

Tropicalismo: síntese de imagens e signos, movimento e corpo

Zedir de Carvalho Nunes

Seguindo as pegadas da canção tropicalista

Movida pelo interesse de penetrar os meandros de um movimento musical de curta vida e tão importante existência, vejo-me na juventude e disponho-me, no dizer de Bosi, a um “revival espectral”.

Tomo nas mãos o fio, na intenção de não me perder nesse labirinto e vencer o minotauro. Sou então parceira de Caetano e Gil, que conscientemente desataram as amarras do *convencional*, com o uso do corpo, peça integrante da composição tropicalista.

Pretendo fazer uma colagem de várias vozes, fragmentados sons e até ruídos que dão forma ao *corpus* tropicalista.

Lanço-me também de corpo à tarefa prazerosa, e, com *Alegria*, *alegria* trago o lado direito da tessitura tropical, passando pelo “[...] avesso do avesso do avesso do avesso”, num “processo infinito de deslocamentos subjetivos” (MORAES, 200, p.).

Faço, enfim, um convite para o rito antropofágico de que participo.

O corpo liberta a palavra

Revisito o passado, detentora que sou agora da Caixa de Pandora e deixo escaparem conjeturas, latências que me provocam o Tropicalismo e seus inauguradores.

Detenho-me no verdadeiro “happening” em que se constitui esse movimento. Estou voltada para a tela e a imagem em preto e branco revela não uma figura apolínea, mas de um jovem de compleição pequena, magro, cabelos em desalinho, dando conta da mestiçagem que corre em suas veias. Não renega a cor, a dor, joga com a diferença. Caetano Veloso chega e impacta, faz do corpo “[...] no palco e no cotidiano uma espécie de escultura viva” (FAVARETTO, 1996, p. 30). Elabora uma nova linguagem da canção, emitindo urros e sons desconexos. Também a roupa faz parte da música. Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época (FAVARETTO, 1996, p.30).

Da mistura de elementos não musicais, mais a influência de Glauber Rocha, o corpo em transe no impacto causado por *Terra em transe*; de Hélio Oiticica e sua obra *Tropicália*; de José Celso Martinez Corrêa e a teatralização de *O rei da vela*; dos poetas concretos; da música

pop, “[...] como disse Caetano Veloso, da mistura disso tudo nasceu o Tropicalismo” (FAVARETTO, 1996, p. 31), colocando no centro de suas interrogações, a modernidade e adotando a própria contradição. “A capacidade, portanto, de o movimento tropicalista haver agenciado a parceria de distintas linguagens é o suficiente para lhe conferir lugar destacado na vitrine cultural da brasilidade” (LUCCHESI, *Revista Saberes*).

Trazendo Caetano para o epicentro dessa reflexão, encontro nele sincronicamente reunidos, música, canto e encanto, a manifestação da sensibilidade. Em seu processo inventivo, mostra-se singular. Acertadamente não se produz aí a cisão entre o artista, seu programa de enunciação e o homem. Configuram-se no seu trabalho não só a canção, mas declarações bombásticas, atitudes irreverentes e gestos inusitados, preocupado em questionar evidências emblemáticas do nosso país, numa crítica ácida ao estreito nacionalismo em vigor, pautado no conservadorismo.

De estrutura híbrida, a canção de Caetano interage com citações, transposições, empréstimos, investigações absorções em bem elaborada invenção, fruto de diversificadas leituras por ele praticadas: da poesia à ficção, passando pela filosofia, por estudos culturais e críticos.

No Brasil da bossa nova, da canção de protesto politicamente correta, surge a ambiciosa música tropicalista, voltada para uma realização artística, estética, sincronizada com a literatura, o teatro, o cinema e as artes plásticas.

