

## Tropicalismo or not Tropicalismo



Por Ricardo Fabbrini\*

Em *O livro do disco: Tropicália ou Panis et circenses* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2018)<sup>[i]</sup>, Pedro Duarte retoma em boa hora, porque no momento atual de impasse na vida brasileira, a polêmica desencadeada pelo lançamento do disco *Tropicália ou Panis et circenses*, que reuniu os artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Rogério Duprat, Nara Leão, Gal Costa, José Carlos Capinam, e o grupo Os Mutantes. Destacarei apenas alguns aspectos desse livro de escrita clara e precisa que alia, sem ostentação, informação histórica e análise de obras, contribuindo significativamente para a fortuna crítica sobre o imaginário tropicalista.

Na caracterização da forma das canções tropicalistas, tão diversas, Duarte recorre no início de seu livro, às noções de bricolagem e de caleidoscópio utilizadas, respectivamente, por Augusto de Campos, em 1967, e

Celso Favaretto, em 1978.<sup>[ii]</sup>

Essas críticas pioneiras, recupera Duarte, caracterizaram as canções desse disco a partir da ideia de montagem, de justaposição de fragmentos, própria à sensibilidade da vida moderna na cidade, no sentido de certa arte de vanguarda europeia, sem que daí resultasse uma tentativa de síntese.

No exame da recepção crítica ao tropicalismo no calor da hora, Duarte recorre também ao ensaio de Roberto Schwarz, *Cultura e política, 1964-1969*, publicado em 1970, em pleno regime militar brasileiro, no qual o crítico caracterizou a “poética tropicalista” como forma “absurda”, um “disparate” ou “aberração”, uma vez que nela haveria uma “conjunção esdrúxula do arcaico e do moderno” operada não apenas no

tratamento moderno dos “fatos arcaicos”, mas no “material mesmo das canções”.<sup>[iii]</sup>

Diferentemente do que ocorreria na pedagogia do oprimido de Paulo Freire, do mesmo período, no qual “a dualidade entre o arcaísmo rural e a reflexão especializada” seria superada por um método de alfabetização libertário; no tropicalismo, não haveria a mesma possibilidade de superação da dualidade, em virtude da ausência de mediações, o que faria com que esse movimento artístico corroborasse, ainda que involuntariamente, ou seja, independentemente das posições políticas assumidas por seus artistas, a ideologia da modernidade conservadora implantada pelo regime ditatorial após 1964.

No curso do livro, Duarte pondera, no entanto, que a ausência nessas canções de uma síntese que “eliminasse as contradições do país” não deve ser tomada como o “fado da estagnação e da paralisia intemporais”, haja vista que nas canções tropicalistas a tensão entre os termos antagônicos (como o arcaico e o moderno) ao invés de naturalizar a história transformando-a em destino — no sentido de endossar o milagre econômico da ditadura militar — a manteria em aberto.

Duarte não deixa, contudo, de ressaltar a agudeza de Schwarz em atribuir, no calor da hora, um caráter alegórico às canções tropicalistas, ainda que as tenha tomado em chave negativa, porque dissociadas da dialética. Para Duarte “se a alegoria tiver uma dialética”, esta será muito particular, pois nela os opostos (a tese e a antítese) “não se resolverão em um terceiro termo: a síntese”.

Essa caracterização da canção tropicalista como alegoria por Schwarz a partir de sua leitura de *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, que visava a legitimar “o direito estético da alegoria frente ao símbolo, tradicionalmente o seu oposto hierarquicamente superior” teria sido um “achado às avessas”. Para o autor o que estaria subjacente à oposição de Schwarz à poética tropicalista teria sido, em suma, duas concepções de dialética: a de Walter Benjamin, tomada como “imagem dialética”, porque “heterodoxa e interessada na tensão entre as diferenças” (a alegoria); e a de Gyorg Lukács, porque “ortodoxa e interessada na superação das oposições” (o símbolo).

No Brasil, diz Duarte, evocando Benjamin para pensar o país, “a canção tropicalista está com a primeira, e Schwarz com a segunda”. Daí resultaria que a crítica tropicalista às imagens clichês (ou “identitárias”) do Brasil, não deveria “incluir apenas o movimento, mas também sua imobilização”, ou seja, a canção na forma da alegoria operaria nas expressões de Benjamin, como “dialética na imobilidade” no “instante do perigo”, naqueles anos de chumbo.

Partindo dessas considerações de Duarte, é possível concluir que a polêmica entre Schwarz e os Tropicalistas (ou Caetano Veloso, em particular) retomou no contexto da dita “cultura brasileira” o debate sobre as noções de “obra de arte orgânica” e “obra de arte não orgânica” que mobilizara teóricos da estética europeia como Adorno, Lukács, Brecht e Benjamin. A arte orgânica é aquela, vale lembrar, que intenta uma impressão unitária procurando tornar irreconhecível o caráter de objeto produzido; enquanto a arte não orgânica é aquela que não postula uma unidade, apresentando-se como puro artifício.

