TEXTOS, CONTEXTOS E INTERTEXTOS DA TROPICÁLIA

Maria Lúcia Mexias-Simon (USS)
mmexiassimon@yahoo.com.br

A excelência das criaturas pensantes, sua rapidez de apreensão, a clareza e vivacidade de seus conceitos e, em suma, toda a extensão de sua perfeição, torna-se mais alta e mais completa na proporção direta da distância de seu lugar de moradia em relação ao sol. (E. Kant)

Os moralistas sempre tenderam a depreciar o homem tropical. Em benefício de quê? Do homem 'temperado' do moral, do medíocre? (F. Nietzsche)

Uma responsabilidade pelo destino do homem tropical, um dínamo que desencadeasse uma resposta histórica para uma pergunta semelhante à de Nietzsche – eis a motivação íntima do que se chamou Tropicalismo. (Caetano Veloso, 1997, p. 501)

1. Introdução

Os arquétipos de gênero, por mais abstratos que sejam, constituem estruturas textuais sempre presentes no espírito de quem escreve (arquitexto). Perdem sua transitividade, já não falam, são falados; deixam de denotar para conotar; já não significam por conta própria, passam a ser material de reconstrução. Dizer que a obra literária vive e funciona num sistema e que o seu sentido e estrutura só se consagram através da relação com os seus arquétipos é verdade evidente. "*Dans l'espace d'un texte plusieurs enoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent*" (KRISTEVA, 1966, *apud* BUSSATO, 1978). A relação da obra de arte com seus arquétipos pode ser de realização, de transformação ou de transgressão. Muitas vezes, é o tipo dessa relação que define a natureza da obra (sátira, drama, imitação, paródia, citação, plágio etc.). Os contos, mitos e histórias tradicionais tendem a englobar-se e formar agregados enciclopédicos, distanciando-se durante séculos, constituindo uma série de analogias, sobretudo numa cultura homogênea. Toda obra literária,

portanto, se constrói como uma rede dupla de relações: com outras obras literárias e com outros elementos culturais. “Todo texto é um mosaico de citações, é absorção e transformação de outro texto” (LAURENT, 1979, p. 13). O texto "etimologicamente, tecido" é entrelaçamento de fios de outros discursos. É zona de interseção, onde se cruzam várias séries textuais e mesmo elementos não-textuais. A nenhuma obra se permite que através dela, se entrevejam filamentos de outras obras, sejam de que natureza forem.

> Ó palimpsestos humanados:
> Esse imensíssimo poema
> Onde os outros se entrelaçaram....
> Não sou a luz, mas fui mandado
> Para testemunhar a luz
> Que flui deste poema alheio. Amém. (LIMA, 1980, p. 367 e 53)

E mais:

> A arte utiliza-se da pessoa do artista como de um veículo que se puxa (não auto), possuindo ela sua presença própria, sua realidade. A arte seria revelação, o artista espetáculo dessa revelação. O artista é apenas um colaborador na magia de que é oficiante, na tragédia sagrada de que é cúmplice. (LIMA, 1980, p. 76)

O único problema é fazer caber vários textos num só, no texto que absorve outros, embora mantendo o seu próprio sentido. Os poetas (e a poesia) são, frequentemente, errantes. O *intertexto* desempenha o papel do filósofo, do santo, unanimemente venerado, tido como mártir e de quem se veste, como uma roupa, o *modo de dizer*. Na literatura, o essencial é que ela seja o compêndio, o mais perfeito possível, de tudo o demais. “O mistério nunca se oferece por si mesmo” (BORGES, p. 90). Essa interferência, esse efeito de *eco* são, de fato, condição de legibilidade da obra literária. Fora dessa condição, toda obra é impensável. Visto que sempre os textos resultam de um trabalho de leitura, de absorção, de subversão, ou de transfiguração de textos de base, seus autores estarão incitando ao jogo da descoberta do hipotexto; menos explícita e menos literal que a citação e o plágio, a alusão pressupõe um enunciado, do qual o conhecimento supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete, obrigatoriamente, essa ou aquela de suas inflexões.

> Rimado ou não rimado, tudo saiu espontaneamente de mim, embora o que estivesse dentro de mim não me pertencesse. (LIMA, p. 41)

> Releio e digo: "Fui eu?"
> Deus sabe, porque o escreveu. (LIMA, p. 41)

Visamos, aqui, a apontar os *links*, de uns a outros textos, que os tornam assimiláveis por uma comunidade e que, ao mesmo tempo, tornam-se retratos dessa mesma comunidade. O momento de produção escolhido foi o que, no Brasil, se chamou Tropicália ou Tropicalismo. Nessa fase, de intensa movimentação política, sentiu-se a necessidade de passar um grande número de informações. Na escolha das informações repassadas, o autor fazia sua profissão de fé, seja citando outros autores, seja citando a si mesmo, seja citando elementos de nossa cultura, aparentemente dispersos, fazendo dos poemas murais de informação. Sendo mesmo a simples citação uma releitura, uma vez que coloca o citado em outro contexto, a identificação e justificativa das citações já são, por conseguinte, um seu reestudo. As obras intertextuais não revelam crise cultural, mas, ao contrário, são um evocar formalmente, ainda que seja para negar. Partindo de poemas musicados, principalmente, e abordando, também, a produção literária e cinematográfica do período, traçaremos essa rede de citações, que é o que situa a obra de arte no seu contexto sócio-histórico-cultural.

A abordagem do movimento denominado Tropicália poderá trazer alguma luz sobre o conturbado período 60-70 de nossa história. Conturbado politicamente, quando a repressão deixava apenas os palcos artísticos como tribuna de debate e, mesmo assim, por algum tempo, antes que o movimento armado endurecesse suas regras. Por outro lado, a contrapropaganda ativava-se, procurando coopções. Frequentemente, saíam esses planos ao reverso, especialmente na chamada “música brega” de forte apelo popular, como veremos no decorrer do artigo.

Nossa pesquisa baseou-se, inicialmente, em obras do cancioneiro popular, da década de 70, no Brasil. Foi uma fase difícil de nossa história, quando havia temas proibidos e temas privilegiados. Várias foram as saídas encontradas por artistas e literatos para a expressão de suas ideias. Desde a saída propriamente dita, até o uso de fortes metáforas, passando pela *carnavalização*, que, de resto, não foi uma novidade no cenário artístico mundial. O movimento denominado *Tropicália*, aparentemente de breve duração, de fato sempre houve e ainda perdura na cultura brasileira. Se em determinada época robusteceu-se, deve-se a fatores sociopolíticos, analisados no decorrer da pesquisa.