Discípulo de Haroldo de Campos e leitor de Oswald de Andrade, Caetano retoma, refaz a metáfora antropofágica na construção das imagens, na sutileza das paródias, na sátira bem empregada, com a séria utilização do humor na elaboração carnalizante do Brasil. Está em acordo com Rabelais, para quem “[...] o carnaval é a segunda vida do povo” (BAKHTIN, 1993). Mais ainda, o carnaval era “[...] o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, abolição das relações hierárquicas” (BAKHTIN, 1993), Caetano faz do palco, a tribuna de sua experimentação, ensejando novos caminhos, um salto inconformista.

O tropicalismo sem pretensões estetizantes, não temia ser conscientemente *Kitsch*, convivendo com uma dialética a um só tempo local e universal, num tom satírico que bem camufla o trágico (“riso tragicômico”) que sai das manchetes dos jornais.

É bom que seja ressaltada a vigilante preservação do lirismo inerente à canção brasileira. Embora a produção de Caetano não percorra a formal estrutura do poema, por ele depois musicada, em algumas criações vindo antes a música ou nos momentos em que música e letra fazem-se simultaneamente, em boa quantidade seus textos suportam o confronto com

os concebidos como poesia, o que confere a seu trabalho um belo diferencial, merecedor de toda a distinção.

Caetano sem documento faz-se identidade

Atento aos acontecimentos que movimentam o mundo e que acabam por repercutir nas grandes metrópoles brasileiras, o trovador dos nossos tempos, Caetano Veloso, consegue, pela música, inaugurar com o parceiro de luta Gilberto Gil, a mais legítima das Revoluções – o movimento tropicalista. É tempo de contestação política. Com o advento da pílula, a mulher conquista a liberdade de escolha para uma maternidade programada, vestida de minissaia. Protesto de trabalhadores coloca vinte mil operários em greve. Movimentos estudantis culminam com a morte do jovem Edson Luis de Lima Souto, cujo enterro arrastou cinquenta mil pessoas. Passeata reúne cem mil manifestantes.

Reflexo da rígida censura, no período de vigência do Ato Institucional n.5 e em meio a essa efusão de números, os setores artísticos praticam uma efervescente produção cultural, motivados em lutar contra as mais adversas condições de liberação da criatividade.

A temática social é preocupação de poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Mello Neto e Ferreira Gullar. Precusores dos tropicalistas e de insuspeitada influência sobre estes, os poetas concretos, também, em seu tempo, lutaram contra a rigidez dos versos tradicionais, buscando o aproveitamento da página em branco, da sonoridade das palavras e dos recursos gráficos na feitura da sua poesia marginal. Tornam-se consagradas narrativas curtas – a crônica e o conto, prestigiados até hoje.

A situação política vai ainda suscitar o “teatro da agressão”, o “cinema de guerrilha”, o “terror primitivo” de Zé do caixão. Nesse ambiente profícuo, explode o tropicalismo nos palcos dos grandes festivais de música, com Alegria, alegria na voz de Caetano Veloso, em tempos de “de quase dezembro”, deixando vir a tona A Geléia Geral brasileira de Gilberto Gil e Torquato Neto, cuja “alegria é a prova dos nove”.

Lançando um lúcido olhar sobre tão grande movimentação, os tropicalistas souberam “[...] ler corretamente os sinais subjetivos e objetivos que envolviam certa carga de demanda rebelde, cujos conteúdo e forma não estavam contemplados nas opções até então disponíveis. A demanda dizia respeito o detrimento de positividade em torno do “mistério – Brasil menino”. A esse reconhecimento de carência, os tropicalistas somaram a estratégia adequada” (LUCCHESI, *Revista Saberes*).

O fato de Caetano e Gil introduzirem a guitarra elétrica na composição de sua canção, desenvolveu contra eles tratamento hostil por parte daqueles que temiam pela integridade da música brasileira.

Apesar da curta duração, o movimento tropicalista conseguiu colocar “face a face a sociedade brasileira diante do espelho a revelar-lhe suas próprias contradições: a grandiosidade e o ridículo, o ímpeto transformador e o enraizado reacionarismo, o perfil sublime do rosto grotesco. Enfim, a sociedade tropical exposta a seu recorrente sintoma: a identidade cultural” (LUCCHESI, *Revista Saberes*).

