da biografia do autor. Sem dúvida, a bio-

⁷ Para uma definição de arte, cf. VIANA, Nildo. *A Esfera Artística. Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte*. Porto Alegre, Zouk, 2007.

⁸ GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

⁹ “Mesmo nesse campo da Sociologia da Arte, prevaleceram durante muito tempo métodos comparativamente primitivos; por exemplo, os sociólogos limitavam-se a analisar a origem do artista, suas concepções políticas e sociais, ou o conteúdo que suas obras tomavam para argumento” (ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Sociologia da Arte e da Música*. In: *Temas Básicos da Sociologia*. São Paulo, Cultrix, 1973, p. 105).

grafia do autor não pode ser considerada o único elemento explicativo de uma obra de arte mas é um elemento fundamental. A condição social do autor (seu pertencimento de classe, sua formação cultural, etc.) e seu universo psíquico constituído neste contexto (repressão, introjeção de valores, etc.) são fundamentais para se compreender uma obra de arte. Por conseguinte, o contexto histórico-social ganha uma grande importância explicativa. A partir disto se conclui que a compreensão de uma letra de música pressupõe a compreensão do contexto histórico-social e da forma de inserção do autor neste contexto.

Alguns consideram que a obra de arte deve ser analisada em si mesma¹⁰. Embora tal procedimento não possa ser descartado em caso de inacessibilidade às informações sobre o contexto histórico-social e sobre o autor, isto cria obstáculos para a compreensão da obra. Sem dúvida, no caso da música instrumental, o contexto histórico-social e as informações sobre o autor são muito mais importantes. O procedimento de analisar a obra de arte em si mesma tornaria muito difícil compreender, por exemplo, esta letra:

INFLUÊNCIA DO JAZZ

(Carlos Lyra)

*Pobre samba meu,
volta lá pro morro
e pede socorro
onde nasceu.
Pra não ser um samba
com notas demais
e ser um samba torto,
prá frente e prá trás,*

¹⁰ Para Adorno, “as mais profundas relações entre a arte e a sociedade”, são “aquelas que se cristalizam nas próprias obras de arte” (ADORNO, Theodor. *Teses Sobre Sociologia da Arte*. In: COHN, Gabriel. (Org.). *Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, p. 112).

*vai ter que se virar
prá poder se livrar
da influência do jazz.*

Esta música de Carlos Lyra, intitulada *Influência do Jazz*, de 1962, só pode ser entendida no contexto em que foi produzida. A letra é clara: ela é uma crítica à influência do jazz (música norte-americana) sobre o samba (música brasileira). Isto pode ser visto nela mesma. Daí ser possível buscar compreender a letra de uma música sem nos remetermos ao contexto histórico-social. Entretanto, esta compreensão é limitada, pois a letra de uma música, assim como qualquer obra de arte, sempre tem como tema uma realidade que lhe é exterior. Que samba influenciado pelo jazz é este? Por que esta preocupação com ele? Quais as razões deste nacionalismo? Quem está criticando? Somente entendendo o contexto histórico-social é que se pode responder a estas questões. O “samba” em questão é principalmente a bossa nova, acusada de ter feito uma mistura de música brasileira com o jazz norte-americano. Esta música surge no bojo de um movimento artístico denominado “canção de protesto”, que surge a partir da agitação política existente na década de 60, ligado ao CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes - de tendência considerada de “esquerda”. Nesta época houve a separação entre a bossa nova “conservadora” e a “engajada” (a da “canção de protesto”). Tal movimento optava “pelos pobres” e na linha da esquerda oficial da época combatia o “imperialismo norte-americano” e o “latifúndio”. Assim compreendem-se as razões do nacionalismo e o motivo das críticas. Neste sentido, somente a compreensão do contexto pode fornecer respostas a determinadas questões. Outras letras podem ser mais facilmente compreendidas sem referência ao contexto, mas no caso de determinadas letras é quase impos-

sível sua compreensão. Mas, de qualquer forma, para se explicar o surgimento de um movimento artístico ou de determinado estilo de letra é necessário compreender o contexto histórico-social no qual eles surgem.

Um outro exemplo pode esclarecer esta questão. Se recolhermos um conjunto de letras de músicas norte-americanas, escolhendo dois grupos, o blues e a “música popular” (comercial), vamos observar diferenças que somente a contextualização poderá explicar. A chamada “música popular”, é segundo Hayakawa,¹¹ “adocicada”, “sentimentalóide” e “vulgar”. Seu tema preferido é “o amor perfeito” e a busca do “príncipe (ou princesa) encantado (a)”. o blues é realista e não idealiza o amor, enfatizando os deveres e responsabilidades (inclusive financeiras) no relacionamento amoroso.

Vejamos alguns exemplos:

*“Toda noite eu sonho um sonho pequenino
Onde, é claro, o Príncipe Encantado é meu hino.
Aquele feito para mim...”*

(“The Man I Love”,
George e Ira Gershwin, 1924).

*“Num bangalô todo coberto de rosas,
Juro que irei morar;
Estou vendo o mundo com óculos cor de rosa
E vejo rosas até no ar”.*

(“Loking at the Word thru rose colored glasses”,
Tommy Malie e Jimmy Steiger, 1926).

¹¹ HAYAKAWA, S. I. *Canções Populares Versus Fatos da vida*. In: HAYAKAWA, S. I. *Uso e Mau Uso da Linguagem*. São Paulo, Pioneira, 1977. Sem dúvida, este autor não está entre os melhores estudiosos da música popular, mas é mais uma entre muitas outras do mesmo nível que se publica sobre o assunto.

O blues ao contrário, expõe o “realismo”:

*“O homem que eu amo é meio mau caráter, na verdade
Bem, eu também não sou melhor que a minha cara me-
tade”.*

*(“The Basement Blues”,
W. C. Handy, 1924).*

*“Você quer ser meu homem, então dá o dinheiro, meu
preto,
Se você não for meu homem, vou balançar o coreto”*

*(“The Memphis Blues”,
W. C. Handy, 1912).*

*“Você fica aí sentado olhando para a lua,
Se você não tem dinheiro, eles te botam na rua.
Porque não anda na linha, como faz um cara legal?
Cai fora daqui, e me traga dinheiro também”.*

*(“Why don’t you do right?”,
Joe McCoy, 1942).*

Podemos muito bem entender o que é dito nestes trechos assim, tal como qualquer ouvinte descompromissado da música. Porém, sem compreender o contexto jamais compreenderemos, entre outras coisas, o motivo da diferença existente entre o “ultra-romantismo” da “música popular” e o “realismo” do blues. Segundo Hayakawa,

“O contraste entre a sinceridade musical do jazz e o descuido musical de grande parte da música popular pode ser comparado de maneira interessante com o contraste entre a sinceridade literária das letras do ‘blues’ (e os ‘blues’ são a fonte básica da inspiração jazzística) e o descuido literário da maioria das músicas populares. As letras das verdadeiras músicas de jazz, especialmente do ‘blues’ cantados pelos negros, tendem para o realismo e o anti-sentimentalismo em suas afirmações sobre a vida. (Ao dizer blues cantados pelos negros, devo acrescentar que a

maioria deles são escritos por negros, mas alguns foram escritos por brancos sob inspiração de negros). As letras de canções populares, por outro lado, são predominantemente (mas não sempre) o produto de autores brancos para audiências predominantemente brancas e tendem para o devaneio, a nostalgia sonhadora e improfícua, a fantasia irrealística, a autocomiseração e clichês sentimentais querendo passar por emoção¹²

Este autor acrescenta o caráter “folclórico” do blues em contraposição ao caráter comercial e ligado aos meios oligopolistas de comunicação da canção popular. Apesar do autor fornecer informações sobre o contexto social e histórico, ele não as utiliza em sua análise. Sua explicação é psicologista e encontra na “autopiedade” das letras (tal como se vê em: “você pouco ligou ao seu juramento / você pouco ligou a este meu tormento”, “somebody else is taking my place”, Dick Howard, Bob Ellsworth e Russ Morgan, 1937; ou então: “Nunca mais hei de amar / eu te amo tanto, meu bem / nunca mais irei vibrar / por outro alguém”, “Ill never smile again”, Ruth Love, 1939), um sintoma *patológico*.

Na verdade, o blues está intimamente ligado aos negros norte-americanos, ou seja, as suas condições de vida e passado histórico (escravidão e libertação sob a forma de marginalização). Pode-se dizer que:

“Foi depois da abolição do código da escravatura, já sem a atividade das rédeas reguladoras, que o ‘blues’ se tornou a música do negro escravizado por excelência, como também o confidente de sua intimidade e o refletor claro de sua cultura. O ‘blues’ é o porta-voz duma classe social sugada pelo apetite econômico. É o canto onde a mágoa se aloja e a alegria esvoaça; o amor voa e o desencanto poussa; o sofrimento grita e o espezinhamento se dá con-

¹² HAYAKAWA, S. I. Ob. cit., p. 157-158.

ta. O 'blues' é uma música virgem se homens apessoados na vertigem de uma ação redentora"¹³.

L. Trindade afirma que os temas abordados no blues estão estritamente ligados à sua marginalização:

“todo o qualquer animal possui uma volição, mesmo que meramente instintiva. Um ideal comum a toda zoologia terrestre reporta-se à manutenção corporal, pela qual todos os animais pugnam arduamente, a partir de um impulso instintivo. O Homem não foge à regra. O agulhão da fome produz inacreditáveis manifestações completamente adversas à sua compleição bio-psíquica normal. Isto significa que o homem se afastará do seu equilíbrio normal, isto é, desinteressa-se por tudo o que não focalize os aspectos de insuficiência material. Esquece-se do grupo. A sua única preocupação é o alarmante estado físico e psíquico que o transforma. O sentido coletivista, que lhe pertence, quebra-se em atritos desagregacionistas que exercitam uma esclerose caótica e separatista. O sentido gregário esvai-se da sua titubeante onda ideológica e sensorial, ficando encerrado nas fronteiras que o separam do mundo e dos entes. Solidifica um individualismo acerbo”¹⁴.

Portanto, para compreender o “realismo” das letras do blues é preciso reconhecer este contexto histórico-social. O individualismo, o desencanto, as necessidades materiais são os elementos que fornecem a explicação da ênfase dada na questão financeira existente nos versos anteriormente citados.

As canções populares, por sua vez, são produzidas por outra classe social e representando outros valores¹⁵. A

¹³ TRINDADE, Luís. *Genealogia da Música Popular Universalizada*. Porto, Edições Contraponto, 1984, p. 42.

¹⁴ TRINDADE, Luís. *Ob. cit.*, p. 45.

¹⁵ Sobre os valores, cf. VIANA, Nildo. *Os Valores na Sociedade Moderna*. Brasília, Thesaurus, 2007.

mentalidade dos negros é diferente da mentalidade dos brancos devido à opressão racial dos primeiros. Mas os brancos, na sociedade norte-americana, não se inserem em apenas uma classe social e sim em várias. Como o próprio Hayakawa afirma (sem retirar as devidas consequências deste fato) a “canção popular” se desenvolve numa situação de mercado e é voltada para um público amplo e através dos meios oligopolistas de comunicação. Isto significa que ele surge no bojo do processo de mercantilização da produção cultural, em um período onde há o desenvolvimento da indústria cultural. Este processo cria uma autonomização da música popular, que deixa de ser produzida pelas próprias classes chamadas “populares” e passam a ser produzidas por um conjunto de especialistas submetidos ao processo de mercantilização.

Isto quer dizer que a expansão capitalista da divisão social do trabalho cria novas instituições, empresas, especialistas, etc., voltados para a produção de bens artísticos, incluindo a música comercial. Bourdieu chama isto de “gênese do campo artístico”. Segundo ele, cabe ao sociólogo

“Descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor deste feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico (no qual estão incluídos os analistas, a começar pelos historiadores da arte, mesmo os mais críticos) como o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista. O que leva a arrolar não só os índices de autonomia do artista (aqueles que a análise dos contratos revela, como o aparecimento da assinatura, da competência específica do artista ou do recurso, em caso de conflito, à arbitragem dos pares, etc.), mas também os índices de autonomia do campo tais como a emergência do conjunto de instituições específicas que condicionam o funciona-

mento da economia dos bens culturais: locais de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de consagração (academias, salões, etc.), instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores (escolas de Belas-artes, etc.), agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.), dotados das atitudes objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e da apreciação específicas, irredutíveis às que têm curso normal na existência corrente e que são capazes de impor uma medida específica do valor do artista e dos seus produtos. Enquanto a pintura for medida em unidades de superfície ou em campos de trabalho, ou pela quantidade e pelo preço dos materiais utilizados, ouro ou silicato, o artista pintor não difere radicalmente de um pintor de paredes. Por isso, entre todas as invenções que acompanham a emergência do campo de produção, uma das mais importantes é, sem dúvida, a elaboração de uma linguagem artística: antes de mais, uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza do seu trabalho e do modo de remuneração desse trabalho, através da qual se elabora uma definição autônoma do valor propriamente artístico, irredutível, enquanto tal, ao valor estritamente econômico; e também, pela mesma lógica, uma maneira de falar da própria pintura, da técnica pictórica, com palavras apropriadas, muitas vezes pares de adjetivos, que permitem que se exprima a arte pictórica, a *manifattura*, e até mesmo o cunho próprio de um pintor, para cuja existência social ela contribui para nomeá-la. Nesta lógica, o discurso de celebração, nomeadamente a biografia, desempenha um papel determinante, menos, sem dúvida, pelo que ela diz acerca do pintor e sua obra, do que pelo fato de o constituir em personagem memorável, digna do relato histórico, à maneira dos homens de Estado e dos poetas (...). Uma sociologia genética deveria também introduzir no seu modelo a ação dos próprios produtores, a sua reivindicação do direito de serem os únicos juízes da produção pictórica, de produzirem eles próprios os critérios de percepção e de apreciação dos

seus produtos; ela deveria igualmente levar em linha de conta o efeito que pode produzir neles e na imagem que têm de si próprios e da sua produção e, deste modo, sobre a sua própria produção, a imagem que têm deles os outros agentes envolvidos no campo, os outros artistas e também os críticos, os clientes, os colecionadores, etc.”¹⁶

Portanto, os produtores da música popular não sofrem de nenhuma “doença patológica”, mas sim possuem condições de existência e de trabalho que produz determinadas tendências na elaboração da música, tal como o sentimentalismo, por exemplo. No caso da música popular, existe a indústria cultural e sua pressão, existe o público e suas preferências, entre muitos outros fatores e por isso a sua temática não pode ser explicada apenas por um psicologismo que leva em conta apenas o dito e explica a mentalidade do artista a partir disto.

Esta longa fundamentação abre espaço para compreender o que se pode considerar a autonomia relativa da arte o que é amplamente debatido na filosofia e na sociologia da arte influenciadas pelo marxismo. A autonomia relativa da arte é a autonomia produzida pelos agentes envolvidos nos seus processos de produção e reprodução¹⁷. Entretanto, não se deve esquecer que esta autonomia é relativa e não absoluta e que ela faz parte do contexto histórico-social da obra de arte.

O Conflito das Interpretações

Resta tratar de uma última questão: o conflito das interpretações. O problema das interpretações remete, em última instância, ao chamado “problema do conhecimen-

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989, p. 289-290.

¹⁷ Cf. VIANA, Nildo. *A Esfera Artística*. Porto Alegre, Zouk, 2007.

to” e, por conseguinte, à sociologia do conhecimento, ou a filosofia ou qualquer uma das chamadas “teorias do conhecimento”. A discussão passa a girar sobre a possibilidade ou não de se atingir a “verdade objetiva” e, caso seja possível, quais são suas condições.