Por estarem as manifestações artísticas estreitamente ligadas, mencionaremos, também, a literatura e a cinematografia da época, sobretudo na intensa intertextualidade, sua característica mais marcante.

A dificuldade está em determinar o grau de explicitação da intertextualidade em qualquer obra, excetuando-se os casos de citação literal. Abstraindo a determinação desse grau, limitam-nos a mencionar as ocorrências de intertextualidade, justificando-a, quando possível.

2. Desenvolvimento

Uma geração sonhou reverter o quadro da péssima distribuição de renda existente no Brasil. Mas, como essa parece ser a única forma de a economia brasileira funcionar (mal), os militares tomaram o poder, em 1964. Houve, também, como pano de fundo, a ideia de defesa de liberdade de mercado (nos empregadores), o medo do regime comunismo disseminado pela mídia (nos empregados). Entre essas forças, o Brasil lutava por se definir, dividindo-se entre manter sua individualidade e, ao mesmo tempo, sua posição periférica ao império norte-americano. A chamada revolução de 64 foi, em parte, fomentada pela propaganda anticomunista desse mesmo império.

Nesse quadro, formou-se o movimento denominado Tropicália, um impulso criativo na arte brasileira, intensificado do final da década de 60 ao início da década de 70. Mostrou, de forma alegórica, principalmente, a revolta com a desigualdade reinante no povo brasileiro, sem vinculação cega aos chamados, na época, *movimentos de esquerda*. É, também, a constatação da coincidência, no Brasil, da onda de contracultura com o auge do regime autoritário. O nome *Tropicália,* extraído de uma música de Caetano Veloso, soa bem e não adota o sufixo *–ismo*, designativo de doutrina, já que não o era. Mesmo assim, vamos encontrar a forma *tropicalismo,* em trabalhos a respeito, podendo até aparecer no presente estudo.

No início do nosso século, sabe-se que não existia a chamada música popular brasileira. Nos salões, dançavam-se os ritmos europeus, ficando outras manifestações tidas como *baixas, vulgares*, reservadas aos descendentes de escravos, nos seus *terreiros*, com designações genéricas

de batuque, lundu, maxixe etc. A partir, principalmente, de Chiquinha Gonzaga e Nair de Tefé, os ritmos *vulgares* foram aparecendo nos salões e apresentados a pessoas de outros países. Lembre-se ser o violão, até algum tempo, desprestigiado como marca de vadiagem e desordem. O movimento de 22 não trouxe sensíveis contribuições nesse terreno, apesar de Villa Lobos tê-lo pretendido, com seus cocos e berimbaus. Na década de 30, e, a seguir, com o fenômeno Noel Rosa, o samba ganhou acordes sofisticados, letras elaboradas, ganhou os ambientes *de família*, ganhou registros em discos e trabalhos acadêmicos. Paralelo ao Estado Novo, criou-se o chamado samba-exaltação, de propaganda ufanista, dos quais o mais famoso é *Aquarela do Brasil.* Nas décadas de 40 e de 50, tinha-se essa forma de samba urbano e, por outro lado, uma música regionalista, de exagero quase caricatural. Isso na chamada *música de meio de ano*, já que havia fartura de composições próprias para carnaval: marchinhas com letras de duplo sentido e sambas de rasgado sentimentalismo. Já na década de 50, houve uma grande importação de ritmos latino-americanos e europeus que, juntamente com a música brasileira, sobretudo o sambolero, concorria com a voga da música americana, a grande invasão do *rock-roll*. Se essa tinha concorrentes, o cinema americano não os tinha, reinava absoluto.

Esse cinema nos trazia som e imagem, devidamente consumidos e incorporados aos hábitos da juventude. Rapazes de *jeans* e botas, moças mascando *chiclets*, de rabo-de-cavalo, eram, a um tempo, exóticos e medíocres. Despertavam atitude crítica e condescendente diante de sua obvia inautenticidade. Não se cobrava fidelidade a raízes regionais ou nacionais, mas criticava-se o esforço para copiar um estilo que os deslumbrava, mas que não conseguiam acompanhar. Eram canastrões, provocavam sorrisos de tolerância. Na verdade, no seu comportamento não havia traços de rebeldia, mas sim de conformismo e moralismo. Os gestos com que pretendiam obter *status* ocorriam dentro de uma escala de valores já colocada. Marilyn e Elvis são os grandes ícones, a informação nova, o século XX. As versões das letras mostram a falta de autenticidade, que resulta da desigualdade social, da ignorância, impondo estilos e produtos.

Contra essa vertente, sobreveio a bossa-nova, por um lado e, por outro lado, o iê-iê-iê, a jovem guarda, que, nos seus melhores momentos, não foi uma mera cópia do que se fazia no estrangeiro (era acusada somente de excesso de ingenuidade). Essa fase foi, também, de sambas

elaborados, com letras de conteúdo político ou falando de amores infelizes.

A Tropicália bebe em todas essas fontes. É uma revolta contra a ditadura militar, sim, e, mais além, uma forma de andar para algum lugar, de botar algo para fora. Nas imagens violentas das letras das músicas, nos sons desagradáveis dos arranjos, nas atitudes agressivas das apresentações, mostra uma identificação com a guerrilha urbana. Os tropicalistas são, porém, doces e alegres. Pretendem situar-se além das esquerdas e são despudoradamente festivos. Despertam carinho em pessoas de todas as rodas. Nara Leão, com toda sua delicadeza, sempre esteve ao lado deles. Buscam uma pureza regional, mas que atinja uma juventude urbana. Prestam atenção em Roberto Carlos. Têm que dar conta do imaginário e da problemática particulares do Brasil. Souzândrade, ressuscitado na poesia concreta, e essa própria poesia, assim como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, têm participação intensa na história da Tropicália, com sua montagem nuclear, fragmentada em muitos cortes. O nome foi tirado de uma canção de Caetano Veloso, sugerido por Luís Carlos Barreto, por achar-lhe afinidade com um trabalho de Hélio Oiticica, com o mesmo nome (VELOSO, 1997, p. 187). Os tropicalistas pretendem mostrar o Brasil exótico aos próprios brasileiros. "Um turbante de bananas não é útil a um cientista, mas o fato 'Brasil' libera energias criativas úteis a quem não se envergonhar delas" (VELOSO, 1997, p. 207). Isto quer dizer: não perderemos nossa personalidade luso-indígena, nem mesmo diante de máquinas que vão nos transformando em sociedade industrializada. A Tropicália chegou para derrubar as defesas. A princípio, ninguém sabia, ao certo, de que se tratava. Há, no movimento, um certo masoquismo, no culto pelo antes considerado desprezível. É barroco, no sentido de extravagante, sobrecarregado ou irregular. Ganhou corpo na história da MPB como um conjunto de atos, cujo centro estava em outra parte. Faz paródia de estilos sentimentais, tidos como cafonas, e, ao mesmo tempo, quer enobrecê-los. A palavra-chave para entendê-la é sincretismo. Popularizou a expressão *geleia geral*, que traz tudo de mistura. É irônica e desconfiada. Foi chamado chanchada, paródia da paródia, estética do deboche. "As canções têm vida própria, outros podem revelar-lhes sentido de que seu autor não teria suspeitado" (VELOSO, 1997, p. 337). Os tropicalistas querem ser autores e não só personagens de sua própria obra. São pacifistas e, ao mesmo tempo, radicais. Têm parentesco com o movimento *hippie*. Recusam o papel de paladinos ou reformadores. No dizer de Chacrinha, sua figura inspiradora, não vêm para expli-