Conseguem os tropicalistas deslocar o “pensar criticamente o Brasil” das correntes elitistas, dando voz e vez ao povo, principal personagem das letras e consumidor da música na televisão, então nascente e compartilhada entre vizinhos nas pequenas e acolhedoras salas de visitas, local designado a essa nova hóspede.

Numa clara preocupação com a tessitura do texto, Caetano dispõe de recurso “superpoéticos” em verdadeiros jogos verbais, explorando a sonorização das palavras, com ênfase nos substantivos bem vindos e valorizados. No dizer de Sidney Molina, “Alegria, alegria, nasceu canônica” (CULT, 2003, p. 21). Considera inclusive que Caetano “[...] dividiu em duas partes a história da MPB” (CULT, 2003, p. 21). A canção classificada em quarto lugar do II festival da Tv Record de 1967, inaugura a onda de baianidade que se irá instalar.

Apostando na experiência alquímica, misturam-se no mesmo caldeirão, as guitarras do grupo argentino Beat Boys, a voz tímida de Caetano e o arranjo vigoroso do maestro Rogério Duplat, dando conta de que “[...] algo de inovador ali acontecia” (LUCCHESI). Ignorando qualquer atitude de exclusão pois “[...] tudo cabe no antropofágico balaio da tropicália” (LUCCHESI).

Consciente de que qualquer investida para o futuro requer uma retomada ao passado, Caetano, com sua canção inaugural, “[...] presta homenagem à figura de Assis Valente [...] também baiano do Recôncavo. Assis Valente, em 1937, compusera “Alegria”. Exatamente 30 anos após, num novo contexto, Caetano sutilmente, firma o elo entre os discursos, o reencontro com as raízes” (LUCCHESI).

Alegria, alegria, acena com a possibilidade “[...] de se caminhar pela terceira margem [...], contra o império do pensamento dogmático, dando início a um processo de sofisticação da matéria cultural popular, querendo popularizar a substância erudita” (LUCCHESI).

Irreverente e contrariando a preocupação corrente em tempos de repressão, Caetano propõe uma caminhada “contra o vento”. Segue “sem lenço sem documento / Nada no bolso ou nas mãos”. Os olhos registram. A mente resguarda o registro. Não teme “guerrilhas”.

Admira “espaçonaves”. Segue “sem livros e sem fuzil” e traz à superfície, “o coração do Brasil!”. Não um Brasil “ensimesmado, entregue a melancolia, traço da mais intensa tradição lusitana, mas sem aquele portador de singularidades”, segundo Ivo Lucchesi.

Alegria, alegria põe em relevo a proposta desconstrutora do Tropicalismo. A canção primeira traz a “enumeração caótica e de colagem tanto na letra quanto no arranjo [...] produz uma sensação indefinida, pois nela não fala um sujeito deteria, por exemplo, a verdade sobre o Brasil, mais uma deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica” (FAVARETTO, 1996, p. 19).

É nesse estado de entrega, na rua, território de infinitas possibilidades, que a idéia toma corpo. Caetano caminha por Copacabana e pensa uma canção que coloque no centro das atenções, olhar atento de um rapaz que repete seus passos, que capta o instante de sua criação, que caminha como ele agora, “[...] olhando as pessoas e as coisas na rua” (CALADO). Imagina uma música “[...] bem atual, um som meio elétrico, meio pop, que tivesse a ver com as coloridas imagens das revistas, expostas na banca de jornal, com fotos de atrizes de cinema misturadas com cenas violentas de guerra e flagrantes de viagens espaciais” (CALADO, 1997, p. 119).

A primeira parte da letra concretiza-se já de madrugada: “[...] claramente cinematográfica (uma “letra-câmera-na-mão”, definiu bem Décio Pignatari), com suas imagens focalizadas diretamente do cotidiano” (CALADO, 1997, p. 120). Caetano reservava para segunda parte, já no dia seguinte, “[...] uma citação de As palavras, a autobiografia do filósofo Jean-Paul Sartre – seu livro favorito na época: “[...] nada no bolso e nas mãos” (CALADO, 1997, p. 120).

