



Tropicália: uma leitura musical da antropofagia

Pedro Martins¹

Resumo: Proponho uma aproximação da música com a literatura ao investigar os termos do diálogo entre a Tropicália e o antropofagismo. Ligada ao primeiro Modernismo paulista, a metáfora-conceito elaborada por Oswald de Andrade encontrou ressonâncias no pensamento brasileiro durante a segunda metade do século vinte. Se o Concretismo jogou luz sobre o Oswald poeta, e o Teatro Oficina encenou a então esquecida “O rei da vela”, a Tropicália deu forma a uma leitura musical da antropofagia no Brasil pós-64. As tensões que persistem hoje quando buscamos um sentido para a brasilidade no mundo contemporâneo atestam a relevância e a atualidade da questão.

Palavras-chave: Tropicália. Antropofagia. Canção

Tropicália: a musical reading of anthropofagy

Abstract: I propose an approach of music and literature by investigating the dialogue between Tropicália and anthropofagism. Linked to the first Modernism from São Paulo, the concept-metaphor developed by Oswald de Andrade resonated in the Brazilian thinking during the second half of the century. As Concretism casted light on the poet Oswald, and Teatro Oficina staged the so forgotten “O rei da vela”, Tropicália formalized a musical reading of anthropofagy in post-64 Brazil. The tensions that remain today as we try to find a meaning to brazility in the contemporary world confirm the relevance and topicality of the subject.

Keywords: Tropicália. Anthropofagy. Song

No bojo do Modernismo literário dos anos 1920, Oswald de Andrade legou ao debate sobre a cultura no Brasil o conceito de antropofagia. A metáfora se tornou algo como uma força motriz para a produção artística brasileira no século vinte. A ela remetem, direta ou indiretamente, inúmeros autores e críticos da cultura entre nós. É sabido que o campo teórico aberto pela antropofagia põe em jogo um problema central da vida letrada na periferia do capitalismo: a persistência da condição colonial. Pelo alcance e relevância, a antropofagia transcende o primeiro Modernismo paulista para ressoar na produção artística nacional dos anos 1950 em diante, com o Concretismo, o Teatro Oficina e a Tropicália, interpretação musical do pensamento antropofágico e objeto da reflexão ora proposta. A Tropicália realiza a transposição da antropofagia como procedimento para a música no Brasil pós-64. A despeito

¹ Mestre em Música, UFMG, pedrodtmartins@gmail.com.



da linguagem, do meio de circulação e do período histórico, a produção da Tropicália é considerada o prolongamento de certa interpretação do Brasil formulada pelo poeta Oswald de Andrade (SCHWARZ, 1987, p. 13).

Embora o conceito de antropofagia tenha surgido, textualmente, apenas no Manifesto antropófago (1928), a noção faz parte de uma formulação mais ampla, que atravessa vários momentos da produção poética e crítica do autor. No solo da religiosidade ameríndia, Oswald fez emergir um projeto de reinterpretação do Brasil a partir de aspectos simbólicos da antropofagia. Esteticamente, isso significou um esforço pela reeducação das sensibilidades, com atenção especial no trato dos elementos locais. O antropofagismo propõe, também, uma inflexão no diálogo com a produção internacional, que vai de modelo a insumo. Isso significa que a atividade artística e intelectual nos trópicos abdica de se constituir meramente num esforço para acompanhar a produção estrangeira. Embora fosse preciso reconhecer o caminho aberto pela inteligência europeia, a especificidade histórica e cultural do Novo Mundo instava por voz própria, ainda que atravessada por ecos estrangeiros. Tratou-se, pois, de definir os termos desse atravessar, cujo produto final Oswald chamou Poesia Pau-Brasil.

A opção pelo ameríndio antropófago como símbolo de transformação mostra um Oswald que acena para além do Atlântico. Desde a metade do século XIX, a Europa via estremecer o etnocentrismo ancorado na racionalidade iluminista. Mediante o aparente esgotamento das formas artísticas tradicionais, as vanguardas se voltam para manifestações periféricas, a fim de renovar os meios de se produzir e pensar a arte. Ademais, o espólio do capitalismo, mais evidente desde a era industrial, colocou em xeque a validade do projeto moderno, uma vez que o progresso técnico não vinha acompanhado dos avanços sociais esperados. Era o momento de procurar outros caminhos, e as culturas ditas primitivas vieram preencher essa lacuna. O bárbaro se descola do estigma do “atraso” para ganhar o estatuto de alternativa. Civilização e barbárie se confundem, lançando interrogações sobre séculos de um caminho percorrido no ocidente.