car, mas para confundir. Não têm apetite pela luta física, porém querem abolir o casamento, o dinheiro, o Congresso, as forças armadas, a polícia e os bandidos, o preconceito e a injustiça, tudo de uma vez, mas "numa boa".

A seguir, transcreveremos algumas das obras representantes do período, acompanhadas de observações dos próprios autores ou de outros mencionados na bibliografia. Na relação não tivemos preocupação cronológica, porém de uma aproximação temática.

3. *Canções*[1]

4. **I – *Tropicália*** (que deu nome ao movimento) – **Caetano Veloso**

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central
Do país
Viva a bossa sa sa
Viva a palhoça ça ça
O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar
Do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente feia e morta
Estende a mão
Viva a mata ta ta
Viva a mulata ta ta ta
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro fala e brisa nordestina
E faróis
Na mão direita há tem uma roseira autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira

[1] As letras das canções foram extraídas de Veloso (1981). Respeitou-se a grafia.

Entre os girassóis
Viva Maria iá iá
Viva a bahia iá iá iá iá
No pulso esquerdo o bang bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um samba
De tamborim
Emite acorde dissonantes
Pelos cinco mil autofalantes
Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes sobre mim
Viva iracema ma ma
Viva ipanema ma ma ma ma
Domingo é o fino da bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Que tudo mais vá pro inferno
Meu bem
Viva a banda da da
Cármen miranda da da da da

O carnaval, a miséria, a opressão, a Jovem Guarda, tudo está presente. Remete a *Coisas Nossas*, de Noel Rosa, onde já aparece a palavra *bossas*. Os dois primeiros versos, dialogam com a linguagem "para-choque de caminhão". Contrapondo nariz a movimento e a planalto central, diz que podemos saber onde temos o nariz, mas preferimos fazer carnaval, com ou sem ordem do "planalto" (de papel e prata). Opõe a TV de *O Fino da Bossa* ao *Brasil Rural da Palhoça*. Citam-se José de Alencar, Olavo Bilac e Catulo da Paixão Cearense. Há referências a cantigas de roda e a composições da música popular brasileira. Brasília é o elemento chave, central, embora não nomeada, impondo certa estrutura ao que poderia ser (sem Brasília) mero arrolamento. Cada inserção é motivada: cada uma tem, com efeito, na origem, um tema, um personagem, por vezes um simples pormenor apenas evocado e que a inserção parece desenvolver e mesmo reescrever. No conjunto de piscinas e faróis, aparecem os ícones da classe média: piscina em casa e automóveis. É a nossa dor, nossa alegria, nosso ridículo. As rimas são primárias, de contiguidade desconcertante. Cada refrão tem sua constelação de sugestões e referências: o filme *Viva Maria*, com Brigitte Bardot, o refrão iá-iá, tratamento devido às senhoras – a duplicação ocorre por deferência, já que iá é mãe em iorubá (VELOSO, 1981, p. 187). Os termos combinados são con-

traditórios: à fragilidade do papel crepom opõe-se a prata; a criança sorridente está morta, mas estende a mão. Nela podemos ver Lautréamont, assim como Jerônimo Bosch. Note-se a grafia "autofalantes". No penúltimo conjunto faz-se descrição de um ser com pouco sangue e olhos grandes. Quem será? O Brasil? O brasileiro? A mídia? A massificação ou o massificado? Na sequência de rimas *bossa, fossa, palhoça,* além de simples citação o que se diz, de fato é que a massificação é uma *joça,* mas resistiremos. Temos bossa, e não fazemos questão de sair da fossa, sendo essa, talvez mais criativa, histórica ou momentânea. A canção iluminou e batizou o movimento tropicalista. Tem em comum com o filme *O Rei da Vela* o modo cubista de fragmentar as imagens. Um religioso português viu na canção a certeza de um futuro feliz para o Brasil, inclusive com referência à profecia de D. Bosco para o Planalto Central, sem ironia. Amarra-se, assim, a tropicália no mito sebastianista, também presente em *Terra em Transe* e *Deus e Diabo na Terra do Sol*. É um inventário, mostrando passadismo e cafonice, caótico, divertido, ironizando o mau-gosto nacional e o pretenso bom-gosto intelectual.

5. A banda – Chico Buarque de Holanda

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisa de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisa de amor
O homem sério que contava dinheiro
[parou
O faroleiro que contava vantagem
[parou
A namorada que contava as estrelas
[parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia fechada sorriu
A rosa triste que vivia calada se abriu
É ameninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisa de amor
O velho fraco se esqueceu do cansaço e
pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e
dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e
[insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisa de amor.

III Alegria, alegria – Caetano Veloso

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

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
Uma canção me consola
Eu vou
Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
Uma canção me consola
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome e 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?

