

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ - UESC

KARIN HALLANA S. SILVA
TÂNIA DE AZEVEDO

Tropicália e a pós-modernidade: uma (re) leitura possível

Ensaio apresentado à disciplina Literatura Brasileira II – LTA 277 - , no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, como pré-requisito para a obtenção do 4º. Crédito.

Orientador: Dr. Cláudio do Carmo

ILHÉUS-BA
Dezembro/2007

Tropicália e a pós-modernidade: uma (re) leitura possível
HALLANA, Karin; AZEVEDO, Tânia, 2007.

RESUMO

Trata-se de uma análise da canção Tropicália, do compositor baiano Caetano Veloso, como exemplo de expressão do pós-modernismo na década de 60. Com a postura metodológica do campo dos estudos culturais, problematizam-se as dicotomias tais como: moderno/arcaico: atraso/vanguarda: alta cultura/cultura de massa. O estudo realizado teve como perspectiva os conceitos de hibridização e identidade. Estas análises podem oferecer uma visão diferente sobre como a cultura brasileira colaborava para construir uma identidade nacional.

Palavras-chave: Tropicália, pós-modernidade, hibridização, cultura, identidade.

ABSTRACT

This paper deals with some analyses made on the song Tropicália from the Bahian composer Caetano Veloso as an example of the post-modernism expression from the 60s. Through a methodological attitude from the cultural fields of studies, dichotomies became problematical such as: modern/archaic, retrograde/vanguard, high culture/mass cultures. This study had as perspective the hybridization and identity concepts. These analyses might offer a different view on how was the Brazilian culture support for a national identity construction.

Keywords: Tropicália, post-modernism, hybridization, culture, identity.

Tropicália e a pós-modernidade: uma (re) leitura possível

Karin Hallana S. Silva
Tânia de Azevedo¹

A década de 60 foi um período marcado por diversas transformações políticas, sociais, culturais, econômicas que mudariam para sempre o pensamento ocidental. Da revolução sexual desencadeada pela pílula anticoncepcional, passando pela guerra do Vietnã, as passeatas dos estudantes franceses, a chegada do homem a lua, o Concorde que viaja a uma velocidade superior a do som. Mudanças que demonstram o grande desenvolvimento que modernizava a sociedade.

O Brasil vivia o auge da modernização. Brasília era a capital moderna e arrojada, a industrialização crescia, vivia-se o “milagre econômico” idealizado por Delfim Netto, ainda que tenha aumentado a desigualdade social. Na política instaurava-se o Golpe Militar que inicialmente foi apoiado por vários setores da sociedade civil, pela imprensa e pelos principais partidos políticos. Mas o paraíso dura pouco. A imprensa solicita o restabelecimento da democracia e diante do corte de orçamento para a educação e a falta de vagas no ensino público iniciam-se as passeatas e os choques entre os estudantes e o poder. Em 1968, por fim, é decretado o AI-5. Ato que dissolveu o Congresso Nacional, instituiu a censura absoluta e acabou com a liberdade individual.

No âmbito cultural discutem-se as dicotomias simplistas da modernidade: cultura nacional x cultura internacional, arte engajada x arte alienada. As discussões em torno da arte sofrem forte influência do Movimento Modernista a qual, segundo Resende (1997)

arte renovadora mas hermética, capaz de abrir novos caminhos para a criação no país porém com dificuldade de conviver com tudo aquilo que não tivesse, segundo seus próprios padrões, verdadeiro valor estético.

O Centro Popular de Cultura (CPC), por sua vez, considerava qualquer aspecto cultural não-político como alienante. O grupo submetia qualquer manifestação artística em panfletagem política, cujo principal lema era “Fora da arte política não há arte

¹ Graduandas do 6º semestre do curso de Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz- UESC

popular”. As idéias do CPC influenciaram fortemente as produções culturais do período, principalmente depois do golpe militar.

Na música, de um lado Bossa Nova revolucionava com as novas harmonias, com os novos arranjos, as letras que cantavam o cotidiano bucólico da praia, do céu e do mar. De outro, desenvolvia-se um tipo de música popular marcada pela influência do CPC, que se pretendia engajada. Diante da censura imposta pelo governo militar, as canções de protesto de teor altamente metafórico manifestavam-se contra o regime militar com o objetivo de politizar a sociedade. Ainda havia a chamada Jovem Guarda, também conhecida por *iê-iê-iê*, que tinha enorme sucesso junto ao público jovem. O grupo era muito criticado por aqueles que se pretendiam politizados, uma vez que a turma liderada por Roberto Carlos era muito influenciada pelo rock internacional, portanto anti-nacionalista, e não tinha nenhum compromisso com a música engajada.