O elogio ao imaginário primitivo foi recebido com entusiasmo diferente pelas vanguardas no Brasil. Empenhados em elaborar um sentido para a brasilidade, os modernistas de São Paulo deram contorno identitário à questão. O antropófago, que atacou uma concepção burguesa do mundo e da arte, chegava à América para participar de um banquete oficial pela legitimação da pátria. O ameríndio é exótico e protótipo a um tempo, como se no interior



Artigo

desse paradoxo estivesse uma ideia conciliadora de nós mesmos. Nesse sentido, incorporar o dado indígena ao espírito nacional significou reclamar para o Novo Mundo a autoridade sobre uma maneira de pensar e praticar a arte. Era a verdade revelada na América, a despeito da História.

O que foi entendido na Europa como antídoto para o projeto moderno ganhou o estatuto de elemento central no trato dos impasses culturais resultantes da condição colonial. Daí o universo ameríndio se tornar fundamento da utopia primitivista que animou os manifestos oswaldianos e seria desenvolvida mais detidamente nas teses filosóficas. Chamar de “nosso” o legado cultural ameríndio foi o procedimento modernista por definição na busca do “espírito nacional” cuja unidade se realiza pela transformação do elemento exótico em traço identitário. A primeira contradição do antropofagismo surge, pois, logo na origem: vislumbrar o projeto de emancipação intelectual nos trópicos como resposta a um impulso externo e de natureza outra.

Encorpado no Modernismo, o debate sobre a presença de influxos culturais estrangeiros, e o impacto para a ideia da identidade nacional, permanece vigente no Brasil. A antropofagia propõe uma solução ao problema, e inicia uma linha de pensamento que chamaremos “antropofágica”. O método antropofágico se estendeu a diversas linguagens, como o cinema, a dramaturgia e a música popular. A Tropicália, como realização paradigmática de um “neoantropofagismo” musical (VELOSO In: CAMPOS, 1993, p. 207), não apenas atualiza o debate da nacionalidade, mas também retoma a interpretação oswaldiana do Brasil. É dessa interpretação, expressa musicalmente, que cuidaremos adiante.

Começemos por tentar demonstrar em que consiste, afinal, uma concepção antropofágica do Brasil. Para isso, será preciso decantar os aspectos que subsistem à forma, ao gênero e à linguagem. A fim de elucidar esse raciocínio, proponho quebrar o método antropofágico em cinco momentos: a) colocação do problema, b) escolha do caminho, c) realização do anseio de ruptura, d) crítica de valores estabelecidos, e) reformulação da brasilidade. É preciso começar com a premissa de que existe um problema, isto é, a percepção do descompasso. Trata-se de reconhecer que a condição colonial afetou a maneira como produzimos conhecimento. Com isso, um caminho se abre para a reinterpretação da História, da cultura e da sociedade. A nova leitura traz outras formas e conceitos, materializados na produção artística. Sobre as relíquias do atraso, incidem a ironia e a paródia, agentes da



desconstrução. Enfim, juntar os cacos e apresentar o disparate como alegoria do país encerra o processo de reinterpretação da cultura local.

a. Colocação do problema

Em 1968, após um disco bossanovista com Gal Costa, *Domingo* (1967), e da participação no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, o jovem Caetano Veloso preparava o primeiro LP individual. Era a oportunidade de registrar em disco o resultado das recentes experiências tropicalistas. Ciente do passo adiante dado pelos Beatles com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), Caetano ambicionou um disco grandioso, que apresentasse uma brasilidade de interesse universal. O resultado, no entanto, trazia a angústia do descompasso:

Caetano não gostava de sua voz, nem de seu jeito de cantar, que ainda considerava amadorístico. Achava o som do disco excessivamente emplastrado e confuso (o fato de as gravações ainda serem feitas em um único canal prejudicava bastante o resultado final). O compositor sentia que a maioria dos arranjos ficara aquém do que imaginava, porém não sabia como levar Medaglia, Cozzella e Hohagen [arranjadores do disco] a realizarem o que tinha em mente. Reconhecia que o disco poderia até soar inovador para o Brasil, mas achava que, em termos internacionais, a marca do subdesenvolvimento continuava evidente na gravação (CALADO, 1997, p. 168).