Do nosso ponto de vista, o problema da interpretação da obra de arte possui semelhanças e diferenças em relação à interpretação de um texto científico, filosófico, jornalístico, etc. Tomemos os exemplos dos clássicos do pensamento sociológico: Marx, Durkheim e Weber. Nós sabemos que existem diversas interpretações do pensamento destes autores. Todos eles foram interpretados sob as mais variadas formas. Porém, por mais que as obras destes autores sejam complexas, possuam lacunas e sejam incompletas e por isso dão margens a inúmeras interpretações e polêmicas, eles não possuíam duas ou mais mentalidades. Isto quer dizer que eles disseram apenas uma coisa e que de todas as interpretações só uma pode ser correta (ou nenhuma), ou seja, só uma pode corresponder ao que o autor realmente disse.

É possível atingir esta correspondência? A nosso ver, sim. Como? A condição de possibilidade para conseguir isto é, para o positivismo, a neutralidade axiológica e, para o marxismo, é partir da perspectiva do proletariado¹³. O positivismo não consegue responder adequadamente a esta questão, pois a neutralidade axiológica é uma impossibilidade prática. Por conseguinte, resta a perspectiva marxista que, a nosso ver, é o único modo

¹³ Cf. MARX, Karl. *O Capital*. Vol. 1. 3ª edição, São Paulo, Nova Cultural, 1988; KORSCH, Karl. *Marxismo e Filosofia*. Porto, Afrontamento, 1977; LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Elfos, 1989; VIANA, Nildo. *Escritos Metodológicos de Marx*. Goiânia, Alternativa, 2007; VIANA, Nildo. *A Consciência da História*. Rio de Janeiro, Achiamé, 2007.

adequado para a análise dos fenômenos sociais. Ocorre, porém, que não existe nenhum critério que deixe claro qual é a perspectiva do proletariado e a diversidade de “marxismos” que apresentam visões diferentes sobre um mesmo fenômeno social e a maioria dizendo representar o ponto de vista desta classe social torna a coisa problemática. Não existe nenhuma garantia. O que se pode fazer é tentar criar alguns meios para evitar uma visão deformadora da realidade (método, observação, etc.) e a conclusão sobre se conseguimos ou não atingir nosso fim depende do que Marx chama de “questão prática” (ou, segundo Korsch, o “ensaio prático”) que confirma ou não o caráter terreno de nossa concepção. A conclusão final é de que é possível atingirmos uma consciência correta da realidade e o nosso esforço deve ser neste sentido.

O mesmo ocorre no que diz respeito à obra de arte. Entretanto, há neste caso, além da semelhança, uma diferença que produz uma dificuldade adicional. Isto ocorre pelo motivo que uma obra de arte se manifesta através da linguagem figurativa, que é uma “linguagem indireta”, onde “o que é dito diz outra coisa”. Por isso, ela possui um caráter mais “subjetivo”. Esta dificuldade adicional não impede a compreensão de uma obra de arte, mas deve servir de alerta para a necessidade de um tratamento específico sobre esta matéria.

O fato da obra de arte se manifestar sob uma linguagem figurativa amplia as possibilidades de interpretação e torna ainda mais intenso o conflito das interpretações. Quanto mais carregada de simbolismo estiver uma obra de arte, mais intenso e extenso será o debate em torno da sua interpretação. Basta tomarmos o exemplo da obra de Kafka, vítima de inúmeras interpretações. É por isso que muitos questionam a possibilidade de uma interpretação correta de uma obra de arte.

Do nosso ponto de vista, a concepção de E. D. Hirsch oferece uma resposta satisfatória a esta questão:

“E. D. Hirsch Jr. argumenta vigorosamente em favor da possibilidade da interpretação válida. Com particular referência aos textos literários, ele reconhece haver sempre problemas de interpretação provocados pela não-familiaridade dos leitores com o gênero, ou com o repertório lingüístico do autor, ou com o período de que data o texto, não obstante, sua opinião é a de que há uma interpretação ‘correta’, cabendo à erudição literária chegar a ela. Trata-se do significado original do autor. Embora reconhecendo que os novos leitores podem deduzir sempre significações novas e não-intencionais do texto, Hirsch sustenta que isso não é o mesmo que descobrir a *significação* original e intencional. Hirsch investe contra os ‘relativistas dogmáticos’ e os ‘ateístas cognitivos’ que acreditam que o significado se modifica necessariamente com todo leitor e que não há determinação ou prioridade de significado autoral”¹⁴.

Segundo Hirsch,

“Embora não possamos nunca certificar-nos de que nossas suposições interpretativas são corretas, sabemos que *podem* ser corretas e que a meta da interpretação como disciplina é aumentar constantemente a probabilidade de que sejam corretas (...). Só um problema interpretativo pode ser respondido com objetividade: ‘o que, com toda probabilidade, o autor pretendeu transmitir?’”¹⁵.

Portanto, a partir destas colocações, podemos buscar a compreensão de uma obra de arte e isto significa descobrir o significado original do autor. Porém, consideramos que os problemas de interpretação são mais am-

¹⁴ WOLFF, Janet. *A Produção Social da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 112-113.

¹⁵ Cit. por: WOLFF, J. Ob. Cit., p. 113.

plos do que Hirsch coloca, pois há a questão do signo e seu envolvimento nas lutas sociais, tal como foi colocado por Bakhtin e também o da mentalidade do “intérprete”. Este último problema, que será retomado nos próximos capítulos, pode ser esclarecido através de um exemplo a respeito da interpretação da música popular brasileira.

Lembrando que uma mentalidade é perpassada por um conjunto de valores, inclusive por gostos musicais que são desenvolvidos no interior de determinadas relações sociais e períodos históricos, podemos ver como ela pode interferir na interpretação de uma música.

A questão da interpretação e da recepção de uma obra de arte pelo público são aspectos importantes, mas não se deve cair na “estética da recepção”, ou seja, não se deve considerar, tal como faz a sociologia empírica de Silberman, que é a recepção da obra de arte, por ser mensurável quantitativamente e passível de pesquisa empírica, o objeto privilegiado de análise. Adorno se colocou frontalmente contra esta posição:

“A sociologia da arte, de acordo com o sentido de seus termos, abrange todos os aspectos da relação entre Arte e sociedade. Impossível limitá-la a algum deles, como por exemplo, o efeito social das obras de arte. Pois esse efeito é, ele mesmo, apenas um momento da totalidade dessa relação. Destacá-lo, considerando-o como o único objeto digno da sociologia da arte, significaria substituir o interesse objetivo desta, que não pode ser definido de antemão, por uma preferência metodológica: a preferência pelos procedimentos da pesquisa sociológica empírica, com os quais se pretende verificar e quantificar a recepção de obras. Mas, por isso mesmo, a limitação dogmática a esse setor prejudicaria o conhecimento objetivo, sob cujo signo se anuncia o seu monopólio, pois os efeitos das obras de arte, das formações espirituais de um modo geral, não são algo absoluto e último, que seria suficientemente determinado

pela referência ao receptor. Pelo contrário, os efeitos dependem de inúmeros mecanismos de difusão, de controle social e de autoridade, e, por fim, da estrutura da sociedade, dentro da qual podem ser examinados seus contextos de atuação. Dependem também dos estados de consciência e inconsciência – que são socialmente determinados – daqueles sobre os quais o efeito se exerce”¹⁶.

Entretanto, não se deve desconsiderar a análise da relação da obra de arte, pois, num mundo mercantilizado, as mercadorias que possuem um mercado consumidor são reproduzidas de forma ampliada pela indústria, inclusive pela indústria cultural. Numa relação mercantil, a relação produção-consumo apresenta uma ação recíproca, embora a primazia pertença à produção.

A questão das diversas interpretações pode e deve ser objeto de análise e o primeiro passo neste sentido é descobrir qual contexto social e histórico surge a interpretação, quais são os valores e gostos do intérprete, etc. A análise das interpretações pode ser útil para descartar deformações que comumente ocorrem, principalmente em certos períodos históricos.

O principal foco da análise deve incidir sobre o significado original do autor, que é o significado autêntico da obra. A obra de arte é constituída a partir da intenção do autor. A intencionalidade do autor assume importância fundamental e para ter acesso a ela é necessário, como já foi dito anteriormente, pesquisar o contexto histórico-social e a biografia do autor. Mas, além da intencionalidade existe na obra de arte manifestações não-intencionais do autor. Estas podem ser divididas em duas: a manifestação do *inconsciente do autor* e a manifestação de uma *historiografia inintencional*.

¹⁶ ADORNO, T. Ob. cit., p. 108.

A manifestação do inconsciente do autor é de difícil acesso ao analista de uma obra de arte, pois para reconstruí-la é necessário ter uma diversidade de informações e detalhes sobre a vida do autor. Sem este tipo de informação e cuidado se pode lançar hipóteses e até fazer algumas descobertas, se baseando tanto numa análise do *inconsciente coletivo*¹⁷ quanto das relações sociais, mas desde que tomando o devido cuidado com conclusões apressadas e generalizações abusivas. O próprio Freud, por exemplo, cometeu exageros na sua análise de Leonardo Da Vinci.

Outra manifestação não-intencional e que é muito mais fácil perceber é a que Walter Benjamin chamou de *Historiografia Inconsciente*:

Benjamin insiste também muitas vezes na idéia de que a literatura é uma historiografia inconsciente. As obras literárias, mesmo não pretendendo ser e não sendo um mero registro histórico, acabam sendo também uma historiografia inoficial. Na medida em que não querem ser documento, seu caráter autônomo lhes permite uma liberdade de registro e transmissão que escapa à historiografia oficial, comprometida com as omissões, cortes e deformações que as relações de produção lhe impõem”.¹⁸

¹⁷ O conceito de inconsciente coletivo que aqui utilizamos não tem nada a ver com a concepção junguiana ou com a da história das mentalidades. Na verdade, ela se aproxima da definição de Fromm de “inconsciente social” (cf. FROMM, Erich. *Meu Encontro com Marx e Freud*. 7ª edição, Rio de Janeiro, Zahar, 1979), embora tenha diferenças importantes em relação a ela. A nossa definição de inconsciente coletivo é que ele se constitui como o inconsciente comum a um grupo ou classe social devido suas condições de vida semelhantes que produzem repressões e desejos reprimidos semelhantes (cf. VIANA, Nildo. *Inconsciente Coletivo e Materialismo Histórico*. 7ª edição, Rio de Janeiro, Zahar, 1979).

¹⁸ KOTHE, Flávio. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p. 79.

Entretanto, consideramos que a expressão *historiografia inconsciente* pode dar margem a interpretações equivocadas que podem confundir a palavra inconsciente com o sentido que Freud deu a ela e por isso preferimos falar em *Historiografia inintencional*. A análise das manifestações inintencionais na obra de arte pode ajudar na sua explicação, principalmente em pontos obscuros.

Por fim, podemos dizer que estas observações metodológicas preliminares podem servir de roteiro para a investigação que iremos fazer sobre o Tropicalismo. De posse destes apontamentos teórico-metodológicos e utilizando o método dialético, podemos iniciar nossa análise do tropicalismo.

GÊNESE E SIGNIFICADO DO TROPICALISMO

O Tropicalismo foi um movimento artístico de curta duração (alguns dizem dois anos – 1967/69 – outros dizem um ano e dois meses – 1967/1968 e que se caracterizou por tentar fazer uma mistura geral da cultura brasileira e internacional, retomando a antropofagia, a poesia concreta, o “cafona”, elementos da música clássica, etc.).

Estas observações iniciais não causam polêmica e qualquer um pode concordar com elas. Porém, elas são insuficientes para se compreender este fenômeno. Mesmo o que foi dito acima é passível de problematização: o que é um movimento artístico? Qual era o “fio condutor” da mistura tropicalista? Até que ponto os elementos misturados se mantiveram ou foram destruídos pela mistura? E a pergunta principal é: o que foi o Tropicalismo? Mas antes de tratarmos de todas estas questões, iremos abordar o contexto histórico que possibilitou o surgimento do Tropicalismo e que será de fundamental importância para explicar este fenômeno artístico.

As Condições de Possibilidade do Tropicalismo

O Tropicalismo realizou uma mistura geral da cultura brasileira e da cultura estrangeira. Tal idéia, para surgir, precisa estar enclausurada numa realidade histórica concreta. Quais são as condições históricas que possibilitaram o Tropicalismo? Tentaremos dar uma resposta a esta questão.

A sociedade brasileira vivia a busca de uma nova inserção nacional na divisão internacional do trabalho. Do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek até o reformismo populista de João Goulart, o Brasil vivia numa época de embates políticos internos e confronto com in-

tensas mudanças internacionais. As ideologias políticas se revezavam na conquista da hegemonia junto à intelectualidade e haviam também ideologias marginais que se aliava a uma ou outra ideologia “forte” no período. Assim, havia o nacional-desenvolvimentismo, o reformismo populista, o nacionalismo de esquerda, etc. A partir da década de 60, economistas, sociólogos e historiadores passaram a debater temas como o subdesenvolvimento, o caráter das relações de produção no campo brasileiro, o imperialismo, etc. O marxismo começava a ser estudado mais amplamente, mas predominava o pseudomarxismo dos partidos políticos “ditos” de “esquerda”. O Partido Comunista do Brasil defendia a tese do feudalismo no campo e da necessidade de aliança com a burguesia nacional contra o imperialismo e o latifúndio. Caio Prado Júnior refutava tal tese e afirmava que predominava as relações de produção capitalistas no campo brasileiro e a inexistência de uma “burguesia nacional”. Celso Furtado lançaria a tese do estagnacionismo, segundo a qual os países subdesenvolvidos viveriam uma estagnação permanente. André Gunder Frank, norte-americano que entrou na polêmica sobre o feudalismo no Brasil, lançou a tese do “desenvolvimento do subdesenvolvimento”. Esta tese afirmava que não existia possibilidade de se passar do subdesenvolvimento para o desenvolvimento e que o que acontecia na verdade é um desenvolvimento do próprio subdesenvolvimento. Muitas outras teses foram lançadas neste período e a agitação política se tornava cada vez mais intensa. A ditadura militar abafaria um pouco a sua expansão, mas o movimento estudantil e as guerrilhas não deixariam o final da década de 60 passar em brancas nuvens.

A realidade brasileira, contudo, era marcada por um processo de dificuldade crescente na acumulação ca-

pitalista subordinada, que ficava em situação ainda pior com a ascensão do movimento grevista desde os fins dos anos 1950, se acirrando na década de 1960, e acompanhado por outros movimentos sociais e políticos que impedia o aumento da taxa de exploração para recuperar o padrão de acumulação. A solução para isto foi o Golpe Militar, que implantou um regime ditatorial no Brasil¹⁸.

Na arena internacional, havia guerra fria, guerra do Vietnã, as invasões soviéticas nas “repúblicas socialistas” insubordinadas, o movimento operário se radicalizando em alguns países (Itália, por exemplo), a Revolução Cubana, a Revolução Cultural Chinesa, a rebeldia estudantil em vários países, maio de 68 em Paris, o desenvolvimento tecnológico acelerado, a “conquista” da lua, o movimento hippie, etc. Nas artes, havia a explosão do sucesso dos Beatles e do Rock and Roll, a Art Pop, o impacto da tecnologia sobre a produção e reprodução da obra artística, etc.

Sem dúvida, tudo isto significava um período histórico conturbado e cheio de novidades. Os meios oligopolistas de comunicação invadiam o mundo. No Brasil, a televisão ganhava cada vez mais espaço. As bancas de revistas se tornaram cada vez mais uma atração com seus jornais e revistas, etc. A urbanização da sociedade brasileira se torna cada vez mais intensa. A ditadura militar buscava se consolidar e a chamada “cultura de massas” era um forte aliado para distrair a população.