Na arte orgânica (também denominada de realista ou simbólica), as partes e o todo formam uma unidade dialética no sentido de que as partes só podem ser compreendidas a partir do todo, o qual, por sua vez, só pode ser apreendido a partir de suas partes; enquanto na arte não orgânica (também denominada de vanguardista ou alegórica), as partes se emancipam da ideia de um todo orgânico, ao qual, como partes constitutivas, estariam subordinadas.<sup>[iv]</sup> Pode-se dizer, nessa direção, que o padrão estrutural da forma orgânica é sintagmático, ou seja, que a conexão entre seus elementos é hierárquica ou por

subordinação (ou por hipotaxe); enquanto o padrão estrutural na forma não orgânica (que aqui se estende da arte das vanguardas históricas às canções tropicalistas) é paradigmático, haja vista que a relação entre seus elementos permutáveis não é hierárquica, mas por justaposição (ou por parataxe).

Na canção tropicalista não teríamos, enfim, todo orgânico, mas mosaico de elementos heterogêneos, analogamente, resguardadas as cores locais, à arte de certas vanguardas europeias, como as *collages* cubistas de Georges Braque e Pablo Picasso; as *assemblages* dadaístas de Kurt Schwitters; as fotomontagens de John Heartfield ou Raoul Hausmann; o cinema de Serguei Eisenstein, Vertov, e Jean-Luc Godard.

De modo que se Roberto Schwarz acerta ao tomar a canção tropicalista como alegoria do Brasil, teria se equivocado, segundo Duarte, ao atribuir-lhe um caráter regressivo porque nela a falsa aparência de totalidade se extinguiu. Essas considerações de Duarte instigam o leitor a pensar até que ponto é efetivamente operacional recorrer às noções de alegoria barroca e moderna, no sentido que lhes atribui Walter Benjamin, para caracterizar a alegoria tropicalista.

Levando-se em consideração a análise metódica de Duarte do imaginário tropicalista no *Livro do disco*, é possível estreitar o vínculo entre as noções de alegoria. A canção tropicalista é essencialmente *fragmentos*, em oposição ao símbolo orgânico, como vimos. O “alegorista” em Walter Benjamin, por meio de um processo de justaposição de fragmentos isolados da realidade, produz um sentido, o que significa dizer que esse “sentido atribuído” não é o resultado imediato do contexto original dos fragmentos; o mesmo ocorre nos estilhaços da canção tropicalista.

Duarte nos mostra, também, que em *Domingo do parque* de Gilberto Gil temos a expressão de uma melancolia que tomamos aqui como análoga àquela do “alegorista” que, diante dos pormenores isolados, vive a experiência da decepção, própria a quem contempla um “emblema esvaziado”, na expressão de Benjamin. Essa melancolia estaria presente, ainda, na canção *Geleia geral*, de Gil e Torquato Neto, na qual o verso “a alegria é a prova dos nove”, apropriado do *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, de 1928, é seguido pelo verso “a tristeza é teu porto seguro”, como destaca Duarte, marcando a “profunda ambivalência” entre paixões tristes e paixões alegres no coração do Brasil.

Em resumo: se Schwarz tomou a canção tropicalista como “forma absurda”, é porque diferentemente do símbolo que pressupõe a junção entre significado e significante, a alegoria produz uma disjunção entre esses elementos. Se a canção tropicalista foi tida como “disparate”, é porque não é uma representação monista, fechada da realidade, mas uma “metáfora continuada”; “uma figuração sequencial”; “uma representação que nunca se fecha”<sup>[iv]</sup> (como já dizia Lukács a partir de Goethe, retomado por Benjamin e aqui

estendido ao tropicalismo) — um hieróglifo, enfim: um enigma aberto a infinitas significações do país.

## Tropicalismo e antropofagia

Destaque-se também, do livro de Duarte, sua análise da relação entre a antropofagia e o tropicalismo. A crítica de Schwarz ao caráter alegórico do Tropicalismo, como mostra o autor, remonta à abordagem do modernismo,

porque afirma que “desde o *Manifesto da*

*poesia pau-brasil*”, de 1923, Oswald de Andrade recorrera à “justaposição de elementos próprios ao Brasil Colônia e ao Brasil burguês”, com “a elevação

desse produto à dignidade de alegoria do país”.<sup>[vi]</sup> Nessa direção, afirma ainda

Schwarz que o *Manifesto Antropófago*,

de 1928, apresentara “um retrato desconjuntado do país pelos contrastes que o constituem”, o que seria retomado, ou mais precisamente atualizado, pelo

Tropicalismo nos anos 1960. Não se pode ignorar, no entanto, como bem observa Duarte, que a

atividade dos tropicalistas foi associada à antropologia oswaldiana não apenas

pela crítica de Schwarz, mas também pelos próprios artistas como foi o caso de Caetano

Veloso, que afirmara que “o tropicalismo é um neoantropofagismo”, ou Lygia

Clark (em *Canibalismo e Baba Antropofágica*, de 1973), que

tomavam a antropofagia como uma estratégia cultural de incorporação e recriação de meios, técnicas e procedimentos de vanguarda os mais diversos.

