

O Crítico e a Tropicália

Priscila Gomes Correa

*Historiadora, doutoranda em História Social
Universidade São Paulo*

Resumo: A “consolidação” da música popular urbana no Brasil como linguagem privilegiada, a partir de sua inserção no mundo do consumo, provocou questionamentos e debates a respeito dos sentidos da arte/mercadoria sob um contexto de desenvolvimentismo e massificação cultural. Diante disso, neste trabalho, apresentamos algumas considerações sobre esses debates, em especial aquele despertado pelo movimento Tropicalista, justamente por abarcar a cumplicidade entre artistas e críticos.

Palavras-chave: música popular, tropicalismo, intelectuais, Caetano Veloso



Disponível em: www.radio.usp.br Acessado em: 13/09/08

Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada
(VELOSO, Caetano, 1968)

Em períodos de grande agitação política ou cultural, como ocorreu no Brasil entre as décadas de 1960/70, observa-se a intensificação das intervenções dos intelectuais.



Elaboram-se interpretações diversas sobre eventos e desenvolvimentos da sociedade; e identidades, culturas ou paradigmas ideológicos são reavaliados pelo universo da crítica. Pode-se dizer que a música popular começou a despertar a atenção redobrada dos intelectuais, sobretudo a partir da Bossa Nova. Em 1960 o musicólogo Brasil Rocha Brito escreveu um balanço intitulado *Bossa Nova*, no qual procurou abordar a concepção musical do movimento por meio de uma “apreciação técnica”, mas já identificando que “nunca antes um acontecimento ocorrido no

âmbito da nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e entrevistas, mobilizando enfim os meios de divulgação mais variados” (CAMPOS, 1993:17).

Além da variedade de enfoques teórico-metodológicos que a incipiente “história da música no Brasil” suscitava, o interesse da crítica estava ligado notadamente aos aspectos discursivos da canção popular, motivando debates sobre suas subjacentes propostas

políticas ou culturais. E, como observou Arnaldo Contier, uma das hipóteses para esta efervescência intelectual seria “o debate em torno da arte politicamente engajada” (CONTIER, 1991:163). A propulsão da Indústria Cultural assimilou essa antiga controvérsia, os artistas estariam vinculados a posições “engajadas” ou “alienadas” frente a “nova” realidade. E, de fato, muitos compositores e cantores tomaram para si uma missão de cultura, fazendo-se intelectuais ao intervir sobre o terreno do político, compreendido no sentido de debate sobre a *city*.

Contudo, a situação política brasileira pós-1964 provocou ainda mais confusões sobre o papel da arte sob a sociedade de massas, e foi precisamente a penetração popular da canção que a teria revelado como veículo ideal para a divulgação de determinados ideais e ideologias. Alguns artistas oriundos da Bossa Nova iniciaram um amplo movimento que desembocou na chamada *Canção de Protesto*. Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leão, entre outros, começaram a abordar os problemas sociais do país. Essa reversão temática, do “amor, o sorriso e a flor” para questões libertárias e participantes, nascendo e proliferando sob o debate, aprofundou o olhar crítico sobre a canção popular, enfatizando seu aspecto verbal e até mesmo sobrepujando as questões estéticas que num primeiro momento dominaram o debate sobre a Bossa Nova.

O fato é que de uma forma ou de outra a massificação cultural parecia exigir posicionamentos, e as controvérsias daí decorrentes não se restringiam ao Brasil. Os conhecidos questionamentos sobre a “cultura de massas”, como os propalados pelos teóricos de Frankfurt, ainda estavam em curso. Umberto Eco tratou, então, de esclarecer que “o universo das comunicações de massa é – reconhecamo-lo ou não - o nosso universo” (ECO, s/d:11). Destarte, Eco identificou duas atitudes comuns frente à “cultura de massas”, a de aprovação (intelectuais “integrados”) e a de recusa (intelectuais “apocalípticos”), mas que poderiam constituir as duas faces de um mesmo problema, em que também os textos apocalípticos poderiam ser o “mais sofisticado produto oferecido ao consumo de massa” (ECO, s/d:9).

No Brasil esse tipo de polêmica abrigou outros matizes, inicialmente não estavam em questão somente as manifestações oriundas da Indústria Cultural, mas também sua associação a processos culturais estrangeiros. Antes de se contrapor à “qualidade” de seus

produtos, contestava-se a sua suposta ameaça às “tradições” culturais genuinamente brasileiras. Por exemplo, já em relação à Bossa Nova encontramos posturas como a de José Ramos Tinhorão, visto que, apesar de seu inventário de argumentos, na base de sua recusa do movimento existia a preocupação, diante da influência do *jazz be-bop*, com a “quebra de tradição” do samba, “através de uma espécie de esquematização destinada a transformar esse gênero de música popular carioca no âmbito da classe média numa pasta sonora, mole e informe” (Tinhorão, 1997:51).

