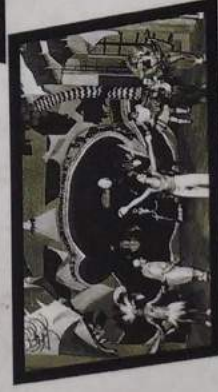


Pedro Alexandre Sanches

TROPICALISMO

decadência bonita do samba

BOITÊMPÔ
EDITORIAL



Copyright © 2000, by Pedro Alexandre Sanches

Indicação editorial
Carlos Augusto Calil

Capa
Valdirlei Dias Nunes
A partir de metatema (1958) de Hélio Oiticica

Revisão
Barbara Guimarães
Maurício Balthazar Leal
Sandra Regina de Souza

Pesquisa iconográfica
Maeve Jinkings

Projeto gráfico e diagramação
ZAP Design
João Kehl

Tratamento de imagens
Flavio Valverde Garotti

Produção gráfica
Sirlei Augusta Chaves

Fotolitos
OESP

Impressão e acabamento
Liz Gráfica

ISBN 85-85934-54-9

Nenhuma parte deste livro pode ser utilizada
ou reproduzida sem a expressa autorização da editora.

1ª edição: setembro de 2000

Todos os direitos reservados à:
BOITEMPO EDITORIAL
Jinkings Editores Associados Ltda.
Av. Pompéia, 1991 – Perdizes
05023-001 – São Paulo – SP
Tel. (011) 3865-6947 - Fax (011) 3872-6869
E-mail: boitempo@ensino.net

Terra em transe

A odisséia se inicia. Se uma das marcas definidoras da pós-modernidade é o pós-industrialismo (ora, quantos pós), podem-se buscar possíveis raízes do fenômeno no Brasil também no avanço de seu processo de industrialização. Chega-se, assim, após as bases lançadas pelo nacionalismo do gaúcho Getúlio Vargas em duas temporadas de Presidência, ao período do mineiro Juscelino Kubitschek no governo do país. Eleito sob a promessa de realizar “50 anos de progresso em cinco de governo”, Kubitschek, mais conhecido pelo estroboscópico apelido JK, logrou o objetivo de, entre 1956 e 1960, abrir as portas do Brasil ao capital estrangeiro e multinacional e, por isso mesmo, alavancar irreversivelmente a industrialização do país.

O período ficou caracterizado como o do nacionalismo desenvolvimentista. O Brasil cresceu (a inflação também cresceu), e os ventos do Primeiro Mundo pareceram chegar aos cabelos brasileiros, até pela operação prototecnológica de construir, no centro do país, a capital do futuro, a “novacap”, a Brasília modernista

projetada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. O desenvolvimentismo ufanista trouxe consigo inédita euforia cultural. A mastodôntica Brasília era o símbolo arquitetônico da ruptura entre o velho e o novo, e assim aconteceu também nos meios culturais em geral. A Brasília inaugurada ao final do governo JK correspondia a Brasília nascentes, no período que vai de Getúlio Vargas a João Goulart, nas mais diversas áreas artísticas. As precárias chanchadas cinematográficas da Atlântida, alçadas ao estrelato por figuras carismáticas como Oscarito e Grande Otelo, foram forçadas a ceder lugar, a partir do final da década de 40, à nova Vera Cruz, companhia que ambicionava mimetizar a Hollywood norte-americana mais quadrada e exemplificava culturalmente a abertura política do país ao capital estrangeiro: dezenas de técnicos, cineastas e homens de negócios foram importados (da Itália, principalmente) para forjar o advento do “cinema brasileiro desenvolvido”, em embate com o atraso representado pelas chanchadas. Vera Cruz era a Brasília do cinema.

No teatro, forjava-se cenário equivalente – levado a cabo, aliás, pelo mesmo grupo de Franco Zampari, comandante da Vera Cruz. O teatro de costumes, as pequenas comédias, o teatro de revista eram agora coisas do passado. Nelson Rodrigues permanecia ainda mais ou menos no limbo, após rápida explosão na década de 1940 com a encenação do polonês atocaiado Ziembinski para *Vestido de Noiva*. O momento agora era do braço teatral da Vera Cruz, o sisudo e empolado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que descortinaria uma constelação de estrelas: Cacilda Becker, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Fernanda Montenegro, Leonardo Villar, Tônia Carrero, Sérgio Britto, Cleyde Yáconis... TBC era a Brasília do teatro.

Literatura e artes plásticas também borbulhavam. Na poesia, aparecia, por volta de 1955, o movimento concretista, pelo qual Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari formalizavam a língua e a gramática em geometrias, esquemas, formas, quase-sons – adquiriram status de paxás, em espiral perpendicular, originando um ramo dito neoconcreto, o movimento vicejava também nas artes plásticas. Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lígia Pape mergulhavam na complexidade conceitual para redimensionar o estrato das artes plásticas nacionais. Os concretismos eram as Brasília da literatura e das artes plásticas.

Por fim, em terrenos musicais, o tradicionalismo e o nacionalismo ingênuo concebidos pelos velhos pontas-de-lança da música popular – Orestes Barbosa, Pixinguinha, Ary Barroso, Lamartine Babo, João de Barro, Noel Rosa, lista interminável... – eram tomados de assalto pela revolução. Um novo tipo de

música, influenciada pelo jazz norte-americano e que dispensava os excessos rasgados das impostadas vozes de outrora, mudava radicalmente a MPB¹. Chamava-se bossa nova o movimento. O ideólogo nuclear, um cantor de voz e gestos contidos, quase femininos, chamava-se João Gilberto. Em 1959, João lançou seu primeiro disco, *Chega de Saudade*, instalando na MPB uma nova maneira de cantar –, sussurrada, impressionista, espantosamente discreta para os padrões de então –, e de tocar violão, usando-o como instrumento de revolução musical. Por trás dele, o compositor Tom Jobim e o poeta Vinícius de Moraes criavam as novas letras e melodias e abriam caminho para, ao menos, duas gerações bossa-nova – com Ronaldo Bôscoli, Johnny Alf, em verdade um precursor, João Donato, Baden Powell, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Nara Leão e outros num primeiro momento, e logo em seguida com Geraldo Vandré, Sergio Mendes, Edu Lobo, Eumir Deodato, Marcos Valle, os inadaptados Jair Rodrigues, Wilson Simonal, Jorge Ben, Elis Regina, Maria Bethânia e outros tantos. Injetando cosmopolitismo desenvolvimentista na música nacional e prenunciando o velcro pós-modernista, a bossa nova era a Brasília da música popular.

A industrialização vinha inaugurar nova etapa, permitindo, no caso brasileiro, a reviravolta para uma sociedade aberta à absorção da cultura e da arte como meros produtos de consumo. Modernistas que eram – de forma mais ou menos bem-sucedida, não importa –, bossa nova, Vera Cruz e TBC começavam a investigar o mercado de forma mais direta, mesmo que ainda não se relacionassem perfeitamente com ele. Representavam o impulso propulsor de uma luta interna que só dez anos depois iria se estabelecer plenamente nos moldes de economia de mercado e de massa.

Se contribuía para elevar o senso crítico geral, a compreensão intelectual do momento vivido pelo país também se aprimorava. Era natural que descontentamentos surgissem, acompanhados pela ascensão de uma nova elite intelectual, por vezes ávida de revolução. Ainda nos anos 1950, concomitantemente às tentativas da Vera Cruz, cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos tomaram como exemplo o neo-realismo que vicejava no pós-guerra italiano e partiram para impetrar experiências até então inéditas no Brasil. O teor social borbulhava em filmes como *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Santos. Surgiu, no seio do juscelinismo, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), berço de uma juventude de

¹ O termo MPB, note-se, é posterior a esse momento. Só se popularizou na fase dos festivais da canção, de meados dos anos 60 adiante, quando a sigla passou a abarcar toda a grande família musical nacional.

sociólogos e estudiosos de esquerda. Fortaleceu-se o movimento estudantil de esquerda, e a União Nacional dos Estudantes (UNE) ganhou representatividade. Núcleos de cultura se espalharam pelo país, permitindo que em estados como a Bahia se constituísse o caldo nutritivo para o surgimento de figuras como Glauber Rocha, à época jornalista e futuro cineasta, a arquiteta Lina Bardi e, um pouco mais tarde, os compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e José Carlos Capinan.