Essa última é uma composição lírica e musicalmente audaciosa. A base rítmica é a marcha, mas o acompanhamento foi feito por um conjunto dos denominados *pop*. O título foi extraído dos programas do Chacrinha**.** Algumas pessoas até o desconhecem, chamam de "sem lenço e sem documento", ou por outros versos. O título é irônico em relação à letra. A menção à Coca-Cola foi polêmica, sua também ironia não foi imediatamente apreendida. Satirizam-se, também, os chamados intelectuais de esquerda (sem livros e sem fuzil) e os meios de comunicação (pensei em cantar na televisão). Ocorre o já citado processo de reunir elementos da nossa cultura, aparentemente desconexos. Insiste-se na necessidade de absorver informações (a banca de revistas, quem lê tanta notícia). A composição é datada, já que menciona ícones da época: Brigitte Bardot, Claudia Cardinale. Há contestação à ditadura do bom-gosto dos festivais, mesmo tendo sido apresentada pela primeira vez num festival, num jogo de cena já tropicalista, com uso de guitarras elétricas, para escândalo dos

puristas da MPB. O refrão soa como um desafio: "por que não". As últimas palavras foram extraídas de *As Palavras* de J. P. Sartre[2].

A banda e *Alegria* têm tudo a ver. Elas representam o casamento da MPB e da *música jovem.* Porém, *A banda,* que não faz parte da obra maior de Chico Buarque de Holanda, é atemporal, atópica, embora fale em "minha gente sofrida", enquanto *Alegria, alegria* é datada, fala de fatos da época. A imprensa, na ocasião falou em paródia, em antagonismo, mas não é disso que se trata. *Alegria* é uma outra *Banda,* ainda que não seja, a paródia, obrigatoriamente uma troça. Os dois primeiros versos de cada composição poderiam ser permutados. Ambas são antiquadas na sua estrutura heptassilábica, já presente no português arcaico. O personagem é o mesmo pícaro. O tópico da moça na janela em *A Banda* seria, mais tarde, várias vezes retomado pelo autor, assim como a efemeridade da alegria e a volta da inevitável tristeza: "carnaval, desengano, deixei a dor em casa me esperando"; "amanhã tudo volta ao normal".

IV Soy loco por ti América – Caetano Veloso

Soy loco por ti, América,
Yo voy traer una mujer playera
Que su nombre sea Marti,
Que su nombre sea Marti
Tenga como colores la espuma blanca de Latinoamérica
Y el cielo como bandera,
Y el cielo como bandera
Soy loco por ti, América,
Soy loco por ti de amores
Sorriso de quase nuvem,
Os rios, canções, o medo
O corpo cheio de estrelas,
O corpo cheio de estrelas
Como se chama a amante
Desse país sem nome, esse tango, esse rancho,
Esse povo, dizei-me,
Arde o fogo de conhecê-la,

[2] "O que amo em minha loucura é que ela me protege, desde o primeiro dia, contra as seduções da 'elite': nunca me julguei feliz proprietário de um 'talento': minha única preocupação era salvar-me – nada nas mãos ou nos bolsos – pelo trabalho e pela fé. Desta feita, minha pura opção não me elevava acima de ninguém: sem equipamento, sem instrumental, lancei-me por inteiro. Se guardo a impossível Salvação na loja dos acessórios, o que resta? Todo um homem, feito de todos os homens, que os vale todos e a quem não importa quem" *As palavras*. Rio: Nova Fronteira, 1984, p. 183.

O fogo de conhecê-la
Soy loco por ti, América,
Soy loco por ti de amores
El nombre del hombre muerto
Ya no se puede decirlo, quién sabe?
Antes que o dia arrebente,
Antes que o dia arrebente
El nombre del hombre muerto
Antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica
El nombre del hombre es pueblo,
el nombre del hombre es pueblo
Soy loco por ti, América,
Soy loco por ti de amores
Espero a manhã que cante,
El nombre del hombre muerto
Não sejam palavras tristes,
Soy loco por ti de amores
Um poema ainda existe
Com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra
Quem sabe canções do mar,
Ai, hasta te comover, ai, hasta te comover
Soy loco por ti, América,
Soy loco por ti de amores
Estou aqui de passagem,
Sei que adiante um dia vou morrer
De susto, de bala ou vício,
De susto, de bala ou vício
Num precipício de luzes
Entre saudades, soluços, eu vou morrer de bruços
Nos braços, nos olhos,
Nos braços de uma mulher,
Nos braços de uma mulher
Mais apaixonado ainda dentro dos braços da camponesa, guerrilheira
Manequim, ai de mim, nos braços de quem me queira,
Nos braços de quem me queira
Soy loco por ti, América,
Soy loco por ti de amores

Uma rumba, em homenagem a Che Guevara, composta logo após sua morte, misturando português e castelhano. O sentimento de latinoamericanidade não é forte entre nós. Sentimo-nos mais ligado ao *american way of life.* A ironia, mais uma vez se faz presente, assim como o caráter de inventário de elementos da nossa cultura, mais ou menos desprestigiados. A montagem utiliza, como em outras composições, elementos redundantes ou ligados, indo além da elipse.

V Superbacana – Caetano Veloso

Toda essa gente se engana
Então finge que não vê
Que eu nasci
Pra ser o super bacana
super bacana
super bacana
super bacana
super-homem
superflit
supervinc
superhist
superbacana
Estilhaços sobre copacabana
Tudo em copacabana
Copacabana
O mundo explode
Longe muito longe
O sol responde
O tempo esconde
O vento espalha
E as migalhas
Caem todas
Sobre
Copacabana

Me engana
Esconde o superamendoim
O espinafre biotônico
O comando do avião supersônico
Do poder atômico
Do avanço econômico
A moeda número um do tio patinhas
Não é minha
Um batalhão de cowboys
Barra a entrada
Da legião dos super-heróis
E eu superbacana
Vou sonhando
Até explodir colorido
No sol dos cinco sentidos
Nada no bolso ou nas mãos
_ Um instante, Maestro!
super-homem
superflit
supervinc
superhist
superviva
supershell
superquentão

É um corolário de *Tropicália*. Faz arrolamento de produtos cujos nomes se iniciam com o prefixo *super-*, numa amarga ironia de nossa posição de consumidores periféricos. Retoma a ideia constante nas telas de Andy Wahrol da fileira de produtos na prateleira do supermercado, dos anúncios das revistas populares. Faz, também, associação entre heróis de histórias em quadrinhos e o universo de marcas e produtos, colocando-os no mesmo terreno mitológico, do qual somos habituais consumidores. "Um instante, maestro" era o bordão adotado pelo apresentador Flávio Cavalcanti, quando queria criticar pesadamente alguma composição musical. Em "nada no bolso ou nas mãos" o autor cita a si mesmo (*Alegria, alegria*)

VI Atrás do trio elétrico – Caetano Veloso

Atrás do trio elétrico
Só não vai quem já morreu
Quem já botou pra rachar
Aprendeu
Que é do outro lado
Do lado de lá
Do lado que é lá do lado de lá.
O sol é seu
O som é meu
Quero morrer
Quero morrer já
O som é seu
O sol é meu
Quero viver
Quero viver lá
Nem quero saber
Se o diabo nasceu
Foi na bahi foi na bahia
O trio elétrico
Só rompeu
No meio-di no meio-dia

Faz carnavalização da Tropicália e de tudo o mais, com alegria e leveza, num exercício de antropofagia cultural. É resposta aos puristas que censuravam a utilização de instrumentos elétricos, tidos como estranhos à MPB. Vai desaguar na axé-music.