Essa relação com a cultura universal sempre foi foco de controvérsias, pois entre a recusa, assimilação ou transformação das influências externas, os intelectuais brasileiros tentavam, em verdade, refletir sobre uma inconfundível miscelânea. Sob esse aspecto, na década de sessenta, os intelectuais estavam se voltando para as indagações dos modernistas como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. No entanto, mesmo que essa diversidade de contraposições presente nos discursos tenha inevitavelmente refletido sobre o trabalho dos artistas, a música popular não se ofereceu, como observou José Miguel Wisnik,

como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão de censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido” (WISNIK, 2004:176-177).

Assim, Wisnik conseguiu sintetizar as principais preocupações dos intelectuais entre os anos 60/70, mas sem esquecer da existência da obra (música popular) em si, lembrando-nos que não se trata de um mero sintoma, de uma simples resposta ao contexto intelectual.

Mas essa maleabilidade para se interpretar a música popular foi sendo conquistada aos poucos, sobretudo depois que o tema adentrou para o campo das investigações acadêmicas. Um processo de construção do conhecimento que permaneceu por muito tempo restrito ao universo da crítica, cujas indagações norteiam até hoje muitos trabalhos, visto que tanto intelectuais quanto artistas buscaram construir a “cultura brasileira”, deixando reflexões seminais. Ademais, como constatou Daniel Pécaut, “esses intelectuais e seu público, os artistas contestadores e sua platéia formam um conjunto que tem uma presença política certa, com seus próprios modos de sociabilidade e identificação”

(PÉCAUT, 1990:255), ou seja, essas relações e referências presentes nos discursos sobre a música compõem também uma cultura política de ação na sociedade.

Entre os artistas/intelectuais que propuseram interpretações sobre a música popular urbana ainda no “calor da hora”, isto é, entre as décadas de 60 e 70, destacam-se Walnice Nogueira Galvão, Augusto de Campos, Julio Medaglia, Affonso Romano de Sant’anna e Caetano Veloso. Muitos desses autores do “universo da crítica” mantinham estreitas relações com os músicos populares, exercendo profissões próximas ao cotidiano desses artistas. Situação que explica inclusive a agressividade diante das divergências ideológicas, gerando conflitos reforçados e aproveitados pela mídia, precisamente como constatou Umberto Eco a respeito de sua fórmula “apocalípticos e integrados”. Mas a partir disso, a indústria fonográfica percebeu rapidamente que o consumo era potencializado pelas disputas de “movimentos”, assim estimulando os embates através de estratégias promocionais, pois “os ‘movimentos’ musicais deveriam ser bem configurados a partir de ‘rótulos’ reconhecíveis e direcionados a faixas de públicos específicas” (NAPOLITANO, 2001:277).

Aliás, muito da atração que os festivais de música exerciam sobre o público advinha dessa espécie de partidarismo, formavam-se verdadeiras torcidas semelhantes às dos clubes de futebol: MPB *versus* Jovem Guarda ou MPB *versus* Tropicália. E, de acordo com Chico Buarque, a disputa também se estendia aos músicos: “havia rivalidade entre nós, mas era uma rivalidade saudável, porque escancarada” (apud CHEDIAK, 1999:12). Caetano Veloso, apesar de sua revolta diante da caricatural disputa que se criou entre ele e Chico, também admitiu que na época: “havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes” (VELOSO, 1997:233).

Tudo isso acabava refletindo nas interpretações sobre a música, redundando em comprometimentos, na maioria das vezes, involuntários, mas em determinados casos se era parcial de maneira declarada e proposital, como veremos com Augusto de Campos. Evidentemente que os estudos e pesquisas sobre a música popular urbana não se restringiam às polêmicas, muito menos estas se limitavam aos temas que abordamos até aqui. Mas são com estas generalizações que começamos a identificar algumas motivações subjetivas para as reflexões artísticas e teórico-metodológicas. Se Augusto de Campos

propôs uma abordagem baseada na Teoria da Informação e Affonso Romano de Sant'anna nas conexões com a literatura; os compositores também fizeram suas intervenções não só por meio de entrevistas e artigos, mas sobretudo pelas canções. Canções que, por sua vez, eram interpretadas pelos críticos e passavam, conseqüentemente, pelo debate.