Já no seio de um novo governo conservador, o de Jânio Quadros, as turbulências sociais e culturais tendiam a crescer e proliferar, estimuladas pelo refluxo do desenvolvimentismo juscelinista e pelo rescaldo adocicado do progresso dos anos imediatamente anteriores. Com a renúncia do presidente, então, e mais, com a alavancagem ao poder do vice-presidente trabalhista e de fueros populistas/esquerdistas, o gaúcho João Goulart – de apelido mirabolante de faroeste espaguete, Jango –, a convulsão semeada involuntariamente por JK parecia prestes a eclodir. Nascidos das vísceras da UNE, os Centros Populares de Cultura (CPCs) se consumavam e se espalhavam pelo país, advogando, por meio de arte e de cultura, conscientizar as populações oprimidas da necessidade de mobilização e – por fim – revolução social. Dos núcleos estudantis dos CPCs foram despontando cineastas, homens de teatro e compositores francamente esquerdistas. Jovens como Leon Hirszman e Cacá Diegues se uniram ao baiano migrante Glauber Rocha e ao já estabelecido Nelson Pereira dos Santos para lançar as bases do que seria o novo cinema brasileiro, o cinema novo. Artistas interessados por teatro no meio estudantil dos CPCs se apresentavam pelo país com peças didáticas e engajadas. Trabalho semelhante passou a ser feito entre o público estudantil pelo Teatro de Arena (que havia sido fundado em 1953, por José Renato), por artistas como Gianfrancesco Guarnieri (autor do drama operário *Eles Não Usam Black-Tie*, encenado pela primeira vez em 1958), Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho. Na MPB, a bossa nova começava a parir filhos politizados, na corrente que seria chamada canção de protesto, de temas engajados revestidos de vocais entre bossa-novistas e tonitruantes e de musicalidade convencional, oscilando entre samba, marcha, cantiga de roda, ciranda, frevo, Zé Ketí, Sérgio Ricardo, que musicou o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, João do Vale, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Chico Buarque, Elis Regina (ex-“alienada” que iniciara carreira com discos de rock ingênuo à Celly Campello – *Viva a Brotolândia*, de 1961 – e de samba-canção à Angela Maria – *Poema de Amor*, de 1962 –, agora neopolitizada), Maria Bethânia;

militantes da bossa nova, como Vinicius de Moraes, Baden Powell, Carlos Lyra e Nara Leão, igualmente se voltaram para o protesto.

Contornava-se uma era de impasse. A arte produzida pelos citados, em geral, transbordava ingenuidade política. A reação primeira à industrialização desenfreada, à nova era já desumanizadora, era francamente maniqueísta, apartada de pendores dialéticos. O povo, os oprimidos, a massa eram condicionados a títeres políticos (sempre são, mas ali mais, porque promovidos a pretensos protagonistas da arte que se queria produzir) pelos que preconizavam libertá-los, assim como o eram pela nascente ditadura militar que solapava o sonho de revolução envergonhadamente acalentado por Jango. A arte engajada era cega ao passado e ao futuro, só tinha olhos e ouvidos para o presente. Não percebeu, portanto, a chegada da televisão (já presente havia vários anos, mas só então ameaçando, sobre o ocaso da era do rádio, assumir dimensões consideráveis de influência), dos meios de comunicação em geral, até do computador. A chegada ao poder dos militares em 1964 parece, vista de longe, o encaixe perfeito de um quebra-cabeça a unir esquerda e direita maniqueístas. E o fator de desequilíbrio veio, justamente, da chegada brasileira à grande sociedade pós-industrial – a da informação, cujos desdobramentos tanto direitistas como esquerdistas brasileiros deixavam de captar naquele primeiro momento. Daí decorreu o inevitável advento de novos jovens, os que souberam enxergar o monstro: Glauber Rocha, o homem de teatro José Celso Martinez Corrêa em seu Teatro Oficina, e Chico Buarque (provenientes atentos da geração imediatamente anterior), mais os novíssimos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane. O Brasil entrava, afinal, na nova era. Mas que era essa?

Encharcado de maniqueísmo de esquerda, Glauber Rocha iniciou a construção de seu ideário nos anos de coral 1959-1964. Desde o início mostrou atípicos indícios de ser apto a ultrapassar dialeticamente a ingenuidade cega da esquerda e a cegueira cruel da direita. *Barravento* (1962), seu primeiro filme, se utiliza ainda de estratégias engajadas ortodoxas, contando a história de um grupo de pescadores oprimidos pelos donos da rede e do peixe numa isolada aldeia nordestina. O herói conscientizador Firmino (Antônio Pitanga), no entanto, já não é herói linear, à moda ancestral. É contraditório, herói e vilão: rasga a rede do peixe e faz macumba para libertar seus pares cegados pela ignorância. A caminhada glauberiana rumo à dialética e ao abandono da ortodoxia maniqueísta se intensifica em *Deus e o Diabo*

na *Terra do Sol*, lançado pouco antes do golpe militar de 31 de março de 1964. O herói sertanejo Manoel (Geraldo del Rey) pena entre Deus – personificado pelo beato messiânico Sebastião (Lídio Silva), inspirado em Antônio Conselheiro – e o diabo – encarnado no cangaceiro Corisco (Othon Bastos), personagem emprestado da história (Corisco era braço-direito do mítico cangaceiro Lampião). Não escolhe nenhum dos dois. Termina correndo em chão árido, em imagens persistentes que são afinal cortadas para uma panorâmica de mar bravio. O corte não deixa explicitar a cena de chegada – o objetivo era o mar, mas ao espectador caberia imaginar se Manoel chegou ou não a ele, se superou ou não as pressões maniqueístas rumo à liberdade. A teleologia é evidente, Glauber encontra-se mergulhado em sua luta revolucionária – é nessa época que lança manifesto pela estética da fome, a absorção pelo brasileiro subdesenvolvido da miséria como forma de processamento cultural. Mas então veio *Terra em Transe* (1967).

Golpe militar consumado, artistas de esquerda como Glauber viram em ruínas os projetos que vinham construindo dentro de um contexto progressista, desenvolvimentista, democrático. A análise intelectualmente complexa já presente em seus filmes anteriores fazia parte de um projeto que, em última instância, se alinhava às idéias desenvolvimentistas do juscélino-janguismo, e as ultrapassava mesmo no que dizia respeito à recusa ao paternalismo, ao populismo e aos maniqueísmos de esquerda. De início, as idéias de Glauber buscavam deseducação e reeducação simultâneas de um público acostumado a fórmulas prontas de cinema, com fins claramente políticos e estratégicos. Ora, se a democracia ruíu, se são os militares truculentos e não mais os burgueses progressistas que comandam o país, como levar adiante um projeto dessa natureza? As antigas estratégias acabaram de se tornar obsoletas e não se aplicam a cenário oposto ao imaginado de início. Que posição tomar diante do beco sem saída? Glauber Rocha optou pelo – ou foi conduzido ao – tortuoso viés de *Terra em Transe*. Se já não há mesmo público a quem dirigir um discurso fracassado, deixava de continuar tecendo digressões sobre formas didáticas, populistas, até demagógicas. Mergulhava na autocrítica do fracasso, antecipando já a perplexidade e a agonia que explodiriam após o golpe dentro do golpe, o castrador Ato Institucional nº 5. As ferramentas que utilizou para a autocrítica eram, ainda que por razões instintivas, perfeitamente antenadas com as emergências a que os anos 1960 assistiam.

Terra em Transe, não-linear e alegórico, narra a trajetória do poeta, jornalista e aspirante a político Paulo Martins (Jardel Filho). Por meio do recurso de descrever o delírio que antecede a morte (Paulo foi baleado e agoniza), a vida do poeta é reprisada, sem compromissos rígidos com cronologia ou com a narrativa clássica

cinematográfica. É o transe agonizante de Paulo que define o ritmo do filme, num martírio de coma que dura os 115 minutos de projeção. Vão-se sucedendo informações fragmentárias de que Paulo foi, na juventude, apadrinhado por Porfírio Diaz (Paulo Autran), político de perfil direitista que almeja o cargo máximo no país alegórico onde se passa a história (Eldorado, “país interior, atlântico”, segundo as legendas do filme, e corruptela paródica do quinhentista El Dorado dos conquistadores espanhóis desbragadores da América Latina). Sabe-se que Paulo se envolveu emocionalmente com Sara (Glaucê Rocha), militante comunista ortodoxa. Descobre-se que, por ideal e/ou por influência de Sara, afastou-se do direitista Diaz e se ligou a Felipe Vieira (José Lewgoy), líder populista de tendências esquerdizantes que também almeja as altas posições políticas. Fica-se sabendo, mais tarde, que traiu a confiança depositada pelo padrinho Diaz, aliando-se ao poderoso empresário das comunicações Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), com o objetivo de editar um demolidor documentário televisivo sobre o antigo tutor. Entende-se, afinal, que Paulo Martins foi traído, juntamente com Vieira – então eleito governador da província de Alecrim –, pelo mesmo Júlio Fuentes, aliado dessa vez à poderosa multinacional Explint (Companhia de Exportaciones Internacionales) e, de volta, ao senador Porfírio Diaz, para consumir o golpe de Estado pela deposição do então presidente Fernandéz e coroação – literal – de Porfírio Diaz presidente de Eldorado. É movido pelo desalento do fracasso por todas as instâncias, da direita à esquerda, com parada no centro, que Paulo opta, em ação suicida, por desafiar o cordão de soldados armados que abraça o palácio de Alecrim, atravessando contra a corrente as barreiras militares em estado de sítio. Sem saída, prefere morrer a suportar o fracasso e ter de se acomodar aos novos tempos que virão. Morre ao som de fuzis, metralhadoras e canhões.