Não se deve ignorar, contudo, suas especificidades, porque o que o

tropicalismo reteve do primitivismo antropológico foi antes sua “concepção

cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor

corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que sua

dimensão etnográfica; ou a tendência em conciliar as culturas em conflito”.<sup>[vii]</sup> Se

nos dois casos acentuou-se o conflito ou o choque cultural, o Tropicalismo, diferentemente da Antropofagia, não prescreveu um projeto definido de superação (*Aufhebung*), como o defendido por

Oswald de Andrade na conhecida passagem de *Crise*

da *Filosofia Messiânica*, de 1950: “Porque, enfim, é a seguinte a formulação

essencial do homem como problema e como realidade: 1º. Termo: tese – o homem

natural; 2º. Termo: antítese – o homem civilizado; 3º. Termo: síntese – o homem

natural tecnizado. Vivemos em estado de negatividade, eis o real. Vivemos no

segundo termo dialético de nossa equação fundamental”.<sup>[viii]</sup>

Não orienta o tropicalismo, em outros termos, a ideia oswaldiana de uma

“metafísica bárbara”, de “uma utopia social de base antropológico-metafísica”<sup>[ix]</sup> que

aposta na tecnologia como tal, como forma de crítica cultural. Passados

sessenta anos, o que se evidenciou, nos anos 1960, foi o deslocamento das

discussões dos aspectos étnicos (“do idealismo de um *ethos* brasileiro”) para os aspectos político-econômicos resultantes

da modernização do país.<sup>[x]</sup> O

debate mítico-poético sobre a “originalidade nativa” no “mundo supertecnizado”

(o *Homo Ludens* em Pindorama), nos

termos de Oswald de Andrade, foi atenuado, senão substituído, para especificar

esse deslocamento, pelas discussões em torno da indústria cultural (do

entretenimento como forma de consumo na Pauliceia) no tropicalismo.

## Tradição musical, paródia e pastiche

O livro de Duarte também ressalta os modos pelos quais as canções tropicalistas apropriaram-se de elementos da tradição musical: “O passado que é atualizado o é a partir de uma necessidade presente e configura com ele uma tensão dialética”: “Logo, a apropriação do que já passou não seria uma “canibalização aleatória”,<sup>[xi]</sup> o que permite diferenciar o tropicalismo do pós-modernismo, como veremos.

Duarte pondera, no entanto, que a “articulação tropicalista do presente com o passado” não se fez somente por meio da “paródia de ruptura”, mas também pelo “pastiche de permanência”,<sup>[xii]</sup> nos termos da caracterização por Silviano Santiago das técnicas literária no modernismo brasileiro. Na construção paródica, vale lembrar, temos o procedimento da ironia, que foi recorrente na arte moderna do século passado, ou seja, uma operação crítica em face da normatividade da tradição:

De qualquer maneira, um bom parodista precisa ter certa simpatia tácita pelo original, tal como um excelente mímico precisa ter a capacidade de se colocar no lugar da pessoa imitada. Assim, subjaz à paródia o sentimento de que existe uma norma linguística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser arremedados.<sup>[xiii]</sup>

Sua matriz literária pode ser localizada assim no século XVI, em *Pantagruel* e *Gargântua*, de François Rabelais; ou, no século XVII, com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Foi, contudo, em *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, de 1759, referência para Machado de Assis, diga-se de passagem, que a ideia de uma “desorganização da narrativa” atingiu sua culminância. Nas irregularidades e excentricidades formais desse romance, o leitor é conduzido por um fluxo verbal descontínuo, permeado de digressões e enxertos que interrompem frequentemente o percurso de uma pretensa narrativa principal. Seria esse procedimento inusitado, que decorre de uma irreverência textual, que nas expressões de Sterne “passa do jocoso ao sério e do sério ao jocoso, alternativamente”,<sup>[xiv]</sup> que, atravessando o modernismo, teria alcançado o tropicalismo