O Tropicalismo surge neste contexto. Um mundo em mudanças. Alguns aspectos deste turbilhão de acontecimentos provocaram um forte impacto e atingiram em cheio a música popular brasileira e, de forma particular e específica, os representantes do Tropicalismo. Este impacto foi diferen-

¹⁸ VIANA, Nildo. *Acumulação Capitalista e Golpe de 1964*. Revista História e Luta de Classes. Ano 1, No 1, 2004.

te em artistas diferentes. Na música popular brasileira não foi de outra forma. Alguns buscaram negar as mudanças, se refugiando no nacionalismo, no protesto, etc. A Canção de Protesto mantinha uma posição de crítica e distanciamento ao Rock and Roll, aos instrumentos elétricos, à cultura estrangeira, ao imperialismo, ao latifúndio, etc. Os seus representantes propunham uma arte engajada e de caráter nacionalista. A “nação brasileira”, uma criação fictícia que era levada a sério pela Canção de Protesto, deveria declarar sua independência e combater o imperialismo e seus aliados internos. Sob o patrocínio da UNE, CPCs, e apoio da “esquerda” da época, a arte tinha como missão colaborar com esta luta emancipatória da nação.

Mas o desenvolvimento dos meios oligopolistas de comunicação e a influência estrangeira não deixaram de atingir o Brasil, apesar do protesto da canção. Logo surgiram aqueles que ambicionavam o sucesso e fariam qualquer coisa para atingí-lo. Surgiu assim a “jovem guarda”, uma reprodução nacional e moderada do Rock and Roll, que muitos chamam de iê-iê-iê (certamente, para distinguí-lo do verdadeiro rock). O sucesso veio e assim surgiu uma nova moda artística de consumo fácil.

Um grupo de artistas buscava superar tanto os limites estreitos do nacionalismo da arte engajada quanto a reprodução pura e simples da cultura estrangeira. O encontro de um grupo de cantores e compositores (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Capinam, Torquato Neto, Os Mutantes, etc.) com artistas de outras áreas (Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Hélio Oiticica, etc.) permitiram unir influências e tentar realizar uma renovação estética em nosso país. A poesia concreta (cujos principais representantes eram os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, juntamente com Décio Pignatari) uniu-se a este projeto.

Foi através de Augusto de Campos que Caetano Veloso teve acesso a um livro de poesias de Oswald de Andrade. O movimento antropofágico exerceu uma enorme influência sobre a poesia concreta e, posteriormente, sobre o Tropicalismo. A música *Batmacumba*, por exemplo, é expressão clara da influência da Poesia Concreta sobre o Tropicalismo:

BATMACUMBA

(Gilberto Gil e Caetano Veloso)

batmacumbaieie batmacumbaobá
batmacumbaieie batmacumbao
batmacumbaieie batmacumba
batmacumbaieie batmacum
batmacumbaieie batman
batmacumbaieie bat
batmacumbaieie ba
batmacumbaieie
batmacumbaie
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaie
batmacumbaieie
batmacumbaieie ba
batmacumbaieie bat
batmacumbaieie batman
batmacumbaieie batmacum
batmacumbaieie batmacumba
batmacumbaieie batmacumbao
batmacumbaieie batmacumbaobá

A forma da composição da letra desta música deve muito ao concretismo. A mistura de Batman, o herói das revistas em quadrinhos, com a macumba, manifestação da cultura “afro-brasileira”, é expressão das características da música tropicalista influenciada pelo concretismo. Além disso, o final das expressões são marcadas pelo iê-iê-iê e pelo oba, a primeira é uma referência ao estilo musical e a interjeição popular oba, mais um procedimento de mistura de culturas, nacional e estrangeira, sob a forma concretista.

Certa vez, Caetano Veloso afirmou que “o Tropicalismo é um neo-antropofagismo”¹⁹. Sem dúvida, Oswald de Andrade e o antropofagismo tiveram enorme influência sobre o Tropicalismo. O que poderíamos chamar “método antropofágico” foi amplamente utilizado pelos tropicalistas. Entretanto, ele não era utilizado tal como por seus criadores, pois não se tratou de apenas uma retomada do antropofagismo, pois isto ocorreu diante de um novo contexto histórico e ao lado de outras influências e intenções. Dentre estas influências, os Beatles, que parece ter exercido uma influência muito mais marcante sobre Gilberto Gil, que o reconhece e enfatiza em suas entrevistas, e a Art Pop²⁰ merecem destaque. Acrescente, também, a Poesia Concreta, João Gilberto e sua Bossa Nova, a Jovem guarda, etc.

Os Beatles provocaram uma mudança radical na música popular. O seu sucesso mundial e sua influência musical ultrapassaram qualquer outra coisa vista na música popular. Principalmente a partir de *Sargent's Papers*, onde o refinamento melódico instrumental foi elogiado

¹⁹ Apud. CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e Outras Bossas*. 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 207.

²⁰ Cf. SCHWARZ, Robert. *O Pai de Família e Outros Escritos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

pela crítica e sua utilização de instrumentos usados tanto pela música clássica quanto pela cultura oriental ganhou um destaque e se revelou uma fonte de inspiração para os representantes do Tropicalismo.

A Art Pop, por sua vez, buscava retratar o universo da sociedade de consumo, da indústria cultural e da mercantilização. Ela retratava o mundo dos objetos de consumo que se alastrava pela sociedade capitalista a partir da Segunda Guerra Mundial e que se tornava cada vez mais presente na vida cotidiana das pessoas. Andy Warhol, por exemplo, produziu um quadro onde ele mesmo aparecia se afogando em uma lata de sopa (as sopas enlatadas eram desta forma criticadas) e este é apenas um exemplo das realizações da Art Pop.

Alguns intérpretes do Tropicalismo falam em aspectos “surrealistas” e “dadaístas” em suas músicas²¹. Isto não nos parece tão correto assim. Talvez por fontes secundárias se possa falar em efeitos próximos aos utilizados por estes dois movimentos artísticos, mas não de forma direta e intencional. Se considerarmos isto podemos compreender que as influências artísticas do Tropicalismo de origem internacional eram as manifestações artísticas contemporâneas e não as do passado.

No que se refere às influências musicais, o que se convencionou chamar “Chiclete com Banana”²², a Bossa

²¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Kairós, 1978.

²² “Zé Jack (...), Jackson do Pandeiro, ‘Chicletes com Banana’, coco, samba, swing anunciavam uma mistura muito original na música brasileira: a influência norte-americana era criticada e interiorizada ao mesmo tempo, devorada portanto num ato ‘antropofágico’, ‘método’ que seria sistematicamente utilizado pelo Tropicália de Gilberto Gil e Caetano Veloso, no final dos anos 60. (KRAUSCHE, Valter. *A Música Popular Brasileira – Da Cultura de Roda à Música de Massa*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 63).

Nova e a Jovem Guarda assumiram um papel importante. Gilberto Gil reconhecia a influência da música Chiclete com Banana e ressaltou que ela negava a música estrangeira mas ao mesmo tempo a utilizava em sua melodia:

“A absorção do be-bop e do boogie-woogie é colocada no condicional: a mistura só pode se efetuar mantidos os termos da igualdade do intercâmbio, ‘quando Tio Sam tocar o tamborim, quando ele pegar no pandeiro e no zabumba, quando ele aprender que o samba não é rumbá’, o que realmente não estava acontecendo a partir da década de 40. Com muita ironia, humor e provocação, ‘Chicletes com Bananas’ expressava a crítica à influência da música norte-americana no Brasil; apesar de enfatizar que ‘no fim do samba’ deveria soar mais forte a ‘batucada brasileira’, ela não é confundida com o samba, como ocorre na composição de Caninha, mas como um dos elementos do samba, de resistência ao intercâmbio desigual. Do ponto de vista melódico, a presença do *swing* é inegável, como acentuou Gilberto Gil em gravação recente, demonstrando que, além da crítica e da ironia contidas na música, ocorre o aproveitamento de traços da música norte-americana. Assim, ‘Chicletes com Banana’ não fechava totalmente a questão, traduzindo uma certa ambigüidade em relação ao problema”²³.

A Bossa Nova tinha características em comum com o Tropicalismo: o que a Bossa Nova e João Gilberto fizeram em relação ao jazz, o Tropicalismo e Caetano Veloso pretendiam fazer em relação ao rock. O objetivo era mesclar o nacional e o internacional e criar um produto novo: o Tropicalismo. É esta a razão da tal repetida fórmula de Caetano Veloso a respeito da “retomada da linha evolutiva de João Gilberto”.

²³ KRAUSCHE, V. Ob. Cit., p. 62.

Portanto, foi este contexto histórico e cultural que permitiu o surgimento do Tropicalismo. Porém, é preciso enfatizar aqui a consolidação da esfera artística no Brasil²⁴. Isto é uma condição fundamental sem o qual seria impossível surgir o Tropicalismo. O desenvolvimento de uma poderosa indústria cultural e a mercantilização crescente da arte produziu uma especialização e autonomia crescente dos artistas brasileiros, pois é isto que permite o fetichismo da arte ou, segundo linguagem de Bourdieu, o *Illusio* ou seja, a idéia de autonomia da arte, que seria defendida pelo Tropicalismo²⁵.

O Tropicalismo Como Movimento Artístico

Dizer que o Tropicalismo foi um movimento artístico significa dizer, entre outras coisas, que ele não era apenas um movimento musical, ou seja, ligado a apenas uma linguagem artística, para utilizar expressão de Della Volpe²⁶. O Tropicalismo se manifestou no cinema, no teatro, na poesia, na música, etc.

Também significa dizer que ele não era uma *moda artística*, ou, como se costuma dizer, um *modismo*. Sem dúvida, existem semelhanças entre um movimento artístico e uma moda artística: ambos conquistam um relativo sucesso durante um certo período de tempo, são uma criação coletiva, recebem adesões e críticas de parcelas da população, etc.

Mas também existem as diferenças: a produção e reprodução do movimento artístico são mais ou menos

²⁴ Sobre o conceito de esfera artística, semelhante ao de “campo artístico” de Bourdieu, mas com diferenças substanciais, cf. VIANA, Nildo. *A Esfera Artística*. Porto Alegre, Zouk, 2007.

²⁵ Cf. VIANA, Nildo. *A Esfera Artística*. Ob. cit.; BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

²⁶ Cf. PEREIRA, Wilcon (org.). *Della Volpe*. São Paulo, Ática, 1980.

autônomas e o da moda artística é geralmente dependente do estado ou da indústria cultural; um movimento artístico surge a partir de uma visão comum dos seus criadores a respeito de si próprio, enquanto que a moda artística é apenas adesão acrítica a certos procedimentos que possuem sucesso comercial ou ideológico; um movimento artístico ultrapassa com facilidade os marcos de uma linguagem artística enquanto que a moda artística possui dificuldade em ultrapassar estes marcos devido a sua artificialidade; etc.

Um movimento artístico geralmente ultrapassa a fronteira de uma linguagem artística. Uma moda artística pode ou não ultrapassar estes marcos e sua qualidade é inferior porque é um produto de consumo cultural. Um movimento artístico, embora esteja, no mundo contemporâneo, relacionado e em alguns casos determinado, pelo mercado cultural, possui um grau de autonomia muito maior, derivado de seu comprometimento com valores políticos ou “estéticos”.

Houve vários movimentos artísticos na história da arte no mundo ocidental, tais como o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo, o futurismo, etc. O expressionismo alemão, por exemplo, ultrapassa os marcos de uma linguagem artística e estava presente na pintura (veja-se, entre outros, o quadro *O Grito*, de Munch), no teatro (as peças de Ernst Toller, Georg Heym, Georg Kaiser, entre outros), no cinema (tal como se vê, por exemplo, em *Metrópolis* e *Os Nibelungos*, ambos de Fritz Lang), etc.

A unidade de um movimento artístico surge a partir de uma concepção de arte que enfatiza ou o engajamento ou a “autonomia estética”, sendo que a forma deste engajamento ou de conceber esta autonomia é diferente em cada caso particular. Podemos distinguir, assim, entre movimento artístico de orientação política ou engajado e

o de orientação estética ou esteticista, sendo que este último não se confunde com os indivíduos que o compõe, que podem ter as mais diferentes posições e ligações políticas. O movimento artístico engajado é marcado pela influência de uma ou outra corrente ou concepção política e é passível de divisões e rachas, tal como os movimentos políticos. O movimento artístico esteticista busca manter sua autonomia em relação a grupos políticos e possuem uma unidade maior, sendo que as divisões são menos frequentes.

O Tropicalismo se insere na categoria dos movimentos artísticos “esteticistas”. Aliás, é justamente a idéia de autonomia da estética e da busca de fazer uma “revolução estética” que dão vida ao movimento tropicalista. A idéia de autonomia da estética está presente não só nos integrantes do movimento como também em seus simpatizantes e esta concepção não passa despercebida a alguns dos pesquisadores que se debruçaram sobre este fenômeno artístico.

Vejamos isto mais de perto. Rogério Duarte, músico e produtor gráfico de capas de discos do Tropicalismo, afirmou que:

“nesse sentido é que ele (o Tropicalismo) se tornou um movimento que não podia ser absorvido nem pela esquerda ou pela direita, nem por nenhum dos movimentos existentes na época, que eram apenas setoriais, incapazes de entender sua identidade, sua idéia de totalidade”²⁷.

Mas tal idéia de autonomia da estética assume uma clareza maior na seguinte afirmação: o Tropicalismo

²⁷ DUARTE, Rogério. *Momentos do Movimento*. In: *Tropicália, 20 Anos*. São Paulo, SESC, 1987, p. 48.

“em função da eficácia do seu procedimento de mistura, entre os materiais dispostos pela modernização e os da tradição cultural brasileira, deslocou a discussão dos limites e das polarizações em que fora situada, nos termos da oposição entre arte participativa e arte alienada. A Tropicália elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação. Realizou no Brasil a definitiva autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. A Tropicália, disse certa vez Caetano Veloso, ‘foi um momento de aguçamento e de explicitação da função crítica da criação’. Isto diz respeito tanto ao processo desencadeado de tornar a canção autônoma em que texto e ato de cantar compõem um gesto sempre renovável, como também identifica a singularidade da crítica cultural efetivada pelas canções”²⁸.

Assim, o Tropicalismo não podia ser “absorvido” nem “compreendido” pela direita, pela esquerda, etc., e possui uma identidade que é superior às apropriações políticas. O Tropicalismo rompe com a discussão entre “arte engajada” e “arte alienada” e declara a “autonomia da canção”. Esta idéia é confirmada pelo depoimento dos próprios integrantes do movimento tropicalista, em especial Caetano Veloso, tal como veremos mais adiante. Desta forma se cria o fetichismo da arte, ou seja, a ilusão de autonomia da arte.

Ora, se a arte é autônoma, então a grande revolução que o artista pode fazer é a revolução estética. A “geléia geral” tropicalista não era outra coisa senão uma tentativa de revolução estética. Segundo Rogério Duarte, ele e os demais tropicalistas estavam “juntando forças e tentando fazer uma revolução estética no Brasil”. Segundo Augusto de Campos,

²⁸ FAVARETTO, Celso. *A Canção Tropicalista*. In: *Tropicália, 20 Anos*. Ob. cit., p. 21.

“Situando-se desde logo no grupo dos *inventores*, isto é, dos artistas vocacionados para a descoberta de territórios inexplorados, Caetano não se limitou a impelir a música popular, até então contida numa dinâmica cultural acanhada, a participar ativamente da renovação da linguagem artística”²⁹.