VII Paisagem útil Caetano Veloso

Olhos abertos em vento
Sobre o espaço do aterro
Sobre o espaço, sobre o mar
O mar vai longe do flamengo
O céu vai longe suspenso
Em mastros firmes e lentos
Frio palmeiral de cimento
O céu vai longe do outeiro
O céu vai longe da glória
O céu vai longe suspenso
Em luzes de luas mortas
Luzes de uma nova aurora
Que mantém a grama nova
E o dia sempre crescendo
Quem vai ao cinema
Quem vai ao teatro
Quem vai ao trabalho
Quem vai descansar
Quem canta quem canta
Quem pensa na vida
Quem olha a avenida
Quem espera voltar
Os automóveis parecem voar
Os automóveis parecem voar
Mas já se acende e flutua
No alto do céu uma lua
Oval vermelha e azul
No alto do céu do rio
Uma lua oval da esso
Comove ilumina o beijo
Dos pobres tristes felizes
Corações amantes
Do nosso Brasil.

Entre essa canção e *Alegria, alegria* há uma ponte, um pensar de novas tarefas. É, evidentemente, paródia de *Inútil Paisagem* de Antonio Carlos Jobim. Persiste o caráter de inventário, de arrolamento, digno do movimento tropicalista. O primeiro verso cita Oswald de Andrade no seu

Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1924: “ver com olhos livres” – clamor contra a eloquência tradicional, a falsa reverência, pela libertação da poesia de regras e noções preconcebidas. A letra se desenvolve como uma câmera, focando primeiramente o cenário, em seguida os figurantes e, por último, a dupla que se beija. Em “frio palmeiral de cimento” (os postes), “a lua oval da esso” (logotipo da multinacional do petróleo) opõe-se a natureza à tecnologia. Essa oposição prolonga-se nos contraditórios “tristes, felizes”. Aqui vem outra citação de Oswald de Andrade e seu manifesto: “os postes da Light”, sendo a *Light*, em 1922, algo insólito, agressivo e indispensável. A dicotomia, na verdade, é: natureza tropical = subdesenvolvimento + tecnologia estrangeira → desenvolvimento. Nos versos começados com a palavra *quem*, o ritmo de marcha lenta sofre modificação, abandonam-se os instrumentos de percussão, com realce dos movimentos das pessoas, obrigatórios na vida urbana moderna. A partir de “os automóveis” o ritmo lento é retomado, para nos últimos versos passar à forma de seresta tradicional. Os nomes de lugar, grafados com minúscula, nos lembram de que essas palavras são substantivos comuns ou adjetivos, tornados topônimos: rio, glória, flamengo.

VIII Baby – Caetano Veloso

Você
Precisa saber da piscina
Da margarina
Da carolina
Da gasolina
Você
Precisa saber de mim
Baby baby
Eu sei que é assim
Você
Precisa tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com a gente
Me ver de perto
Ouvir
Aquela canção do Roberto
Baby baby
Há quanto tempo

Você
Precisa a prender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais
Não sei
Comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade
Da américa do sul
Da américa do sul
Você precisa
Não sei
Leia na minha camisa
Baby baby
I love you
Baby baby
I love you

É outra composição em que se faz arrolamento de elementos de nossa cultura. Enfatiza-se a necessidade de se estar familiarizado com es-

ses elementos. Admite-se o volume de informações sincrônicas que os canais planetários lançam no dia-a-dia, apenas para mostrar-lhes a transitoriedade. "Na Bahia explode sempre a súmula, soma ou suma multilateral, antilinear, desde Gregório de Mattos, que escrevia poemas trilíngues para fixar, num só texto, as vertentes de uma só situação política."[3] Estamos diante do citado mural de informações, que vai da *Carolina* de Chico Buarque à "canção do Roberto", qualquer que seja.

IX Não identificado – Caetano Veloso

Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador
Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho apaixonado
Para lançar no espaço sideral
Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado
Como um objeto não identificado
Que ainda estou sozinho apaixonado
Como um objeto não identificado
Para gravar num disco voador
Eu vou fazer uma canção de amor
Como um objeto não identificado.

A palavra disco é tomada em dois sentidos: veículo extraterrestre e objeto em que uma música pode ser gravada. Na aproximação entre esses dois sentidos, há referência à canção rápida e amplamente divulgada. Como em *Paisagem útil*, há oposição entre natureza (céu, espaço sideral) e tecnologia (disco voador). A palavra que reforça a contradição é *anticomputador*.

X DIVINO MARAVILHOSO – Caetano Veloso e Gilberto Gil

Atenção
Ao dobrar uma esquina
Uma alegria
Atenção menina
Você vem
Quantos anos você tem?
Atenção
Precisa ter olhos firmes
Pra esse sol
Para essa escuridão
Atenção
Tudo é perigoso

[3] *O Estado de São Paulo*, suplemento literário, 06/01/1968, p. 141

Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
Atenção
Para a estrofe
Pro refrão
Pro palavrão
Para a palavra de ordem
Atenção
Para o samba exaltação
Atenção
Tudo é perigoso
Atenção
Para as janelas no alto
Atenção
Ao pisar o asfalto mangue
Atenção
Para o sangue sobre o chão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte

A letra é, sensivelmente, antiufanista, como algumas outras. Aponta, inclusive, como elemento perigoso, o samba-exaltação do tipo *Aquarela do Brasil.* Funciona em antíteses: sol/escuridão; perigoso/maravilhoso; asfalto/mangue. Pede atenção para várias formas de discurso: refrão, palavrão, palavra de ordem, samba-exaltação, deixando entendido que o perigo está nos discursos de persuasão, amenos ou autoritários. O título dessa canção foi também de um programa de televisão com os participantes da Tropicália. O programa foi subitamente tirado do ar e nunca mais voltou, nem em retrospectivas. Observe-se que, na segunda parte, a palavra *atenção* é mais frequentemente repetida. A referência ao *sol* é tópico retomado.