Diferentemente, no procedimento do pastiche, ainda segundo Jameson, não há as mesmas motivações críticas da paródia, o seu “impulso satírico”, a mesma graça ou humor, na medida em que ela não decorreria do “sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico”,<sup>[xv]</sup> mas da sensação de que não havendo mais a norma linguística contra a qual se deveria investir para destituí-la de sua autoridade, tudo se tornou possível. O pastiche, em outros

termos, seria uma “mascarada estilística”, uma “fala em língua morta”; um *pot-pourri* de signos descarnados gratuitamente recolhidos do passado.<sup>[xvi]</sup>

## Pós-modernismo

Duarte também diferencia o tropicalismo do dito pós-modernismo. Nas canções da Tropicália há acicate crítico próprio da ironia, uma vez que suas efetuações são consequentes no sentido da sátira social, e não efeito fútil, mera *boutade*, próprios do cinismo daquele que toma a cultura como um estado de disponibilidade generalizada de signos esvaziados de sentido. A apropriação, por exemplo, de Vicente Celestino por Caetano Veloso – como mostra Duarte – não é, afinal, uma “operação neutra”, ou gratuita, mas um “gesto crítico”, intencional ou motivado, “diante da normatização comportada da Bossa Nova”.<sup>[xvii]</sup>

De toda maneira, pode-se indagar se em virtude do grande número de referências (entre as quais as imitações estilísticas), a ironia não recairia em cinismo (ou a ruptura em conformismo), tendo em vista que nas canções tropicalistas ressoam samba, rumba, baião, bossa nova, rock, bolero, jazz, música de vanguarda ou ponto de macumba; ou seja, num rol exemplificativo: Lupicínio Rodrigues e os Beatles, Ary Barroso e Paul Anka, Orlando Silva e Bob Dylan, Roberto Carlos e Rogério Duprat; e, como no campo da literatura, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, entre tantos outros.

A canção tropicalista, no entanto, não é uma ciranda aleatória de referências musicais disparatadas no sentido do pastiche pós-moderno, o que implicaria posição regressiva, porque evasiva ou saudosista, mas “jogos, inversões e dissimulações” que, via de regra, são desmistificadores”.<sup>[xviii]</sup> No carnaval tropicalista há consciência histórica, um “trabalho da cultura” de elaboração da tradição que produz tanto a ruptura com o passado quanto a irrupção no presente de suas possibilidades ainda não realizadas.

Esse trabalho da cultura operado na canção tropicalista é aproximado por Celso Favaretto da elaboração onírica no sentido freudiano. De modo semelhante ao exercício surrealista, a prática tropicalista, recorrendo a procedimentos como condensação e deslocamento, teria fecundado a realidade brasileira pela imaginação onírica, trazendo à tona dimensões até então reprimidas da tradição cultural brasileira.

Esse trabalho da memória efetuado na forma da canção também foi aproximado por Favaretto, a partir de Freud, da técnica psicanalítica da “perlaboração” (*durcharbeiten*). Do mesmo modo que “o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando-a livremente a elementos aparentemente inconsistentes com as situações passadas”,<sup>[xix]</sup> os músicos tropicalistas teriam elaborado em suas canções o presente, associando-o livremente a elementos da tradição artística, o que lhes teria permitido descobrir sentidos ocultos da vida cultural brasileira.

## Tropicalismo e indústria cultural

Ressalte-se, também, desse livro tão plural, as considerações de Duarte sobre a relação dos tropicalistas com a indústria cultural. Problematicando a ideia de Schwarz de que no tropicalismo haveria a “conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado”, da qual resultaria, malgrado as posições ideológicas de seus artistas, um “espaço vazio”, receptivo, portanto, à lógica de consumo, Duarte pondera que meio século atrás, como “as técnicas das mídias e a comunicação de massas no Brasil ainda estavam sendo experimentadas” — e, portanto, seu “sentido ainda estava em disputa” — compreende-se o intento dos tropicalistas de atuar na cultura de entretenimento visando a efetuar uma crítica interna a essa mesma cultura, incorporando, em chave antropofágica, “ideias estéticas abertas pela técnica industrial” <sup>[xx]</sup>.

A participação dos músicos tropicalistas nos programas de auditório do Chacrinha na TV, no exemplo de Duarte, não implicaria assim submissão dócil às regras da cultura comercial, como denunciavam os seus críticos na época, porque o “Chacrinha não seria apenas um adversário a ser domado, mas um elemento já com caráter tropical a ser convocado para compor a ampla imagem do Brasil” tentada pelos tropicalistas.

Os músicos tropicalistas não teriam, em outros termos, preconceito em relação à cultura de massa, porque a tomavam como um dado inexorável da realidade da sociedade moderna, industrial, urbana, que poderia, no entanto, ser alterada pela elevação de seu repertório cultural, segundo teóricos da cultura de massa dos anos 1960 e 1970 como Décio Pignatari ou Umberto Eco. Suas intervenções nos meios técnicos de difusão dos produtos culturais, como a TV, visariam, para esses teóricos da informação, introduzir informação (o novo, a invenção) no nível da *mass-cult* caracterizada pela repetição de fórmulas protocolares ou clichês (a redundância).