Caetano – emoção e *happening*

Na profusão de imagens suscitadas pelas composições tropicalistas, fica nítida a intenção de fazer de cada apresentação em público, um exuberante evento.

Nesse ponto percebo a necessidade de transcrever o texto da Coleção “Nosso século”, que à página 56, assim descreve o *happening*:

Manifestação típica dos anos 60, nasceu da posição rebelde de um grupo de artistas plásticos, mas logo recebeu o apoio de outros profissionais ligados aos meios de comunicação, sobretudo o teatro, a música, a dança e o cinema. Concebido na mão como um espetáculo, mas como um sonho coletivo, tem como “ancestrais” o Dadaísmo, o Surrealismo, o teatro de Antonin Artand e a filosofia de Hubert Marcuse. Basicamente trata-se de um espetáculo improvisado, no qual o artista exprime a necessidade de “transgredir as leis num marginalismo criador”.

Para melhor situar um *happening* entre nós, é preciso encontrar Jorge Mauther no João Sebastião Bar, uma cave no melhor estilo francês, local requintado que reunia a elite cultural no centro de São Paulo. Essa casa foi o palco do primeiro *happening* brasileiro, por iniciativa do pintor Wesley Duke Lee, no ano de 1963 – um filme de 16mm.

Motivado pelo espírito inovador e movido por uma irrequieta curiosidade, Caetano frequenta os eventos promovidos pela Universidade Federal da Bahia.

Caetano ainda jovem mostra-se impressionado com a criação do anarco-vanguardista norte americano John Cage. O contato até certo ponto prematuro com o *happening*, além da perspicácia com que observou o mundo a sua volta, levou Caetano a fazer suas de apresentações, verdadeiros espetáculos.

Tomando por base o slogan dos estudantes franceses “É proibido proibir”, nasce a canção homônima que se transforma em peça fundamental.

As vaias dobraram-se quando anunciaram que a canção *É proibido proibir* estava classificada e participaria da final do Festival Internacional da Canção.

Em retribuição ao hostil tratamento recebido, a indignação de Caetano deu ensejo a um “[...] longo e ferino discurso, transformado em *happening*” (CALADO, 1997, p. 221), provocado pela desclassificação da música de Gilberto Gil – Questão de Ordem, acompanhado pelos Beat Boys.

O desabafo inicia-se com uma provocação aos jovens que superlotavam o teatro: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?” (CALADO, 1997, p. 221).

Na platéia do TUCA, o então presidente da gravadora de discos Philips, André Midani, de reconhecida visão, solicitou do produtor Manoel Barenbein, a gravação do discurso de Caetano, para o lançamento em compacto, junto com a música *É proibido proibir*. “Midani percebeu na hora que o *happening* de Caetano tinha mais valor artístico – sem falar no aspecto político – do que a própria canção” (CALADO, 1997, p. 225).

Encontro na base da vida musical de Caetano Veloso, a influência do “simplesmente genial” João Gilberto. Por extensão, o tropicalismo pode tratar-se de um “movimento deflagrado pelo violão de João Gilberto”, pois esteve inspirando as primeiras composições dos tropicalistas. “Na verdade, o compositor Gilberto Gil só veio a nascer depois de ouvir João Gilberto”. Caetano Veloso e Gilberto Gil são para Carlos Calado, os “discípulos de João”. O autor de *Tropicália* – a história de uma revolução musical destaca que “Caetano era o que se poderia chamar de joãogilbertiano ortodoxo” (CALADO, 1997, p. 56). Embora pareça paradoxo, a comportada colocação da voz delicada de João Gilberto, serve de inspiração à ambiciosa e inquieta atitude tropicalista.

A tropicália em seus últimos acordes

O controle imposto pela decretação do AI-5 vai impingir a Caetano e Gil o exílio na Europa.

