

MODERNIDADE ESTÉTICA E FILOSOFIA NOS DISCURSOS E PRÁTICAS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Antonio Carlos Siqueira

Universidade Federal de Minas Gerais

Luis Eustáquio Soares

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Este estudo pretende iniciar uma incursão transdisciplinar entre Filosofia e Modernidade Estética. No entanto, como tal entrecruzamento pode abarcar um mundo de possibilidades, a Filosofia e a Modernidade Estética, da qual trataremos, serão exatamente aquelas mais aptas a dialogar com duas outras referências, a saber, o movimento antropofágico do poeta paulista Oswald de Andrade, e a sua re-apresentação intertextual, no interior da década de sessenta, agora não mais no âmbito da poesia, mas no da Música Popular, a qual retoma os gestos e trejeitos, a um tempo iconoclásticos e cosmopolitas, presentes na visão antropofágica da poética de Oswald de Andrade, para re-encená-los no interior das demandas identitárias da década de sessenta, momento em que grupos e tendências diversas, no campo da cultura, intensificaram um profícuo diálogo aberto do Brasil com o mundo.

Analisaremos principalmente o mais antropofágico e cosmopolita desses grupos, no plano da Música Popular, o Tropicalismo, que conseguiu realizar, em suas canções, um sistema de colagens antropofágicas capaz de misturar o erudito e o popular, o primitivo e o novo, o barroco e o clássico, o brega e o chique, o bárbaro e o civilizacional, o local e o planetário, realizando, na prática, enfim, aquilo que Haroldo de Campos, teoricamente, dizia sobre o Barroco, ser sem infância, pois já nascera falante.¹

Palavras-chave: Música Popular; Filosofia, Modernidade Estética e Antropofagia.

INTRODUÇÃO

Este artigo é parte da pesquisa “Música, Filosofia, Educação e Modernidade: Articulação e Implicação; Fusão e co-fusão nos discursos e práticas da MPB contemporânea”. Por meio deste trabalho, buscaremos contemplar dois objetivos: (1) a análise das concepções de Filosofia e Modernidade Estética nas canções da Música Popular Brasileira; (2) exame da linguagem musical e poética da canção como dado estrutural do discurso da Modernidade, no Brasil. Para tanto, estabeleceremos co-rela-

ções entre literatura e música, especialmente fazendo um contraponto entre a antropofagia oswaldiana e o tropicalismo de Caetano Veloso.

Para explicitar os encontros entre Filosofia e Modernidade, faremos uma breve explanação sobre o que compreendemos por Modernidade, utilizando, para tanto, referências filosóficas que são, elas mesmas, agentes e resultados de uma certa Modernidade, a que nos interessa, a qual diz respeito à promessa da liberdade de expressão, de igualdade e de fraternidade, tríade que, não casualmente, virou plataforma para a Revolução Francesa de 1789. Nesse sentido, a Modernidade e a Filosofia, das quais trataremos, é exatamente a que procurou levar às últimas conseqüências a promessa democrática de um mundo mais emancipado, marcado pelo signo da liberdade de expressão.

Em seguida, voltaremos para a década de 60, posto que consideramos que o Tropicalismo intensifica os afetos libidinais da promessa de liberdade expressiva, representando, a partir da periferia, um momento singular da trajetória desse devir libertário, inscrito no interior da Modernidade, sendo mesmo um acontecimento musical que metaforiza, dentre outros, um descolamento epistêmico da modernidade, de vez que ali, na virada cultural do Tropicalismo, nas suas pulsões anarco-corporais, na sua prática estética, não anti ou contra, mas insubmissa em relação às posturas sociológicas e engajadamente marxistas, alguma coisa, acreditamos, inflaciona tanto que transborda, que aponta para pós-modernidade, ressaltando que, sob nosso ponto de vista, o Tropicalismo ainda é um movimento estético-musical estritamente Modernista, ou vinculado ao paradigma da Modernidade, melhor dizendo.

Para nós, sendo cenário tensionado para a busca de liberdades expressivas, a Modernidade abrigou vozes emergentes de toda sorte, como a feminina, a negra, a periférica, a operária, a homossexual, dentre outras. E mesmo que essas vozes encontrassem o muro intransponível das metanarrativas revolucionárias, de dicção bélico-machista, pela frente, ainda assim reforçamos o argumento de que esse teatro de máscaras, que essa dramaturgia dissonante já fazia parte do movimento libidinal da modernidade.

Nesse sentido, aqui nos opomos aos argumentos, por exemplo, de um Silvano Santiago (SANTIAGO, 1997: 01), quando aponta entre 1979 e 1981, no Brasil, um momento de virada pós-moderna para a literatura e as artes brasileiras, alegando que, nesse período, a cultura brasileira passou a abandonar os impulsos da sociologia, da consciência de classe, do marxismo, da perspectiva político-institucional, atributos (se pode depreender de seu texto) supostamente modernistas, para se inscrever sob o signo de um paradigma culturalista, antropológico, estético-comportamental, no lugar de estético-cognitivo.