O fragmento desperta interesse por sugerir duas formas de descompasso no balanço do disco. O primeiro diz respeito ao desenvolvimento tardio de uma indústria cultural no Brasil (ORTIZ, 1994), razão pela qual não se discute o abismo técnico entre *Abbey Road* e qualquer estúdio brasileiro à época. No entanto, a dificuldade em expressar aos arranjos a sonoridade pretendida para o disco evidencia outro problema. A segunda face do descompasso é estética. Novamente, a questão que ocupou Oswald de Andrade há quarenta anos. Um desajuste entre cultura, sociedade e forma artística. É importante notar, ainda, como as duas faces do descompasso se complementam. Se, por um lado, a barreira técnica impõe uma sonoridade particular, o caráter “confuso” dos arranjos denota, também, uma indefinição sobre o sentido da brasilidade. A antropofagia apresentou um caminho, mas permanece o debate sobre os termos da metáfora oswaldiana.



Oswald de Andrade procurou “acertar o relógio império da literatura nacional” (ANDRADE, 2011a, p. 65), apontando a inadequação entre prática artística e realidade histórico-social. Caetano Veloso pretendeu, em outro momento, recuperar uma suposta “linha evolutiva” da música popular no Brasil (VELOSO In: CAMPOS, 1993, p. 63), conciliando tradição e modernidade num projeto de releitura do país. Um queria alinhar a produção literária nacional ao que se discutia em meio às vanguardas na Europa. O outro buscou um sentido para a canção brasileira dentro da lógica global dos grandes veículos de comunicação. Em comum, o empenho em encontrar um sentido para o Brasil na modernidade que não se chocasse com a marca do atraso. O desafio também é compartilhado: entender as especificidades de como se articulam as diferentes etapas do desenvolvimentismo à brasileira para encerrar as contradições consequentes na forma artística.

b. Escolha do caminho

Tomar o descompasso como dado, alçando-o a problema central, coloca a Tropicália às voltas com o dilema de resguardar a brasilidade, pela manutenção de um “espírito nacional”, ou ceder ao impulso universalizante do capitalismo global. Caetano Veloso marca um lugar interessante a esse respeito: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” (1977, p. 23). Não negar o que já leu significa se colocar como ocidental antes de brasileiro. Ao mesmo tempo, não há como negligenciar a experiência local, que é matéria do trabalho criativo. Nesse sentido, a saída pelo folclorismo verde-amarelo parecia levar tão longe quanto a simples negação da brasilidade. Era preciso equilibrar ambos os impulsos, a despeito das referidas “dificuldades técnicas”.

O significado das “dificuldades técnicas” nos remete às duas faces do descompasso notadas no primeiro LP de Caetano. A primeira, relacionada ao precário aparato para a execução e o registro de música popular no Brasil de então, é imediata e pouco esclarecedora. A segunda, de caráter mais abstrato, refere-se à dificuldade de visualizar uma imagem do país num momento em que tradição e modernidade se chocavam na construção de um projeto nacional. A técnica, nesse caso, remete ao procedimento artístico, não ao aparato necessário para materializá-lo. Não se trata, contudo, de opor as duas formas, mas de entender como elas



Artigo

se articulam entre si. Se a primeira dificuldade, em sua concretude, impõe limites práticos ao trabalho artístico, os problemas da segunda, de ordem estética, não constituem barreira menor. Posto de outro modo, não basta o equipamento quando não se sabe ao certo o que representar. Reavivando antigos impasses, a canção tropicalista problematizou um país que se abria ao cosmopolitismo, mas permanecia apegado às relíquias de uma via estreita da nacionalidade. Se a urbanização crescente trazia automóveis, roupas estampadas e o aumento da oferta de bens simbólicos, no campo artístico, a modernização encontrou o jugo de uma noção redutora da brasilidade.