XI Batmacumba – Caetano Veloso e Gilberto Gil

Batmacumbaiéié batmacumbaobá
Batmacumbaiéié batmacumbao
Batmacumbaiéié batmacumba
Batmacumbaiéié batmacum
Batmacumbaiéié batman
Batmacumbaiéié bat
Batmacumbaiéié ba
Batmacumbaiéié
Batmacumbaié
Batmacumba
Batmacum
Batman
Bat

Ba
Bat
Batman
Batmacum
Batmacumba
Batmacumbaié
Batmacumbaiéié
Batmacumbaiéié ba
Batmacumbaiéié bat
Batmacumbaiéié batman
Batmacumbaiéié batmacum
Batmacumbaiéié batmacumbao
Batmacumbaiéié batmacumbaobá

É a intertextualidade tomada nas últimas consequências, levando à desintegração do narrativo e do próprio discurso. Leva-se, também, às últimas consequências, a *mise en abyme*, com a segunda parte sendo o espelhamento da primeira. Nesse rock-macumba nota-se a presença de diversas referências culturais. Bem no centro do texto está a palavra *bá* (pai-de-santo). Nas margens superior e inferior está *obá* (rei ou ministro no culto afro-brasileiro). A palavra *bat*, primeiramente, faz pensar em percussão de tambor, até que aparece, na quinta linha e, no seu espelho, a vigésima terceira linha, o nome *batman*, do conhecido super-herói, opõe-se a indústria internacional da cultura de massa ao elemento nativo, isto é, o ritual. A linha melódica é repetitiva, aumentando e baixando a intensidade, de acordo com o comprimento dos versos. Na terminação ié-ié, assim como no acompanhamento musical, está presente a cultura popular também internacional. No conjunto, a poema traça a figura das asas abertas do morcego (*bat*). Completa-se a fusão da música com a poesia concreta, afinidade muitas vezes evidenciada na obra dos autores.

XII Domingo no parque – Gilberto Gil

O rei da brincadeira - ê José
O rei da confusão – ê João
Um trabalhava na feira – ê José
Outro na construção – ê João
A semana passada no fim da semana
João resolveu não brigar.
No domingo de tarde saiu apressado
E não foi pra ribeira jogar Capoeira
Não foi pra lá pra ribeira,
Foi namorar.
O José, como sempre, no fim da semana
Guardou a barraca e sumiu.
Foi fazer, no domingo, um passeio no parque,
Lá perto da boca do rio.

Foi no parque que ele avistou
Juliana,
Foi que ele viu
Juliana na roda com João,
Uma rosa e um sorvete na mão.
Juliana, seu sonho, uma ilusão,
Juliana e o amigo João.
O espinho da rosa feriu Zé
E o sorvete gelou seu coração.
O sorvete e a rosa – ê José
A rosa e o sorvete – ê josé
Oi dançando no peito – ê José
Do José brincalhão – ê José
O sorvete e a rosa – ê José
A rosa e o sorvete – ê josé
Oi girando na mente – ê José
Do José brincalhão – ê José
Juliana girando – oi girando
Oi na roda gigante – oi girando
Oi na roda gigante – oi girando
O amigo João – oi João
O sorvete é morango – é vermelho
Oi girando e a rosa - é vermelha
Oi girando, girando – é vermelha
Oi girando, girando – olha a faca
Olha o sangue na mão - ê José
Juliana no chão – ê José
Outro corpo caído – ê José
Seu amigo João – ê José
Amanhã não tem feira – ê José
Não tem mais construção – ê João
Não tem mais brincadeira – ê José
Não tem mais confusão _ ê João

No estilo descritivo, visual, cinematográfico, a canção de Gilberto Gil apresentou-se, pela primeira vez, no mesmo festival que *Alegria, alegria.* Enquanto essa fala em cinema, *Domingo no parque* é cinema. Após caracterizar os personagens e descrever o cenário, passa a narrar os fatos, em pequenos movimentos, como um videoclipe. É um rock-baiano. Narra um crime passional, sem explicitá-lo. A influência dos Beatles em Gilberto Gil, com seu apelo ao visual, continua a se fazer sentir na abertura do programa de TV *O Sítio do Picapau Amarelo.* O efeito de movimento é reforçado pela aliteração dos nomes dos personagens, e acentuado no ritmo da melodia.

XIII AQUELE ABRAÇO – Gilberto Gil

O Rio de Janeiro continua lindo,
O Rio de Janeiro continua sendo
O Rio de Janeiro, fevereiro e março.
Alô, alô, Realengo, aquele abraço.
Alô, torcida do Flamengo, aquele abraço.
Chacrinha continua balançando a pança
E buzinando a moça e comandando a massa
E continua dando as ordens no terreiro.
Alô, alô, seu Chacrinha, velho guerreiro,
Alô, alô Teresinha, Rio de Janeiro.
Alô, alô, seu Chacrinha, velho palhaço,
Alô, alô, Teresinha, aquele abraço.
Alô, moça da favela, aquele abraço.
Todo mundo da Portela, aquele abraço.
Todo mês de fevereiro, aquele passo.
Alô, banda de Ipanema, aquele abraço.
Meu caminho pelo mundo, eu mesmo traço.
A Bahia já me deu régua e compasso.
Quem sabe de mim sou eu, aquele abraço.
Pra você que me esqueceu, aquele abraço.
Alô, Rio de Janeiro, aquele abraço.
Todo o povo brasileiro, aquele abraço.

Foi composta logo ao deixar Gil a prisão em Realengo, no Rio de Janeiro, em 1969. Era quarta-feira de cinzas e o centro do Rio ainda apresentava a decoração de Carnaval. Na expressão "aquele abraço" o demonstrativo não tem esse valor, funciona, antes, como superlativo. Além de Realengo, citam-se, no já mencionado aspecto de inventário, diversos elementos do universo carioca: favela, escola de samba Portela, banda de Ipanema etc. O apresentador de programas de auditório, Chacrinha, como se sabe, é o ícone da Tropicália. Há um sabor de "vamos deixar tudo pra lá", que aparece também em *Não Chore Mais*. Porém, essa proposta de conciliação não envolve a perda da autonomia: "quem sabe de mim sou eu".