Achamos que a perspectiva cultural também é uma voz emergente da modernidade, também se valeu da promessa de liberdade expressiva da Revolução Francesa, da Burguesia, da Revolução Industrial, de modo que o que temos, quando a cultura assume o lugar do sociologia, não é exatamente a vitória daquela sobre esta, implicando, por conseqüência, um mundo mais libertário e menos opressor, mas um momento em que o poder (ou os poderes) deixa de ser fundamentalmente sociológico, e passa também a ser cultural e antropológico, circunstância curiosa porque representa o período, o pós-moderno, em que a cultura pode dizer-se – pelo menos, em tese –, mas deixa, em termos gerais, de fazê-lo, uma vez que acredita ingenuamente, estar livre das metanarrativas e, portanto, do interlocutor “sociológico”, opressor, o qual, obrigando-a a calar-se, também paradoxalmente a instigava para o embate e, nesse sentido, para dizer-se.

É por isso que reforçamos que o Tropicalismo é um movimento de índole modernista, inscrita ainda no paradigma da Modernidade, exatamente porque o seu dizer-se, o seu modo de se posicionar, esteticamente, requisitando a primazia do cultural e do corporal, ainda tem um interlocutor, as metanarrativas modernas, estando, portanto, no interior de um campo discursivo tipicamente moderno, uma vez que composto de atores inseridos numa estrutura maniqueísta, cindida entre as vozes emergentes, sujeitos rebeldes da promessa democrática da Modernidade, e as narrativas monumentais, as do patriarcalismo, do marxismo e de outros ismos imperiais, ou eurocêntricos.

Neste ensaio, enfim, interessa-nos pensar e inter-relacionar Modernidade, filosofia e música popular brasileira, tendo em vista o contexto da década de 60, momento de instauração da ditadura militar, de acirramento dos ânimos, digamos (para sermos um pouco irônico), sociológicos e ao mesmo tempo a década por excelência em que a proposta anarco-antropofágica, de Oswald de Andrade, alcança, finalmente, as ruas, insinuando bem mais que uma proposta, uma causa, mas uma praxes comportamental ávida por ares menos bélicos e menos maniqueístas, desejo inscrito, desde os começos, no interior da história da modernidade ocidental.

MODERNIDADE E FILOSOFIA

A Modernidade que nos interessa, aqui, não é apenas a que está ligada à expansão colonizadora da Europa, a Modernidade eurocêntrica, ocidental capitalista.

Desejamos, por outro lado, flagrar uma outra Modernidade, a que, embora seja parte da Modernidade expansionista européia, a transcenda (ainda que por meio da imanência órfica) desde sempre, pois é a que coloca o homem diante dele próprio, retirando-o da trama teocêntrica, tornando-o sujeito de seu destino, ao mesmo tempo em que o convocando para se explicar, agir, sonhar, ousar, errar, acertar, pensar, tendo em vista a vasta teia de relações que tecemos entre os diversos humanos, já que é preciso ressaltar que somos muitos, e que o homem do qual falamos é também a mulher, que são mulheres (negras, brancas, índias, mestiças, pobres, ricas), que são trabalhadores, homossexuais, latinos, asiáticos, norte-americanos, europeus, africanos, alfabetizados ou analfabetizados, que são muitos, ou muitas, enfim.

Essa Modernidade, embora seja a que assuma radicalmente o ponto de vista laico, em detrimento do religioso-transcendental, não é a que abole este último, pois, ainda que tenha tido, desde sempre, uma relação contraditória com o religioso, teve que admitir, em nome da liberdade de expressão, que mesmo o que chamamos de referência laica tem seus limites e, uma vez levada às últimas conseqüências, passa, a nosso ver, dizer respeito mais à Modernidade eurocêntrica, pois fechar o círculo em torno de um mundo absolutamente laico (no sentido sociológico) não deixa de ser uma outra paradoxal maneira de criar uma nova religião, a do humanismo europeizante, porque baseado numa racionalidade cognitiva, tipicamente ligada à razão instrumental colonizadora, incapaz de se abrir para as manifestações do corpo, do sonho, do místico, da dança, da música, da sensualidade.

Relativamente a isso que podemos chamar de *religião do humanismo*, não é circunstancial que, aqui, nos trópicos, no interior do século XIX, um escritor como Machado de Assis, principalmente em romances como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, já figurava um louco, o próprio Quincas Borba, como o iniciador do humanismo positivista, o qual, em sua loucura, metaforizava, em nosso entendimento, a loucura que é assumir a hipótese que devemos ser tão-somente cognitivos, fechando-nos para o estético, para o melhor da vida, o cotidiano, a festa, as pulsões eróticas que toda cultura propicia, mesmo que estejam vinculadas ao campo religioso, como acontece no Brasil, em que é muito difícil, senão impossível, separar o sagrado do profano.

Nossa Modernidade, nesse sentido, é a que sempre esteve do lado da abertura do humano, e não a do seu fechamento, sendo este religioso ou laico. É, portanto, a Modernidade de um Giordano Bruno, de um Erasmo de Roterdã, de um Bartolomeu de las Casas, de uma (por que não?) Santa Tereza de A'vila, com seu erotismo feminino capaz de desconcertar o patriarcalismo da Igreja Católica, assim como é a Modernidade negróide, a

indígena, a operária, a latino-americana, a africana, a que, enfim, requisita uma História que sejam histórias, uma humanidade que seja uma e múltipla, tão mais cosmopolita quanto mais capaz de incorporar o imprevisto e o inusitado rosto de um outro qualquer, em qualquer rincão da terra.

Daí que a Modernidade da qual falamos é a que investe todas as suas fichas num mundo visceralmente democrático, para o qual a instância laica seja bem mais que uma hipertrofia do cerebral, mas seja, antes de tudo, uma espécie de laicização para a abertura e para a multiplicidade, através das quais possamos enxergar o humano não só no igual, mas principalmente no diferente, mesmo que dotado de profunda religiosidade, como acontece com muitas etnias africanas e indígenas, pelo planeta afora.