A multiplicidade de interpretações possíveis contida nesse já serpenteante entrecho é exponenciada pela fragmentação visual e narrativa que acompanha o roteiro. O eventual espectador de *Terra em Transe* deve-se acostumar à pulverização do ponto de vista. É bombardeado por uma artilharia de perspectivas conflitantes, às vezes incompatíveis umas com as outras. Todo esse desafio é fonte franca de angústia ao espectador. Sinal dos novos tempos, mas não que o passado não seja presente em Glauber. O corpo teórico do dramaturgo alemão Bertolt Brecht – também militante de esquerda desde o período entre-guerras até a Guerra Fria dos anos 1950 – norteia opções políticas e estilísticas no filme. Assim acontece na interpretação de voz declamativa do poeta, em busca de efeitos de estranhamento e distanciamento entre personagem e espectador; nos discursos diretamente dirigidos à câmera, forma de plantar propaganda panfletária para provocar o

espectador e, também, distanciá-lo de formas clássicas de narrativa; na duplicação de cenas (como a de Sara chegando ao jornal *Aurora Livre* e tirando os óculos duas vezes em sequência), embaralhando conceitos temporais e espaciais para eliminar o efeito ilusionista e evidenciar que o que ocorre é ficção deslocada (ou não); nos diálogos que prosseguem ininterruptamente mesmo com a mudança completa de cenário e no longo diálogo entre Diaz, Fuentes e o militante esquerdista Álvaro (Hugo Carvana), em que as vozes são ouvidas em *off*, mas as bocas não se movem (técnicas adicionais de estranhamento); na atuação de Paulo Autran, que critica continuamente seu personagem, com quem dialoga e contra o qual chega até a lutar; “não precisamos de heróis”, diz o filme, citando a frase de Brecht “triste é o povo que precisa de heróis”.

No front explicitamente político, também múltiplas leituras podem ser feitas com base nos personagens de *Terra em Transe*. Glauber aproximou, em depoimento de 1977, Porfírio Diaz do político conservador antigetulista Carlos Lacerda e Felipe Vieira do líder nordestino de esquerda Miguel Arraes: “Fiz o filme *Terra em Transe* inspirado nas vidas de Carlos Lacerda e Miguel Arraes, representantes da direita e da esquerda na época de João Goulart”. Espertamente, estabelecia ali uma comparação que descartava protagonistas centrais e inequívocos da história do Brasil. Comparações mais nucleares podem ser feitas, no entanto. Diaz e Paulo reproduzem, por exemplo, a relação entre Getúlio Vargas e seu discípulo João Goulart. A autodenominação do ditador de nome latino-americano como “pai da pátria” remete ao imaginário de Vargas, também próximo de Diaz em suas inclinações fascistas. Quanto a Jango, assim Glauber o definiu: “Filho político de Getúlio, herdeiro do império da Revolução de 1930, espécie de príncipe gaúcho coroado pelo grande caudilho”. A relação entre Diaz e Paulo, na juventude do segundo, é de natureza bastante próxima a essa descrição. Se Diaz é Getúlio, o jornalista Paulo pode ser então não Jango, mas sim Samuel Weiner, braço jornalístico de Vargas e administrador de seu *A Última Hora*. A analogia é reforçada quando Diaz joga Sílvia, uma das mulheres que o rodeiam, nos braços de Paulo, e a atriz que encarna a personagem é Danuza Leão, ex-mulher de fato de Weiner. A Danuza de Paulo, na ficção, seria então a comunista Sara, e – bem ao gosto brechtiano de Glauber – Danuza Leão e Glauce Rocha seriam então a mesma personagem, mais um fator a reforçar a identificação Diaz/Vargas. Getúlio aparece também no duplo oposto de Diaz, o populista Felipe Vieira (“Melhores dias para os pobres e vida nova para todos, minha gente!”), particularmente quando este escreve sua carta de renúncia ao governo de Alecrim (“Entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado com a Sua graça divina, lançando nos

corações humanos o amor que tudo une”), numa retórica que remete à cartatestamento que Vargas escreveu antes de se suicidar. As feições populistas e trabalhistas de Getúlio aproximam-no mais ainda de Vieira em sua fase de campanha ao governo, ouvindo trabalhadores e carregando crianças no colo. Ainda aí, Paulo Martins se confunde entre Jango e Weiner, pois se torna, após deixar Diaz, assessor e cabo eleitoral do candidato a governador.

Vieira se afina também ao líder getulista gaúcho Leonel Brizola, identificável àquele pelo tom caudilhesco e populista de coronel rural em tênue verniz urbano. O próprio Jango é aproximável desse perfil, e Vieira metaforiza assim o líder prérévolucionário que Goulart pretendia ser, na rota da esquerda rumo à revolução, à vitória política. Vieira se aproxima definitivamente de Jango na incapacidade de resistir à contra-revolução. A partir daí, chega-se à identificação entre Porfírio Diaz e os líderes militares que fariam 1964, a mais direta e evidente de todas as possíveis; seus discursos ridicularizam o senso apelativo – ilogicista? – dos militares: “Cristo (...) morreu, mas não traiu! Eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do Homem, da Natureza, de Deus!”, ou “O meu desígnio é Deus! A minha bandeira é o trabalho! O meu destino é a felicidade! O meu princípio é a pureza de caráter! (...) A Pátria é intocável! A família é sagrada! A minha esperança é um sol que brilha mais...”. Os presidentes pré-1964 Jânio Quadros e Juscelino Kubitschek também se escondem em *Terra em Transe*. A fraqueza de Jânio pode ser a fraqueza de Vieira, relação realçada pela decisão da renúncia (no filme *História do Brasil*, de 1974, Glauber, ao citar Jânio, ilustra o texto com imagens de Vieira, extraídas de *Terra em Transe*). A carta de renúncia do personagem sugere também a de Jânio, embora sem a carga estratégica que este pretendeu imprimir a seu ato. Quanto a JK, seu desenvolvimentismo pode ser o de Vieira. A primeira panorâmica da província de Alecrim insinua, em suas estradas de terra, uma cidade em construção, uma “Eldorália” comparável à Brasília de JK. O político de Eldorado, de qualquer forma, se aproxima de Juscelino na imagem do progressista/desenvolvimentista/populista que o fundador de Brasília personificou.

Nas figuras periféricas da história, as relações também são abundantes. Álvaro e Aldo (Francisco Milani), militantes comunistas, caracterizam a juventude romântica da época, incluindo estudantes e jovens artistas e pensadores (como os teóricos do Arena e os cinema-novistas). O suicídio de Álvaro prefigura a morte violenta de jovens de esquerda, que se tornaria comum no Brasil pós-AI-5 – o relato de Sara, torturada diversas vezes por suas ações “subversivas”, é emblemático. Jerônimo (José Marinho), o líder sindical, ilustra o sindicalismo corporativo e mais ou menos alienado, regra sublinhada por Vargas. As figuras do povo, presentes nos comícios de