A estratégia cultural dos tropicalistas seria, assim, a de promover pela canção pop a apropriação de signos dos níveis da cultura popular e da cultura erudita, sem que daí resultasse o esbatimento das fronteiras entre os três níveis da cultura, com a subsunção da cultura *high-brow* e da cultura *low-brow* à forma redundante com conteúdo social e politicamente conformista da *mid-cult*. Essa “transmigração de estilemas” — nos termos da semiótica dos anos 1970 — de um nível da cultura para outro nível da cultura, produzindo uma espécie de porosidade ou contaminação recíproca tensa entre esses níveis, foi um procedimento — diga-se de passagem, corriqueiro na arte de vanguarda ao longo do século passado — que não pode ser identificado à hegemonia da *mass-cult*, entendida no sentido de Jameson como a redução da arte erudita e popular à lógica da mercadoria, uma característica da dita pós-modernidade, segundo esse autor.

## Tropicalismo, artes visuais e poesia concreta

Outra contribuição significativa do livro de Duarte é a análise da relação entre os músicos tropicalistas e os artistas visuais do período, na



medida em que nas obras de ambos teríamos uma mesma articulação do legado construtivo da arte concreta e neoconcreta dos anos 1950 à apropriação de signos da indústria cultural que invadia cada vez mais o cotidiano na vida urbana. Essa aproximação não se limitou, evidentemente, à incorporação pelos músicos do título *Penetrável*

*Tropicália*, de Hélio Oiticica, que integrou a mostra *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, porque se estendeu ao compartilhamento dos próprios pontos programáticos do “Esquema Geral da Nova Objetividade”, divulgados pelo artista durante a mostra. Nas músicas tropicalistas teríamos a mesma “vontade construtiva geral”, resultante de uma “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” do Brasil de então, defendida por Hélio Oiticica.<sup>[xxi]</sup>

Outros traços partilhados por artistas plástico e músicos foram as “tendências para composições coletivas”, defendida por Caetano Veloso e Hélio Oiticica, como se constata em *Tropicália* ou *Panis et circensis*, comentada por Duarte, e a abolição dos “ismos” — uma vez que a *Tropicália* foi uma tomada de posição geral sobre a situação cultural do país e não um movimento estilístico no sentido estrito das vanguardas artísticas internacionais. Além disso, “a participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.)”<sup>[xxii]</sup>

proposta pelos artistas da Nova Objetividade era análoga à ênfase atribuída ao comportamento, como “prazer de viver esteticamente”, pelos músicos tropicalistas, como se verificava em suas apresentações nos festivais da canção, em programas de televisão, ou em entrevistas para revistas de entretenimento.

Essa convergência entre os artistas visuais e os músicos tropicalistas também era visível na presença do imaginário da *pop art* norte-americana, e em menor grau do *nouveau realism* francês, tanto nos objetos artísticos de Rubem Gerchman e Antonio Dias quanto nas canções de Caetano Veloso, como *Lindonéia* ou *Baby*, apesar do intento de Oiticica em diferenciar a “Nova Objetividade” das grandes correntes artísticas internacionais. É claro que o pop em “países como o nosso”, como alertara Mario Pedrosa, ainda em 1967, não era o pop das “formas imaculadamente limpas” próprias ao “conformismo complacente” em relação à sociedade de consumo afluente norte-americana, como temos em Tom Wesselmann ou Claes Oldenburg, mas o pop pobre, brutalista, “suburbano”, “sem rodeios”, de “nua violência”.<sup>[xxiii]</sup>

O importante é acentuar, de todo modo, com Duarte, que a “técnica industrial”, mediada também pela *pop art*, contribuiu significativamente para a “abertura das ideias estéticas tropicalistas”.<sup>[xxiv]</sup>

Duarte refere-se também, em seu livro, à proximidade dos tropicalistas com a poesia concreta, em particular à relação entre Augusto de Campos e Caetano Veloso. Se de fato houve uma “tropicaliança com os concretos” em “prol de uma arte brasileira de invenção”, na formulação de Augusto de Campos, ela não foi destituída de conflitos uma vez que em *Verdade tropical* – como destaca Duarte – Caetano conta que era cobrado por Glauber Rocha e Augusto de Campos por sua “excessiva tolerância ou generosidade com a produção nacional”, incluindo-se,



nela a “grandiloquência do bel canto”<sup>[xxv]</sup> De tal modo que “sob este aspecto os tropicalistas”, conclui Duarte seu balanço dessa aliança, foram “mais generosos com a tradição do que os concretistas”<sup>[xxvi]</sup>