É nesse contexto que surge o Movimento Tropicalista. O título que nomeia o movimento foi tirado de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica chamada “Tropicália”, que juntava, em um mesmo ambiente, plantas, areia, araras, um aparelho de TV. Segundo Paiano (1996) “a idéia era criar uma situação em que imagens tropicais, nostálgicas e lúdicas convivessem com o futuro planejado, industrial e tecnológico representado pela TV”. No cinema, Glauber Rocha inova com *Terra em transe* ao buscar uma nova linguagem cinematográfica que não reduzisse a arte a uma função meramente política. Na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil vão se apropriar da guitarra elétrica da Jovem Guarda como um possível diálogo com a música internacional, ao mesmo tempo, as inovações da Bossa Nova abriram novas experiências estéticas musicais. A *pop art* que transforma os meios de comunicação de massa e o consumismo em obras de arte, as idéias antropofágicas modernistas, diversas influências que, assimiladas pelo Movimento Tropicalista, vão problematizar as dicotomias simplistas: Pop x folclore; Alta cultura x Cultura de massas; Tradição x Vanguarda.

Nesse sentido, pode-se dizer que a poesia tropicalista se (des) recalca do modernismo, ainda que historicamente esteja inserida nesse contexto, e torna-se uma expressão da pós-modernidade. De que forma? A partir do momento que concebe a identidade cultural brasileira como múltipla, híbrida, ao invés de homogênea como

pretendiam os modernistas. No momento que traz para dentro da nova estética elementos da publicidade, da televisão, da urbanização desconstruindo a idéia de que há uma forma exclusiva de produzir arte e que ela, enquanto tal, não deve ser comprometida com a satisfação do público.

Concebendo o pós-modernismo “não como um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias culturais” (CANCLINI, 1998, p. 329) observa-se que, nesse sentido, o Movimento Tropicalista se insere nesta estética ao estabelecer um diálogo entre elementos aparentemente díspares da cultura brasileira em um contexto transnacional. Através de citações paródicas, as composições tropicalistas se constroem no embricamento de uma cultura híbrida que nos remete às vanguardas, aos ícones do cinema, à música “brega”, à literatura compondo um índice da complexidade que é a cultura brasileira.

O conceito de hibridização utilizado nesse trabalho visa acompanhar a proposta de Canclini, em que esses processos envolvem

diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas Diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais ou de movimentos simbólicos tradicionais (1998, p. 19)

Dessa forma, serão contempladas as diversas influências que na intersecção cultural constroem e caracterizam a cultura brasileira.

Outro paradigma caro às teorias pós-modernas é o conceito de identidade. Considerando o caráter híbrido da cultura brasileira a produção pós-moderna contemplará as identidades subalternas que foram negligenciadas no processo de formação da identidade nacional. Assim, a identidade é vista no sentido de uma Questão (HALL, 1998) em que uma identidade mestra já não satisfaz o consenso do imaginário cultural, advindo daí a noção de fragmentação ou de uma identidade móvel.

O *corpus* analisado será a letra da música “Tropicália”, de Caetano Veloso que, além de nomear o movimento, ilustra as propostas a que ele se propõe. Esta canção está incluída no LP que leva o mesmo nome do autor e é de 1968. Através de uma

composição caleidoscópica a letra evoca diversas referências que estabelecem um diálogo entre o arcaico e o moderno, o cosmopolita e o periférico, o atraso e a vanguarda, o artesanato e a indústria.

A primeira estrofe começa exigindo do público uma postura de decifração:

Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhões
aponta para os chapadões
meu nariz

Os aviões referem-se à modernização pela qual atravessava o país. Em contraste surgem os caminhões denotando o caráter arcaico que ainda havia no Brasil. A atitude de apontar o nariz, numa clara demonstração de intromissão, indica a direção para onde se voltam as questões que serão discutidas no decorrer da música: os chapadões, o interior do Brasil. E interior nos remete às problemáticas que envolvem a constituição daquilo que entendemos como cultura brasileira. É no trânsito entre o moderno e o arcaico que serão colocadas as questões mais íntimas da identidade cultural do Brasil. E o texto segue:

eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto Central
do país

O segundo verso traz uma voz em primeira pessoa que (re) elabora as complexidades que envolvem a constituição de uma identidade brasileira. O movimento pode ser entendido como o próprio Movimento Tropicalista que em sua proposta intenta a considerar todas as manifestações e influências da cultura brasileira como legítimas, uma vez que essa cultura é antes híbrida do que homogênea.