É essa Modernidade que acreditamos pulsar na filosofia de Nietzsche, com seu perspectivismo afetivo capaz de implodir as bases de uma filosofia platonicamente racionalizante. É ela que apreendemos em Montaigne, em Kierkegaard, em Leibniz, em Bergson, em Hume, em Pascal e, por que não, em Descartes, com sua religiosidade capaz de contaminar o “Discurso do Método”.

No entanto, com o objetivo de contemporanizar a nossa referência filosófica, nos apoiamos, aqui, em Michel Foucault e em Jacques Derrida, os quais nos mostraram que a Modernidade são Modernidades. O primeiro, principalmente no final de *As palavras e as coisas..*” (FOUCAULT, 1985: 77), quando argumenta sobre o lugar arqueológico das Ciências Humanas, cuja especificidade é a de não ter especificidade, é a de assumir, na esteira de Nietzsche, que a verdade são ficções e que, portanto, para além das segmentações disciplinares, as ciências são humanas, ressaltando o plural, simplesmente porque somos muitos.

Por outro lado, o segundo, Derrida, o de *Os espectros de Marx* (DERRIDA, 1994: 73 a 105), quando constata que os fantasmas reprimidos, por toda e qualquer forma de fechamento, nunca deixam de se representar, de forçar a barra das verdades cristalinas, com novas e inusitadas verdades, às vezes tanto mais modernas quanto mais antiquadas pareçam, ou reapareçam, como fantasmas, supostos mortos que retornam para demandar novas vidas.

A DÉCADA DE 60 E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Às vésperas do golpe militar de 1964, em plena atividade do movimento estudantil, os músicos, em sua maioria, se solidarizavam com o momento político por que passava o Brasil, e as canções se encontravam

voltadas para um total engajamento político que se intensificou até a promulgação do A.I.5, em 1968.

No Brasil, na década de 60, em função do clima tenso, instaurado pelo Golpe Militar de 1964, vigorava a lógica do engajamento político, o que significou assumir radicalmente ser esquerda ou direita, nacional ou o estrangeiro, configurando um universo empobrecedoramente maniqueísta, o qual, no mundo artístico, compunha um cenário e um clima de convocação dos músicos para compor canções comprometidas com a reabilitação dos valores regionais, com a denúncia das injustiças sociais, o que colaborou para instaurar, no universo da música popular brasileira, um ambiente de repulsa a qualquer influência estrangeira.

O endurecimento político, imposto pelo regime militar, e os crescentes protestos da sociedade civil e, em especial, do movimento estudantil, provocou a radicalização de alguns artistas engajados, os quais se apresentaram como representantes brasileiros de uma militância político-musical. Nessas circunstâncias, Geraldo Vandré, compositor e intérprete, com prestígio no meio artístico, tentou promover a música popular voltada, antes de tudo, para a canção engajada.

O posicionamento de Geraldo Vandré, em relação a canção engajada, estimulou o grupo “baiano” (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, entre outros), base do movimento tropicalista, a se posicionar contra o risco de uma música estritamente denunciadora das mazelas político-militares, porque, a pretexto de combater a ditadura, tendia a se fechar numa postura também ela bélica, e, por que não?, falocêntrica e patriarcal, separando empobrecedoramente o mundo em duas metades, a dos politicamente conscientes e a dos alienados.

Para os tropicalistas, fechar-se num engajamento cego significava uma profunda incompreensão em relação aos impulsos e estratégias de toda forma visceral de resistência, uma vez que nem toda denúncia ou rebeldia devem estar estritamente assentadas e instrumentalizadas conforme o modelo sociológico dos referenciais marxistas. Era possível, nesse sentido, resistir e lutar através dos afetos, através da alegria, através da dança e da abertura para o diálogo com outros discursos, outras práticas simbólicas, como as do carnaval, as do folclore, e mesmo as ligadas aos meios de comunicação de massa.

Um dos integrantes do movimento tropicalista, Caetano Veloso, em seu *Verdade tropical* (1997), diz, literalmente, que o Tropicalismo precisaria instaurar uma ruptura mais profunda, associada a “(...) uma transformação dos critérios de gosto então vigentes...” (Veloso, 1997: 147), o que, a nosso ver, implica uma importante mudança de postura, porque pressu-

põe uma ruptura não somente sociológica, mas antes de tudo antropológica, capaz de balançar a tranquilidade dos conceitos consagrados, como os do popular e do erudito, do brega e do chique.

Para os tropicalistas, a canção, exclusivamente engajada, tendia a excluir, nesse sentido, outras versões musicais e práticas musicais populares, detectando, portanto, embriões de estruturas opressivas nos grupos que lutavam contra a opressão.

Na verdade, a resistência ao engajamento dos tropicalistas significava um duplo contradiscurso nacional-popular: 1) o dos militares, com sua tendência a apoiar uma identidade asséptica e harmônica, no interior da música popular brasileira, principalmente na versão chique, erudita, de um Brasil “bossa nova”, o da europeizante beleza da garota de Ipanema, com seu andar sensual, esguio, classe mediano, clássico, sem os “excessos adiposos” do Brasil primitivo, do Brasil do interior, do Brasil Barroco, miscigenado, impuro, multicultural ; 2) o dos engajados, pois, uma vez dentro dos esquemas marxistas, e positivistas, “do consciente versus o alienado”, tendiam igualmente a partir de uma representação classicizante, erudita e asséptica, antipopular.