Inovação, renovação, revolução, estética. A concepção de arte autônoma possibilita a idéia de revolução estética que, por sua vez, declara a autonomia da arte. Sem dúvida, há uma coerência aí. São duas idéias complementares. Mas quais são as raízes sociais destas idéias? Qual o motivo dessa necessidade de declarar a autonomia da arte e realizar uma revolução estética?

Para responder a estas perguntas é preciso remontar a época que precedeu o surgimento do Tropicalismo e compreender a situação do mundo artístico neste período. Em primeiro lugar, a interferência do estado e o fortalecimento da indústria cultural no Brasil, a partir da década de 30, chegaram ao seu ápice no final da década de 50 e início dos anos 60. Neste período, o *mercado cultural* já estava consolidado e o processo de produção artística já era comandado pela lógica mercantil da indústria cultural.

No plano da música popular, onde o processo de mercantilização era mais forte e com um nível de massificação mais elevado, a música internacional e a Jovem Guarda conquistavam um grande sucesso. A estratégia da indústria cultural era quase que irresistível:

“A criação de um ídolo para o público, no que se refere às gravadoras é a mais agressiva possível e bastante comercial. Quando do lançamento dos Beatles no Brasil, por exemplo, a gravadora que os lançou chegou ao ponto de conseguir de todas as rádios que tocassem, num determi-

²⁹ CAMPOS, Augusto de. *Caetano: Duas Notas*. In: *Tropicália, 20 Anos*. p. 25.

nado dia, às 9 horas da manhã, todas juntas, somente o disco de lançamento dos Beatles. Ao mesmo tempo, todas as lojas de disco, nas mesmas cidades, faziam a mesma coisa, o que inundou os ouvidos de grande parte da população brasileira com o som do ruidoso conjunto³⁰.

A televisão era outro setor importante de divulgação e havia no início da década de 60 dois programas musicais: “O Fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues; e “A Jovem Guarda”, apresentada por Roberto Carlos. Aliás, este último era expressão típica da indústria cultural, se caracterizando por ser uma moda artística de consumo fácil e de má qualidade. A Jovem Guarda, como toda moda artística, era uma marionete do mercado cultural e por isso não tinha a menor condição de representar os anseios dos jovens artistas que queriam uma “arte engajada” ou “independente”³¹.

Por outro lado, era uma época de grande agitação política e isto produziu um movimento artístico engajado que estava presente no cinema (por exemplo: *Cinco Vezes Favela*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, este último de Glauber Rocha, antes de se tornar um representante do Tropicalismo), no teatro (a peça *A Vez da Recusa*), na música popular (a Canção de Protesto, onde se destacava Geraldo Vandré, entre inúmeros outros). A produção artística deste movimento estava ligada a UNE e aos seus CPCs espalhados pelo país e a concepção de arte engajada era predominante. Este movimento só pôde se desenvolver gra-

³⁰ JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa – As Condições da Produção*. São Paulo, Pioneira, 1975, p. 8.

³¹ “Tratava-se, na verdade, de um grupo de jovens cantores e compositores cujo único objetivo era a popularidade e a conquista de um lugar entre os grandes astros da canção brasileira” (CALDAS, Waldenir. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ática, 1984, p. 55). Grifos meus.

ças ao “financiamento” dos CPCs e ao público-cativo formado pelos estudantes da época. A arte estava a serviço da política e era sustentada por ela. Também neste caso não havia nenhum espaço para se pensar a “autonomia da arte”. O fundamental era a mensagem política e não a sofisticação estética.

É neste contexto que um grupo de jovens artistas busca abrir estrada e conseguir um lugar ao sol. Mas para conseguir isso seria preciso construir uma alternativa. Além de ambições pessoais, enfatizadas por Tinhorão, estes artistas tomavam a arte como um valor em si mesmo e por isso procuraram uma alternativa estética que conjugasse a idéia de autonomia da arte e a busca da qualidade artística e inovação. Um projeto ambicioso produzido por motivações variadas e complementares. Para conquistar este espaço seria preciso a aliança de diferentes setores da arte e isto permitiria a alguns atingir a popularidade que era impossível em seu campo de atuação e a qualidade e respeitabilidade que outros isoladamente dificilmente conseguiriam conquistar. Desta aliança surge o Tropicalismo como movimento artístico. Glauber Rocha no cinema, Torquato Neto na poesia, Gil, Caetano, etc., na música popular, etc. O grupo contava com o apoio, entre outros, do maestro Rogério Duprat, dos representantes da poesia concreta, Augusto de Campos e seu irmão Haroldo de Campos, do diretor de teatro José Celso Martinez, do artista plástico Hélio Oiticica, da figurinista e marchand Regina Boni, do músico e produtor gráfico, Rogério Duarte, do maestro Júlio Medaglia, etc., etc. Enfim, era um movimento que tinha atrás de si não só o talento de muitos como também a estrutura (marchand, acesso à imprensa, etc.) necessária para se poder falar em “autonomia da arte” e buscar um caminho independente, o que é reforçado pela indústria cultural (cuja grande demonstração

de apoio pode ser vista no programa de televisão *Divino Maravilhoso*, comandado por Caetano Veloso, ou seja, utilizando aqui, a mesma estratégia dos “bossanovistas” e “jovem-guardistas”).

Por fim, podemos dizer que o Tropicalismo foi um movimento artístico esteticista. O seu sucesso relativo foi possibilitado por determinadas condições históricas, por uma aliança sólida entre diversos artistas de áreas diferentes, pelo talento, pelo uso da indústria cultural e da música popular. Sem dúvida, a música popular foi o “carro-chefe” do movimento. Por isso, qualquer estudo do Tropicalismo deve privilegiá-la.

O período de duração do Tropicalismo não pode ser definido por datas rigidamente delimitadas. Certamente este período deve constar o período de gestação, as suas primeiras experiências, e o seu prolongamento para além do seu “fim oficial”, quando alguns de seus integrantes o declararam. De qualquer forma, não iremos aqui delimitar rigidamente o período de existência do Tropicalismo. Podemos dizer que ele durou aproximadamente um pouco mais de dois anos e suas influências ainda se fazem sentir na cultura brasileira.

O fio condutor da mistura tropicalista era, fundamentalmente, a busca de renovação estética que o animava. Nesta mistura, predominou a própria idéia de mistura orientada pela concepção de autonomia da arte e de renovação estética, e oscilando de acordo com os ventos da conjuntura histórica que fez o Tropicalismo se posicionar politicamente.

Mas o Tropicalismo pode se considerado um movimento artístico esteticista? Isto é suficiente para explicá-lo? E sua ligação com a política? Tentaremos responder a estas questões e para fazermos isto teremos que relacionar Tropicalismo e política.

TROPICALISMO E POLÍTICA

A relação do Tropicalismo com a política é bastante complexa e é isto que permite as mais variadas interpretações. O período histórico em que ele existiu foi marcado pela agitação política. Para alguns, o Tropicalismo era conservador. Para outros, ele era revolucionário. Para um terceiro grupo, ele era rebelde. Ocorre, porém, que um movimento artístico não pode ser três coisas ao mesmo tempo.

Recordando os apontamentos sobre o método anteriormente colocados, podemos dizer que é retomando o significado original dos autores que podemos apresentar uma “interpretação correta” (Hirsch) do fenômeno tropicalista. Porém, como se trata de um movimento e não de apenas um autor e tal movimento pode ter em seus componentes posições e ligações políticas diferentes, então a análise é dificultada. Entretanto, a orientação estética do movimento lhe fornece uma determinada unidade também no que diz respeito à política. A relação entre arte e política é vista de acordo com a ótica da autonomia da primeira. Do ponto de vista político, a grande maioria não tinha posições definidas.

Gilberto Gil e Caetano Veloso deram depoimentos afirmando que não compreendiam bem o que se passava no mundo político da época.

Sem dúvida, o Tropicalismo influenciou o desenvolvimento das lutas políticas. Gilberto Gil, numa entrevista, ao responder a questão colocada pelo entrevistador, que perguntava (comentava) se (que) o Tropicalismo não era apenas um movimento musical, pois dava um “corte muito vertical nas coisas”, respondeu que o Tropicalismo

“Era Insight da realidade brasileira. E mais que na brasileira, na coisa do mundo todo, cê tá entendendo: o que cercava a gente, não era mais... Uma cidade como São Paulo é uma cidade brasileira, mas tem o mundo todo dentro dela, tem tudo, pôxa, o que que há? Paris tá um pouco aqui dentro. Nova York tá um pouco aqui dentro, Londres, Tóquio, cê tá entendendo? Roma, Milão, tá aqui dentro. Essas coisas. E a informação de fora chegando, obrigando a gente a tomar atitudes diante disto, a responder a essa inflação de informação e etc., etc., etc.”¹³

Antes de comentarmos tais colocações, devemos citar outro trecho, onde o entrevistador coloca que o Tropicalismo seria “bem global”, influenciando na maneira de ver e sentir, onde Gilberto Gil responde: “exato, porque ele falava dos costumes, de tudo, do comportamento. Questionava ao nível da alma brasileira. Obrigava as pessoas a tomar outras posições, a rever... então era incômodo. *Não que a gente tivesse intenção*”¹⁴.

Estas afirmações deixam claro que ao nível dos costumes e do comportamento, os representantes do Tropicalismo não tinham a *intenção* de transformar nada e que eles foram *constrangidos* a dar uma resposta a esta nova situação mundial. Este constrangimento foi imposto inclusive pela imprensa e pela interpretação do movimento. A própria entrevista que colocamos demonstra este constrangimento, onde o entrevistador quer apresentar o Tropicalismo como sendo mais “global” do que realmente pretendia ser. A primeira questão feita parte da afirmativa de que o Tropicalismo dava “um corte muito vertical nas coisas” e a resposta de Gilberto Gil foi não no sentido

¹³ GIL, Gilberto. *Depoimento em 1972*. In: *Tropicália, 20 Anos*. Ob. Cit., p. 29, (grifos meus).

¹⁴ GIL, Gilberto. Ob. Cit., p. 29.

que o entrevistador queria dar à sua colocação e sim no sentido de ser um “insight da realidade brasileira e mundial” e por isso o entrevistador refez sua questão, afirmando que o Tropicalismo era “bem global” e que “influía na maneira de agir e sentir” e somente neste momento que Gilberto Gil confirmou o que o entrevistador queria ouvir, já colocado na primeira pergunta (sobre o “corte mais vertical”).

Daí apresentamos a nossa hipótese da *ambivalência do Tropicalismo*: ele era um movimento artístico esteticista (o que politicamente não pode ser considerado avançado) que foi *constrangido* pela situação histórica mundial e nacional a assumir um caráter *contestador*, que ultrapassava sua pretensão esteticista.

Neste sentido, não é possível apresentar o Tropicalismo como sendo conservador, rebelde ou revolucionário. A letra de uma mesma música fornece munição para “fundamentar” tal interpretação. É o que ocorre, por exemplo, com *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso. Ela é considerada (ao lado de *Tropicália* e *Geléia Geral*) como uma das mais representativas músicas do Tropicalismo. Sendo assim, nela deveria estar contidos os elementos essenciais do movimento tropicalista. Este é um dos motivos, entre outros, de muitos estudiosos da MPB terem se debruçado sobre ela. As interpretações são diferentes e às vezes contraditórias. Recolhemos algumas das principais interpretações e apresentaremos alguns trechos delas juntamente com a reprodução da letra de *Alegria, Alegria*.

ALEGRIA, ALEGRIA

(Caetano Veloso)

*caminhando contra o vento
sem lenço, sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou*

*o sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou*

*em 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*

*por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores vãos
eu vou
por que não? por que não?*

*ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou*

*eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou*

*por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome sem telefone
no coração do brasil*

*ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão*

Tropicalismo

*o sol é tão bonito
eu vou
sem lenço sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo
amor
eu vou
por que não? por que não?*

A primeira interpretação apresenta o Tropicalismo como sendo um movimento revolucionário. Segundo L. Barros,

“Caetano se arriscava a caminhar ‘contra o vento’, lançando em sua música fragmentos da vida urbana do fim da década. As inquietações dos jovens da época pululavam em sua música que fala em casamento, em espaçonaves, guerrilhas, em cardinales bonitas e Brigitte Bardot; fala dos fatos, notícias, presidentes e coca-cola. É bem a composição de uma banca de revistas onde ‘grandes beijos de amor’ se misturam com ‘caras de presidentes’, dentes, pernas, bandeiras, ‘bombas’ ou vedetes de cinema. Tudo se confunde e se consome numa marchinha compassada pelo pandeiro e acordes de guitarras. Apesar do aparente desprezo aos fatos que são abordados de forma embaralhada, os pontos eram valorizados, justamente por se constituírem num quebra-cabeças, a linguagem descritiva de coisas sem seqüência lógica acabava por chamar a atenção e causar estranhamento e depois curiosidade. A ambígua colagem provocou muita crítica num primeiro instante, para depois se tornar aguda crítica ao sistema e modelo de um novo estilo. Os momentos românticos já eram intercalados e superpostos e destaques da política e da problemática internacional”¹⁵.

Outro autor que apresenta a tese do Tropicalismo como movimento artístico de caráter político-

¹⁵ BARROS, L. M. *Tropicaliaivêlô: Uma Análise de Conteúdo/Forma*, p. 68.

revolucionário é Cláudio Coelho. Ele vai mais longe neste tipo de interpretação. Segundo ele, o Tropicalismo apresentava uma nova concepção de revolução social em oposição à visão da “esquerda tradicional”:

“Os tropicalistas, ao oferecerem uma versão da realidade brasileira alternativa à da esquerda, estavam, ao mesmo tempo, construindo uma versão alternativa da idéia de revolução. Entendo que os tropicalistas compartilhavam a visão da esquerda de que a produção artística devia estar associada a transformações revolucionárias, discordando da esquerda, apenas, no entendimento do que seriam estas transformações”¹⁶

A Segunda interpretação é a que apresenta o Tropicalismo como sendo um movimento rebelde. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves,

“Na canção de Caetano, a novidade de uma letra construída a partir de referências ao cotidiano da cultura urbana, montando uma espécie de painel do fragmentário mundo das bancas de revista, das fotos e nomes, das espaçonaves e guerrilhas, iluminado pelo brasileiríssimo sol de quase dezembro (...). Notem-se, além da referência às mitologias da comunicação de massa, a crítica musical, explícita na bem-humorada alusão à ‘canção que consola’ quando a MPB procurava desenvolver uma retórica da revolta e a crítica comportamental, influenciada pela atitude *hippie* de quem vai pelas ruas sem lenço e sem documento, nada no bolso ou nas mãos. Certas problemáticas localizadas – a família, o casamento, a roupa, o corpo, o amor, etc., passavam a ser valorizadas e em certo sentido “politizadas” pela intervenção do grupo baiano, numa tentativa de recolocar o repertório de preocupações tidas

¹⁶ COELHO, Cláudio. *A Tropicália: Cultura e Política nos Anos 60*. In: *Tempo Social*, 1(2), 159-166, 1989.

como legítimas ou prioritárias pelo pensamento de esquerda. Por que não?”¹⁷.

Os autores acrescentam que o Tropicalismo:

“Entre a exigência política e a solicitação da indústria cultural, optou pelas duas. Ou melhor: pela *tensão* que poderia ser estabelecida entre esses pólos. E aqui tanto o sentido dessas exigências quanto a adequação aos esquemas do consumo de massa foram objeto de um redimensionamento. Na opção tropicalista o foco da preocupação política foi deslocado da área da Revolução Social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo. Na relação com a indústria cultural essa nova forma de conceber a política veio a se traduzir numa explosiva capacidade de provocar áreas de atrito e de tensão não apenas no plano específico da linguagem musical, mas na própria exploração dos aspectos visuais/corporais que envolviam suas apresentações”¹⁸.