Não se pode, em todo caso, como já alertava Favaretto, afirmar que “os tropicalistas teriam posto em prática o projeto dos concretos”, mas “sim que estes reconheceram no trabalho dos tropicalistas coincidências com o trabalho que realizavam já há uma década — o da revisão crítica da literatura e crítica literária brasileira”<sup>[xxvii]</sup>

Ainda que para Augusto de Campos os tropicalistas tivessem “empregado processos de composição próximos aos dos poetas concretos”, tais como a “montagem, a justaposição direta e explosivas sonoridades vocabulares”, o que efetivamente evidencia “a análise das letras e das canções tropicalistas é um emprego discreto dos procedimentos típicos da poesia concreta (sintaxe não discursiva, verbi-voco-visualidade, concisão vocabular)”<sup>[xxviii]</sup>

Somente em canções como *Batmacumba*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, de 1967, no LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, fruto do magma de *comics*, *candomblé* e *concretismo* — como assinala Duarte — ou, avançando no tempo por nossa conta e risco — em *Rap Popcreto* ou em *Dada*, de Caetano Veloso, no CD *Tropicália* 2, de 1992, é que identificamos a mesma concisão formal dos poemas da fase ortodoxa da poesia concreta.

Mas há ainda outros aspectos que os diferenciam. Se ambos convergiam na busca de estratégias culturais contrárias às correntes nacionalistas e populistas, os concretistas, ainda que buscassem operar “na faixa de consumo”, teriam “hipertrofiado o valor dos procedimentos” formais no sentido das vanguardas artísticas internacionais, diferentemente dos compositores tropicalistas que já atuavam, desde o início, diretamente, na “parafernália dos meios de reprodução-difusão em massa”<sup>[xxix]</sup>

Daí resulta certamente a maior resistência dos poetas concretos em aceitar a passagem, tida por inexorável pelo próprio concretista Décio Pignatari, da produção artística ao consumo em massa, como se vê ou lê no poema visual *TVgrama 1 (le tombeau de Mallarmé)*, de 1988, de Augusto de Campos, em tom lastimoso: “ah mallarmé/ a carne é triste/ e ninguém te lê/ tudo existe/ pra acabar em TV”; poema que foi atualizado, em 2009, no tocante às mídias, pelo próprio autor, que acentuou, na nova versão, *tvgrama 4 erratum*, sua dimensão de resistência, ou de só dizer não: “Ah, Mallarmé/ a poesia resiste/ se a tv não te vê/ o cibercéu te assiste/ em quick time e flv/ já pairas sobre os sub/ tudo existe/ para acabar em youtube”<sup>[xxx]</sup>

Sem desconsiderar essa diferença no modo de inserção no aparato produtivo da criação, pode-se dizer que concretistas e tropicalistas convergiram na efetuação de “amalgamas ou hibridizações de códigos, materiais, ou linguagens”; porque tanto no poema quanto na canção temos uma mesma “raiz

intersemiótica”: um contágio recíproco entre linguagens.<sup>[xxxix]</sup>

## Atualidade do tropicalismo

Esse é sem dúvida um dos principais legados da poética tropicalista, no meu juízo. Para pensar o potencial de resistência do tropicalismo em nossa época de “completa subsunção da obra de arte ao capital”, Duarte

recorre à crítica de 2011 de Roberto Schwarz à autobiografia *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, de 1997. Seu intento é verificar “se esta poética ainda fricciona o mundo” de hoje, ou, ao contrário, se ela “escorregou” de tal modo para “o flerte acrítico com o mercado”, como quer Schwarz, que acabou por se converter em um “sintoma de um problema mais geral: a adesão ao capitalismo contemporâneo que acabou por consagrar o próprio movimento tropicalista”.<sup>[xxxix]</sup>

Teria ocorrido, segundo Duarte, um mal entendido quanto à ideia de negatividade da canção, porque o tropicalismo não teria tentado “apenas vencer e sobrepujar o mercado” — função que lhe é atribuída por Schwarz —, mas “deixar-se, nesse mesmo movimento, ser transformado por ele”, naquilo que ele “tem de virtuoso”.<sup>[xxxix]</sup> Embora Duarte não especifique quais seriam propriamente essas “virtudes”, não é difícil supor que, na perspectiva tropicalista, só pela inserção no mercado é que seria possível impregnar a práxis, ou seja, produzir efeitos liberadores para a vida do dia a dia, valendo-se dos meios de reprodução técnica. Em linhas gerais, a virtude estaria antes no fato de os tropicalistas considerarem o mundo da vida (*Lebenswelt*) não como idealidade ou no plano transcendental, mas como algo materialmente constituído pelas relações sociais tais como elas se dão no interior de uma sociedade regida pela lógica da mercadoria.