Sob esse ângulo, tanto os militares quanto os chamados engajados partiam do mesmo campo de representação: o clássico, o técnico-científico, o positivista, o eurocêntrico, os quais tendiam a ignorar o gingado inusitado do sambista, a batida sísmica do barroquismo nordestino, o ritmo sísmico-negróide do escandaloso erotismo baiano, a insurgência inapreensível da malandragem carioca, e uma infinidade de manifestações musicais capazes de dizer sobre nós mesmos muito mais que pode imaginar as representações tecidas a partir de esquemas estritamente acadêmicos e intelectuais.

Daí Caetano Veloso (1997), refletindo sobre o Tropicalismo, dizer, de modo esclarecedor:

O tropicalismo deve caminhar para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes dos acordes alterados, e do nacionalismo estreito. (Veloso, 1997:131).

Para os tropicalistas, exatamente porque a exigência político-ditatorial nos puxava para a palavra de ordem e para as asserções conspirativas que a criação devia se expandir, transbordar o ranço carrancudo rumo ao inusitado, à plasticidade, à alegria incontida. Daí sua ampliação temática: sexualidades, raças, amor, formas no lugar de fôrmas, numa palavra, liberdades, de expressão, de ser e de estar. Eis aí a inusitada contra-revolução

tropicalista: dizer não propondo uma outra pauta, fora dos eixos limitados do discurso sociologizante, ele sim alienado em relação à multiplicidade e à riqueza inscritas nas culturas brasileiras.

Neste aspecto, Luiz Tatit (TATIT, 2001: 223-237) lembra-nos que o tropicalismo se tornou, entre nós, uma abertura e uma explosão criativa que convergiram com uma espécie de reescrita e revisão não só de nossa tradição sonora como também de nossa relação com o estrangeiro, fazendo emergir a convicção, democratizante, de que todos os ritmos, venham de onde vier, podem ser co-participantes da barroca caixa orquestral do repertório musical do país, sempre dinâmico e inconformadamente antropofágico, promovendo, assim, a mais ampla assimilação de gêneros e estilos da história da música brasileira.

Veja as palavras de Tatit:

O tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão”.(Tatit: 230).²

Se a negação, viesse de onde viesse, espalhava-se pelas instituições brasileiras, na década de 60, atingindo a criação musical, e/ou outras, o tropicalismo mostrou que era o momento da invasão bárbara dos “novos baianos”, da multiplicidade de vozes multiculturais, pois certamente (como se verá no final da década 70 e no decorrer da 80) a entrada dissonante dos muitos ritmos musicais brasileiros, e estrangeiros, na cena cultural brasileira, constituía a mais ousada e criativa forma de dizer não à opressão e ao arbítrio genocida da ditadura militar, configurando, desse modo, uma atitude artística e filosófica com fortes idéias de ruptura, de autonomia, rumo à busca do novo, da liberdade e do melhor da Modernidade estética.

O TROPICALISMO E A ESTRATÉGIA ANTROPOFÁGICA:

O Brasil do final do século XIX, e do início do século XX, estava enclacado entre as duas tendências representativas extremamente onipresentes na cultura brasileira, e ainda hoje, quais sejam: a do parnasianismo, com seu culto à forma pela forma, com sua elitista arrogância preciosista, com seu pedantismo; e, por outro lado, a do naturalismo, com sua pretensão não menos arrogante ao denunciamento moralista, com sua tendência a acreditar no visível, como se, ao mostrar de perto, revelasse a verdade, ignorando que esta costuma ser múltipla e camaleônica,

principalmente no que tange às estratégicas ideológicas do poder, sempre sagaz e inapreensível aos olhos nus.

Embora pareçam ocupar pólos opostos, o parnasianismo e o naturalismo costumam agir quase sempre nas mesmas épocas, que são as de crise, as de mudança de paradigma, as da violência cometidas pelas elites nacionais e estrangeiras, com suas volúpias para se apropriarem do trabalho e da riqueza nacional. Em momentos como esses, diante do visível e insurgente sofrimento da população, ou partes de nossas elites escapam para o preciosismo alienado, puxando o fio do parnasianismo, ou, de forma moralista, partem para o denunciamento moralista, mostrando o sofrimento do povo, sem propor e, principalmente, sem se envolver, como destino comum, em soluções corajosas para ajudar a superar as dificuldades da população. Vide os tempos atuais.

Por outro lado, se considerarmos a Semana de Arte Moderna de 22, certamente o que mais de extraordinário ela nos legou foi exatamente a mudança de olhar, de alguns de seus protagonistas, em relação à cultura e ao povo brasileiro, um olhar surpreendentemente nem parnasiano e nem naturalista, mas afirmativo, pois não via o negro, o mestiço, a prostituta, o periférico, os diversos rostos do Brasil, enfim, como problema, mas como solução.

O Manifesto Antropofágico (1928) de Oswald de Andrade constitui certamente o ápice epifânico dessa verdadeira mudança de paradigma nos modos de pensar e de se envolver com os diversos brasis, desconstruindo já, *avant la lettre* os clichês marxistas, posto que o negro e o índio e o operário não eram vistos e revistos através da dramaticidade do discurso ideológico, que os denunciava como oprimidos e sofridos, mas como irreprimíveis, capazes de constituir verdadeiras insurgências rítmicas, comportamentais, sociais, étnicas, econômicas e culturais.