Uma terceira interpretação coloca o Tropicalismo como sendo um movimento conservador. Segundo José Ramos Tinhorão,

“...Alegria, Alegria, com seus versos finais: ‘sem lenço sem documento / nada no bolso ou nas mãos / eu quero seguir vivendo / amor / eu vou / por que não? / por que não? / colocava da forma mais clara a disposição de rompimento com as expectativas culturais e estilo de vida até então seguidos pelo autor, e que na verdade coincidiam com o de tantos outros jovens da classe média dos grandes centros, desejosos de fugir pela via do individualismo, do descomprometimento político e do escapismo

¹⁷ HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 58-59.

¹⁸ HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. ^a Ob.cit., p. 66.

hippie à falta de perspectivas e mediocridade do momento histórico posterior ao movimento militar de 1964: sem lenço (porque, desligado do passado, não haveria lágrimas para secar), sem documento (uma vez que nada devia identificar o indivíduo com o sistema), nada no bolso ou nas mãos (quer dizer, 'sem livro e sem fuzil', ou sem responsabilidade ideológica ou política, como indicava outro verso da mesma canção), eu quero seguir vivendo / amor (ou seja, fugindo egoísta e hedonisticamente às responsabilidades sociais), o que desde logo – antes tantos apelos à disponibilidade total – explicava o último verso em forma de pergunta-sugestão: por que não? por que não?"¹⁹.

Isto, segundo este autor, justifica a seguinte conclusão.

“O grande erro de perspectiva do poder militar, ao insurgir-se contra a irreverência e o deboche do Tropicalismo, através da medida política de expulsão de Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi não perceber que, afinal, a proposta dos baianos correspondia exatamente, no plano cultural, ao da filosofia de atualização tecnológica programada pelo movimento de 1964 no plano econômico”²⁰.

O objetivo da exposição destas interpretações é dar uma visão geral de como um movimento ou uma letra de música pode ser interpretada de forma diferente. No caso de *Alegria, Alegria*, o que se vê é a afirmação de que ela expressa uma visão revolucionária, rebelde ou conservadora, dependendo de quem a interpreta e de que forma a avalia.

Estas interpretações são equivocadas por que realizam um procedimento marcado pela sobreposição do caráter político sobre um movimento artístico esteticista.

¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – Da Modinha à Lambada*. 6ª edição, São Paulo, Art Editora, 1991, p. 259.

²⁰ TINHORÃO, José Ramos. Ob. cit., p. 265

Se o Tropicalismo fosse um movimento artístico engajado, este procedimento seria correto, pois neste caso o “motor” de sua ação seria a concepção política, mas por ser esteticista, tais interpretações são equivocadas.

No caso de Tinhorão, o Tropicalismo é avaliado a partir de sua concepção nacionalista e é dentro desta perspectiva que o Tropicalismo é interpretado. Assim, o que incomoda no Tropicalismo é principalmente o uso de instrumentos elétricos (principalmente a guitarra) e a partir desta visão há uma interpretação simplista que coloca o Tropicalismo como sendo “conservador” e homólogo ao imperialismo no plano da cultura. Daí se seleciona certos trechos da música, tais como “sem lenço, sem documento”, “sem livros e sem fuzil”, deixando de lado o resto da letra que coloca coisas que contradizem tal interpretação. Aliás, o autor selecionou o último verso, mas poderia ter selecionado o primeiro, onde antes da expressão “sem lenço sem documento” se encontra a afirmação “caminhando contra o vento”, o que significa ir “contra” e não a favor.

Além disso, a idéia de se condenar o Tropicalismo pelo uso de instrumentos elétricos e admitir a influência do Rock é extremamente limitada, pois do ponto de vista político não se pode perder de vista que o rock enquanto melodia e o uso da guitarra sempre simbolizaram a rebelião e, do ponto de vista mais geral, a subordinação do Brasil ao capitalismo superdesenvolvido se dava em todos os níveis da realidade brasileira, tais como tecnológico, cultural, etc., e isto ocorre desde o descobrimento do Brasil. Neste sentido, não é possível ficar defendendo um “purismo nacional” sob pena de ter que retomar Policarpo Quaresma, personagem de Lima Barreto, cujo nacionalismo, mais conseqüente, fazia propor o tupi-guarani como língua oficial no Brasil. O nacionalismo em si mesmo é

conservador e sua origem remonta aos países europeus, sendo uma idéia muito pouco “nacional”.

A interpretação do Tropicalismo como movimento rebelde é precedido por um arcabouço metodológico da historiografia que apresenta a obra como identificada com algum elemento histórico contemporâneo, no caso o movimento hippie, e aí se abre a possibilidade de interpretá-lo como um “movimento rebelde”. Mas as letras das músicas não são tão “rebeldes” quanto parecem e junto com a “intervenção localizada” se apresenta várias referências à realidade política nacional e internacional demonstrando uma certa posição diante da questão social e política. A letra da música onde se vê o cotidiano também se vê falar em crime, guerrilhas, presidentes, etc., e as letras de *Tropicalia*, *Soy Loco Por Ti América*, entre outras são mais claras nas referências políticas. Estas referências a questões políticas ultrapassavam o universo do cotidiano. Isto pode ser visto, por exemplo, na música *Soy Loco Por Ti América*:

SOY LOCO POR TÍ AMÉRICA

(Gilberto Gil e Capinam)

*soy loco por ti américa
soy loco por ti de amores
el nombre del hombre muerto
ya no se puede decirlo
quien sabe
antes que o dia arrebente
el nobre del hombre muerto
antes que a definitiva noite
se espalhe em latino américa
el nombre del hombre és pueblo
soy loco por ti américa
soy loco por ti de amores
espero a manhã que cante
el nombre del hombre muerto
não sejam palavras tristes*

Tropicalismo

*soy loco por ti de amores
um poema ainda existe
com palmeiras com trincheiras
canções de guerra quem sabe
canções de mar ay hasta te comover*

Esta música deixa entrever uma posição bem mais radical (segundo C. Coelho ela seria uma canção que “homenageia” Che Guevara) como se vê nas expressões “um poema ainda existe/ com palmeiras com trincheiras/ canções de guerra quem sabe...” principalmente se levarmos em consideração que um poema tinha um significado muito importante para os representantes do Tropicalismo. Some-se a isto o ritmo cubano rumba utilizado na composição melódica e veremos o elogio da luta pela libertação nacional em Cuba.

A interpretação do Tropicalismo como sendo “revolucionário” significa uma projeção de posicionamento e desejos para algo que se identifica, ou seja, significa uma vontade de “validar” o Tropicalismo transformando-o em algo semelhante ao que se pensa. Sem dúvida, existem muitos elementos críticos nas letras das músicas tropicalistas mas não se pode dizer que se trata de uma nova concepção de revolução. Este exagero só pode ser explicado pela vontade de fazer o fenômeno cultural coincidir com a concepção política de quem o analisa.

A interpretação do Tropicalismo como um movimento artístico revolucionário (no sentido político do termo) pode ser contestado, pois existem muitos elementos que desmentem tal concepção. Em primeiro lugar, para o Tropicalismo possuir um caráter político-revolucionário seria preciso que os seus componentes tivessem tal posição política. É público e notório que nenhum dos componentes do movimento se considerassem revolucionários ou partidários de posições políticas radi-

cais, seja anarquista, marxista, ou qualquer outra. Basta ver a afirmação de Caetano Veloso sobre a música *É Proibido Proibir*, a mais explícita música deste compositor em matéria de negação da sociedade burguesa, justamente por se inspirar na revolta estudantil de Maio de 68 em Paris:

“O episódio ‘É proibido proibir’ resume-se no seguinte: Guilherme Araújo, meu empresário, me mostrou na Manchete uma reportagem sobre os acontecimentos de maio em Paris que eu não quis ler pois tenho preguiça de ler. Lembro-me que ele mesmo virou a página e disse: é engraçado, eles pixaram coisas lindas nas paredes. Esta frase aqui é linda – ‘é proibido proibir’. Eu falei. É lindíssima. Ele falou – faça uma música usando esse negócio como refrão. Eu disse – tá. Passou. Eu não fiz. Daí ele me cobrou. Eu disse, faço, fiz. Achei meio boba, mas bonitinha. Todo mundo na hora achou bonita. No dia seguinte eu já achava péssima. Até hoje só gosto do ritmo e de uma parte da letra que diz ‘eu digo sim, eu digo não ao não’. Veio o festival da Globo. Eu não tinha nenhuma música bacana pra botar. Nem muita vontade de entrar no festival. Só me convenci a concorrer quando decidi pegar aquela música que eu não gostava e fazer uma esculhambação com o festival. A canção foi escondida pelo happening e pelas vaias. Sérgio Ricardo ficou intrigado nos bastidores ao ver minha alegria: ‘não entendo como vocês podem ficar tão contentes de serem vaiados’. Quando voltei para repetir a música já o Gil tinha sido desclassificado (o que me enfureceu porque eu achava o número dele genial) enquanto o meu ‘É proibido proibir’ tinha merecido do júri as melhores notas. Entrei no teatro decidido a dar um esporro. E dei. Disse que o júri era incompetente e a platéia burra ou coisa assim. Tá no disco”.

E acrescenta:

“Até hoje me orgulho de tê-lo feito. E me congratulo comigo mesmo pelo fato daquela canção estar esquecida. De fato, falou-se muito do escândalo, mas o disco não vendeu e, de todas as canções que eu escrevi desde ‘Alegria, Alegria’ prá cá, ‘É proibido proibir’ é uma das menos conhecidas do público. Jamais admitirei que alguém a tome como típica do movimento Tropicália ou do meu trabalho em particular”.

Neste sentido, apesar de podermos discordar da justificativa que Caetano Veloso deu de sua atitude no Festival da Globo, ele deixa claro que a música *É Proibido Proibir* não expressa sua concepção de mundo e nem suas concepções políticas. Desta forma, se quisermos recuperar o significado original da obra teremos que abandonar o procedimento acima utilizado e reconhecer que o Tropicalismo possuía uma orientação esteticista.

A AMBIVALÊNCIA DO TROPICALISMO

A partir de agora buscaremos analisar algumas letras de músicas do movimento tropicalista e demonstrar assim o que significou este movimento. Segundo nossa hipótese, o Tropicalismo, do ponto de vista político, não pode ser considerado conservador, rebelde ou revolucionário. As letras das músicas poderão colaborar para a fundamentação desta hipótese.

Como não é possível analisar todas as letras de todas as músicas do movimento, então teremos que selecionar algumas. Quais são os critérios de seleção? O critério será a escolha das letras mais representativas do movimento, a saber: *Alegria, Alegria; Tropicália; Geléia Geral; Divino Maravilhoso*. Além destas selecionaremos algumas que representam os extremos ideológicos do movimento: a esquerdista *É Proibido Proibir*; a rebelde *Chuva, Suor e Cerveja*, e, por fim, a conservadora *Baby*.

Alegria, Alegria é uma das mais conhecidas músicas da Tropicália. Assim como todas as letras do movimento, ela é de interpretação difícil devido ao seu caráter antropofágico, onde se mistura tudo.

Como já reproduzimos a letra acima, iremos apenas reproduzir seus versos e analisá-la. No primeiro verso Caetano diz:

*Caminhando contra o vento
sem lenço, sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou*

Caminhar contra o vento pode significar ir “contra” tal como alguns intérpretes afirmam. Mas, a nosso ver, isto não é tão evidente assim. Tal afirmação parece mais retomar a música de Chico Buarque, *Roda Viva*, que coloca

em um de seus versos: “a gente vai contra a corrente / até não poder mais resistir”. Caminhando contra o vento pode ter o mesmo significado que caminhar contra a corrente ou então ser apenas expressão da mania tropicalista, tantas vezes alardeada, de *montagem* de coisas diferentes, fazendo sua mistura geral. Sem lenço, sem documento, que alguns interpretam como “descompromisso” pode significar “desprevenido”, ou seja, sem se importar com as conseqüências de sua atitude anterior (ir contra o vento). Mas também pode significar o contrário da afirmação anterior, ou seja, primeiro se diz que vai contra e depois esse contra é sem algo a oferecer de alternativo. Lenço significa um recurso para enxugar as lágrimas e documento significa uma identificação. Neste sentido, esta interpretação parece ser a mais adequada. Caetano vai contra a corrente, mas sem apresentar uma alternativa, e por que precisaria uma alternativa? O sol de quase dezembro significa que é o sol de quase final de ano e a idéia de final é bastante sugestiva. O sol do crepúsculo, ou seja, o sol que anuncia o seu próprio adeus. Por fim, afirma “eu vou”. Sim, neste contexto, de ir contra a corrente, desprevenido e sem apresentar uma alternativa, ele vai. Após isto se afirma:

*o sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou*

O sol do crepúsculo, que anuncia o seu próprio fim, se “reparte em crimes”, “espaçonaves guerrilhas” (sem vírgula), “em cardinales bonitas”. O que significa tudo isto? Sem dúvida, há aqui uma referência ao crepúsculo marcado por crimes (que podem muito bem ser os da época, do governo militar) e “espaçonaves guerrilhas” e a união de espaçonaves e guerrilhas sem a vírgula pode

deixar entrever uma crítica ao movimento guerrilheiro na época que tomou uma atitude pouco realista de aderir a estratégia de guerra de guerrilhas e isto significa, segundo expressão popular, estar “no mundo da lua”, “voando”, e a imagem de uma espaçonave pode muito bem significar isto. Ao mesmo tempo que existe crime, guerrilhas fantasiosas e a aparência de que vai tudo bem como “cardinales bonitas” (provavelmente referência à bela atriz italiana Cláudia Cardinale) dá a visão de uma aparência, se afirma “eu vou”. Em meio a tudo isto é preciso continuar a caminhar.

*em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba e brigitte bardot*

Caras de presidentes, grandes beijos de amor, dentes e pernas, bandeiras, bombas e Brigitte Bardot, são apenas uma nova referência ao mundo da aparência expresso pelas “cardinales bonitas” em meio a símbolos políticos, tal como bandeiras, bombas e presidentes. Dois tipos de símbolos que se misturam e retratam a realidade brasileira da época. Os símbolos da aparência enganadora juntos com os símbolos políticos parecem apresentar uma justaposição bastante comum nas músicas tropicalistas, mas além disso parece querer desmascarar a aparência ao inserir os fatos políticos no seu meio.

*o sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia?
eu vou*

O sol, segundo nossa interpretação, significa o crepúsculo e ele está reproduzido “nas bancas de revistas”, que noticiam crimes, guerrilhas, atrizes, Brigitte Bardot,

bombas. E isto pode “encher de alegria” e “preguiça” e pergunta-se “quem lê tanta notícia”? Ora, aqui parece intervir a “subjetividade” do autor. As notícias lhe encham de alegria (certamente alguns fatos noticiados e não todos, pois são de diferentes perspectivas) e preguiça (basta lembrarmos que Caetano afirmou ter “preguiça de ler” para observarmos isto) e a perguntas (sobre quem lê) reforça esta interpretação. Ele segue o seu caminho.

*por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores vãos
eu vou
por que não? por que não?*

Fotos, nomes, olhos cheios de cores. É a diversidade já assinalada anteriormente e que é reproduzida pela indústria cultural que se encontra novamente presente aqui. Fotos, nomes, que refletidos nos olhos os encham de cores. Importante parece a afirmação seguinte: “o peito cheio de amores vãos”. O que significa amores vãos? Significa a falta de convicção e o caráter vão dos amores que estão no peito e que apesar disso continua-se o caminho, e pergunta-se “por que não?”, ou seja, o que se pode argumentar contra?

*Ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou*

Aqui há um jogo de oposição: *ela* pensa em casamento (compromisso, responsabilidade) e *eu* nunca mais fui à escola (fugi das responsabilidades, do compromisso) e “desprevenido eu vou”. Quem é ela: sem dúvida, a idéia deve estar relacionada com o texto anterior (muitos intérpretes pegam frases isoladas e determinam o conteúdo

por esse processo de isolamento arbitrário que permite selecionar só o que se quer ouvir). Como foi colocado anteriormente, havia uma falta de alternativa, ou seja, caminhava-se contra o vento sem apresentar uma alternativa. No peito residia “amores vãos”. Mas surge aí alguém (“ela”) pensando em compromisso, em responsabilidades, em tomada de posição, em uma alternativa, em casamento. A cobrança sendo feita. Quem é ela? Ao que tudo indica *a esquerda*.

*eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou*

Tomar coca-cola pode simbolizar consumir algo estrangeiro, tal como as guitarras que tanta resistência causou à “esquerda nacionalista” da época. Tomar coca-cola simboliza a aliança entre a música brasileira e estrangeira. Caetano Veloso, acompanhado pelos Beat Boys, grupo argentino de iê-iê-iê que se apresentava nos programas da “Jovem guarda” com suas guitarras, apresentavam no Festival de Música Popular Brasileira a idéia de aliança do arcaico e do moderno (presente não só nas letras das músicas, mas também nos procedimentos dos representantes do Tropicalismo), do nacional e do estrangeiro. Mas a “esquerda nacionalista” pensa em casamento, ou seja, em um compromisso com o nacionalismo e a canção de protesto. Uma canção me consola pode significar muita coisa. Para alguns, isto é uma referência à Jovem Guarda, que por ser “alienada”, “consola”, para outros é uma referência à Canção de Protesto, que expressava a impotência da “esquerda nacionalista”, que não podia fazer outra coisa a não ser se consolar com o protesto musical. Esta última interpretação parece ser a mais correta, pois pelo contexto parece ser uma crítica à “esquerda nacionalista” por se

iludir com o protesto musical e querer fazer disso a nova forma obrigatória de “prática revolucionária”, exigindo um compromisso permanente com o protesto.

*por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome sem telefone
no coração do brasil
ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou*

Novamente a referência a fotos e nomes, e se diz “sem livros” e “sem fuzil”, que significa sem concordar com a “esquerda nacionalista” e “livresca” que quer doutrinar através da música de protesto e sem concordar com a “esquerda armada” das guerrilhas. Também sem nome e sem telefone, ou seja, sem identidade política (novamente a falta de alternativa) e sem comunicação, contato. No “coração do Brasil”, pois a Tropicália tem a ambição de “deglutir” a cultura brasileira através do que ela tem de melhor (seu “coração”, sua “essência”). Ela (a “esquerda nacionalista”) nem sabe que Caetano pensava em cantar na televisão, não só nos programas da Jovem Guarda e Buzina do Chacrinha, como no próprio programa do movimento tropicalista, chamado *Divino Maravilhoso*, que foi ao ar de outubro a novembro de 1968. Por fim, o sol novamente aparece agora como “algo bonito”, ou seja, a mistura geral expressa nas bancas de revistas que expressa o mundo conturbado da época ainda assim é considerado “bonito”.

*sem lenço sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo
amor*

*eu vou
por que não? por que não?*

Por fim, desprevenido (sem lenço e sem documento), sem dinheiro (nada no bolso), sem bandeiras (nada nas mãos), Caetano quer seguir vivendo e vai seguindo seu caminho, e pergunta novamente: o que se pode argumentar contra?

Após esta interpretação dos fragmentos podemos retomar a idéia geral da letra. A letra tem como tema central a posição de Caetano e do Tropicalismo como um todo referente à questão da arte e da política. O texto se caracteriza pela crítica ao nacionalismo da “esquerda” da época tanto no que se refere à questão da arte quanto no que se refere à questão da luta política em si mesma. Negava-se o nacionalismo cultural e defendia a busca de contribuições culturais da cultura estrangeira. Isto é bastante visível não só nas músicas, mas também nas próprias afirmações de Caetano Veloso:

“Algumas pessoas ficaram histéricas quando ouviram Alegria, Alegria com arranjo de guitarras elétricas. A estes, tenho a declarar que adoro guitarras elétricas. Outros insistem em que devemos nos folclorizar (...). nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e hot dogs, como em todas as cidades grandes”²².

Tais afirmações, além de demonstrar um certo “provincianismo” de quem quer dizer que sua cidade é grande, revela a preocupação com o subdesenvolvimento e a vontade de superá-lo. Mas o problema é deslocado

²² Apud. COELHO, C. Ob. Cit., p. 167.

aqui da transformação social para o da superação do subdesenvolvimento, tal como é afirmado em outras oportunidades²³. O que deixa claro a posição de Caetano a respeito do nacionalismo.

Ao mesmo tempo se vê a crítica da esquerda armada e da idéia de que não é necessário apresentar uma alternativa política, pois a arte é autônoma. Sobre isto as afirmações de Caetano são esclarecedoras:

“Já ouvi uma porção de bobagens sobre a bossa nova; já se falou que ela era música de apartamento, música de pequeno-burgueses e uma série de sociologismos imbecis que nem quero repetir”

“Uma vez me perguntaram porque eu não fazia mais política, e eu respondi: você acha que o toque de violão do Baden Powel é da esquerda ou da direita? Porque uma coisa não tem nada a ver com outra. Tal ou qual opinião política não valida, como também não invalida, o trabalho de arte de ninguém”²⁴

²³ “Enfim: eu gostaria de fazer um filme chamado: ‘Memórias do Subdesenvolvimento’” (apud. FRANCHETTI, P. & PÉROCA, A. Ob. Cit., p. 25). Aliás, esta parece ser a posição compartilhada pelo representante da Poesia Concreta Augusto de Campos: “a expansão dos movimentos internacionais se processa, usualmente, dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptadores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países subdesenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos superdesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura” (cit. Por: TINHORÃO, J. R. Ob. cit., p. 255). As afirmações de Gilberto Gil anteriormente citadas sobre São Paulo também são condizentes com este provincianismo. O “grande” é o modelo a ser seguido, mas com o orgulho de quem também é “grande”, medido pelo modelo estrangeiro, ou seja, ao mesmo tempo em que nega, reafirma.

²⁴ Cit. Por: TINHORÃO, J. R. Ob. cit., p. 257.

Tropicalismo

Isto não impede o Tropicalismo de “caminhar contra o vento” e se opor tanto à “esquerda nacionalista” quanto à direita. Mas porque ir contra a direita? É aqui que se encontra a ambivalência do Tropicalismo. Um movimento artístico esteticista que se pretende acima das questões políticas mas que não pode se desvincular do envolvimento político. Este envolvimento político fica mais claro em outras letras de músicas, tal como é o caso de *Tropicália*:

TROPICÁLIA

(Caetano Veloso)

*sobre as cabeças os aviões
sob os meus pés os caminhos
aponta contra os chapadões
meu nariz*

*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*

*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*

Nildo Viana

*viva a mata ta ta
viva a mulata ta ta ta ta*

*no pátio interno há uma piscina
com igual azul de amarelina
coqueiro fala e brisa nordestina
e faróis*

*na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
entre os girassóis*

*viva maria iá iá
viva a bahia iá iá iá iá*

*no pulso esquerdo o bang-bang
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança a um samba
de tamborim*

*emite acordes dissonantes
pelos cinco mil autofalantes
senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
sobre mim*

*viva iracema ma ma
viva Ipanema ma ma ma ma*

*domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça
porém*

*o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu terno
que tudo mais vai pro inferno
meu bem
que tudo mais vai pro inferno*

Tropicalismo

meu bem

*viva a banda da da
carmem miranda da da da da.*

A letra desta música apresenta o mesmo “método” de composição usual do Tropicalismo. A mistura está presente e também o procedimento de dificultar a sua compreensão, ou seja, de decifrar os hieróglifos colocados. Isto revela uma das facetas do Tropicalismo que é a *contracomunicação* (e não contracultura, como querem alguns). Basta observar que o Tropicalismo sempre evitou colocar claramente suas concepções, pelo menos em suas letras de músicas e até mesmo em algumas de suas entrevistas e artigos para jornais e revistas. Caetano Veloso, por exemplo, sempre buscou dificultar a comunicação. Não se trata apenas de “alegoria” como alguns dizem, pois esta está presente em todas as obras artísticas. É a contracomunicação mesmo. Vejamos este trecho de Caetano Veloso, num artigo intitulado *Barco Vazio*:

“Há muitos e muitos anos que não há nada a dizer. João Gilberto, Roberto Carlos, Jorge Bem. Ninguém é profeta fora de sua terra. Bob Dylan, ninguém. A doce música brasileira com turbinas a jato propulsão, nada mais. Não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela. Ninguém. Janis Joplin. Apenas meu pai, minha mãe e meus irmãos, a quem dedico estes restos de empolgação. O gênio é uma longa besteira: eu quero a geral. Agradecimentos especiais a Vivaldo Costa pelas histórias do Cinema Olympia. Há o enigma e a falta de paciência para decifrá-lo, no momento.

Oportunamente apresentaremos para vocês algo mais... mais... mais... mais... sei lá... algo mais divertido – disse o palhaço vaiado. Assim esperamos – disse a platéia, já agora morrendo de rir. O grande sucesso do palhaço. Esta e outras histórias não serão contadas agora porque

não há tempo. Viva a rapaziada. Não há tempo para lençalengas. Pepeu, pegue sua guitarra e toque! Tristes tropeços, trastes típicos, tristes tópicos, antigos trocadilhos. Viva a música. Viva Alice e a carne de sol com pirão de leite. Viva a sorte e o bom humor. Viva o Esporte Clube Bahia. Mais um: Viva as inúteis conquistas da linguagem. Adeus".²⁵

Sem dúvida, estes hieróglifos podem ser decifrados. O palhaço deve ser aquele que canta *É Proibido Proibir* e é vaiado e os *Tristes Trópicos* são uma referência ao antropólogo Lévi-Strauss e suas observações sobre o Brasil, etc., etc. Mas, no momento, também nos falta a paciência para decifrá-los. Interessante é que esta contracomunicação é intencional e a referência às "inúteis conquistas da linguagem" é reveladora. Mas toda contracomunicação é uma forma de comunicação e o que os representantes do Tropicalismo conseguem fazer é dificultar o acesso às suas idéias. O motivo disto é bem simples: a eficácia do movimento depende disto, pois justamente os "recursos contracomunicativos" da "alegoria", da "mistura", etc., que permite ao Tropicalismo a possibilidade de ser "aceito" por diversos setores da sociedade, já que desta forma (coerente com sua concepção de autonomia da arte) não assume nenhuma posição explícita e dá margem, assim, a mil e uma interpretações.

Mas, independentemente disto, a letra de *Tropicália*, apresenta uma determinada visão política do período e assume uma postura contestadora. A seguinte parte da

²⁵ Apud. FRANCHETTI, P. & PÉCORA, ^a (Orgs.). Ob. cit., p. 14-15. Rogério Duprat diz o seguinte, se referindo a repressão ao Tropicalismo: "Parése qe êles saqaram de repente qual era a verdadeira subversão. Fora uma revolução mundial do qomportamento e da(s) linguajem(s), qapás de fazer desmoronar a sociedade, de resindir os qontratos obsolesentes, de re-qriar tudo qom uma nova qâra" (cit. por: BARROS, L. Ob. cit., p. 73).

música, mais voltada para questões políticas, é esclarecedora: “eu organizo o movimento/eu oriento o carnaval/eu inauguro o monumento no planalto central do país” simboliza o autoritarismo do estado que comanda tudo, o movimento (expressão de significado amplo), o carnaval (a cultura) e inaugura um “monumento”, ou seja, entra para a história, pois um monumento significa uma obra ou construção que se caracteriza por tentar transmitir à posteridade a recordação de um fato ou pessoa e neste sentido Brasília ganha o rótulo de monumento que garantiu a entrada de um governo nos livros de história. O “eu” aqui é claramente o estado. Mas o monumento é defeituoso (assim como o movimento e o carnaval controlados pelo estado), pois ele “não tem porta”, sua entrada é “uma rua estreita e torta”. Quando se fala “no pulso esquerdo o bang-bang/em suas veias corre muito pouco sangue/mas seu coração balança a um samba de tamborim”, vê-se novamente uma crítica à “esquerda nacionalista” e à “esquerda armada”. O samba de tamborim expressa o nacionalismo arcaico dos adeptos da canção de protesto e o “bang-bang” reflete o caráter fictício do movimento guerrilheiro. Outras referências políticas estão presentes no texto, mas estas são suficientes para os nossos propósitos. A mistura da cultura brasileira está presente: bossa, palhoça, fino da bossa (programa da bossa nova na TV), Luar do Sertão (de Catulo da Paixão Cearense), brisa nordestina, Ipanema, Iracema, “que tudo mais vá pro inferno” (Roberto Carlos), cinco mil autofalantes (a grafia correta é alto-falantes, mas ao invés de mero erro, mais parece ter sido intencional esta “troca” e neste caso o que se queria dizer é: cinco mil faladores/falantes da “esquerda” da época que falam de si mesmos – por isso, auto, embora se refiram às classes exploradas), monumento moderno, banda (Chico Buarque), Carmem Miranda,, etc.,

etc. E note-se que a contracomunicação atua na letra da música escrita também, onde há o abandono do uso das maiúsculas, tanto para nomes pessoais quanto para inícios de frases.

Vejamos agora outra das principais músicas do movimento tropicalista: *Geléia Geral*. Esta não é uma produção de Caetano Veloso e por isso assume grande importância para vermos as possíveis variações no Tropicalismo:

GELÉIA GERAL

(Gilberto Gil e Torquato Neto)

*Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, candente, fagueira,
Num calor girassol com alegria,
Na geléia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia
É bumba - iê-iê-boi...
Ano que vem, mês que foi,
É bumba iê-iê-iê
É a mesma dança meu boi.
A alegria é a prova dos nove
E a tristeza meu porto seguro,
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E Mangueira é onde o samba é mais puro,
Tumbadora na selva selvagem,
Pindorama, país do futuro!
É bumba - iê-iê-boi...
É a mesma dança na sala,
No Canecão, na TV
E quem não dança, não fala,
Assiste a tudo e se cala,
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada,
Um elepê do Sinatra,
Maracujá, mês de abril,*

Tropicalismo

*Santo barroco-baiano,
Superpoder de paisano,
Formiplac e céu anil,
Três destaques da Portela,
Carne seca na janela,
Alguém que chora por mim,
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade,
Brutalidade jardim.
É bumba - iê-iê-boi...
Plurialoa, contente e brejeira,
Miss linda Brasil bom-dia
E outra moça, também Carolina,
De janela examina a folia,
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia
É bumba - iê-iê-boi...
Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido,
Pego um jato viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido,
Faz o morro pilão de concreto,
Tropicália, bananas ao vento!*

Nesta música apresenta-se a característica básica do *procedimento tropicalista*: uma mistura fundamentada na “deglutição” de inúmeros elementos. Nela se vê os elementos culturais mais dispares: bumba, iê-iê-iê, Sinatra, jato, formiplac, a “prova dos nove” (referência à poesia concreta), geléia, a moça que observa a folia da janela (talvez uma referência à música *A Banda*, de Chico Buarque), Portela, Bandeira, Miss Brasil, salve o lindo pendão dos seus olhos (mistura do trecho do hino nacional “salve o lindo pendão da esperança”, onde se substitui a esperança pelos “seus olhos”, o que significa que o olhar ganhou primazia sobre a esperança, ou seja, o realismo da visão deve substituir as esperanças vãs), etc.