No âmbito da música popular, Caetano Veloso defendeu a conciliação entre tradição e modernidade na retomada de uma linha evolutiva. Antonio Cicero (2005) aponta dois tipos de evolução para a arte: a evolução técnica, que consiste na complexização das estruturas e procedimentos; e um outro tipo, relacionado à compreensão da natureza de uma certa linguagem, propiciando uma elucidação conceitual. A hipótese do filósofo é que a transição do samba à Bossa Nova ilustra o primeiro caso; o caminho desta à Tropicália, o segundo. Cicero discute, ainda, a pertinência do conceito de evolução para a música popular, que se transforma por acréscimos e decréscimos contingentes, podendo resultar em ampliação ou redução das possibilidades técnicas. Nada indicava, por exemplo, que o sussurro joãogilbertiano afastasse a influência do *bel canto* que marcou a chamada era do rádio no Brasil. A despeito do ganho técnico, não se pressupõe um próximo passo. Tanto que, durante os anos sessenta, a grandiloquência vocal retorna com a canção de protesto; e a simplicidade harmônica, com a Tropicália.

Antonio Cicero procura interpretar as palavras de Caetano Veloso sem atribuir a elas qualquer linearidade prolongável. A Tropicália não se prestou a uma depuração formal da Bossa Nova. A retomada da linha evolutiva reside na natureza do gesto de criação, no ímpeto de incorporar o novo em diálogo com a informação trazida pela modernidade. Foi o que levou Caetano a afirmar, isento do paradoxo, que a melhor maneira de se manter na trilha aberta por João Gilberto era fazer algo que lhe fosse contrário, antepondo-se a uma Bossa Nova que deixou de denotar ruptura, adquirindo ares de repetição e resguardo (1997, p. 168). A mudança de sentido da Bossa Nova corresponde ao impacto social de dois períodos distintos na história recente do país: durante a era desenvolvimentista, a chegada do capitalismo ao Brasil foi tratada com euforia, e a Bossa Nova cantou um sentimento de pertença ao mundo



moderno; pouco depois, expostas as contradições do desenvolvimento desigual, a euforia bossanovista ganhou contornos de alienação e conformismo. Assim, cientes do novo sentido que revestiu o bossanovismo, e de que era preciso seguir um caminho diferente, os tropicalistas abdicaram das conquistas formais de Jobim e Gilberto para assumir a heterogeneidade como princípio estético, a fim de repensar o Brasil que se anunciava. Esse gesto não apenas ampliou o espaço e o significado da música popular na cultura local até aquele momento, como também discutiu o potencial crítico da canção ao problematizar aspectos da modernidade em âmbito global.

Dada a contingência das transformações na música popular, a afirmação de Caetano significa, para Cicero, reassumir a abertura para o novo. De modo periférico e sem a mesma envergadura, outros dois casos ilustram tal retomada. Augusto de Campos destaca o “curto-circuito” provocado pela Jovem Guarda com a incorporação de elementos estrangeiros em âmbito musical e comportamental (1993, p. 59-65). O desagrado de mpbistas com a mensagem do grupo significou uma lição sobre o confinamento brasileiro. A trajetória de Jorge Ben é outro exemplo de hostilidade ao novo na MPB. Isolado em seu apreço pela guitarra, Ben é paradoxalmente responsável por um dos maiores legados da música popular brasileira no último século: a ressignificação da harmonia bossanovista pelo empréstimo de estruturas rítmicas do *rock* e do *funk* (COELHO, 2010, p. 106). De um ponto de vista conceitual, e não formal, Roberto Carlos e Jorge Ben se aproximam mais de João Gilberto, como também o faz Caetano Veloso, que a geração da MPB autoconsiderada portadora da brasilidade musical. Decantado no efeito de estranhamento, o fundo da musicalidade local reconfigura noções sobre a música popular no Brasil, ou, como quer Cicero, elucidada conceitualmente.