É possível “orientar” o carnaval? Se entendermos que o carnaval é uma festa popular, nascida nas ruas e, inicialmente, desprovida do caráter competitivo em que se transformou, há a necessidade de pensar algumas questões. Os desfiles das escolas de samba trazem consigo uma série de problemas que descaracterizam o carnaval: transformado em uma competição ficam em segundo plano a participação dos populares, a democratização do acesso (uma vez que os desfiles acontecem em um

espaço fechado, o sambódromo), a criatividade dos foliões é anulada em função dos vários quesitos que envolvem o torneio. Assim, há de fato uma necessidade de (re) orientar o carnaval, de discuti-lo.

O monumento é uma imagem recorrente ao longo da canção. Aqui ele nos remete à Brasília, a capital federal sonhada por Juscelino Kubstchek e projetada por Oscar Niemeyer, símbolo da modernização crescente que vinha sendo implantada no país. O eu-lírico preocupa-se tanto com as questões que envolvem as identidades do povo quanto com as questões ligadas à estética modernista. O refrão torna-se, então, uma síntese da primeira parte da canção:

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

São exaltados aqui, sem nenhuma hierarquia, o arcaico e o moderno. A bossa alude tanto à Bossa Nova, movimento musical surgido no Rio de Janeiro e apreciado pela juventude urbana, à gíria utilizada no Rio de Janeiro nos anos 30 e que já aparecia no samba de Noel Rosa chamado “Coisas nossas” e ao programa de televisão *O Fino da Bossa* liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues. A palhoça remete ao outro lado do Brasil. Um Brasil que ainda era eminentemente rural. As imagens criadas pelo refrão problematizam o lugar das novas tecnologias, simbolizada pela TV, em uma população, que na grande maioria, não tinha acesso a ela.

Novamente surge a imagem do monumento:

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 aqui não é concebido somente como uma obra notável e duradoura evocada pela prata, mas também em sua constituição encontram-se um elemento frágil e descartável como o papel crepom. Essas idéias contaditórias continuam quando aparece a figura da mulata de olhos verdes, uma alusão à miscigenação racial, às misturas inter-étnicas do povo brasileiro.

Uma das formas dos jovens romperem com os padrões estéticos vigentes era não cortar os cabelos do corpo. Nas mulheres isso incluía os pêlos e para os homens os cabelos propriamente ditos. Essa postura de rebeldia era vista com maus olhos pela sociedade. Ao retomar essa discussão, há uma tentativa de incluir como pertencentes à sociedade aqueles que se comportam de forma diferente da maioria. Nesse contexto, entende-se a cabeleira como a chegada do movimento hippie no Brasil. E a inclusão dessa minoria como componente dessa sociedade justifica-se no sentido de que ela também carrega consigo a verde mata, referência às matas brasileiras, e o luar do sertão que além da clara referência ao nordeste, alude à canção “Luar do sertão”, de Catulo da Paixão Cearense, que é uma das músicas mais conhecidas do cancioneiro nacional.

Em seguida, a metáfora ao monumento assumirá outra característica:

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

Como é possível entrar em um espaço sem porta? O monumento ainda é Brasília mas não seu sentido físico mas no tempo, reportando-se a história do Brasil. Para entender a constituição da identidade cultural brasileira há que se entender o passado localizado em uma “rua antiga estreita e torta”. Sendo a cultura brasileira tão complexa e híbrida a imagem de uma “criança sorridente feia e morta” estendendo a mão é a marca de uma sociedade que ocupa um lugar entre a riqueza e a miséria. Ao mesmo tempo em que são gastos milhões com a construção de uma nova capital federal não há nenhuma preocupação com os miseráveis.

O choque da última estrofe é quebrado pelo refrão.

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

Viva novamente. Viva a mata com sua exuberância e mistério. Viva a mulata tão representativa da miscigenação racial do Brasil.

Na estrofe seguinte serão discutidas as questões que envolvem a burguesia:

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de amarelinha
Coqueiros brisa e fala nordestina
E faróis

A crescente burguesia é representada por seus objetos de consumo: as piscinas, os faróis dos carros, o coqueiro e a brisa além de aludirem às belezas naturais, também evocam a expressão “sombra e água fresca” em que essa nova camada da sociedade pode desfrutar de diversos benefícios trazidos pela modernização sem que para isso haja esforço físico. A fala nordestina vai atuar como um contraponto, uma vez que o sotaque nordestino é desprestigiado e a imagem do nordeste é a da seca e da miséria.