Vieira, são caricaturas do brasileiro mais miserável, e são vividas por atores (Flávio Migliaccio, Emanuel Cavalcanti, Échio Reis, Telma Reston) pertencentes aos grupos teatrais Arena e Opinião, que tinham como programa de ação a conscientização política do povo. Em cena célebre, o intelectual/poeta Paulo Martins tapa a boca do sujeito auto-identificado como “povo”, em anagrama notável de autocritica – se não de auto-ironia – do cineasta. O padre Gil (Jofre Soares), de nome só inventado para os créditos finais, para que *Terra em Transe* fosse liberado pela Censura então ofendida com o ataque à instituição, é o paradigma da Igreja, sempre de mãos dadas com o poder, de Vieira a Diaz. Glauber trata a Igreja Católica com especial acidez, como no discurso do padre durante a campanha de Vieira (“Não fossem os padres, o que seria das Américas? O que seria dos incas, dos astecas, dos maias? O que seria dos aimorés, dos tamoios, dos tupis e dos xavantes? O que seria da fé?”) e na maquiagem demonstrada que padre Gil carrega durante a cerimônia de posse de Porfírio Diaz à Presidência de Eldorado. Julio Fuentes, o capitalista nacional, homem mais rico de Eldorado, é estereótipo dos magnatas da comunicação (“Eu quero desenvolver esse paisinho, protejo as artes, faço obras de caridade, coisas úteis!”), desde Assis Chateaubriand, seus *Diários Associados* e seu Museu de Arte de São Paulo, até a então emergente Rede Globo, do futuramente onipotente Roberto Marinho. A Explint, poderosa multinacional escondida atrás do presidente Fernandéz, remete à política imperialista norte-americana e ao controle multinacional em países atrasados. O acordo Fuentes/Explint se refere de perto ao escândalo Globo/Time-Life em 1965 – a empresa norte-americana injetou capital próprio para a fundação da rede brasileira. Por fim, o senador (Modesto de Souza) que discursa durante a campanha de Vieira adota uma retórica parnasiana, fechando o ciclo de volta ao nascimento da República, na base de ordem e progresso, à Auguste Comte (“Abramos trilhas nas florestas, fundemos mil cidades onde antes eram países selvagens! E pontes sobre os rios, estradas cortando desertos, máquinas arrancando o minério da terra! [...] A fome e o analfabetismo são propagandas extremistas! O comunismo é o vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, a água e a moral. Em Eldorado, não existe fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência, nem feiúra. Nós somos um povo belo, forte e viril como nossos índios...”). Sua aparição é momento maquiavélico de Glauber: é cena de grande empatia, a um só golpe esculhambando o político brasileiro médio, pela interpretação que acentua o grotesco, e criando ternura, via graça e riso, pela dita figura.

Especulando um viés “profético” do cineasta – ou, em leitura menos esotérica, à estereotipia brasileira, de sempre e sempre se repetir historicamente –, pode-se perceber *Terra em Transe* em dias bem posteriores, Glauber já morto. A identifi-

cação de Diaz com o malfadado Fernando Collor de Mello é imediata: o desfile em carro aberto empunhando crucifixo e bandeira negra de Diaz é equiparável ao triunfalista “V” da vitória empunhado pelo moço. Os sorrisos sardônicos e nervosos que Collor distribuiu, também, parecem ensaiados no espelho das expressões demoníacas de Diaz durante sua coroação. Em campanha para sua primeira eleição como presidente da República, Fernando Henrique Cardoso (sociólogo e intelectual com perfil centro-esquerdista, um Paulo Martins bem-sucedido) afirmou que se perdesse a eleição o Brasil seria uma “terra em transe”, semelhante ao filme de Glauber Rocha pela atuação de pessoas bem-intencionadas, mas que não saberiam o que fazer no poder (alusão quase direta ao então adversário Luiz Inácio Lula da Silva). Utilizando a citação mais ou menos erudita, dirigiu fogos às classes mais informadas, lançando nas entrelinhas a essas mesmas classes a sombra de um futuro novo golpe militar. Mas, insinuando a relação Vieira/Lula, o senador Fernando Henrique involuntariamente se equiparou ao senador Porfirio Diaz, substituindo Fernandéz, Julio Fuentes e a Explint por Itamar Franco, Roberto Marinho, Antônio Carlos Magalhães e o Partido da Frente Liberal (PFL). Já em pleno governo, por dois mandatos, FHC dá vida a um lado desconhecido de Paulo Martins, de um intelectual que chegasse enfim ao poder e, lá instalado, perdesse todo e qualquer pejo de alinhar alianças, conchavos, políticas liberais direitizantes, cinismo político – um Paulo Martins, enfim, que sobrevivesse do tiro e abdicasse de todas as convicções passadas, como tantas vezes acontece, a pós-história.

Terra em Transe é, pois, político do fim ao começo. Passa a limpo a história republicana do Brasil (e não só ela: conquistadores europeus – até um carnavalizado, vivido por Clóvis Bornay –, índios, primeira missa, união da América Latina e ditadores latino-americanos desfilam pelo filme), numa demolidora crítica ao Brasil histórico. Rigorosamente ninguém é poupado – nem o autor.

O poder influenciador que Glauber Rocha exerceu sobre os artistas (de várias áreas) que vieram a seguir foi tão avassalador que os modelos ali fixados seriam a partir de então amplamente reproduzidos, ainda que pela via da diluição das complexidades nele verificadas. *Terra em Transe* deu início a uma nova era na cultura brasileira. Bem, se a fragmentação, a dispersão narrativa, a incorporação de novos meios de expressão, comunicação e informação se instalaram de forma palpável e definitiva na cultura e na arte brasileiras com aquela obra de Glauber, o cineasta foi então o fundador do pós-modernismo brasileiro? Sim e não. Nunca se vira em

objeto de arte brasileiro de grande porte tamanha fragmentação narrativa, tamanha descentralização de ponto de vista e de foco narrativo, tamanha descrença nilista no poder metanarrativo, tamanho deslocamento de passado, presente e futuro em presente contínuo e perpétuo (todos os brasis convivem e acontecem simultaneamente em *Terra em Transe*), tamanha esquizofrenia. O filme é, ao menos no cenário local, marca de imposição de nova forma narrativa. Assim, Glauber Rocha é, via *Terra em Transe*, fundador do pós-modernismo brasileiro. Mas não o é, também, por simples razão: Glauber é um modernista, ainda que tenha se voltado verbalmente contra o movimento de 1922², em rebelião dentro do próprio seio do modernismo. Ele critica, até certo ponto, a alienação modernista, reivindicando não um antimodernismo, mas um modernismo engajado, atuante politicamente. Isso não é o pós-moderno – Glauber propõe uma continuidade do sonho humanista do iluminismo, do romantismo, até do já individualista modernismo. É, apesar dos tempos, essencialmente humanista. Não só delira, mas também – e ainda – sonha. Por essa razão, descobrir-se útero do monstro deve ter sido para ele terrível, a concretização contrária de todo um projeto construído com zelo e tino. A aparente consciência disso traria consequências dramáticas para o artista e para sua carreira.

Uma característica que pode ser evidenciada por seus filmes é a obsessão do autor em relação aos temas de que trata. Original em seus primeiros trabalhos, *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* e *Câncer* (1968), a partir de então se exilou do Brasil e, peregrinando por Europa, África e América Latina, passou a retornar, compulsivo, aos temas neles tratados. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) retoma Antônio das Mortes; *Cabeças Cortadas* (filmado na Espanha, em 1970) volta ao clã Diaz; *Der Leone Have Sept Cabeças* (África, 1970) aborda a passividade e a submissão dos negros, como ocorrera, em registro distinto, em *Barravento*; e *História do Brasil* (documentário de 1974), *Claro* (Itália, 1975) e *A Idade da Terra* (1980) recombina características daqueles mesmos filmes, com ênfase marcada ao imaginário de *Terra em Transe*. Mais emblemático é o contínuo uso de um determinado tipo de personagem, alter-ego do próprio autor.

Assim é Firmino (Antônio Pitanga), o “barravento” do filme homônimo, elemento transformador que desaparece da mesma forma como apareceu após

² Depõe Glauber: “Eu chamo o movimento de 22 de estética liberal do café. É uma manifestação exemplar do liberalismo burguês, pois em 22, além da Arte Moderna, há o tenentismo e o surgimento do PC, sem haver entre esses fatos nenhuma integração. Quando a Coluna Prestes estava passando, os artistas, as pessoas cultas de São Paulo estavam tratando da reforma do verso”. Segundo Raquel Gerber (Gerber, Raquel et al, *Glauber Rocha*), a situação descrita aí por Glauber teria se constituído “num erro histórico irreparável, fraturando o processo cultural brasileiro”.

concretizada sua missão – não sem causar estrago. Dotado de conhecimentos que ultrapassam os saberes primitivos dos pescadores de Buraquinho, Firmino vem soprar cochichos de progresso, renovação e consciência política a seus pares. Mas apela a saberes atávicos equivalentes – feitiçaria, religiosidade pagã. O cinema de Glauber tem a pretensão, especialmente nessa primeira fase, de desempenhar o papel de “barravento”, de vento transformador. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, assim como em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, é o matador de cangaceiros Antônio das Mortes (Maurício do Valle) quem faz vez de alter-ego. No primeiro, Glauber se desenha como o exterminador de beatos e cangaceiros – de carolas e facínoras –, vírus dizimador de toda e qualquer influência que impeça o cidadão livre de se tornar agente da história. No segundo, a identificação se pulveriza entre os complementares Antônio e o professor (Othon Bastos). O professor é o “grilo falante”, ser sarcástico que comenta e reprende as ações dos personagens. O imobilismo e a impassibilidade de Antônio (a expressão que se grava dele é de perplexidade, enquanto bebe, triste, numa mesa de bar) revelam forte teor autocrítico: Antônio é soberbo, não interage, se pensa dono das verdades. É Glauber admitindo-se pretensioso e arrogante, proprietário do saber revolucionário, ao mesmo tempo em que faz revisão (auto)crítica do impasse que tal postura provoca – daí a reversão de atitude de Antônio, agora ao lado do povo, e sua relação de culpa e respeito com beatos e cangaceiros.