Sob o olhar de Oswald de Andrade, nós, brasileiros e brasileiras, somos portadores de uma fome incontável, antropofágica, capaz de devorar a tudo, inclusive a opressão, transformando-a, alquimicamente, em novos modelos culturais e civilizatórios, mais plásticos, abertos, tolerantes, rebeldes, pois, no lugar do soco seco, propomos espantosamente o abraço ruminante e visceral das culturas e das etnias, fazendo da tensão, distensão; do drama, comédia; do não à vida, um rotundo sim às libidos vitais:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupy, or not tupy, that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me

interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama. (Andrade, 1928: p. 353-60).

Essa passagem do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade ilustra bem o que temos dito sobre a mudança radical do olhar oswaldiano, em relação a nós mesmos. Interessa agora um olhar que incorpore e misture, ao invés de segregar e apartar. Interessa um olhar que incorpora a nossa economia, a nossa filosofia, misturando individualismos e coletivismos, um olhar sem identidade, que diz com todas as letras: “Só interessa o que não é meu”, posto que o que importa realmente, desde sempre, é o rosto do outro, é o que se distancia de nossa identidade de classe, muito mais do que se aproxima; o que implode as nossas marcas sexuais, muito mais que aquilo que as afirma, de modo arrogante e hierárquico; o que, enfim, nos impulsiona contra toda forma de propriedade privada, antes de tudo as simbólicas, as tecnocráticas, as étnicas, as culturais, as nacionais, as lingüísticas, as regionais, as ideológicas e intelectuais. Só interesse, enfim, o que é de todo mundo, e tudo é de todo mundo.

Está aí a mais forte ressonância dissonante da antropofagia oswaldiana. Através dela o olhar parnasiano e o naturalista caem por terra como ridículos gestos de quem insiste na posse de uma classe, de um gênero sexual, de uma marca intelectual ou ideológica, sendo e se fazendo, portanto, como formas representativas profundamente anti-anthropofágicas, incapazes, portanto, de vislumbrar e de perceber os brasis dentro do Brasil, os brasileiros dentro do brasileiro, as culturas dentro de nossa cultura, as diversas variáveis lingüísticas, sonoras, rítmicas, dentro de nossa língua, de nossa sonoridade portuguesa, pretensamente homogênea.

E é exatamente esse outro olhar, o antropofágico, o do que “só me interessa o que não é meu”, nem parnasiano e nem naturalista, que o movimento tropicalista, no interior da década de sessenta, resgata da Semana de Arte Moderna, para exercitá-lo, para distender seus gestos e suas potencialidades, num Brasil já sugado pela cultura de massa, pelos meios de comunicação, pela sociedade do espetáculo, enfim. É nesse novo cenário que o Tropicalismo experimenta o seu verdadeiro espetáculo criativo, devorando a tudo, com fome visceral, antropofágica, e, principalmente, afirmando a beleza e a potência diferenciais dos diversos brasis, no Brasil.

Nesse sentido, o que a poesia, *strictu sensu*, realizou nas décadas de 20 e 30, antropofagicamente, a música expandiu ainda mais nos anos sessenta, através do Tropicalismo, embora tenhamos sempre a interface

entre música, ou musicalidade, e poesia, como gradações alquímicas de um mesmo devir antropofágico.

Sobre a interface poesia e música, Wisnik diz:

Torquato Neto, que participou do tropicalismo como letrista, produziu uma poesia que circula entre a canção e o livro (...) Arnaldo Antunes faz uma ponte entre a poesia concreta e o rock, desenvolvendo uma poética que trabalha simultaneamente com poesia-livro, vídeo e música. (...) podemos postular que se constitui no Brasil, efetivamente, uma forma da "gaia ciência", isto é, um saber poético-musical.³

O fato é que o pensamento literário ganhou vida nas formas musicais e poéticas gerando conseqüências para o cenário da cultura brasileira. Esta atitude de diálogo entre poesia e música permitiu uma permeabilidade entre a citação culta e a fluência lírica popular. Neste sentido, podemos dizer que a canção passou a estar a serviço do estado musical da palavra, portando-se com uma atitude de devoração crítica, dialogando com as diversas expressões da linguagem, seja ela local ou universal, brasileira ou estrangeira, erudita ou popular.

Esta atitude de devoração crítica e de ruptura com estruturas convencionais pode ser chamada também de atitude filosófica no campo musical e poético, pois, através da busca de conhecimentos universais, pôde-se negar o que estava dado, e criar novas formas de poesias e canções, superando, assim, as normas rígidas da estética poético-musical e instigando uma revisão, de contornos locais, e da linguagem onde o bem falar o bem escrever representavam senhas para o acesso social.

EXAME DA LINGUAGEM MUSICAL E POÉTICA

Abaixo registramos a letra da canção: "Para Não dizer que não falei das flores" uma composição musical de Geraldo Vandré, produzida na década de 60, com forte cunho de canção engajada, tanto poeticamente, quanto musicalmente, através da qual o eu lírico procura conclamar a população brasileira a movimentar-se, politicamente, contra a ditadura.