Em seguida é discutido o panorama político do país:

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis

Não há como não considerar aqui o aspecto político que o Brasil atravessava. Historicamente a direita é vinculada aos partidos políticos conservadores ou ao poder vigente. Diante da ditadura militar que vigorava desde 1964 pode-se entender a direita como o poder militar que através do verbo autenticar, linguagem utilizada nos cartórios para reconhecer a autenticidade de algum documento, decreta uma “eterna primavera”. Ou seja, o discurso do governo militar era que o Brasil atravessava um momento de paz, de desenvolvimento, sem conflitos. Uma das formas de transmitir essa idéia era a música, que nessa estrofe pode ser entendida pela presença da canção popular que dizia “Na mão direita tem uma roseira/ Na mão direita tem uma roseira/ Que dá flor na primavera” (PAIANO, 1996, p.36). Os urubus remetem ao lado obscuro do discurso do poder vigente que escondia as torturas, as prisões arbitrárias, o sufocamento dos movimentos estudantis camuflado no inconsciente coletivo pela idéia do paraíso tropical.

O refrão vai exaltar a Maria e a Bahia:

Viva Maria iá iá

Viva Bahia iá iá iá iá

Segundo o próprio Caetano em seu livro *Verdade Tropical*, *Viva Maria* era um filme de Louis Malle cuja protagonista era Brigitte Bardot. A atriz já havia sido mencionada em *Alegria, alegria* e aqui ela simboliza a influência do cinema na cultura brasileira estabelecendo um diálogo possível com a cultura estrangeira. A Bahia, terra de Caetano, também é exaltada seguida, da mesma forma que o verso anterior, de “iá iá” que é como os negros escravos se dirigiam às suas senhoras ou qualquer mulher branca que lhes fosse superior, já que *iá* é mãe na língua iorubá (VELOSO, 1997. p. 187). Uma mistura tão exuberante, tão antagônica, mas possível.

Se havia uma direita onde estava a esquerda?

No pulso esquerdo um bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um samba
De tamborim

A esquerda estava na guerrilha imagem suscitada pelo bang-bang, tipo de filme americano muito apreciado no período e mais uma referência ao cinema. O pouco sangue que corre nas veias da esquerda pode ser entendido sob duas perspectivas: o número de militantes que aderiam a luta armada era muito pequeno e também uma analogia às baixas que os resistentes sofriam e por conta disso não havia muitos sobreviventes para dar continuidade a guerrilha. Em contrapartida, diante de tanta luta, há uma coisa que traz um pouco de alegria ao coração: o samba, o ritmo eminentemente brasileiro. A música vai iniciar a segunda estrofe fazendo uma homenagem a um dos grandes ídolos de Caetano Veloso.

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
Sobre mim

João Gilberto ao lançar mão de acordes dissonantes inaugura a Bossa Nova. O novo jeito de tocar violão rejuvenesce a música brasileira ao experimentar novas possibilidades estéticas e é através dos “cinco mil alto-falantes” que essa música é propagada. Os olhos grandes mencionados trazem novamente à tona a temática política que num clima repressor vigiava a todos.

O refrão de letra variável propõe uma análise diacrônica ao ligar duas musas separadas no espaço-tempo.

Viva Iracema ma ma
Viva Ipanema ma ma ma ma

A índia do romance de José de Alencar e a garota de Ipanema da dupla Tom Jobim e Vinícius de Moraes são colocadas lado a lado produzindo um reflexão interessante. Iracema é o nome dado a uma praia no Ceará em homenagem à heroína do romance e Ipanema é o nome de uma praia no Rio de Janeiro que foi tomado de empréstimo para homenagear uma garota (VELOSO, p. 187). Ao alinhar essas duas figuras e essas duas praias tão distantes no espaço-tempo aproxima-as tornando pequena a distância que separa as duas regiões do Brasil ao mesmo tempo em que demonstra a multiplicidade das identidades culturais do país.

Em seguida é retomado o tema musical bem como o espaço em que ele é concebido.

Domingo é o fino da bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém

A programação da televisão acompanhada pela população é composta pelo programa de Elis Regina e Jair Rodrigues, mencionado anteriormente, e a fossa alude tanto ao programa *O Fino da Fossa* dedicado ao samba quanto Solar da Fossa apartamento em que Caetano morou. A roça relembra o antagonismo que se encontra o país. De um lado encontra-se a modernização em contraste com o arcaico em que ao mesmo tempo em que é possível entrar em contato com produtos industrializados, no dia-a-dia as pessoas vivem de forma antiquada.