De volta a *Terra em Transe*, “Não conseguiu firmar o nobre pacto/ Entre o cosmos sangrento e a alma pura/ (...) Gladiador defunto mas intacto/ (Tanta violência, mas tanta ternura)” são versos do poeta Mário Faustino citados para definir Paulo Martins, e a proposição é adequada também ao autor do filme. Glauber declararia, em 1971: “Na cena final, quando o sonho revolucionário coloca a coroa na cabeça do proletariado idealizado, o povo canta. Eu perdi a fé. Que terrível enfermidade, e eu quero dizer com esta cena: a criação artística pode articular a história segundo sua ideologia, mas eu não tenho mais nenhuma fé nos valores ortodoxos da minha própria ideologia. A ideologia não me interessa como escapatória ou certificado de boa consciência. Minha ideologia é um movimento contínuo na direção do desconhecido, o qual não exclui minha luta contra o imperialismo, o fascismo e outras deformações políticas”. O poeta/jornalista/aprendiz de político Paulo Martins expressa toda a perplexidade de seu criador. “Vejo campos de agonia, velejo mares do Não”, diz o alter-ego, em prosa niilista. Mais que crítica à esquerda ortodoxa (que aliás reagiu furiosamente contra o filme), *Terra em Transe* é a autocrítica, a mea culpa política do autor – insatisfeito com os rumos que o país tomou –, mas ao mesmo tempo a reafirmação de suas posições artísticas. Numa dialética de erros e acertos, Glauber simultaneamente

radicaliza experiências artísticas e se martiriza, açoitando-se por presumida parcela de culpa pelo fracasso. Há dois níveis na autocrítica do autor. A caracterização de Paulo como o filho de ditador que se refere a Diaz como "o meu deus da juventude" e o líder intelectual que literalmente cala a boca do povo para falar dos problemas do povo desqualifica o poeta, classificando-o como instrumento na mão do poder central, como não mais que um burguês ("gente como nós, burgueses e fracós...") metido a herói - ou farsante. A identificação Paulo/Glauber transfere ao segundo os atributos negativos do primeiro. Glauber é mesmo cruel consigo, satirizando o hermetismo de seu cinema na cena em que Paulo cala a boca do povo. Há, porém, um segundo nível, a partir do desenlace da trajetória de Paulo: golpe de Estado levado a cabo, o poeta se recusa a compactuar com Diaz e com a ditadura, preferindo o enfrentamento suicida com as forças golpistas. Em atitude redentora, Paulo morre por sua nobre causa, e sua morte é "o triunfo da Beleza e da Justiça", enquanto o caos se estabelece no rodamoinho do discurso de Porfírio Diaz que encerra *Terra em Transe*: "Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!". Glauber procura se redimir na redenção de seu personagem, mas, à diferença de Paulo, seu criador manter-se-ia vivo por mais 14 anos após o filme.

Concomitantemente à progressão obsessiva de seu cinema na década de 70 e ao agravamento da pressão e do terror políticos no país, a personalidade de Glauber foi se tornando mais e mais contraditória. Datam dessa fase declarações como a seguinte: "Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo, inclusive, de que os militares são os legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer sem mistificações e moralismos bobocas a evidência: Costa era quente, frias eram as consciências em transe que não viram pintar as condições no espelho da história". A obsessão do cineasta por seu filme é ali realçada, e reaparecerá sempre em textos e entrevistas daí por diante. Em 1980, declararia: "Eu serei o candidato alternativo à Presidência do Brasil em 1984. Estou falando sério, com muita seriedade. Gostaria de me apresentar como candidato alternativo dentro da própria legenda do PDS, mas, se o partido não topar, vou conversar com a Ivete Vargas e saio candidato pelo PTB. Terei possivelmente um grande aliado na minha campanha, o novo presidente dos EUA, Ronald Reagan". Afirmações como essa provocariam constantemente nos anos que antecederam sua morte suspeitas de que estivesse louco. Em resposta, disparava: "Estão confundindo minha loucura com a minha lucidez", liquidificando frase de seu personagem Paulo Martins ("A minha loucura é a minha consciência, e a minha consciência está aqui") e mos-

trando mais uma vez sua obsessão pelo alter-ego. Disse, em 1979: "Todo artista acaba louco, desesperado, pela incompreensão que o cerca. As pessoas admiram a obra, mas detestam a pessoa. O artista é um cara muito angustiado. Às vezes tenho vontade de pegar o avião e ir embora, quando sai nos jornais que estou louco. As pessoas ficam fazendo terrorismo comigo. Penso em me internar numa clínica, mas não estou louco, loucas estão as pessoas". Louco ou não, conviveu, por toda a década de 70 e até sua morte, com o fantasma de Paulo Martins, o homem que pagou com a vida seus erros políticos. A ditadura, o AI-5, a censura, as torturas, o cinema marginal que o sucedeu, a bestificação dos processos culturais e sociais que ele ajudou a estabelecer, a impossibilidade de filmar no Brasil foram obstáculos para sua sobrevivência. Acuado, não teve dúvidas: se Paulo Martins morreu por recusar a aliança com Diaz, o atalho de sobrevivência ao criador de Paulo residiria na aliança com Diaz, ou seja, com Arthur da Costa e Silva, Ernesto Geisel, João Batista Figueiredo, a corja. Era solução menos "nobre" que a de Paulo Martins, mas que lhe garantiu assistir à distensão política, à abertura, à anistia. Etapa encerrada, Paulo Martins descansou em paz. Glauber Rocha morreu em agosto de 1981.

Fato curioso é notar que dois dos últimos grandes intelectuais brasileiros, por distantes que fossem – e até manifestassem suas diferenças publicamente –, compartilhem de determinada postura polêmica, que lhes rendeu, em extremos, repugnância. Glauber Rocha e o dramaturgo pernambucano Nelson Rodrigues, por razões diversas e em momentos diversos de suas vidas, elogiaram e "se aliaram" à ditadura militar. Profunda ironia, poder-se-ia dizer, já que se trata de dois dos artistas mais revolucionários – Nelson movendo-se pelo terreno sexual, que Glauber apenas ocasional e indiretamente ousou vasculhar – que pisaram o chão brasileiro no século XX. Contraditórios por excelência, arrombaram costumes e aparatos artísticos sem escapular de personificarem gênios moralistas, esdrúxulos transformadores-conservadores. O "louco" e o "reacionário" não poderiam mesmo fugir à responsabilidade por suas posições, por indefensáveis que foram práticas e essência dos ditadores. Por alguma relação tortuosa, no entanto, poder-se-ia especular se a postura artística contracorrente dos dois não representou sua forma de reagir ao caos, à nova ordem pós-modenista que se instalava. Combatendo a elite que compunha a intelectualia esquerdista – pseudo-esquerdista, em incontáveis casos –, ainda que pela presumivelmente espúria prática de estabelecer alianças com o terror, estariam porventura, por linhas tortas, se debatendo contra um pseudo-revolucionarismo decadentista. É especulação, mas fato há: Nelson e Glauber encerram uma era de intelectuais, de artistas épicos, grandiloquentes. Depois deles, se instalou – por ora, ao menos – o caos. Ao caos, então.