O mais interessante é o provocativo “é bumba iê-iê-iê”, onde se coloca uma sugestão de identidade ente o nacional (bumba) e o estrangeiro (iê-iê-iê). Além desta provocação, se afirma que “é a mesma dança na sala”, “é a mesma dança meu boi”, “no canecão, na TV” e conclui: “quem não dança, não fala”, “assiste tudo e se cala”, “não vê no meio da sala, as relíquias do Brasil”, que são um misto de inúmeras coisas, nacionais e estrangeiras. Aí se vê uma crítica ao nacionalismo e isto é reforçado por outras sugestões no texto, tal como a do superpoder (que lembra as revistas em quadrinhos norte-americanas) ao lado de “santo barroco-baiano”. A ironia ao nacionalismo também se encontra nas afirmações: “minha terra é onde o sol é mais limpo”, “A Mangueira é onde o samba é mais puro”, “Pindorama, país do futuro!”

Podemos dizer que geléia geral apresenta de forma enfática a proposta de renovação estética do Tropicalismo e sua referência a questões políticas só pode ser considerada como derivação de sua crítica ao nacionalismo cultural. Trata-se de elogiar a “geléia geral”, de fazer a mistura, de combater a cultura que ilusoriamente se diz “pura” e assim por diante.

Outra música representativa do movimento tropicalista é *Divino Maravilhoso*. Esta música não teve o mesmo sucesso que as outras anteriores, mas a colocamos entre as mais representativas do movimento pelo fato de ter sido o nome do programa de TV apresentado pelos tropicalistas, que iria se chamar *Tropicália*. Outro motivo para a escolha desta música se deve ao fato dela ter sido produzida em co-autoria de dois dos mais importantes representantes do Tropicalismo: Gilberto Gil e Caetano Veloso. Vejamos a letra:

DIVINO MARAVILHOSO

(Gilberto Gil e Caetano Veloso)

atenção

*ao dobrar uma esquina
uma alegria*

atenção menina

*youê vem
quantos anos youê tem?*

atenção

*precisa ter olhos firmes
pra esse sol
para essa escuridão*

atenção

*tudo é perigoso
tudo é divino maravilhoso*

atenção para o refrão

*é preciso estar atento e forte
não temos tempo de temer a morte*

atenção

*para a estrofe
pro refrão
pro palavrão
para a palavra de ordem*

atenção

para o samba exaltação

atenção

tudo é perigoso

atenção

para a janela no alto

atenção
ao pisar o asfalto mangue

atenção
para o sangue sobre o chão
é preciso estar atento e forte
não temos tempo de temer a morte

Esta letra não é uma das mais ricas do movimento tropicalista. Mas apresenta alguns elementos que são característicos do movimento. O recurso a contracomunicação é novamente utilizado, através da mistura de diversos elementos culturais, embora este aspecto esteja menos utilizado em tal letra. A palavra central é atenção, onde se pede atenção ao refrão, à estrofe, pro palavrão, para a palavra de ordem, para o sol e para a escuridão, ao samba exaltação e o sangue sobre o chão. *Atenção*: é a palavra chave, divino maravilhoso é o título. A idéia que se quer passar é a de atenção inclusive para o “refrão”, e no final das contas “tudo é perigoso, divino e maravilhoso”, o que significa que nem tudo é assim tão bom quanto se pensa e o mesmo se vê na afirmação “pra esse sol”, “pra essa escuridão”, onde nem tudo é uma maravilha e convive o bem e o mal. O “samba exaltação” faz parte de mais uma crítica ao nacionalismo da direita e “as janelas no alto” simbolizam aqueles que nos vigiam, os detentores do poder. Este trecho: “atenção / ao pisar o asfalto mangue / atenção para o sangue sobre o chão / é preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte”, quer dizer que é preciso tomar cuidado com a repressão (“o sangue sobre o chão”), estar atento, pois não há “tempo de temer a morte”. Assim, esta música reflete uma atenção dedicada a estabelecer uma crítica à direita e apresenta uma omissão em relação à “esquerda nacionalista” ou “armada” da época, o que pode significar um direcionamento mais realista tendo em vista

o contexto histórico, onde o combate devia ser principalmente contra aqueles que estavam efetivamente tolhendo a liberdade (a ditadura militar).

Vejamos agora a mais esquerdista música feita por Caetano Veloso, que anteriormente havíamos colocado citando sua explicação da sua gênese. *É Proibido Proibir*. Esta música se inspira na frase escrita pelos estudantes parisienses durante a rebelião de maio²⁶ que contou em seu final com o apoio da classe operária e tinha como uma de suas características ser influenciada por um conjunto de concepções anti-autoritárias (deixando de lado aqueles que querem ver no movimento a influência do autor a, b ou c, podemos dizer que o movimento não foi manifestação de nenhuma concepção específica e o que havia era que alguns estudantes no movimento possuíam simpatias por determinados pensadores e outros buscaram inspiração em um ou outro pensador para expressar o que sentiam e pensavam, neste sentido, nomes como os de Marx, Bakunin, Rosa Luxemburgo, Marcuse, Norman Brown, Sartre, Che Guevara, entre inúmeros outros, se fizeram presentes) e por uma radical crítica à ciência, à burocracia, ao colonialismo, ao autoritarismo, etc.

Tratava-se de um movimento que tinha uma forte tendência libertária. Mas também se caracterizava pela crítica à “esquerda oficial”, representada pelo Partido Comunista Francês, Partido Socialista, e até grupos trotskistas, entre outros. A importância dada à problemática do cotidiano, onde se vê uma influência da “Internacional Letrista”²⁷, e a proposta de autogestão foi uma das principais novidades deste movimento. As notícias sobre este

²⁶ Sobre isto, cf. MATTOS, Olgária. *Paris 1968: As Barricadas do Desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

²⁷ Sobre a Internacional Letrista, cf. GOMBIM, Richard. *As Origens do Esquerdismo*. Lisboa, Dom Quixote, 1974.

movimento se espalharam e chegaram ao Brasil. O empresário de Caetano Veloso lhe sugeriu fazer uma música com o refrão “é proibido proibir” e ele fez. Certamente se inspirou nos acontecimentos de maio em Paris para fazer não só o refrão como também toda a letra, tal como podemos observar a seguir:

É PROIBIDO PROIBIR

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito
No portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta há o porteiro
Sim
E eu digo não
E eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
Me dê um beijo, meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes
As estátuas
As vidraças
Louças, livros
Sim
Eu digo sim
Eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

A letra é claramente inspirada em maio de 68. Isto pode ser visto não só na utilização do refrão *é proibido proibir*, libertário e anti-autoritário, tal como era o movimento estudantil em Paris, como também em afirmações do tipo: *“me dê um beijo, meu amor, meu amor / Eles estão nos esperando / Os automóveis ardem em chamas Derrubar as prateleiras, as estantes, estátuas, louças, livros”*. Derrubar é em si uma expressão significativa, significa mudança, substituição. Estantes e livros representam ideologias velhas que são as autoritárias. Estátuas são as autoridades reconhecidas e adoradas como ídolos. As prateleiras e louças representam a divisão do trabalho entre homens e mulheres e a conseqüente divisão de papéis sexuais. *“Os automóveis ardem em chamas”* significa que a expressão maior do consumismo da sociedade burguesa, o carro, está sendo destruído pelas chamas. Assim, a crítica ao cotidiano e ao universo do mundo burguês feita pelos estudantes parisienses foi retomada por Caetano Veloso.

Mas existem mais referências ao cotidiano: *“a mãe da virgem diz que não”*. Isto remete à questão sexual: a virgindade. A mãe da virgem diz que não, mas ao quê? A qualquer coisa que possa significar o abandono de sua condição de virgem. Aqui a referência é a repressão sexual. Além da porta, há o porteiro, ou seja, existe além do autoritarismo e do poder, a autoridade e o detentor do poder. A crítica do cotidiano junta-se à crítica da sociedade burguesa. Eu digo *“não ao não”* quer dizer que digo não à repressão. Esta letra não enfoca aqui as questões nacionais, tal como nas outras. Também o procedimento de mistura e deglutição não é utilizado. Enfim, é a letra mais esquerdista do movimento e por isso difere das demais composições, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo.

Vejamos agora uma outra letra onde a rebeldia está presente. Trata-se de *Atrás do Trio Elétrico*. Esta música tem como característica a idéia de que se deve ir “atrás do trio elétrico”, e o que é este “trio elétrico”, ou seja, o que ele simboliza? O trio elétrico é formado por um conjunto de músicos que utilizam instrumentos elétricos que saem pelas ruas principalmente durante o carnaval. Sua utilização vem se dando desde a década de 40 em Salvador e posteriormente em Recife e daí se expandiu para outros lugares. Eles tocam principalmente Frevo e atrás dos trios elétricos vai uma multidão dançando. A letra é a seguinte:

ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO

(Caetano Veloso)

*atrás do trio elétrico
só não vai
quem já morreu
quem já botou pra rachar
aprendeu
que é do outro lado
do lado de lá
do lado que é lá do lado de lá
o sol é seu
o som é meu
quero morrer
quero morrer já
o som é seu
o sol é meu
quero viver
quero viver lá
nem quero saber
se o diabo nasceu
foi na bahi foi na bahia
o trio elétrico
só rompeu
no meio-di no meio dia*

O trio elétrico representa aqui o uso de instrumentos elétricos e sua popularidade. Trata-se de uma justificativa do Tropicalismo encontrada numa manifestação popular e considerada “brasileiríssima”. O trio elétrico simboliza a união do nacional com o estrangeiro e também a união entre os artistas e a população e, mais ainda, que só quem “morreu” (foi relegado ao mundo dos mortos, aqueles que são ultrapassados) é que não vai atrás dele, ou seja, não o acompanha. Mas aí se revela também algo mais do que a defesa do Tropicalismo, pois ir atrás do trio elétrico significa festejar, viver, se entregar aos prazeres, como no caso da época do ano em que surge o trio elétrico: o carnaval. O som frenético do frevo também lembra isto. “Quem já botou pra rachar / aprendeu / que é do outro lado / do lado de lá”, diz a letra. Mas também diz: “quero viver / quero viver lá nem quero saber / se o diabo nasceu / foi na Bahia”, ou seja, quero viver na Bahia, não interessa se o diabo (o Tropicalismo, o frevo, o pecado, o prazer) nasceu lá. Assim vemos que as questões diretamente políticas não são abordadas nesta letra e sim as questões culturais e cotidianas, que expressam a rebeldia do movimento tropicalista.

Uma outra música é a conservadora *Baby*. Ela é conservadora no sentido político do termo. Não faz nenhuma observação política e nem toca na crítica do cotidiano. Esta seria a posição predominante dos/nos representantes do Tropicalismo após o fim do movimento. Além disso, apresenta-se muito benévola com as modas e com o inglês.

Nildo Viana

BABY

(Caetano Veloso)

*you
needs to know from the pool
from margarita
from carolina
from gas station*

*you
needs to know from me
baby baby
I know it's like this*

*you
needs to eat an ice cream
at the snack bar
walk with the people
see me from close*

*hear
that song from roberto
baby baby
how long time*

*you
needs to learn English
needs to learn what I know
and what I don't know
and what I don't know*

*I don't know
with me it's all blue
with you it's all peace
we live in the best city
from America
from America*

*you precisa
nã sei
leia na minha camisa
baby baby
i love you
baby baby
i love you*

Esta música, que gerou um problema com Geraldo Vandré²⁸, parece ser na verdade uma provocação aos adeptos da canção de protesto. Quando foi vaiado no Festival Internacional da Canção, em São Paulo, cantando *É Proibido Proibir*, Caetano afirmou que “você não estão entendendo nada, nada, nada”, e depois de algumas observações sobre “patrulhas ideológicas” afirmou “só queria dizer isso, *baby*”. Posteriormente Caetano escreveria *Baby e Você Não Entende Nada*. Ambas parecem se referir aos opositores do Tropicalismo da época. A reação de Vandré é sugestiva do autoritarismo da “esquerda” desta época. Mas a provocação também é forte e revela um exagero que leva a outro extremo.

A provocação se encontra na letra que afirma que você precisa saber da “piscina”, “ouvir aquela canção do Roberto”, “aprender inglês”, etc., em plena época de ditadura militar apoiada pelos Estados Unidos. Isto sem falar no “comigo vai tudo bem / contigo vai tudo em paz / vivemos na melhor cidade da América do Sul”, “i love you”... Sem dúvida, o aproveitamento dos elementos “cafonas” da música popular, uma característica do Tropicalismo, quando se fala da canção do Roberto está presente,

²⁸ O cantor e compositor Renato Teixeira descreve tal incidente: “Eu estava no Patachou uma noite, e o Caetano pediu para Gal cantar a música que ele havia composto naquela tarde. Era ‘Baby’. Quando ela falou a palavra ‘piscina’, o Vandré deu um murro na mesa e disse: ‘isso é uma merda!’ “ (TEIXEIRA, Renato. *Agitação nos Bastidores*. In: *Tropicália, 20 Anos*. Ob. cit., p. 51.

bem como o anti-nacionalismo, mas, neste contexto histórico, o fato de se acrescentar o “tudo azul” e o “tudo em paz” choca pelo exagero. Em *Você não Entende Nada*, também se nota um tom mais ameno, embora a coca-cola esteja novamente presente juntamente com o café com suita.

O que as letras destas músicas todas apresentam é uma visão geral da produção tropicalista. Sem dúvida, outras músicas complementariam o estudo aqui empreendido, mas desta forma ele se alongaria demais. Nas músicas tropicalistas se observa a tentativa de deglutir os mais variados aspectos da cultura brasileira e internacional, a contracomunicação, o uso de instrumentos elétricos (juntamente com instrumentos considerados rústicos, como o berimbau) e sons extra-instrumentais (principalmente em *Tropicália, É Proibido Proibir*, entre outras). A referência constante ao cotidiano, ao universo da indústria cultural, e ao mundo das histórias em quadrinhos. Aliás, uma música se desenvolveu exclusivamente sobre esta última temática: *Superbacana*.

SUPERBACANA

(Caetano Veloso)

*toda essa gente se engana
então finge que não vê
que eu nasci
pra ser o superbacana*

*eu nasci
pra ser o superbacana
superbacana
superbacana
superbacana
super-homem
superflit
supervinc
superhist*

Tropicalismo

*superbacana
estilhaço sobre Copacabana
tudo em Copacabana
copacabana*

*o mundo explode
longe muito longe
o sol responde
o tempo esconde
o vento espalha
e as migalhas
caem todas
sobre
copacabana
me engana
esconde o superamendoim
o espinafre biotônico
o comando do avião supersônico
do avanço econômico*

*a moeda número um do tio patinhas
não é minha
um batalhão de cowboys
barra a entrada
da legião dos super-heróis
e eu superbacana
vou sonhando
até explodir colorido
no sol dos cinco sentidos
nada no bolso ou nas mãos*

- *Um instante, maestro!*

*super-homem
superflit
supervinc
superhist
superviva
supershell
superquentão*

Nesta música, além de seu tema central, está presente o método tropicalista: mistura, referência à *Alegria, Alegria*, tal como na passagem “nada no bolso ou nas mãos”, etc. o principal é a referência ao mundo das histórias em quadrinhos. Este último aspecto é comum à Art Pop, tal como se vê nas obras de Andy Warhol.