XIV EXPRESSO 2222 – Gilberto Gil

Começou a circular o expresso 2222
Que parte direto de Bonsucesso pra depois.
Começou a circular o expresso 2222 da
[Central do Brasil
Que parte direto de Bonsucesso
Pra depois do ano 2000.
Dizem que tem muita gente de agora
Se adiantando e partindo pra lá.
Pra 2001 e 2 tempo afora
Até onde essa estrada do tempo vai dar,
Menina do tempo vai.
Segundo quem já andou no expresso
Lá pelo ano 2000 fica a tal
Estação final do percurso-subida,
Na Terra-mãe concebida
De dentro de fogo, de água e sal,
Oi, menina, de água e sal.
Dizem que parece com o bonde do morro
Do corcovado daqui
Só que não se pega e entra e sente e anda,
O trilho é feito um brilho
Que não tem fim,
Oi, menina, não tem fim.
Nunca se chega no Cristo concreto
De matéria ou qualquer coisa real.
Depois de 2001 e 2 tempo afora
O Cristo é como que foi visto
Subindo ao céu,
Subindo ao céu,
Num véu de nuvem brilhante,
subindo ao céu.

A fusão espaço-tempo (de Bonsucesso pra depois; no ano 2000 fica a estação final) é aparentemente surrealista. Já permitiu várias leituras, desde o sucateamento da estrada de ferro, iniciado na época, até uma referência ao uso de ácido lisérgico. O aparecimento de tópicos religiosos, o tom apocalíptico reforça o efeito surreal e preparam a composição seguinte de Gilberto Gil, em parceria com Chico Buarque, a famosa *Cálice*.

XV São São Paulo – Tom Zé

São São Paulo meu amor
São São Paulo quanta dor
São oito milhões de habitantes
De todo canto em ação
Que se agridem cortesmente
Morrendo a todo vapor
E amando com tanto ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada multidão
Por mil chaminés e carros
Caseados à prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo meu amor
São São Paulo quanta dor
Salvai-nos por caridade
Pecadoras invadiram todo o centro da cidade
Armadas de rouge e baton
Dando vivas ao bom humor
Num atentado contra o pudor

A família protegida
Um palavrão reprimido
Um pregador que condena
Uma bomba por quinzena
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo meu amor
São São Paulo quanta dor
Santo Antonio foi demitido
Dos ministros de Cupido
Armados de eletrônica
Casam pela TV
Crescem flores de concreto
Céu aberto e ninguém vê
Em Brasília é veraneio
No Rio é banho de mar
O país todo de férias
E aqui é só trabalhar
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São São Paulo meu amor
São São Paulo quanta dor

Composição da mesma época das demais, segue a mesma linha de inventário de elementos que rodeiam a vida, nesse caso, a vida urbana: pregadores, prostitutas, automóveis. Denuncia a invasão da TV em corações e mentes, assim como a construção desordenada que mata a paisagem. Em "flores de concreto" faz-se referência à poesia concreta que, como já se disse, é cultuada pelo movimento tropicalista. Ironiza-se o discurso de que apenas em São Paulo se trabalha, não no restante do Brasil. Joga com São Paulo, santo protetor e São Paulo, cidade.

Ao mesmo tempo em que se produziam canções de caráter experimental quanto a melodia, arranjos, uso de instrumentos díspares, com letras mais ou menos engajadas, produzia-se um outro tipo de música, que, de forma alguma, chegava aos festivais. O público do Anhembi mostrava-se autoritário e intolerante. Porém, as composições eram um grande sucesso de público. Trata-se da chamada música *brega*, ou *cafona*, terreno onde pisaram todos os grandes nomes da MPB, conscientes disso, ou não, por paródia, ou não.

O diálogo entre o segmento brega e o não brega se faz de diversas formas:

- desmascarando o *slogan* da época "disco é cultura" – "Não quero lhe falar, meu grande amor, das coisas que aprendi nos discos" (Belchior – *Como nossos pais*)

- como citação apaziguadora, após polêmica – "Oh frenéticas *dancin'days*, não sei se sete, não sei se são seis" (Odair José – *Coisas simples*)

- como retomada de slogans – "Só o amor constrói, por favor plante uma flor, pra florir nosso país (Don e Ravel – *Só o amor constr*ói) – retomada dos slogans *flower-power, faça amor, não faça guerra* e de várias canções internacionais como *Acquarius, Let the sunshine, Give peace a chance* e *Imagine,* essas duas últimas de John Lennon. O brado pelo fim da guerra no Vietnã desaguou em Hino do Mobral. Esse mesmo apelo foi retomado por Geraldo Vandré em *Para não dizer que não falei de flores* (*caminhando e cantando...*).

- por conciliação de canção de caráter político e canção de lamento amoroso – "Quando a gente volta o rosto para o céu e diz, olhos nos olhos da imensidão, eu não sou cachorro não" (Chico Buarque – *Pecado original).*

- *idem* – "Você não gosta de mim, mas sua filha gosta" (com o pseudônimo de Julinho da Adelaide).

- em retomada da temática – "Se eu quiser falar com Deus" (Gilberto Gil, em composição do mesmo título, com base em *Se eu pudesse conversar com Deus,* de Nelson Ned, lançado em 1966)

- *idem* – "Nenhuma força irá me fazer calar, faço no tempo soar minha sílaba" (Roberto Carlos, gravada por Caetano Veloso, 1997, p. 274)

- pela declarada homenagem a um autor –

  > Ele foi um rei e brincou com a sorte, hoje ele é nada e retrata a morte. Ele passou por mim mudo e entristecido, eu quis gritar seu nome e não pude. Ele olhou pra parede e disse coisas lindas. Disse um poema para um poste, me vi

> eram lágrimas. O que foi que fizeram com ele? Não sei, só sei que esse trapo, esse homem, foi um rei". (Benito de Paula – *Para Geraldo Vandré*)

O tema da volta ao lar, recorrente entre os poetas, inclusive nos tropicalistas, tem sua versão, nessa fase de volta do exílio político:

Meu caro amigo – Chico Buarque de Holanda e Francis Hime

Tô voltando – Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro

O bêbado e o equilibrista – João Bosco e Aldir Blanc

Esse mesmo tema esse foi explorado na música brega, com a marca da volta à região natal, em geral, o Nordeste brasileiro: "Aqui não fico mais, a saudade é tanta, de rever meu lar e abraçar meus pais" (Paulo Sérgio – *Asa branca*).