Panis et circensis

Terra em Transe, ao mesmo tempo que critica uma das fases “heróicas” da cultura brasileira, é fonte crucial de influência sobre toda a arte – também “heróica” – produzida imediatamente em sua sequência. Glauber Rocha foi, assim, o herói que permitiu aos artistas que despontavam se libertarem do esquematismo que predominava até então. Depois dele – e da explosão ditatorial no país –, pouco havia a fazer com a ingenuidade útil da canção de protesto, com o didatismo plano em filmes e peças teatrais. José Celso Martinez Corrêa pagou tributo imediato a *Terra em Transe*, dedicando sua peça de 1967, *O Rei da Vela*, a Glauber. O texto, escrito em 1933 pelo modernista de primeira hora Oswald de Andrade e publicado em 1937, nunca fora encenado até então. A encenação instalou controvérsia no cenário político-teatral – o engajamento ortodoxo do texto de Oswald era agredido a provocações de diversos gêneros: o dionisiaco Oficina abusava de gesticulação obscena, palavrões, metáforas sexuais, gigantescos pênis artificiais, anarquia em cena aberta. Os três atos em que o texto se subdivide eram encenados

shows e, nos casos dos dois primeiros, lançando discos – Elis Regina, Wilson Simonal e Claudette Soares já cantavam e gravavam suas músicas, até então em claque de bossa nova convencional de terceira geração. Ambos lançaram seus primeiros discos em 1967 (Caetano dividindo o seu com Gal Costa, também estreante). Pautavam-se por canções que se dividiam entre o protesto ortodoxo (mais Gil que Caetano) e uma mistura de virtuosismo poético e romantismo que não renunciava a virada que se avizinhava. A virada veio no pós-Terra em Transe, no pós-O Rei da Léla, na identificação reacesa com o antropofagismo burguês de Oswald de Andrade, na identificação com a poesia concretista dos irmãos Campos e de Décio Pignatari e com o neoconcretismo plástico de Lygia Clark e Hélio Oiticica – autor do “ambiente” “Tropicália” (um “penetrável”, conjunto de cabines que o espectador explorava, pisando em areia, pedra e água, cruzando plantas e araras, lendo frases inscritas em paredes, assistindo a uma TV ligada no fim do labirinto, caminho teleológico rumo ao pós-moderno), que em breve daria título à coisa que o grupo baiano começava a inventar, batizado, a princípio, com o nome engraçado de “som universal”, até que o novo nome se popularizasse após o jornalista Nelson Motta adotá-lo num texto.

Em outubro de 1967, os dois compositores apresentaram canções a correr no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, então antro para onde convergiam as diversas tendências (velha canção, bossa, jovem guarda) que se debatiam entre si em conflitos que viravam assunto nacional e, de passagem, entulhavam de audiência a emissora. Caetano classificou “Alegria, alegria” e Gil, “Domingo no parque”. Algo de muito inusitado se passava com aquelas canções. O pulso musical dos dois artistas era fortalecido – ou enfraquecido, na ótica de bossa-novistas ortodoxos – por inteligentes estratégias de marketing e publicidade que o empresário de ambos, Guilherme Araújo, dosava com inédita perspicácia. No festival, fizeram-se acompanhar por grupos de rock, os argentinos (argentinos?!). Beat Boys para Caetano e os Mutantes para Gil. Guitarras apareciam pela primeira vez na MPB (sigla que só por aquela época começava a virar emblema) dita “séria” – até aquele momento, cantores ligados à juventude “alienada” é que o haviam feito, de Celly Campello à jovem guarda de Roberto Carlos e seu séquito. Numa primeira análise, o que as duas canções – hostilizadas por bossa-novistas e paladinos do protesto – trouxeram ao cenário MPB foi isto: a prática de assimilar formas de manifestação rejeitadas pelas elites que consumiam música popular “de raiz”, integrando-as no aparato cultural brasileiro (e não só as mimetizando, como fazia a jovem guarda). Traziam mais que isso, no entanto.

"Alegria, alegria" – "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/ (...) Eu vou/ Sem lenço, sem documento/ Nada no bolso ou nas mãos/ Eu quero seguir vivendo/ Amor" – cola versos referenciais sem associação instantânea, resultando num painel fragmentário, numa colagem, numa bricolagem. A maioria dos versos guarda como característica o uso de citações díspares, desordenadas: crimes, espaçonaves, guerrilhas, a atriz italiana Claudia Cardinale, depois presidentes, bombas, a atriz francesa Brigitte Bardot, o jornal esquerdista O Sol, o sol (em "O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia?"), de forçado duplo sentido), a sociedade de informação, publicidade e Coca-Cola que se estabelece, um trinômio formado por literatura, luta armada e política ("Eu vou/ Por entre fotos e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome, sem telefone/ No coração do Brasil" – Brasília está no coração do Brasil), mais televisão, casamento, o amor, fuga. Já se contém aí o neo-antropofagismo, recapeado do ideário modernista brasileiro de apropriação "canibalesca" de valores culturais externos, processamento e reprocessamento adequados aos interesses nacionais, absorção combinada de valores locais e devolução da matéria-prima adquirida na forma de cultura nacional modernizada, moderna. Na utilização maciça da colagem e da fragmentação pretextada pela necessidade neo-antropofágica, o projeto tropicalista – pós-modernista – se estabelece, querendo pôr à mesa as contradições do Brasil, o que o país tem de arcaico e de moderno, de valor regional e de valor tomado do planetário; estabelece-se desde já o caos, o estilo "metralhadora giratória" de citar referências que se conectam em algum ponto aparentemente descolado da imediata compreensão. É um raciocínio a mais, um satélite artificial. Um verso específico, "sem livros e sem fuzil", modela a medula do teor político do projeto que se instala. É como o narrador caminha contra o vento, declaração de intenções do tropicalismo nascente, a geração à espreita de tomar o poder cultural quer estar à parte tanto da intelectualidade estabelecida (os "livros") como do foco truculento que controla o país (o "fuzil"), num ponto equidistante entre ambos – no centro, portanto, embora nunca assim parecesse naquele momento. Instala-se o niilismo cortejado por Paulo Martins; a tropicália expelle pelas narinas a necessidade de dizer "não" a tudo que pisa o chão do momento. Passadas décadas do momento, a estratégia reevиденça-se tanto niilista como de fuga do momento: a negação, além de negação, é o viscoso pretexto para escapar ao tempo espinhoso; o lançamento de estilhaços pelo cenário já fraturado revela-se tanto modo de denúncia contra os maniqueísmos que vigoram como fórmula turvadora de possibilidades teleológicas de desenlace.

Por fim, até no pântano do amor a nova ordem se impõe, no desejo de fuga do casamento expresso pelo protagonista, num grau de novo individualismo que nem o duo romântico já mais permite: “Ela pensa em casamento/ E eu nunca mais fui à escola/ Sem lenço, sem documento/ Eu vou./ Eu tomo uma coca-cola/ Ela pensa em casamento/ E uma canção me consola” – o narrador desapaixonado corresponde aos apelos de amor com a frivolidade de gazetear escola ou beber uma coca-cola; segue vivendo o amor, mas sozinho, sem lenço e sem documento. Já ao fim da canção, a cornucópia referencial se enrodilha no torvelinho, tragada no ralo do sonho do rapaz sem lenço e sem documento: “Ela nem sabe até pensei/ Em cantar na televisão/ O sol é tão bonito/ Eu vou”. Ele sonha com a fama, o sol é belo e é tudo, acabou. Sendo glauberiano, Caetano já diverge de Glauber: onde este procurava soluções, aquele as despista, mareado do niilismo do tempo.

Se em seus primórdios Caetano parece criar temas rebeldes de amor disfarçados em canções políticas, o inverso faz Gilberto Gil – “Domingo no parque” é tema político-dionisiaco travestido de novelesca história de amor e desencontro. O pós-moderno em Gil se manifesta no terreno ritual, na melodia e no arranjo da canção, mais que em sua letra. O arranjo, do maestro Rogério Duprat, edita juntos instrumentos tradicionais e elétricos, providenciais vozes esganiçadas dos Mutes em contracanto com a de Gil, berimbau de capoeira, ruídos de parque de diversão. O estilhamento se dá em campo dionisiaco, no conjunto de sons que a voz do cantor pontua. Na letra Gil é classicamente narrativo, na medida em que o ritmo cinematográfico que procura o permite. Sua história tem começo, meio e fim. Guarda até respingos marxistas, no que se refere ao proletariado carente de um José feirante, “rei da brincadeira”, de um João operário de construção, “rei da confusão”, e de uma Juliana, o pomo da discórdia. Reproduz caso estereotípico que estivesse evoluindo em qualquer esquina do presente, mas que guarda em si o arcaico, anacrônico, cafona: um crime de amor de um José que flagrou a moça que ama, Juliana, com um amigo João, na roda-gigante dum parque para proletários, uma rosa e um sorvete na mão. A poesia se estabelece nas transposições cinematográficas que associam o sorvete gelado de morango e os espinhos da rosa vermelha com o coração rasgado de José e o sangue que sua faca extrai dos de Juliana e João, ou, principalmente, na identificação da vertigem giratória da roda-gigante (e da melodia e do coro circularmente repetidos) com a vertigem sentida por José ao ver o objeto de seu amor nos braços dum outro, seu amigo (no poema, assim se dá a transposição cinematográfica dos estados de espírito que Gil quer descrever: “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”).
 Juliana consumada, a música se desacelera, chegando perto do cântico fúnebre “Tragédia consumada, a música se desacelera, chegando perto do cântico fúnebre – ê, José/ Não tem mais construção – ê, João/ Não tem nos versos “Amanhã não tem feira – ê, José/ Não tem mais confusão – ê, João”. O desfecho sangrento é mais brincadeira – ê, José/ Não tem mais confusão – ê, João – quicá da loucura – lance melodramático que aproxima a poesia da alma popular e o artista das intenções tropicalistas que se esboçam. A instância da solidão – quicá da loucura – também está presente, se, como Gil já escreveu, José for um platônico que ama Juliana de longe, e não a vítima de traição, como de início a tragédia que a canção consoma faz insinuar. O engajamento que se esconde nas entrelinhas da canção é o do fundo sexual/sentimental de todo ato. O embaralhado de conceitos se dá no confronto entre o arcaico de tema e poema e o universo fervilhante e caótico do músico que se revela.