Para o show de despedida no teatro Castro Alves, em Salvador, ocorreram muitos amigos de Caetano e Gil, dentre eles o poeta concreto Augusto de Campos que teria declarado: “Esses baianos estão cada vez mais interplanetários” (CALADO, p. 260); Jorge Amado que assim teria se expressado: “Minha comoção se manifesta na barriga. É como se eu sentisse um nó nas tripas” (CALADO, p. 260).

De pé a platéia recebe eufórica o último número do espetáculo. O gran finale fica por conta de Gilberto Gil “[...] cantando aquele abraço, um samba irresistível que foi apresentado em público pela primeira vez nesse show” (CALADO, p. 261). Por ironia o sucesso dessa música já não é do conhecimento de seu compositor, que se encontra então exilado em Londres.

Caetano Veloso já se encontra a um ano e meio no exílio e obtém permissão para vir ao Brasil. Apesar de tratar-se apenas de uma visita concedida pelas autoridades militares, intermediada por Benil Santos, empresário de Maria Betânia “[...] para que o irmão pudesse assistir à missa comemorativa das bodas de rubi de seu Zezinho e dona Cano, casados havia 40 anos” (CALADO, p. 275), a expectativa pela sua chegada ganha requintes de grande evento. “As rádios de Salvador não pararam de tocar canções de Caetano Veloso” (CALADO, p. 275). Disputando o espaço com *Alegria, alegria*, a novíssima *London, London* vem iluminar o dia 7 de janeiro de 1971.

O tempo passa e então é chegado o momento festivo de seu retorno esperado e “[...] não faltaram surpresas no concerto que marcou a volta de Caetano” (CALADO, p. 287). Pouco restava da irreverência dos tempos da tropicália em vez de recorrer aos recursos e *happenings* do passado, Caetano deixou claro que as canções passariam a falar por ele” (CALADO, p. 287).

O consagrado Caetano não cabe em definições pelas facetas contraditórias que subjazem à composição de um “superastro”, que no dizer de Silviano Santiago “É deus, é artista, é pessoa: é superior, é diferente, é semelhante. Tudo ao mesmo tempo” (SANTIAGO, p. 150).

O ano de 1972 ainda reservava surpresas. “Na manhã de 10 de novembro, Torquato Neto foi encontrado morto” (CALADO, p. 291). Na tentativa de explicar uma partida tão prematura (28 anos), recolho em Calado, claros índices deixados pelo poeta pra um desfecho

tão trágico: “Torquato começara a se desfazer de uma vasta coleção de literatura de cordel [...] passou a queimar a maior parte de seus escritos [...] quebrou sua máquina de escrever” (CALADO, p. 291). O grande letrista que com Gilberto Gil deu o “ponto” da Geléia Geral brasileira, deixa na receita o registro de que “a tristeza é teu porto seguro”. Faz das morte um evento “[...] exhibe-se a si mesmo, criatura, artifício, arte como enunciado” (SANTIAGO, p. 159). Sua morte faz ressaltar o fio tênue que separa a arte da vida, “[...] pois o próprio corpo se oferece como criação [...] passando a ser parte integrante do “grande espetáculo”, do *happening*” (SANTIAGO, p. 161).

Nada modesta a morte da Tropicália reveste-se do susto com o inesperado, “[...] a batida em pleno vôo pelo AI-5”, na reflexão do mestre Tárík de Souza e transforma-se no derradeiro *happening*.

Referências

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália alegria alegria*. São Paulo: Ateliê, 1996.

LUCCHESI, Ivo. Modernistas e tropicalistas no projeto de estetização da brasilidade. In: *Revista Saberes*, Rio de Janeiro: FACHA.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília, DF: Ed UNB, 1993.

_____. *Enciclopédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MOLINA, Sidney. A vez do solo final. In: *Revista Cult*, n. 17, São Paulo, 2003.

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

_____. *Enciclopédia Nosso Século*. V. 1960/1980. São Paulo: Abril Cultural, 1980.