Entre os diversos debates, optamos por abordar mais detidamente aquele sobre o movimento Tropicalista, justamente por abarcar a cumplicidade entre artistas e críticos. A problemática começou a se configurar em 1965/66, quando Caetano Veloso se manifestou por meio do artigo *Primeira feira de balanço*, destacando que era preciso rever o legado de João Gilberto, o qual teria conseguido combinar inovação e tradição dando “um passo à frente”, sendo preciso retomar essa “linha evolutiva”. Tal idéia acabou norteando os rumos da obra de Caetano e do movimento Tropicalista, cujo marco foi o lançamento do LP *Tropicália* em 1968.

Envolvendo diversos artistas (Caetano, Gil, Mutantes, Tom Zé, Gal Costa, Rogério Duprat e, por associação, Zé Celso, Hélio Oiticica, Augusto de Campos, Nelson Motta, entre outros) esse movimento realizou uma espécie de revisão crítica da cultura brasileira no âmbito da linguagem, da informação e do consumo, despertando, como se esperava, reações de oposição. Através dessa revisão, esse grupo legitimou sua atuação, pois estabeleceu antagonismos com um outro movimento ou ideologia considerado dominante, realizando releituras de suas problemáticas e mostrando suas inconsistências. Por isso, “a singularidade do tropicalismo se revela na situação em que apareceu, quando comparada com a ideologia de *protesto*” (FAVARETTO, 1996:127).

A estratégia básica usada para atrair as atenções foi o emprego do imprevisto, do choque e da ruptura extrema com o *status quo* adquirido pelo adversário, colidindo, por conseguinte, com o próprio público, do qual também se visava uma parcela. Certamente, tratava-se de uma atitude de risco, nem sempre atraindo olhares positivos, dependendo da validade conjuntural (ou histórica) da nova proposta. Assim, o tropicalismo realizou a crítica através da *invenção* e do *estranhamento*, trabalhando a consonância entre música, poesia, dança, canto e roupa, ao adotar, inclusive, materiais da Indústria Cultural sob a *forma* das propostas das vanguardas artísticas. Construindo assim uma alegorização da realidade que provavelmente não despertaria polêmicas na década seguinte, pois os ruídos,

as guitarras as roupas exóticas e coloridas estavam assimilados, dado que difundidos pela Indústria Cultural.

Entretanto, nessas condições, não ocorreria a decodificação do sentido crítico de um movimento como o Tropicalismo, a ambigüidade decorrente da colagem ou da “enumeração caótica” não seria facilmente perceptível. Pelo contrário, essas “técnicas” poderiam ser traduzidas como inserção *a-crítica* na chamada *cultura de massas*, um voltar-se para si na contemplação do individual. No entanto, esse movimento surgiu em 1968 quando o ato da apropriação na arte contemporânea, ainda era encarado em suas ambigüidades, exigindo reflexão. Portanto, identificar o lugar histórico do movimento é fundamental, só assim faz sentido a justificativa de Augusto de Campos: “naquele tempo, você era a favor ou contra”, ao colocar-se na linha de frente da “fuzilaria” a favor da Tropicália.

A proposta ganhava a legitimidade do momento, pois, se partirmos do discurso de Walnice Nogueira Galvão, a *MMPB* (moderna música popular brasileira) estaria presa à mitologia do *dia que virá*, em canções de Geraldo Vandré, Edu Lobo, entre outros. Por exemplo: “certo dia que sei por inteiro/ eu espero não vá demorar/ este dia estou certo que vem...” *Ponteio* – Edu Lobo e Capinam (GALVÃO, 1976). Enquanto isso o Tropicalismo contemporâneo já “começa a sugerir uma preocupação com o *aqui* e *agora*, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente”. Por exemplo: “eis que eles sabem o dia de amanhã/ eles sempre falam num dia de amanhã.../ todo o seu passado no dia de amanhã...”. *Eles* – Caetano Veloso e Gilberto Gil (HOLLANDA, 1992:61).

A partir disso, Augusto de Campos, do grupo dos poetas concretos, escreveu diversos artigos acerca da música popular, publicando no início de 1968 uma coletânea de artigos “*O Balanço da Bossa*”, na qual defendia uma visão evolutiva da música popular, que o “grupo baiano” (Caetano, Gil, Gal, Torquato, etc.) estaria concretizando. Ora, nesse mesmo ano o movimento tropicalista se estruturou, divulgando-se através de discos, *happenings*, shows, e da televisão; e entre seus “teorizadores” estava Augusto de Campos, que explicava as músicas e atividades tropicalistas, definia conceitos e objetivos, interpretava e construía as “engrenagens”, logo adotadas pelos artistas: “afinal, não era

nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas” (apud FAVARETTO, 1996:21) salientou Gilberto Gil.