A complementaridade e a oposição entre os dois artistas, já aqui verificadas, serão constantes no desenvolvimento de suas carreiras. Caetano preza o intelectual, o cultural; cultua Apolo, enquanto tempera sua natural discursividade com investidas dionisíacas. Gil celebra música, voz, prazer; louva Dionísio, injetando instintivamente o tempero cultural apolíneo em sua orgia natural. Depoimentos dos dois artistas sustentam a hipótese. Gil: “O Tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado”. Caetano: “Eu e Gil estávamos fervilhando de novas idéias. Havíamos passado um bom tempo tentando aprender a gramática da nova linguagem que usávamos, e queríamos testar nossas idéias junto ao público”.

Nasce 1968, e os dois artistas, já dotados do dom polemista que desestruturara o festival anterior (no qual, após competição em que as divergências de uma MPB dividida vinham a toda com violência e paixão, Caetano conquistou o quarto lugar e Gil, o segundo; “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinan, ainda em conformação “antiga”, foi a vencedora, e a “Roda viva” de Chico Buarque espremeu-se entre “Alegría, alegría” e “Domingo no parque”), lançam seus primeiros discos tropicalistas por fibra e constituição. Gil se eletrifica e se “rockifica”, trazendo os Mutantes a festiva e intensa participação em vocais, guitarras e ruídos por todo o disco *Gilberto Gil*. Caetano aposta no embaralhamento entre sofisticação e cafonice, misturando em *Caetano Vêloso* debochadas e dramáticas interpretações kitsch ao virtuosismo poético e musical. Em comum, os discos apresentam já todas as características que marcariam logo em seguida, de forma mais definida, a natureza primeira da tropicália, já a partir de suas capas: Caetano emoldura-se em foto oval (num ovo, literalmente, como se, promissor e freudiano, fosse ali chocado por galinha santa, quicá pela “dinossaura” tradição musical), com pinta de

galã de Jean-Luc Godard, numa moldura colorida em que Eva e a serpente – mãe e madrastra pop do ovinho – estão desenhadas em cores fortes; Gil se cerca de abundantes verde e amarelo manchados de vermelho e se replica em três fotos, caracterizado ora como general em guerra, ora como presidente militar da nação, ora como motorista de caminhão sem caminhão (e, na contracapa, retirante nordestino), de novo, o viés entre marxista e cínico precoce. Os dois LPs apresentam canções que são pré-manifestos antecessores do disco-manifesto coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*, que virá logo a seguir.

Gilberto Gil começa com um frevo, um “Frevo rasgado” (dele e de Bruno Ferreira), trombeta tradicionalista que ludibria o desavisado ouvinte de bossa, protesto e/ou raiz na apresentação de um suposto artista nordestino, quase folclórico. “Frevo rasgado” camufla a contaminação universalista que estabelecerá o estranhamento a partir da segunda faixa, “Coragem pra suportar”. Sertaneja, essa é quase faixa de transição, mas aí entra o acompanhamento instrumental dos Mutantes, que persistirá até o final do disco, emparelhando o nordestinismo atávico antes pronunciado ao pop-rock à Beatles que influencia Arnaldo, Sérgio, Rita e o próprio Gil, e a certo orientalismo de fundo no arranjo. A letra guarda relações com a canção de protesto, de reconhecimento das virtudes advindas da miséria que o sertanejo nordestino acalenta – esse é o miserável que teimou em permanecer em seu chão de origem e que, logo se verá, sairá perdedor no embate tropicalista. A miséria conhece a festa em “Domingou” (parceria com Torquato Neto), em que os Mutantes interferem também em vocais de intenção debochada de que o disco vai se servir para efetuar paródias e provocar estranhamentos. As referências primitivas/interioranas (feira, feijão, o “esquindô” de carnaval) se misturam a outras urbanas (cidade iluminada, trolley, Ipanema, Cristo Redentor, filme de cinema, “O jornal de manhã chega cedo/ Mas não traz o que eu quero saber/ As notícias que leio conheço/ Já sabia antes mesmo de ler”) – nem está dito ainda, mas a bordo dessa tensão o narrador irá logo optar pela migração, dando um passo adiante na fuga do atraso regional. A transição, em fato, continua: a urbanidade aqui ainda é provinciana, parece remeter mais a Salvador que ao Sudeste; o migrante está na rota, mas não chegou ainda ao destino final do percurso-subida.

A ruptura começa a se dar em “Marginália II”, quando o migrante toma conhecimento dos bem maiores dilemas nacionais. Dá-se aqui, também, a canção-manifesto por excelência do disco, com letra de Torquato Neto. “Marginália II” é um inventário do Brasil que o tropicalismo procura descortinar e, ao mesmo tempo, sonha fazer desmoronar. De início, já está esboçada a declaração de culpa: “Eu, brasileiro, confesso/ Minha culpa, meu pecado/ Meu sonho desesperado/ Meu bem

guardado segredo/ Minha aflição./ Eu, brasileiro, confesso/ Minha culpa, meu degredo/ Pão seco de cada dia/ Tropical melancolia/ Negra solidão/ Aqui é o fim do mundo"; os autores se colocam dentro do processo, e de seu interior pretendem escarafunchá-lo. Fazem-no pela enumeração de símbolos brasileiros estereotípicos, à moda ufânista do Ary Barroso de "Aquarela do Brasil" – até o Hino Nacional, distorcido, é citado musicalmente. O Brasil de "Marginália II" é "cascatas, palmeiras/ arazás e bananeiras", lua cheia (referência passageira ao mito matuto do lobisomem), Gonçalves Dias ("minha terra tem palmeiras"), Casimiro de Abreu ("canto da juriti"), Jackson do Pandeiro ("yes, nós temos bananas"), Gilberto Freyre ("tropical melancolia"). A enumeração das "riquezas do Brasil", entretanto, é maculada por outra, que se dá paralelamente e que inventaria as mazelas nacionais: "Aqui meu pânico e glória/ Aqui meu laço e cadeia/ Conheço bem minha história/ Começa na lua cheia/ E termina antes do fim", ou "Minha terra tem palmeiras/ Onde sopra o vento forte/ Da fome, do medo e muito/ Principalmente da morte", e o Brasil é também segredo, degredo, melancolia, negra solidão, Terceiro Mundo, laço, cadeia, vento forte, medo, fome, morte, bomba; em síntese, perigosa república de bananas; em verso-síntese que se repete e se repete, "aqui é o fim do mundo". Diferentemente de Caetano, Torquato, em transe atormentado, relativiza os fervores destrutivos – seu pessimismo ainda guarda relações com inclinações iluministas. A parceria denota um primeiro tropicalismo, não ainda nihilista por completo¹.

Roubada de tema folclórico amazonense – de novo o inventário do Brasil interior –, "Pega a voga, cabeludo" (parceria com Juan Arcon) é rascante rock nortista, prova cabal de que a nova ordem cultural pretende derrubar todas as fronteiras. Os fios do cabelo do garoto interiorano se eriçam, apontam para o alto. Cabeludo, modernizado, ele já pode chegar à cidade grande. Acabou o lado A (havia lados naquela época, e discos podiam conter dualidades de A a B). No B, "Ele falava nisso todo dia" retoma o tema de "Coragem pra suportar"; agora, o rapaz sertanejo

¹ Momentos parecidos com esse aparecem em *Caetano Vêloso*. Um deles é "Soy loco por ti América" – não por acaso composta por Gil e Capinan –, que evoca tenuemente, em arranjo de sinfonia tropical, a cena da primeira missa em *Terra em Transe*. O predomínio é da idealização – manchada de nihilismo – de uma sonhada união latino-americana como via possível às soluções dos problemas compartilhadas por brasileiros e castelhanos. O elogio ao chão de origem ("Soy loco por ti América/ Soy loco por ti de amor") não cega os olhos dos poetas às trincheiras, à guerra, à morte, ao "hombre muerto" – o líder revolucionário de Cuba Che Guevara, cujo assassinato em 1967 motivou a composição. Caetano faz voz ao clamor de Gil e Capinan à união intracontinental "antes que a definitiva noite se espalhe em Latino-América". Quase três décadas mais tarde, ele retomará tal conclamação em clave enfiada, de política de amizade fronteiriça, no disco em espanhol *Fina Estampa* (1994).