c. Realização do anseio de ruptura

Com a consolidação da indústria cultural no Brasil durante os anos 1960, as atenções se voltam para o mundo anglo-americano. Ora, a internacionalização do entretenimento logo se chocou com o interesse pela manutenção de um imaginário nacional. O anseio por alinhar o Brasil à lógica global do consumo de bens simbólicos se chocava com o temor pela indiferença em relação à cultura local. Novamente, o desafio de ser brasileiro e universal a um só tempo. É nesse mote que Oswald volta à cena, primeiro com o esforço crítico de Haroldo e



Artigo

Augusto de Campos, depois com a montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina e, enfim, com o neoantropofagismo musical da Tropicália. Vale notar, ainda, a imanência do diálogo de Caetano Veloso com Oswald de Andrade. O primeiro contato de Caetano com a obra do poeta modernista foi justamente como espectador da montagem do Oficina. Posteriormente, Augusto de Campos lhe apresentaria os manifestos e poemas compilados pelos concretos. No entanto, esses acontecimentos são posteriores à escrita da canção-manifesto “Tropicália” (VELOSO, 1997, p. 241-244). Portanto, para a Tropicália, Oswald significou, mais que aporte teórico, um ponto de convergência, conferindo substância e notoriedade à leitura antropofágica do país, iniciada no primeiro Modernismo paulista.

Outra inflexão importante realizada pela Tropicália foi a transferência da visão antropofágica para o âmbito da indústria cultural. A metáfora-conceito oswaldiana se projetou além da alta cultura para atingir a sociedade de massas. Em razão disso, as questões da cultura popular passam a ser colocadas dentro de seu próprio âmbito, imbricadas na leveza do entretenimento. Não obstante, a canção tropicalista se notabilizou pela capacidade de fazer estremecer, a seu modo, certa interpretação da realidade brasileira. O procedimento crítico opera em simultaneidade com o gesto de fruição. Impulsos distintos, mas complementares, como acontece, aliás, nos poemas e manifestos de Oswald de Andrade. A ambivalência crítica-fruição levanta questões importantes. Se o caminho para a arte como a concebemos tradicionalmente se abriu mediante circunstâncias históricas, hemos de entender, afinal, a que parâmetros conduz o desenvolvimento do mercado global de bens simbólicos destinados ao amplo consumo. Resta saber como manter o compromisso com o agora – no caso, a indústria cultural e seus mecanismos de circulação – sem prescindir do esforço crítico que faz caminhar a sociedade. É esse o lugar pretendido pela canção tropicalista, que tem a antropofagia como suporte para a incorporação de todas as formas assumidas pela cultura. Dessa forma, a produção da Tropicália conseguiu se equilibrar entre as esferas da arte e do mercado.

A apresentação de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record de 1967 foi capital não apenas por colocar Caetano Veloso e Gilberto Gil entre os finalistas, mas por estabelecer as bases da Tropicália. Os baianos desafiaram o hermetismo e o ideologismo da produção de seus pares, marcando um duplo contraponto no festival: ao nacionalismo, com a incorporação do cosmopolitismo de



caráter musical e comportamental, e à canção engajada, com a diversificação de temáticas e procedimentos:

Pode-se dizer que “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” representam duas facetas complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação (CAMPOS, 1993, p. 152).

Notamos um grupo de artistas relacionando passado e presente no debate sobre a cultura no Brasil. O Concretismo fez renascer Oswald de Andrade, que logo seria encenado pelo Oficina para uma plateia de intelectuais em formação, como Caetano Veloso. Durante a maturidade, Oswald tentou se descolar da imagem de piadista subversivo, vide as constantes satisfações à crítica, a incursão no romance social e as candidaturas malogradas a postos acadêmicos. Ironicamente, sobreviveu ao tempo o poeta antropófago, que acabou legitimado às avessas (SILVA, 2009, p. 106). A verve crítica de Oswald acordou um país que precisava se reinventar. Ora, a atualidade do autor sinaliza que as questões brasileiras passam a ser pensadas dentro de um sistema articulado, dando feições de uma tradição. Vale lembrar que foi no choque com a cultura europeia e na recusa do nacionalismo oficial que Oswald foi radicalmente brasileiro: não o brasileiro da República Velha, mas o visionário de um sentido para o Brasil na modernidade.