Na última estrofe o monumento reaparece:

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem

Dentro do contexto em que o monumento está inserido há espaço ainda para a Jovem Guarda, programa liderado por Roberto Carlos e que em uma de suas músicas utiliza a expressão “que tudo mais vá pro inferno”. A Jovem Guarda não era bem vista pelos grupos mais conservadores que os considerava como alienados. Dentro da Tropicália eles encontram espaço, uma vez que também integram o que se concebe como música popular brasileira, dado o seu enorme sucesso junto ao público. Aqui se observa também uma referência aos objetos de consumo, haja vista que a Jovem Guarda comercializou uma série de produtos com essa marca, dentre eles, o terno.

O último refrão encerra reverenciando o meio pelo qual toda essa discussão é possível

Viva a banda da da
Carmem Miranda da da da da

“A banda” é o nome de uma das músicas mais famosas de Chico Buarque, vencedora do Festival de Música Popular Brasileira de 1966. A música fala de uma cidadezinha triste que ao ser atravessada por uma banda ganha vida e ânimo. Nessa perspectiva, a presença da música desempenha o papel de metáfora, uma vez que o povo muitas vezes só conta com ela para ter um pouco de alegria. Carmem Miranda foi uma das maiores estrelas do show business brasileiro e americano. Suas apresentações tentavam resgatar o que havia de mais brasileiro dentro da cultura nacional: a baiana, os grupos de samba, a figura do malandro, imagens que ainda permanecem no imaginário de estrangeiros que não conhecem o Brasil. Colocada no último refrão da música sugere a idéia que a cultura brasileira não só sofre influências externas mas também influencia outras culturas, tendo em vista o enorme sucesso que ela alcançou nos E.U.A na década de 40, vindo a tornar-se a artista mais bem paga de Hollywood em 1946. A última sílaba repetida remete ao movimento Dadaísta ou Dadá que propunha uma radical negação de todos os valores e, ainda, suscitava os nomes de Dadá, esposa do cangaceiro Corisco, e do famoso jogador de futebol Dadá Maravilha que também é considerado uma expressão viva do movimento Dadaísta.

“Tropicália” não é um simples inventário das identidades culturais brasileiras. Através das paródias, das alusões, dos contrastes, das contradições a canção trata do panorama cultural, histórico, social da época. O jogo de espelhos provocado por essas estratégias discursivas abre um canal de vozes onde se encontram a política desenvolvimentista de Juscelino Kubstchek com o Brasil rural, o brega com a vanguarda, o artesanal com o urbano industrial. Esse jogo de espelhos em que referências aparentemente díspares suscitam novos sentidos, denotam a complexidade que envolve a constituição de uma identidade cultural brasileira homogênea.

A justaposição de elementos diversos sem estabelecer uma relação hierárquica em que determinados símbolos aparecem numa posição de superioridade com relação a outros, dialoga com a proposta da pós-modernidade em repensar a constituição da identidade nacional. Ao contemplar as peculiaridades que envolvem aquilo que se concebe como cultura brasileira, a canção lida com um imaginário cultural fragmentado de múltiplas vozes. Vozes essas que até então haviam sido silenciadas no processo de construção da identidade nacional.

Os vários aspectos híbridos da cultura, da sociedade e da história convivem na tensão. Não se pode esquecer que o Brasil foi um país colonizado por Portugal, que aqui já se encontravam os índios, que depois chegaram os negros, posteriormente os imigrantes de várias partes do mundo e isso implica em considerar os diversos discursos de uma cultura que tem uma formação tão heterogênea. “Tropicália”, nesse sentido, é uma tragicomédia em que há lugar para toda a alegria, miséria, opressão, musicalidade, sonho na complexa singularidade do que é ser brasileiro.

Bibliografia

CANCLININI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. *Literatura Comentada: Caetano Veloso*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas e ventos no coração do Brasil*. São Paulo: Ed. Scipione, 1996.

RESENDE, Beatriz. *Modernismo brasileiro: A revolução canonizada*. UFRJ, 1997. Disponível em: <<http://www.ufrj.br/pacc/beatriz.html>> Acesso em: 05 dez. 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1997.

_____. _____. *Tropicália*. In: Caetano Veloso. Polygram/Philips Brasil, 1968.
Faixa 1.