A canção tropicalista visaria, para Duarte, “configurar tensões” que “comunicassem um choque, para empregar a terminologia de Walter Benjamin”.<sup>[xxxix]</sup> Assim como na sintaxe das canções, como vimos, os compositores não produziam uma síntese que “desfizesse as tensões” com as quais trabalham, na relação entre a forma da canção e o mundo da vida não haveria sobreposição ou subsunção entre esses elementos, mas, também aqui, uma tensão em suspensão.

Nessa direção, acrescentaria, na intenção de ser fiel aos textos de Duarte, que a poética tropicalista como forma de negatividade não deve ser tomada como grande recusa, mas como “hostilidade participante”; não como rejeição, mas como “interiorização polêmica” (neoantropofágica); não como fuga, mas como “inserção ofensiva”; não como niilismo, mas como ironia lúcida e ácida.<sup>[xxxix]</sup>

Se essas rápidas considerações não fazem jus às nuances do livro de Pedro Duarte, elas atestam, ao menos, que seus textos avivam a imaginação do leitor, cabendo lembrar que a maior virtude de um texto não é convencê-lo pela força dos fatos ou dos argumentos, mas interpelá-lo.

Na poética tropicalista, teríamos, assim, — pode-se inferir — uma

espécie de dialética na imobilidade ou dialética em suspensão, um sentimento, enfim, de expectativa entre o tempo presente e aquele que

se anuncia sem jamais se realizar. Essa noção de expectativa ou, em outros termos, de um desejo insatisfeito em permanente expectativa, resultado da tensão entre contrários que se estende no tempo, não deve ser equiparado à ideia de esperança ou de utopia, no sentido das vanguardas europeias ou da antropofagia oswaldiana, como vimos.

O que *ocorre* na escuta da

canção tropicalista é assim o que ela própria anuncia por meio de sua tensão interna que não se resolve: “Ocorrerá algo — ao Brasil?”; sendo que a própria indagação: “Ocorrerá?” é a ocorrência que afeta o ouvinte. Este experimentaria, na denegação do sentido como choque, nesse estado de privação de síntese entendida, aqui, como conciliação, um alerta para o fato de que a sua própria práxis vital deve ser questionada e, conseqüentemente, para a necessidade de transformá-la.

Seria na sustentação dessa interrogação, no anseio de que alguma coisa surja, ou ainda, de que é possível que algo *aconteça*

na geleia geral crônica brasileira que o ouvinte vive a experiência da ausência de uma relação de dominação ou de determinação de sentido. Na canção tropicalista, o externo, a absurda realidade do país, é interiorizada, tornando-se elemento constitutivo de sua forma. Forçando a forma para fora de si mesma, como índice de indeterminação da dita realidade brasileira, a canção implica seu ouvinte. A atualidade da canção tropicalista consiste, desse modo, no fato de que ela mostrou ser possível, em plenos anos de chumbo, transformar a ausência de uma identidade estável em potência de libertação.

**\*Ricardo Fabbrinni** é professor no departamento de filosofia da USP.

Este artigo é uma versão

parcialmente modificada de “A atualidade da Tropicália”, artigo publicado na revista *Viso. Cadernos de estética aplicada* n. 23, da UFF.

---

## Notas

[i] Como plano geral desse livro — e este é um dos pontos que o torna original — está o arco temporal que inscreve o Tropicalismo numa história de longa duração, que remonta ao ideário dos “primeiros românticos” da revista *Athenaum*, do fim do século XVIII, como Friedrich Schlegel e Novalis: o ideário deste “primeiro grupo *avant-garde* da história”, segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy e também Octavio Paz, repercutiu no período das vanguardas históricas da primeira metade do século XX (entre as quais o modernismo antropofágico, no Brasil) como dobra ou extensão do romantismo: “Encontramos assim no tropicalismo brasileiro três aspectos que desde o Romantismo alemão caracterizaram os movimentos modernos de vanguarda: a produção coletiva, a inovação na arte e a crítica cultural”. Duarte remonta, por exemplo, a heterogeneidade das canções que integram o “álbum coletivo” *Tropicália ou Panis et circensis*, de 1968, às perspectivas conflituosas ou complementares do grupo *Athenaum*: “Uma época inteiramente nova nas artes, diziam os pensadores românticos, começaria talvez quando a sinfilosofia e a simpoesia — sendo que o prefixo *sim* significava *mesmo*, *poetizar junto* — tivessem se tornado tão universais e interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto”. Por fim, conclui Duarte: “Manter a simpoesia, contudo,

# a terra é redonda

é difícil. Romantismo alemão e tropicalismo brasileiro duraram pouco. Sua criação coletiva foi inferior a três anos: 1799 a 1801, 1967 a 1969” (<https://amzn.to/47In1ie>).