d. Desconstrução das hegemonias socioculturais

O que autoriza a apropriação da poesia Pau-Brasil para explicar as agitações no âmbito da canção popular na década de 1960 é a possibilidade de transpor para o Brasil pós-64 as questões levantadas por Oswald de Andrade. Cabe a pergunta de quanto se conseguiu avançar desde então, ou em que medida continuamos, hoje, reféns de semelhantes impasses. Verdade é que o debate sobre o sentido da brasilidade permanece vigente. Nesse sentido, um dos méritos da Tropicália foi trazer a discussão, pela primeira vez, para o âmbito da música popular. Combinando o interesse pela tradição musical brasileira com a incorporação de elementos da música estrangeira, a canção tropicalista exhibe um contraste



estético que descortina o abismo entre a produção cultural e a realidade social no Brasil. O efeito do absurdo leva o sentido da brasilidade além das qualidades da fauna, da flora e do folclore, permitindo que a informação moderna seja admitida como dado nacional. Assim, os tropicalistas elegem como parâmetro estético e musical a produção de artistas importantes da música popular estrangeira, como os Beatles, Jimi Hendrix e Miles Davis. O processo se pagou com um choque ideológico que se estendeu com vigor à esfera política.

O gesto da Tropicália mostrou que a ampliação da sonoridade e dos procedimentos, em consonância com as transformações da música popular na Europa e na América do Norte, não significou descompromisso com as questões nacionais, tampouco negligência com a expressão da brasilidade musical. Ao contrário, atualizar os meios expressivos da música popular foi um modo de decantar os princípios da rede simbólica em que se constitui a ideia do nacional. Esse processo contribuiu para a superação de uma brasilidade de superfície, jogando luz sobre aspectos imanentes da sensibilidade local:

Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão, sem sétimas e nonas, não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou a alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo, violino, trompa, sétimas e nonas e tem samba (VELOSO In: FAVARETTO, 2007, p. 39-40).

O comentário ratifica a noção de que o sentido da brasilidade não reside estritamente na simbologia consagrada pela nacionalidade oficial. A atualização do pensamento sobre o Brasil demandou a ampliação de um imaginário que passou a incorporar a informação da modernidade. Estava aberto o caminho para a superação do “sistema fechado”, na análise de Augusto de Campos; para a retomada da “linha evolutiva”, para Caetano Veloso; ou, ainda, para a realização de uma música de exportação, conforme a metáfora oswaldiana. Enfim, a afinidade de conceitos entre épocas e linguagens atesta a relevância e a atualidade da questão. Naturalmente, o projeto tropicalista atraiu opositores. A guitarra, por exemplo, contra a qual foi realizada uma passeata em 1967, continua alvo de rejeição em alguns ambientes. É de se imaginar, então, o impacto das primeiras experiências de Caetano e Gil com o instrumento. Do mesmo modo, a troca do smoking festivaresco por roupas plásticas e coloridas não contou com o respaldo da maioria. Em suma, as preferências estéticas e comportamentais apenas refletiam um conjunto maior de valores. As transformações musicais esbarravam, pois, em



hegemonias sociais e culturais, centralizadas, no plano social, na família burguesa; culturalmente, no ufanismo verde-amarelo.

A crítica aos valores burgueses se manifesta na canção tropicalista tanto como motivo dos versos quanto no contraste entre o poético e o musical. Em canções como “Eles”, “Panis et circensis” e “Mamãe coragem”, os hábitos da classe média se confundem com leituras superadas da brasilidade e chavões da língua portuguesa. Já em “Maria” e “Anunciação”, a solenidade do discurso religioso se choca com a experimentação de texturas e procedimentos que ofuscam o limite entre o sagrado e o profano. Já para desconstruir a interpretação folclorizada da nacionalidade, a canção tropicalista empregou a ironia e o humor advindos do contraste. Conforme analisa Roberto Schwarz, “o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos (...) grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil” (1978, p. 87). Esse procedimento pode ser identificado em canções como “Geleia geral”, “Marginália 2” e “Tropicália”.