Outro tema recorrente é a tristeza do brasileiro, contrariando o seu estereótipo de pessoa sempre alegre:[4]

Não tenho culpa de ser triste – Nelson Ned

Oração de um jovem triste – Alberto Luiz

Meu sorriso também é triste – Amilton Lelo

Sou mais um triste – Alessandro

Eu sou um rapaz triste – Livi-Maluin

O homem mais triste do mundo – Letinho

Ainda hoje, os estudos sobre os artistas da MPB esquecem os da MPC (música popular cafona). Nesse ponto, os tropicalistas não se fizeram de rogados e assumiram galhardamente sua boa convivência com a chamada música brega, inclusive nas capas de seus discos, com elementos da fauna e da flora, boá de plumas etc. De fato, tinham em comum as dificuldades com a censura. Se as letras tropicalistas eram politizadas, as

[4] Cf. Paulo Prado: *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira.* 1927, p. 253.

cafonas eram tidas como eróticas. Uma das mais combatidas foi a famosa *Pare de Tomar a Pílula*, de Odair José, contrária à política de redução da taxa de natalidade.

A maior dificuldade em relação à chamada música *popular*, está na subjetividade de sua delimitação. O que é cafona para algumas pessoas não o é para outras. Paulo César de Araújo, tratando desse tema, chega à conclusão de que cafona é aquilo que não tem compromisso, nem com a tradição, nem com a vanguarda. A Tropicália, que chegou a gravar *Coração Materno*, convoca, de forma desinibida, referências, temas, palavras, ruídos, frases de universos isolados no espaço e no tempo. Faz justaposição de fragmentos, culturemas e sucata. Oferece um painel histórico, porém constrangidamente, como se o espectador permanecesse num ponto ideal de equidistância, frente a um panorama tumultuado de citações e transcrições, sem outro elo, que não seja o estarmos com elas familiarizados.

Talvez daí a eleição de Chico Buarque de Holanda como o músico do século, por sintetizar, em sua obra várias tendências, do regional ao urbano, do tradicional ao inovador, do cerebral ao abertamente sentimental.

6. Conclusão

A Tropicália coincidiu com a *pop-art*, na época em que transcorreu e no seu efeito de recorte-colagem que, como num imenso mural, procura apresentar o máximo de informação possível. A sintaxe é *estilhaçada*, correlacionando palavras que normalmente não deveriam estar juntas, num arrolamento insólito. Nesse arrolamento, os autores citam todo material disponível, desde suas próprias criações, até temas populares e religiosos, que compõem o painel da nossa imagística. Procuramos levantar essas indicações, em obras do período, traçando-lhes o itinerário e o porquê do emprego dessa técnica de palimpsesto, mais explorada no período em estudo. É preciso informar e informar rapidamente, o mais possível. Não há tempo para digressões, a censura está nos calcanhares. "Poeta é aquele que, com seu sacrifício, mantém na sua obra a questão aberta". (BLANCHOT, *apud* LAURENT, 1979)

Ou:

> Alta noite, quando escreveis um poema qualquer,
> Sem sentirdes o que escreveis,
> Olhai vossa mão – que vossa mão já não vos pertence mais; (...)
> Não sou eu que descrevo. Eu sou a tela
> E oculta mão colore em mim. (...)
> Depois de escrever, leio.
> Por que escrevi isso?
> Onde fui buscar isso? Isso é melhor que eu.
> Sermos nós neste mundo apenas canetas com tinta
> Com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos? (PESSOA, 1977, p. 127 e 394)

É notável a coincidência, no Brasil, da fase mais dura da ditadura militar com o auge da maré da contracultura e, também, com o chamado *milagre econômico*. Esse é o pano de fundo da Tropicália. Está presente todo o tempo a tensão entre as aspirações individuais e a realidade externa. Está, também, presente o meio circundante que, às vezes ajuda, por vezes impede e acaba por transformar as ditas aspirações individuais. Há traços românticos ao lado de traços de irônico e amargo realismo. São obras alegóricas, mas a alegoria, aqui, não tem a finalidade de mascarar, mas de realçar o imanente, o histórico.

A perseguição aos tropicalistas foi violenta, com prisão rigorosa. Um dos motivos foi a presença da palavra *desestruturar*, muito frequente nas declarações à imprensa. Isso foi mexer em coisas perigosas. Os tropicalistas veem a ditadura militar como uma expressão do Brasil, não baixou de nave espacial. Hoje se sabe que qualquer tentativa de não alinhamento com os interesses do Ocidente capitalista resultaria em maior agressão às liberdades fundamentais. Essa reflexão dá um ar de bom senso (embora não justifique) à frase de Juracy Magalhães: "o que é bom para os USA é bom para o Brasil", tida, na época, como modelo de subserviência.

Em resumo: com toda menção, toda denúncia de elementos socioculturais e econômicos, presentes nas manifestações artísticas do período em questão, não se implantou a era de Aquarius, não se superou o Ocidente, não se acabou com o preconceito nem com a hipocrisia sexual. Mas as coisas nunca voltaram a ser como antes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Benjamin, Habermas, Horkeimer, Adorno*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não.* Rio de Janeiro: Record, 2002.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções.* Lisboa: Livros do Brasil, 1969.

BUSSATO, L. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

GIL, Gilberto. *Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico*, por Fred de Góes. São Paulo: Abril, 1982.

HELLER, Agnes. *O quotidiano e a história.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico.* São Paulo: Abril, 1980.

_____. *Chico Buarque, letra e música.* São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

HUIZINGA, Jphan. *Homo ludens.* São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAURENT, Jenny. *Intertextualidades.* Coimbra: Almedina, 1979.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. A estética do modernismo do ponto de vista da história da cultura. In: ___. *Formalismo e tradição moderna.* Rio de Janeiro: Forense, 1974.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais.* Rio de Janeiro: Objetivas, 2000.

PERRONE, Charles Andrew. *Letras e letras da música popular brasileira.* Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Organização: Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

SANTOS, Maria Manoela da Costa. *Invenção de Orfeu: uma reflexão crítica.* Dissertação (de Mestrado). – Universidade do Porto, Portugal, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. In: *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VELOSO, Caetano. *Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico* Organização: Paulo Franchetti e Alcyr Pecora. Paulo: Abril, 1981.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.