Caminhando e cantando e seguindo a canção/Somos todos iguais, braços dados ou não/Nas escolas, nas ruas, campos, construções/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Vem, vamos embora que esperar não é saber/Quem sabe faz a hora não espera acontecer/Pelos campos a fome em grandes plantações/Pelas ruas marchando indecisos cordões/Ainda fazem da flor seu mais forte refrão/E acreditam nas flores vencendo o canhão/ Há soldados armados, armados ou não/Quase todos

perdidos de armas na mão/Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/De morrer pela pátria ou viver sem razão/Nas escolas, nas ruas, campos, construções/Somos todos soldados, armados ou não/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Somos todos iguais braços dados ou não/Os amores na mente, as flores no chão/A certeza na frente, a história na mão/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Aprendendo e ensinando uma nova lição.

A análise sugere que o eu poético se coloca em movimentação como cidadão brasileiro e como músico (caminhando e cantando), vislumbrando que a união de todas as pessoas do Brasil poderia gerar novos rumos para a história do país e também demonstrando que o futuro do país poderia ser outro, se o seu povo se mobilizasse, negando a ditadura, através de uma atitude de aprendizagem política capaz de nos ensinar uma “nova lição”, a liberdade.

A canção traz, também, um forte cunho de denúncias da miséria do país, mostrando que, mesmo sendo um país produtivo, a estrutura agrária, compreendida de latifúndios, permitia que um grande número de brasileiros passasse fome.

O compositor, através do uso simbólico da flor, demonstra que o amor pelo país, através da sensibilidade política e social, seria a maior arma contra o símbolo da ditadura, o canhão.

Através da análise da canção, reconhecemos que há, por parte do compositor, uma atitude crítica frente à estrutura político-econômica, injusta, do Brasil, nos convocando à ação, a caminhar e a cantar, conscientemente, a fim de vencer a ditadura militar.

Todavia, a canção engajada é exemplo crucial de uma estética que dialoga pouco com as demais expressões artísticas, inclusive com as outras tendências musicais, como o rock nacional, traduzido na época pelo Iê-Iê-, cometendo, paradoxalmente, uma outra forma de exclusão e de opressão, aquela que faz com que o compositor reduza a estética da canção aos problemas circunscritos na/pela ditadura militar, como se o acontecimento ditatorial, por mais dramático, por mais assassínico e opressor que fosse, não convergisse, por sua vez, com uma história de opressões que fazia calar não só o engajado ou o marxista consciente, mas a tudo que fosse e tem sido diverso, que fosse corpo, pulsões libidinais, dança, sonoridades, jeitos de ser e de estar distintos dos modelos sociológicos vigentes.

Todavia, o grupo tropicalista, aberto a múltiplas dicções estéticas, vislumbrava compor canções integradas a uma atitude musical que dialogasse com o pop nacional e com o internacional, fazendo, na prática de suas canções, uma outra diversa crítica, um contradiscurso em relação a

tudo que cheirasse opressão, se distanciando, assim, da canção exclusivamente engajada.

Na busca para ilustrar essa atitude, apresentamos letra e análise da música *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, a qual se caracteriza por uma marchinha alegre, de algum modo contaminado pelo pop internacional, sem deixar, no entanto, de incorporar, em sua letra, uma postura crítico-antropofágica em relação às falências gerais da humanidade, inclusive e principalmente do Ocidente colonizador.

A estética musical de *Alegria, Alegria* nos dá a sensação de fortes sugestões visuais, criadas pela menção de nomes e produtos, personalidades e lugares, construindo, ao mesmo tempo, uma instância própria para a crítica e uma alegria imediata na fruição da canção.

Eis a letra:

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/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/E 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/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?

Musicalmente, como opção estética, optou-se por retalhos musicais, utilizando uma sonoridade reconhecível na música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente, que clarificasse a canção, mas também e, ao mesmo tempo, se chocasse com ela.

O eu lírico incorpora, antropofagicamente, as primeiras idéias pró Iê-, Iê-Iê, trazendo, para a canção, base de baixo, guitarra, bateria e teclado, através da parceria com o grupo Beat Boys e o som típico do neo-rock'roll inglês. Enfim, tudo aquilo que os nacionalistas, numa postura tipicamente elitista e academicista, da MPB, mais odiavam e temiam.

A canção, já nos primeiros versos, enuncia o seu lugar, na verdade um não lugar, fora das identidades estanques, posto que “sem lenço e sem documento”, deixando claro que caminha “contra o vento”, a favor do despojamento comportamental, fora das posses identitárias, simbólicas e econômicas.

Já a expressão “Eu vou” colore as linhas do querer caminhar do jovem, enquanto o “vento” aparece como um obstáculo a ser transposto. Por conseguinte, o elemento “sol” denota a expressão de luminosidade, que assume a função de mostrar os objetos impregnados de valores da época. Valores que foram construídos por imagens e informações no geral centralizadoras, como as formatadas pela tradição, pela autoridade, pelo dinheiro, pela, enfim, hierarquia imposta por todas as formas de possessão simbólica e material, para as quais o jovem, sujeito lírico da canção, apresenta-se como uma pessoa “sem lenço e sem documento”, metáfora para uma liberdade antropofágica, juvenil, aberta para a despossessão e, portanto, para o diálogo com os diferentes e as diferenças.

O contato com os objetos imbuídos de valores do mundo do consumo, da ciência, da política e dos contrastes ideológicos, em voga nos anos sessenta, faz o eu lírico sentir alegria e preguiça, marcas a um tempo da alegria oswaldiana, para quem a “a alegria era a prova dos nove” e também da preguiça de Macunaíma, personagem do romance homônimo de Mário de Andrade, para o qual a preguiça constituía um modo de não se adaptar e se render à pressão do trabalho produtivo, cuja engrenagem tende a desvisceralizar o trabalhador, transformando-o num ser zumbítico, sem vida, máquina humana deslibidinizada.