[ii] Campos, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 151-158 (<https://amzn.to/3snR9ze>); Favaretto, C. *Tropicália - Alegoria, Alegria*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996 (<https://amzn.to/3qFfwHX>).

[iii] Schwarz, R. Cultura e política (1964-1969). In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

[iv] Peter Bürger. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 117-162 (<https://amzn.to/45htxur>).

[v] Georg Lukács apud Celso Frederico. In: *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997, p. 73-75 (<https://amzn.to/3sln2sd>).

[vi] Roberto Schwarz. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 12 (<https://amzn.to/3qxk1ED>).

[vii] Celso Favaretto. *Tropicália - Alegoria, Alegria*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 49 (<https://amzn.to/3QN27Zg>).

[viii] Oswald de Andrade. *Do Pau-Brasil*

à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios

(Obras Completas VI). 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 177.

Recentemente, Roberto Schwarz retomou, em entrevista, a relação entre a antropofagia de Oswald de Andrade e o tropicalismo em Caetano Veloso de forma mais lapidar, a saber: “Enquanto em Oswald o entrechoque dos tempos é a promessa de um futuro nacional alegre, em que o passado e modernidade se integram sob o signo da invenção e da surpresa, no tropicalismo ele é a encarnação do absurdo e do desconjuntamento nacionais, de nossa irremediável incapacidade de integração social, enfim, do fracasso histórico que seria a nossa essência”. (Schwarz, R. Roberto Schwarz reflete sobre quatro tentativas de modernização do Brasil. Entrevista concedida à Bruna Della Torre de Carvalho Lima e Mônica Gonzáles Garcia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Ilustríssima, 22 de julho 2018, p. 6).

[ix] Favaretto, C. *Tropicália - Alegoria, Alegria*, op. cit., p. 51.

[x] Ibidem, p. 52.

[xi] Duarte, P. A alegoria tropicalista do absurdo. Mimeo, p. 6. Cf. também Jameson, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p. 13-25.

[xii] Pedro Duarte, A alegoria tropicalista do absurdo. Mimeo, p. 6. Cf. também Silviano Santiago. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 134 (<https://amzn.to/45jGpAu>).

[xiii] Fredric Jameson. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 12, jun. 1985, p. 23.

[xiv] Sterne apud Arlenice Almeida. A evolução do conceito de ironia romântica no jovem Gyorg Lukács. *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 9, jan-jun, 2007, p. 49. Cf. também Sterne, L. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristan Shandy*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 171.

[xv] Fredic Jameson. Pós-modernidade e sociedade de consumo, op. cit., p. 23.

[xvi] Ibidem, p. 27.

[xvii] Pedro Duarte. A alegoria tropicalista do absurdo, op. cit., p. 6.

[xviii] Celso Favaretto, C. *Tropicália- Alegoria, Alegria*, op. cit., p. 131-136.

[xix] Jean-François Lyotard, J.-F. *O pós moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote, 1999, p. 97.

[xx] Pedro Duarte. A alegoria tropicalista do absurdo, op. cit., p. 9.

[xxi] Hélio Oiticica. Esquema Geral da Nova Objetividade (1967). In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84.

[xxii] Ibidem.

[xxiii] Mario Pedrosa Do pop americano ao sertanejo Dias. In: Arantes, O. (org.). *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998, p.367-372.

[xxiv] Pedro Duarte. A alegoria tropicalista do absurdo, op. cit., p. 8.

[xxv] Pedro Duarte. A alegoria tropicalista do absurdo, op. cit., p. 6. Cf. também Campos, A. *Balanço da bossa e outras bossas*, op. cit., p. 56.

[xxvi] Pedro Duarte. A alegoria tropicalista do absurdo, op. cit., p. 6.

[xxvii] Celso Favaretto. *Tropicália- Alegoria, Alegria*, op. cit., p. 27-53.

[xxviii] Ibidem, p. 44.

[xxix] Ibidem, p. 47.

[xxx] Auguste de Campos. *Despoesia*. São Paulo: Edusp, 1994, p.113; e, do mesmo autor, *Outro*. São Paulo: Edusp, 2015, p. 37.

[xxxii] Lucia Santaella. *Convergência*: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986, p. 103.

[xxxiii] Roberto Schwarz. *Martinha versus Lucrécia*: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 52-110.

[xxxiiii] Pedro Duarte. A alegoria tropicalista do absurdo, op. cit., p. 12.

[xxxiv] Ibidem, p. 12. Cf. também Walter Benjamin. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 231.

[xxxv] João Bandeira. Sob tensão da ditadura, artistas uniam clima sinistro a força criadora. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustríssima, 17 mai. 2018, p. 4-5.