Há também as músicas mais politizadas, tais como algumas já citadas e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil; *Um Sonho*, do mesmo autor, entre outras. Mas a referência constante em certas letras a determinados objetos e assuntos lembram a idéia freudiana do “sonho recorrente”. Bombas, coca-cola, sol, indústria cultural, nacionalismo, etc., estão sempre presentes e fazem parte do universo cultural do Tropicalismo. Enfim, as letras de músicas produzidas pelos representantes do Tropicalismo demonstram uma mistura geral. Na base desta mistura geral havia a idéia de renovação estética fundamentada na concepção de autonomia da arte.

Onde está a ambivalência do Tropicalismo? A nosso ver esta ambivalência pode se vista no fato do Tropicalismo ser um movimento artístico esteticista e ao mesmo tempo ultrapassar o seu próprio esteticismo e apresentar um envolvimento político que não correspondia aos seus objetivos intencionais. Além das letras de música confirmarem isto, pois *Alegria, Alegria, Soy Loco Por ti América, Um Sonho, Domingo no Parque, É Proibido Proibir, Marginalia II, Tropicália*, entre outras, apresentam uma contestação ao regime militar, ao cotidiano e em alguns casos até mesmo à sociedade burguesa como um todo. O esteticismo é bastante evidente no Tropicalismo e as declarações que apresentamos não deixam dúvidas sob este aspecto. Mas ao lado do esteticismo existia a contestação política que levava a ultrapassar os limites estreitos do esteticismo. Mas o esteticismo subsistia e na música *Baby* se afirmava soberano.

Por conseguinte, as interpretações do Tropicalismo que o apresentam como sendo “conservador”, “rebelde” ou “revolucionário” são todas equivocadas. Ele não era conservador, pois foi contestador. O seu esteticismo poderia tê-lo levado a um verdadeiro conservadorismo, mas não foi esta tendência que triunfou. Não era rebelde também, apesar de contestador, pois ia além da rebeldia em alguns casos e em outros ficava muito aquém. Não era revolucionário, pois não era engajado e nem propunha revolução. Como caracterizar politicamente o Tropicalismo? Nem esquerda nem direita? Talvez um movimento artístico contraditório do ponto de vista político, que apresentava elementos de ambas as posições políticas, mas que predominava a contestação. Portanto, pode ser considerado contraditório, mas que no interior de sua contradição predominava a postura contestadora, sendo, pois, mais próximo da esquerda, embora não pudesse ser chamado de “revolucionário” (e nem mesmo de rebelde, o que pressuporia uma posição assumida). A orientação esteticista (o caráter esteticista do Tropicalismo é expresso de forma lapidar na frase de Paulo Martins, personagem do filme de Glauber Rocha *Terra em Transe*, que é a seguinte: “A política e a poesia são demais para um homem só”) e a política do movimento foi muitas vezes repetida pelos seus integrantes: “não me iludo e cansei de dizer que não tenho o menor interesse em política. Na época da faculdade achava esse assunto muito enjoado”²⁹.

A ambivalência do Tropicalismo reside, portanto, no seu esteticismo – que significa defender a arte pela arte, o que leva fatalmente ao apoliticismo – e no seu envolvimento político através da contestação – o que significa que se ultrapassava o apoliticismo. Os indivíduos que integravam

²⁹ Cit. por: TINHORÃO, J. R. Ob. cit., p. 258.

o movimento tropicalista não possuíam posicionamento político definido e o movimento não tinha nenhuma orientação política mas acabou realizando uma ação política através de suas letras. Por quais motivos o Tropicalismo se envolveu em questões políticas e tornou-se ambivalente? Algumas afirmações poderão elucidar isto:

“Realmente havia uma diferença entre os nossos interesses e os interesses de criação de uma cultura revolucionária e engajada no processo revolucionário que rolava na época. A gente precisou botar isso em questão, mais do que propriamente definir outra posição. (...) mas essas questões do nacional e do engajado me interessavam mais naquela época. Todo mundo falava nisso e eu pra defender minha inspiração usava o jargão da época, às vezes até sem muito conhecimento. Na verdade a minha visão do panorama cultural era vaga e o que eu desejava também”³⁰.

Os representantes do Tropicalismo foram “jogados” na arena política, mesmo sem ter muita consciência disto. Foi somente um conjunto de fatores históricos que constrange o Tropicalismo a radicalizar e se envolver com a política. O fato da ditadura militar ter se instalado provocava a necessidade de posicionamento contra ela. O autoritarismo atingia também o mundo artístico e os valores “democráticos”, “liberais”, de “liberdade de expressão”, etc. O moralismo dominava o ambiente. Por isto, os representantes do Tropicalismo não poderiam apoiar esta situação. No caso das modas artísticas isto era bem possível e os “restos” da Jovem Guarda não entraram em atrito com a ditadura. Roberto Carlos se tornou o Rei da Música Popular Brasileira e a música apologética passou a dizer que “o Brasil é um país que vai pra frente”, que “somos

³⁰ Cit. por: HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. Ob. cit., p. 85.

setenta milhões em ação, salve a seleção”, “eu te amo meu Brasil, ninguém segura a juventude do Brasil”, etc., etc.

Caetano Veloso afirmou que foi eleito, entre outros para representar os anseios da intelectualidade e de outros setores:

“Como Glauber (mais ou menos involuntariamente) tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração. Nada mais. Um ídolo para consumo de intelectuais, jornalistas, universitários em transe. Só que jogando sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa. Isso, creio, é o que fez com que se esperasse demais de mim. Na sua miséria, a intelectualidade brasileira viu em mim um porta-estandarte, um salvador, um bode expiatório”³¹.

Mas, como observou Tinhorão, houve uma vontade de parte da população (que ele chama de “classes médias”) transformar os tropicalistas em “porta-voz” da sua insatisfação. Ele cita a passagem acima transcrita para confirmar isto. A imprensa reforçou tal fato³². Mas existiam outros motivos. A própria resistência à ditadura acima citada. Assim, o caráter contestador do Tropicalismo pode ser explicado por três motivos fundamentais: em primeiro lugar, o momento histórico e suas pressões sobre a arte, o que era mais forte ainda em um movimento artístico que queria realizar um “insight da realidade brasileira e mundial” (Gilberto Gil); em segundo lugar, um descontentamento de setores sociais (jornalistas, artistas, “classes médias”, etc.) que queriam ouvir uma mensagem contestadora da situação e incentivavam e interpretavam as mani-

³¹ VELOSO, Caetano. Apud. FRANCHETTI, P. & PÉCORA, A. Ob. cit., p. 35.

³² Veja-se a entrevista de Gilberto Gil citada anteriormente e a reportagem da Revista *O Cruzeiro*, de 26 de outubro de 1968, onde a repórter enfatiza o aspecto *inconformista* de Gil, Caetano e Os Mutantes (cf. TINHORÃO, J. R. Ob. cit., p. 266)

festações culturais neste sentido; em terceiro lugar, a concepção esteticista e renovadora do Tropicalismo (que se caracterizava por tentar “deglutir” todas as contribuições culturais, realizando uma “geléia geral”) apontava para uma visão anti-autoritária da cultura e, por conseguinte, da relação entre política e cultura e da política em si mesma que entrava em choque tanto com a direita (ditadura militar, moralismo, etc.) e com a “esquerda da época” (nacionalismo estreito, intolerância, etc.).

Tudo isto levou o Tropicalismo a se tornar um movimento contestador. Sendo assim, este conjunto de características fez do Tropicalismo um movimento artístico ambivalente, que politicamente pode se considerado contestador, e não conservador, rebelde ou revolucionário. Era contestador por que contestava, mas não apresentava nenhuma alternativa, ou seja, não possuía nenhum projeto, sendo, pois, diferente da rebeldia (vista no movimento hippie, que propunha um novo modo de vida), do revolucionário (que propunha o “socialismo”, seja do tipo soviético, cubano, chinês, etc., ou então a idéia de autogestão). Tal como colocamos na análise da música *Alegria, Alegria*, o Tropicalismo contesta o mundo existente de sua época, mas não apresenta nenhuma alternativa. Portanto, o Tropicalismo era politicamente contestador e ao adquirir esta característica se tornou ambivalente, pois acabou seguindo por um caminho duplo: esteticista e contestador.

OBSERVAÇÕES FINAIS

O presente trabalho foi marcado pela busca de explicação do Tropicalismo. Esta busca desaguou na idéia de que o Tropicalismo foi um movimento artístico ambivalente. Sua ambivalência reside no seu caráter simultaneamente esteticista e contestador.

As demais interpretações do Tropicalismo foram refutadas por partirem de pressupostos questionáveis. Muitos interpretam o Tropicalismo (bem como outros movimentos e músicos) a partir de um gosto musical (que, sem dúvida, está intimamente ligado a outros valores). Isto é inevitável. Ocorre, porém, que isto não deve impedir um tratamento mais aprofundado do tema em questão. Além disso, também não deve impedir possíveis revisões no caso da descoberta de que o ponto de partida está obstruindo o aprofundamento da análise.

Uma questão que foi aqui evitada é a da relação entre explicação e avaliação. Ao contrário da postura positivista, consideramos que explicação e avaliação são inseparáveis. Neste sentido, a nossa explicação do Tropicalismo foi, simultaneamente, uma avaliação. Esta avaliação, em muitos casos, tal como no presente trabalho, é subentendida. Algumas explicações são tão tendenciosas em sua análise que a avaliação é tão visível que ofusca a explicação. Mas, para entender uma avaliação "subentendida", é preciso saber qual é a mentalidade de quem avalia/explica. Quem não sabe disso pode terminar de ler o texto e ficar na dúvida se aqui a posição é crítica ou favorável ao Tropicalismo. Para facilitar o trabalho do leitor, podemos esclarecer nossa posição em relação ao Tropicalismo: a nossa visão é favorável ao *resultado* da produção tropicalista, mas não a parte dos meios e objetivos que lhe

movia, ou seja, é favorável devido ao seu caráter contestador e crítico em relação à sua orientação esteticista. Na verdade, não há como se pensar em autonomia absoluta da arte, pois isto não passa, como já dizia Bourdieu, de uma ilusão. Enfim, o Tropicalismo, devido ao seu caráter ambivalente, só pode ser avaliado desta forma, ou seja, de forma “ambivalente”.

O tropicalismo pode ser, e efetivamente foi, analisado a partir de determinadas concepções e gostos musicais, o que pode produzir os apologistas e os detratores. Aqui, o gosto musical e a concepção não levaram para nenhum destes dois caminhos, insuficientes e parciais, o que os fazem se distanciar da realidade concreta. Partindo da perspectiva do proletariado é possível criar uma escala de valores que não faz do gosto musical um fetiche como parâmetro para a análise de uma obra de arte, bem como coloca valores autênticos que não inviabilizam uma análise racional do fenômeno, sem cometer injustiças. Neste caso, os valores não são prejudiciais ao saber, tal como coloca os positivistas, e sim, dependendo de quais valores, são fundamentais para o seu desenvolvimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Sociologia da Arte e da Música*. In: *Temas Básicos da Sociologia*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- ADORNO, Theodor. *Teses Sobre Sociologia da Arte*. In: COHN, Gabriel. (Org.) Adorno. São Paulo, Ática, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 5ª edição, São Paulo, Hucitec, 1990.
- BARROS, L. M. *Tropicaliavelô: Uma Análise de Conteúdo/Forma*, s.l., s.e., s.d.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- CALDAS, Waldenir. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ática, 1984.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. *Caetano: Duas Notas*. In: *Tropicália: 20 Anos*. São Paulo, SESC, 1987.
- COELHO, Cláudio. *A Tropicália: Cultura e Política nos Anos 60*. In: *Tempo Social*, 1(2), 159-166, 1989.
- DUARTE, Rogério. *Momentos do Movimento*. In: *Tropicália, 20 Anos*. São Paulo, SESC, 1987.
- FAVARETTO, Celso. *A Canção Tropicalista*. In: *Tropicália, 20 Anos*. São Paulo, SESC, 1987.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegria, Alegria*. São Paulo, Kairos, 1978.
- FRANCHETTI, P. & PÉCORRA, A.(Orgs.). *Caetano Veloso – Literatura Comentada*. São Paulo, Abril Cultural, 1981.
- FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida – Introdução à Interpretação dos Sonhos, Mitos e contos de Fadas*. 8ª edição, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- FROMM, Erich. *Meu Encontro com Marx e Freud*. 7ª edição, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

- GIL, Gilberto. *Depoimento em 1972*. In: *Tropicália, 20 Anos*. São Paulo, SESC, 1987.
- GÓES, Fred de (org.). *Gilberto Gil – Literatura Comentada*. São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- GOMBIM, Richard. *As Origens do Esquerdismo*. Lisboa, Dom Quixote, 1974.
- GUIRAUD, Pierre. *A Semântica* 4ª edição, São Paulo, Difel, 1986.
- HAYAKAWA, S. I. *Canções Populares Versus Fatos da Vida*. In: HAYAKAWA, S. I. *Uso e Mau Uso da Linguagem*. São Paulo, Pioneira, 1977.
- HOLLANDA, H. B. & GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- JAMBEIRO, Othon. *Canção de Massa – As Condições da Produção*. São Paulo, Pioneira, 1975.
- KÁROLYI, Otto. *Introdução à Música*. Lisboa, Europa-América, s/d.
- KORSCH, K. *Marxismo e Filosofia*. Porto, Afrontamento, 1977.
- KOTHE, Flávio. *Para Ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- KRAUSCHE, Valter. *A Música Popular Brasileira – Da Cultura de Roda à Música de Massa*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe*. 2ª edição, Rio de Janeiro, Elfos, 1989.
- MARX, K. *O Capital*. Vol. 1. 3ª edição, São Paulo, Nova Cultural, 1988.
- MATTOS, Olgária. *Paria 1968: As Barricadas do Desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- PEREIRA, Wilcon (org.) *Della Volpe*. São Paulo, Ática, 1980.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- SCHURMANN. *A Música Como Linguagem*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- SCHWARZ, Robert. *O Pai de Família e Outros Escritos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

- TEIXEIRA, Renato. *Agitação nos Bastidores*. In: *Tropicália, 20 Anos*. São Paulo, SESC, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – Da Modinha à Lambada*. 6ª edição, São Paulo, Art Editora, 1991.
- TRINDADE, Luís. *Genealogia da Música Popular Universalizada*. Porto, Edições Contraponto, 1984.
- VIANA, Nildo. *A Consciência da História. Ensaios Sobre o Materialismo Histórico-Dialético*. Rio de Janeiro, Achiamé, 2007.
- VIANA, Nildo. *A Esfera Artística. Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte*. Porto Alegre, Zouk, 2007.
- VIANA, Nildo. *A Questão da Causalidade nas Ciências Sociais*. Goiânia, Edições Germinal, 2001.
- VIANA, Nildo. *Acumulação Capitalista e Golpe de 1964*. Revista História e Luta de Classes. Ano 1, No 1, 2004.
- VIANA, Nildo. *Escritos Metodológicos de Marx*. Goiânia, Alternativa, 2007.
- VIANA, Nildo. *Inconsciente Coletivo e Materialismo Histórico*. 7ª edição, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- VIANA, Nildo. *Os Valores na Sociedade Moderna*. Brasília, Thesaurus, 2007.
- WEBER, M. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Unesp, 1996.
- WOLFF, Janet. *A Produção Social da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

impressão digital

Sir Speedy

www.sirspeedy.com.br

21 2539.2797

Para

Editora Corifeu Ltda