Trata-se, nesse sentido, de uma canção ao mesmo tempo profundamente desengajada e visceralmente engajada. Desengajada para toda forma que pretenda fechar o sujeito no mundo de uma posse ou de uma fronteira, mesmo que ideológico-partidária; engajada para a abertura no e para o mundo, para a alegria de viver, apesar da máquina de matar das engrenagens gerais do sistema produtivo.

Sob esse aspecto, o do desengajamento, ressaltamos, com Tatit, que Caetano Veloso “sela um contrato com uma instância neutra do ponto de vista ideológico e ao mesmo tempo preserva o direito ao desengajamento para poder enxergar o mundo sem o filtro das posições preconcebidas (TATIT, 2001:189).⁴ Nesse sentido, acompanhando o argumento de Tatit, o eu lírico de *Alegria, Alegria* desfaz qualquer perspectiva de envolvimento maior com valores sociais estritamente demarcados, sejam os do lado do poder constituído, sejam os do poder que se pretende constituir, vindos das direitas ou das esquerdas.

A análise da canção demonstra que há uma clara ruptura com a estética de composição musical-poética, repletas de relações causais e consecutivas, instaurando uma estética que valoriza um tempo rápido, confuso e propício para o exercício da liberdade, a qual, nesse caso, aparece como escolha consciente de um eu lírico em relação ao seu lugar no mundo,

na verdade, mais precisamente, em relação ao seu “não lugar”, ou não lugares, posto que pretende fruir todos os lugares, horizontalmente, sem hierarquizá-los ou verticalizá-los ideologicamente. Sem tomar posse, arrogantemente, como que retomando a divisa antropofágica oswaldiana: “Só interessa o que não é meu”.

Assim podemos afirmar que, a partir de *Alegria, Alegria*, o “deslugar” engajado do movimento tropicalista escolheu a prática antropofágica da mistura de gêneros, de tons, de influências, aproximando o erudito do popular, o cognitivo-crítico do lúdico-publicitário, o sagrado do profano, antecipando, surpreendentemente, a abertura político-comportamental da década de 70 e 80.

Por outro lado, o gesto antropofágico de Oswald de Andrade é retomado, algumas décadas depois, pelos tropicalistas, como uma espécie de fantasma, como o retorno do reprimido, o daqueles que, diante da agenda bélica do devir ocidental, com suas polêmicas e práticas aguerridas e maniqueístas, estão agonicamente fora da pauta, sendo platéia amorfa e estanque de uma polêmica, de uma dramaturgia, que usa o argumento da alteridade, do oprimido e do opressor, para, no fundo e no raso, mais tensionar e aprofundar a opressão, uma vez que, ao requisitar os personagens dessa dramaturgia, a do senhor e do escravo, de alguma forma, por mais boa vontade que se tenha, alimentamos os afetos desse cenário, sedimentando-o e cristalizando-o.

A partir do interior da década de 60, ao invés de ver sofrimento, injustiças, dor, genocídios, de partir do horizonte da representação, dos falares em nome de, o tropicalismo assumiu uma postura plástica de deixar falar, em suas canções, esses outros oprimidos, embora de um modo diverso, porque inusitadamente alegre, irreprimível, apaixonado, sem o lenço da platéia e sem o documento dos convidados de honra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos mostrar, ao longo de nossas reflexões, que tanto o movimento antropofágico da década de 20, como o tropicalismo, na de 60, realizaram, de forma esplendorosa, aquilo que o filósofo francês Jacques Derrida, em *Os espectros de Marx* (DERRIDA, 1994: 21), chamou de retorno dos fantasmas marxistas, na virada do século XX para o XXI, entendendo fantasmas no sentido estritamente marxista, como a conjuração revolucionária das vozes oprimidas e também como o retorno fantasmático das vozes que o próprio Marx reprimiu, em função do ranço positivista das

ciências sociológicas do século XIX ter, quase que inevitavelmente, contaminado sua análise, fazendo com que evitasse, e esconjurasse, por exemplo, as vozes fantasmáticas estético-corporais, as vozes libidinais, as vozes negras, as vozes femininas, indígenas, miscigenadas, em nome de um megadiscorso revolucionário e totalizador, patriarcal.

Num certo sentido, a prática antropofágica do Tropicalismo incorporou tanto os fantasmas oprimidos, o operário, seguindo a perspectiva marxista, quanto os que figuram e figuraram ainda numa zona mais obscura, um verdadeiro limbo de esquecimento, como os fantasmas da informalidade, os fantasmas da visceralidade corporal africana, latino-americana, e uma infinidade de outros tornados anônimos pelo aparelho discurso eurocêntrico.

Daí que a devoração antropofágica do Tropicalismo, não temos receio de afirmá-lo, realizou, na década de sessenta do século passado, aquilo que poderíamos, a partir de Michel Foucault, chamar de a mais inusitada aventura da Modernidade, a que toma consciência agônica de que somos muitos, e que, portanto, a liberdade de expressão é infinita, de modo que nós, humanos, somos os sujeitos de uma nau – sim, leiam a metáfora clichê como mais um fantasma, a retornar -, as culturas que constituímos, que só não naufragará se for, antes de tudo, uma espécie de Arca de Noé. Se for capaz de abrigar todos o mundos no mundo.