e. Reformulação crítica do imaginário nacional

Na quebra do método antropofágico em cinco momentos, o último, que compreende a reformulação do caráter nacional, impõe maior dificuldade. Se o choque entre o arcaico e o moderno produz o absurdo, é necessário perguntar a que propósito pode servir a fantasmagoria resultante. Conforme destaquei anteriormente, a alegoria tropicalista se constrói pela justaposição de imagens que remetem a diferentes estágios do desenvolvimento capitalista. Roberto Schwarz observa que o procedimento possui caráter ambíguo, alternando entre a crítica de fundo melancólico e uma euforia carnavalizada (1978, 88-91). De um lado, a imagem tropicalista mostra o absurdo como resultado de um projeto que fracassou, restando a ideia de que o Brasil não tem solução; de outro, transforma as incongruências em piada, apresentando o país como uma desordem que se acerta no final.

A oposição entre o arcaico e o moderno como via para repensar o sentido do nacional tem fundamento no legado de Oswald de Andrade. Ora, se a opção pela antropofagia como saída para as contradições do país permitiu o diálogo da Tropicália com a informação moderna, criando condições para a reinvenção da brasilidade, os



tropicalistas também herdaram da metáfora oswaldiana a indeterminação da fatura estética. À parte a força simbólica, o antropófago é, no final, um brasileiro sem especificação de classe (SCHWARZ, 1987, p. 38), insurgido contra uma pobreza imaterial, bem diferente da que aflige os pobres de fato. O comentário de Schwarz dá a dimensão do marxismo às avessas empregado por Oswald de Andrade, que se explica pela própria trajetória do autor, do primitivismo à politização. Permanece, da poesia Pau-Brasil à canção tropicalista, a sensação de incompletude perante o absurdo, como se a destruição resultasse num vazio ora triunfal, ora melancólico.

Encontramos uma visão pouco crítica do progresso na canção tropicalista. Se o otimismo oswaldiano levanta dúvidas sobre a viabilidade do bárbaro tecnizado, a operação da Tropicália se mostra mais complexa, pela dificuldade de se visualizar uma síntese qualquer. Caetano herdou do modernista mais o tratamento das oposições que a capacidade de síntese, já bastante discutível no antropofagismo. Prescindindo do componente utópico/primitivista, tão caro à teorização de Oswald, a Tropicália apresenta, quando muito, uma crítica de soslaio ao projeto moderno. Não se sabe ao certo o papel do Brasil arcaico na equação do Brasil moderno, tampouco o lugar desse país ambíguo no concerto do capitalismo global. Se a figura bruxuleante do ameríndio tecnizado só adquire carga simbólica pela força da utopia, a ausência desse componente responde, em grande parte, pelo vazio em que desemboca a alegoria tropicalista. Em ambos os casos, restam faturas mal-acabadas: uma pela inconsistência da síntese, outra pela hipótese improvável de realizá-la.

Assumida a correspondência estética entre a canção tropicalista e a poética oswaldiana, tendo na antropofagia o denominador comum, procurei decantar as etapas do método que as aproxima. Antes, contudo, justifiquei a atualidade das questões, localizando a discussão no contexto das transformações da arte durante o século vinte. Mostrei, também, que a transposição da ideologia de vanguarda da Europa para o Brasil gerou outros sentidos e criou embates em torno da consolidação de uma cultura nacional. Estabelecido o cenário para a comparação, procedi a um comentário panorâmico sobre a produção tropicalista à luz da antropofagia oswaldiana. O movimento da análise, ziguezagueando entre o Modernismo e a cultura pós-64, e, da mesma forma, entre a literatura e a música popular, prestou-se a tornar mais clara a



Artigo

aproximação sugerida. As canções, quando mencionadas, foram abordadas de cima, em conjunto, apenas para ilustrar aspectos gerais da Tropicália. Deixo o mote para outros estudos, em que as canções ocupem o centro de análises propriamente musicológicas, para as quais a discussão ora proposta se pretende um aporte crítico e teórico.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011a.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa: e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CICERO, Antonio. **O tropicalismo e a MPB** In: Finalidades sem fim. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 54-72.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FAVARETO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- _____. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria**. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.
- _____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.