Desse modo, semelhante ao que ocorria nas artes plásticas, os críticos interpretavam para o público o sentido das atividades artísticas, por isso pode-se dizer que Augusto de Campos atuou no movimento ao se propor, por exemplo, interpretar as experimentações ao vivo (efêmeras) realizadas pelos tropicalistas, os *happenings*. Essa arte do precário e do passageiro exigia uma análise para materializar seus efeitos, tratando-se de uma manifestação de contexto que provoca diversas reações no público: “Não gostei. Não entendi nada”. “É a própria estética que entra em crise, para dar lugar a uma possível “lógica de preferência”, que seria a estética da sociedade de massa ou de consumo em massa” (PIGNATARI, 1971:234).

Por isso foi de grande importância a atividade do crítico para o movimento, e as considerações acima esclarecem “a lógica de preferência” na qual se inseriu Campos quando escreveu o artigo “É Proibido Proibir os Baianos” publicado no *Correio da Manhã* em 30/10/68. Esse artigo parece-nos muito sugestivo, pois, tratando-se de uma clara tomada de posição, o autor realiza uma síntese das influências e objetivos do movimento. O pretexto é o incidente com Caetano Veloso ocorrido, semanas antes, nas eliminatórias do *III Festival Internacional da Canção* no TUCA (Teatro da Universidade Católica), no qual Caetano ao apresentar sua canção “É proibido proibir” foi severamente repudiado com vaias pelo público, realizando um *happening* de protesto contra esta reação. Campos, que estava presente nesta apresentação de 15 de setembro, escreveu o artigo supracitado em favor de Caetano e repudiando a reação do público, num texto na mesma linha do discurso proferido por Caetano na ocasião, porém com maior embasamento teórico.

Nesse artigo, Augusto de Campos evidencia, primeiramente, os possíveis sustentáculos das idéias, “incompreendidas”, dos tropicalistas, que aplicam o método antropofágico de Oswald de Andrade, partem da contribuição de João Gilberto, e “voltam a pôr em xeque e em choque toda a tradição musical brasileira, bossa-nova inclusive, em confronto com os novos dados do contexto universal” (CAMPOS, 1993:262). Assim, a tropicália desmistifica a tradicional música brasileira ao colocar em conflito seus principais

elementos a partir de novos dados obtidos com a associação a música de vanguarda. Assim, Caetano e os baianos levam toda esta “implosão informativa” para o consumo, pois produzem informação ao violarem o código de convenções que o rege. Essa violação ocorre em consequência da criação de uma nova linguagem que associa diversos elementos sonoros e visuais. Caetano, Gil e os Mutantes ao atuarem dessa forma foram intensamente



Fonte: kenardkrue2.blogspot.com Acessado em 15/09/2008

vaiados, mas souberam se apropriar da ocasião, inserindo tudo num *happening*, assim produzindo informação nova a partir do *estranhamento*.

Contudo, diz Campos, esta mensagem não foi apreendida pelo público que estava preso a preconceitos

ideológicos (*conservadores, stalinistas e nacionalóides*). Assim, o autor deixa claro quem é o seu interlocutor, parte da esquerda e os adeptos da *canção de protesto*, aqueles que ainda se pautam na oposição entre participação e alienação, dicotomia anulada pelos tropicalistas ao tentarem despertar “a consciência da sociedade repressiva que nos submete”, mas esse público estaria alienado a essa condição, a negando. Campos tenta, portanto, pôr a nu a incoerência desse público que vaiou Caetano, por meio de um argumento semiótico, justificando, destarte, seu ataque direto aos “protestistas”. Ademais, acaba justificando a vaia tanto por meio da Teoria da Informação quanto pela comparação com grandes artistas do início do século que também, em seu tempo, foram vaiados e incompreendidos (Maiakovski, Schonberg e Debussy, entre outros), mas que enfim eram grandes gênios inventores. Como o público desses artistas o de Caetano no TUCA cometeu o erro de dispensar informação criativa, por estar preso à redundância cultural e integrados inconscientemente a preconceitos e ao Sistema.