Verificamos que o Tropicalismo, em sua época, realizou essa aventura, posto que no meio da tempestade da ditadura, não se fechou no discurso carrancudo, imposto pelos golpistas, mas preferiu trazer, para sua prática inspiradora, a antropofagia de uma nau repleta de brasis. Daí que, naquele momento, para nós, o Tropicalismo era o lugar, por excelência, da contra-revolução da MPB brasileira, muito mais que o engajamento musical poderia supor, muito mais que o próprio engajamento, muitas vezes se revelando como uma espécie de “pró-discorso” ditatorial, por absurdo que pareça tal afirmação.

Podemos dizer, então, que foi a partir da década de sessenta que uma estirpe de compositores-letristas, brasileiros, alterou o conceito estético que se fazia das canções populares, alçando o status de poesia cantada e popular, pois abordavam, com lucidez e atitude filosófica, questões tão diversas como a contracultura, a valorização da informação cultural, a política, a cultura pop, as relações de amor, a amizade, as relações sociais, o mundo moderno, com suas formas capazes de fazer entrecruzar, horizontalmente, as mais díspares dicções musicais.

Demonstrava, assim, que compor canções também constitui uma atitude crítica frente ao que é considerado padrão de conduta estética,

podendo, o compositor, se adequar ou se rebelar esteticamente, se posicionando entre o mundo real e o mundo possível, embora preferissem, os tropicalistas, o impossível, a terceira margem do sonho.

No entanto, tendo em vista a necessidade antropofágica de alargar essa terceira margem dos sonhos, de expandi-la para o presente atual, antes de terminar este ensaio, gostaria ainda de fazer algumas ponderações, uns questionamentos.

Sendo o tropicalismo, conforme acreditamos, um acontecimento estético-musical antropofágico, culturalista, que, embora não seja ou esteja no interior da pós-modernidade, porque atuou dentro do cenário da modernidade, qual a sua herança, hoje, para o presente pós-moderno em que vivemos, no começo deste novo milênio? Residirá a potência deslocadora de sua herança antropofágica na insistência à postura culturalista, nos termos agendados pela cultura pop publicitária contemporânea? Ou, por outro lado, sua herança, a potência de sua alegria, estará no gesto amplo, a favor de outros novos velhos fantasmas, os que estão de fora da festa dos poucos da cultura pop midiática, inclusive os fantasmas sociológicos do marxismo, inscritos no rosto do desemprego, do trabalho informal, na massa abrupta de seres zumbíticos, massificados, aptos para repetir, macaqueando, os ritmos culturais da última moda musical, projetada a partir do “Programa do Faustão” ou do Gugu Liberato, além de outras formas absurdas, porque fora do mercado anglo-americano, de ganhar a vida?

Claro está que essas questões todas, tal como foram formuladas, já indiciam, por si sós, o lugar de enunciação, político-cultural, nosso, os autores deste ensaio.

Notas

¹ CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Palavras, 1979.

² TATIT, Luiz. *Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no séc. XX*. In: Revista da USP no. 14. *Dossiê...Música Brasileira*. São Paulo, Edusp, 2001; (pp. 223-237).

³ WISNIK, José Miguel. *A GAIA Ciência – Literatura e música popular no Brasil*. In: Revista da USP no. 14. *Dossiê...Música Brasileira*. São Paulo, Edusp, 2001; (pp. 183-199).

⁴ TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*/ Luiz Tatit. –São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 189.

Referências

- ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. 16 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald* (Poesias reunidas). Círculo do livro S. A. São Paulo. Composto pela Linoart Ltda. Impresso e encadernado em oficinas próprias. Sem data.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: W. M. Jack
- BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: ED.34, 1997.
- CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. Trad. Álvaro Lorencini. – São Paulo: Editora UNESP, 1999. – (Encyclopaedia).
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Palavras, 1979.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DESCARTES, René. Discurso do Método. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- GIL, Gilberto. *Todas as letras: incluindo letras comentadas pelo compositor* / Organização Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- HUME, David. Investigação acerca do entendimento humano. In.: *Os Pensadores*. Trad. Anuar Aiex. São Paulo: Abril Cultural, 1999.
- KIEKEGAARD, Soren Aabye. Temor e Tremor. In: *Os Pensadores*. Trad. Maria José Marinho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LEIBNIZ. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural: Vozes, 1997.
- MARX, Karl. Manuscritos Econômico-filosóficos. In. *Os Pensadores*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MONTAIGNE, Michel de. Ensaio. In.: *Os Pensadores*. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- PASCAL, Blaise. Pensamentos. In.: *Os Pensadores*. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

- REALE, G. & ANTISERI, D. *História da Filosofia*, Volume II, Ed. Paulis, São Paulo, 1990.
- ROTerdã, Erasmo de. O Elogio da Loucura. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Bartolomeu de Las casas LAS CASAS, Bartolomeu de. *O paraíso perdido*. Trad. Haroldo Barbuy. São Paulo: L&PM, 1996.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, Luiz. *Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no séc. XX*. In: Revista da USP no. 14. *Dossiê...Música Brasileira*. São Paulo, Edusp, 2001; (pp. 223-237).
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical / Caetano Veloso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WISNIK, José Miguel. A Gaia Ciência: *Literatura e música popular no Brasil*. In: Revista da USP no. 14. *Dossiê...Música Brasileira*. São Paulo, Edusp, 2001; (pp. 183-199).
- YATES, F. A. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1988.