De tal maneira, justifica-se o movimento tropicalista ao mesmo tempo em que se desatualiza qualquer oposição naquele momento, pois ao colocar o grupo como vanguarda (“É proibido Proibir’ ficará como um marco de coragem e de integridade artística”)

desloca-se seu julgamento para o futuro. Por isso recusa o uso do sufixo “ismo” que historiciza o movimento, daí a preferência pelo termo “protestistas” em referência aos ditos adversários, encerrando esse grupo dentro do chamado *Sistema*, ou seja, nos limites do previsível. Por esse mesmo viés de desqualificação, remete-se ao público dos festivais, que seria especificamente de universitários e não o “povo”, colocando em dúvida o caráter popular do festival. Por outro lado, à “música popular de vanguarda” elaborada pelos tropicalistas, não se aplicaria mais o termo “popular” com sua definição corrente:

são eles, hoje, indiscutivelmente, cantando simples ou menos simples, com ou sem pretensão, a vanguarda viva da música popular brasileira, talvez já não tão “popular”, na acepção meramente quantitativa do termo, mas - a partir deles cada vez mais inventiva (CAMPOS, 1993: 292).

Diante disso, a complementaridade entre o texto de Campos e o discurso proferido por Caetano Veloso no TUCA reforça a nossa idéia de *mão dupla* entre crítica e tropicalia: “o problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira”. Esta frase do discurso de Caetano foi, como vimos, reanimada por Campos, e tamanha parcialidade do crítico foi comentada, posteriormente, até pelo próprio Caetano: “na defesa ostensiva dos tropicalistas, Augusto de Campos deixara ver não apenas como se desenvolvesse sua combatividade, mas também como esta mesma combatividade criara-lhe limitações” (VELOSO, 1997:225).

Assim, de acordo com Marcos Napolitano, a crítica de Augusto de Campos foi eficaz como contribuição para uma “visão heróica” do tropicalismo, superdimensionando o ato de ruptura com um segmento esteticamente conservador da MPB. Portanto, o crítico tropicalista teria construído uma estratégia de afirmação para uma “vanguarda heróica”, contribuindo para a criação de mitos a respeito do movimento, como se este tivesse de fato rompido com as “estruturas dos festivais”. Mas na verdade os tropicalistas não teriam atuado sobre códigos desconhecidos pelo público, mas ampliaram esses códigos que organizavam os critérios de avaliação e julgamento estéticos, até então difusos no panorama cultural brasileiro (NAPOLITANO, 1999:275).

Contudo, aos olhos de muitas pessoas o tropicalismo de fato rompeu algumas “estruturas”. Para Paulinho da Viola, por exemplo, antes havia movimentos de música

popular, “algumas vezes até forçados por festivais”, “depois do movimento tropicalista isso acabou. Foi uma coisa muito forte, muito crítica, que pôs por terra uma série de valores, ridicularizou bastante os valores aos quais a gente também vinha se agarrando até então”. Ou seja, promoveu uma abertura para a criação “e é até errado se ficar discutindo a utilização de qualquer elemento dentro de uma música, mesmo sendo do passado ou do futuro, ou de agora” (apud CICLO, 1975: 98). Por outro lado, é interessante citarmos a crítica severa, porém ponderada de Chico Buarque quando começaram a tachá-lo como “passadista” em relação aos tropicalistas: “não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o *samba* que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção (...) E não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha” (Hollanda, 9/12/68).



Fonte: www.colband.com.br/ativ/nete/cida/jovem_metropole_ ACESSADO: 13/ 09/08

Referências Bibliográficas

CAMPOS, A. de *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1993



- CHEDEAK, A. (ed.). *Songbook Chico Buarque*. v. 4, São Paulo, Lumiar, 1999.
- CICLO de Debates Casa Grande*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975
- CONTIER, A. D. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-1980). *Anais do XVI Simpósio da ANPUH* de 1991
- ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo, Perspectiva, s/d
- FAVARETTO, C. *Tropicália, Alegria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos: ensaios críticos* Duas Cidades, 1976.
- HOLLANDA, C. B. de. Nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha. *Última Hora*, 9/12/68.
- HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992
- MORAES, J. G. V. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, nº39, 2000
- NAPOLITANO, M. “*Seguindo a Canção*”: *engajamento político e Industria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo, Annablume: Fapesp, 2001
- PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação*. São Paulo, Ática, 1990
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1971
- TINHORÃO, J. R. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo, Ed. 34, 1997
- VELOSO, C. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro, Ed. Pedra Q. Ronca, 1977
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo, Cia das Letras, 1997
- WISNIK, J. M. O Minuto e o milênio ou Por Favor, Professor, uma década de cada vez. In. *Sem Receita*. São Paulo, Publifolha, 2004