de 25 anos migrou para o sul-maravilha, casou-se, teve filha e contraiu responsabilidades, só para trombar no final trágico e banal de um atropelamento em frente à companhia de seguros que ele cobiçava com a obsessão assustada de pai de família – mais um sinal de pendores ainda humanistas em Gil. Estar na cidade pode não ser assim tão bom, dialoga o narrador consigo mesmo – pode, aliás, ser fatal. Num desejo de quebra, o pesadelo é substituído por versão “som universal” de “Procissão” (que fora canção de protesto no primeiro LP de Gil) – a vivacidade, em grande parte, corre nos sangues dos Mutantes e de Rogério Duprat. O conteúdo cáustico de crítica ao coronelismo nordestino e à boa-fé religiosa do sertanejo predomina ainda, na descrição revoltada de uma procissão nordestina “se arrastando que nem cobra pelo chão”. Em seguida, “Luzia Luzuza” retoma o pesadelo metropolitano (ambienta-se, como Gil já descreveu, em São Paulo), agora matizando-o com enlevos de amor – o rapaz migrante está solteiro e está enamorado. Circularmente no contexto do disco, “Pé da Roseira”, embalada em melodia de notável tensão dramática, reexibe os conflitos do migrante – o moço que namorava “Luzia Luzuza” no centro da cidade grande pode ser o mesmo de “Pé da roseira”, que antes de conhecer a nova musa abandonara sua Maria aos prantos no sertão (“tá certo, Maria, você tem razão”), aparentemente impiedoso – a transição é dóida, mas foi necessária; a partida significa “o amor terminado”, e o narrador não parece disposto a sofrer por isso (“só sei que eu andava e não sentia dor”)². A melancolia, único sentimento permitido no afã do momento, se resume a um refrão recortado de canção tradicional interiorana (por si só bastante significativo): “O pé da roseira murchou/ e as flores caíram no chão”. Bem, aí *Gilberto Gil* vai desaguar na já discutida “Domingo no parque”, desenlace melo-dramático – kitsch, urbano e suburbano – da pequena tragédia de transição encenada no decorrer do disco. O rapaz chegou à cidade grande, ainda que deixando em seu rastro roseiras murchas, sangue e algodão-doce. Despreparado para a metrópole, enlouqueceu, matou ou morreu, perdeu-se. A sinfonia tropical/dionisíaca encena o teatro humanista da miséria coletiva (a desumanização) e da miséria privada (a solidão).

Se em *Gilberto Gil* o manifesto é “Marginalia II”, em *Caetano Veloso* a apresentação de armas se dá logo na primeira canção, “Tropicália”, nome roubado de Hélio Oiticica antes do batismo do movimento. A canção é uma escola de samba desfilando samba-enredo, fantasias, alegorias, bateria, mestre-sala e porta-bandeira na avenida central da cultura brasileira. A justaposição cinematográfica de imagens evocadas verso por verso recombina o caos ingênuo de um enredo carioca, de ima-

² Nesse sentido, “Clarice”, em *Caetano Veloso*, também de despedida, é canção-prima de “Pé da roseira”.

gens criadas por um carnavalesco de escola de samba – Caetano apreende retórica e recursos para impetrar a despedida do samba –, mas também encena o caos inocente útil do programa televisivo do Chacrinha, mais uma das inspirações tropicalistas centrais. A canção se inicia por uma simulação do habitat original da terra do pau-brasil, ainda intocada. Na abertura do arranjo do maestro Júlio Medaglia, ruídos de efeito cômico e/ou de tez tropical se misturam a instrumentos de percussão que evocam um Brasil primitivo, indígena. Segue-se uma fala em discurso improvisada pelo baterista Dirceu, que parodia a carta de Pero Vaz Caminha ao rei de Portugal quando da descoberta do Brasil: “Quando Pero Vaz Caminha/ Descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes/ Escreveu uma carta ao rei/ Tudo que nela se planta/ Tudo cresce e floresce/ E o Gauss da época gravou” (o Gauss citado é Rogério Gauss, técnico de som da gravação).

Inicia-se a canção propriamente dita, e já aí a letra canta um monumento no planalto central do país (“Sobre a cabeça os aviões/ Sob os meus pés os caminhos/ Aponta contra os chapadões/ Meu nariz/ Eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro o monumento/ No planalto central do país”). A referência a Brasília é clara, mas o particular da nova capital não nomeada na canção (embora semi-explicitada no título “Tropicália”) deve ser tomado não por si, mas pelo todo – o Brasil, de que se fala em última (ou primeira) instância; Brasília é o Brasil, tropicália (Eldorado?) é o Brasil. O novo do monumento, que é também arcaico, pois comporta o atávico coronelismo político, soma-se a um advento: o do “movimento”, que o narrador agressivo promete organizar e orientar. A essa altura, parece impossível não admitir que Caetano esteja tramando uma revolução. Entra então o refrão, que se repetirá com versos alterados até o final da canção, dando vivas a símbolos díspares. De início, os vivas são à bossa (a novidade musical modernizadora anterior) e à palhoça (o sítio, o arcaico, o primitivo, em citação a “Minha palhoça”, de J. Cascata, canção-inventário de rimas como palhoça/bossarroça, gravada nos anos 1930 por Luiz Barbosa e por Silvio Caldas e, pouco antes de “Tropicália”, em 1966, pelas entidades do samba sincopado Cyro Monteiro e Dilermando Pinheiro, num disco ao vivo chamado *Téleco Téco Opus n.º 1*³).

Os procedimentos de vanguarda de Medaglia combinam-se ao vocal dramatizado e a certo ufanismo musical ao gosto do Ary Barroso de “Aquarela do Brasil”. Como notou Celso Favaretto⁴, o vanguardismo de Medaglia alinha-se à Rádio

³ Esse disco, aliás, se abria com um inflamado discurso em defesa do samba e incluía abundantes ironias rogadas à televisão.

⁴ Favaretto, Celso, *Tropicália: alegoria, alegria*.

Nacional e à chanchada da Atlântida – mas também ao teatro de revista, e temos aí *O Rei da Ilha* –, referenciando, de acordo com padrões estéticos das elites culturais, o propalado mau gosto nacional. No segundo bloco, o carnavalesco e o artificial do “monumento” brasileiro são evidenciados: ele é de papel crepom, é fantasia improvisada e descartável de escola de samba. A artificialidade e a espontaneidade concomitantes do Brasil carnavalizado desde seu descobrimento se unem na justaposição de referências aos românticos José de Alencar e Gonçalves Dias (“olhos verdes da mulata”, “cabeleira”, “verde mata”) e à toada “Luar do sertão”, do maranhense Catulo da Paixão Cearense e do muitas vezes não-creditado pernambucano João Pernambuco. Sob a mesma fúria caótica, Caetano debocha da poesia romântica, louva a canção popular e confronta velho e novo, semi-erudito e popular. Não há tomada de partido, não há manifestação imediata de predileção: as coisas estão no mundo, só precisam ser apreciadas. Cotejando a paródia, ele chega já ao pastiche, desvelando ao Brasil já em 1968 um dos procedimentos-chave do pós-moderno. Em seu caso, o esvaziamento conceitual é programático, contém o esboço do movimento e do manifesto.

Na seqüência, o moderno e o arcaico voltam a se confrontar: piscina convive com “água azul de amarelinha”, faróis enfrentam coqueiros, brisa e fala nordestina. Pela primeira vez, a letra adentra terreno explicitamente político: “Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando a eterna primavera/ E nos jardins os urubus passeiam/ A tarde inteira entre os girassóis. Viva Maria-ia-ia/ Viva a Bahia-ia-ia-ia”. A mão direita, ou seja, a ditadura militar, segura a roseira da canção de roda infantil (insinua-se, talvez, uma ingenuidade à direita?); a roseira não dá flor na primavera, mas sim autentica a eterna primavera, eterniza-se no poder; urubus fardados passeiam pelos girassóis da cultura, farejando e cobiçando a carniça de um Brasil que apodrece. Um bloco adiante, a idéia se desenvolve: “No pulso esquerdo banguê-banguê/ Em suas veias corre muito pouco sangue/ Mas seu coração balança/ A um samba de tamborim”. Aparece o pulso esquerdo, fraco, pouco sangue correndo nas veias, de estilizado filme de banguê-banguê. A esquerda (o samba, por que não?) carrega o purismo do tamborim, a limpidez intocada que gostaria que a cultura brasileira ostentasse; em fato, quase nenhum sangue corre pelas veias do braço esquerdo, e, assim, os urubus militantes de esquerda também estão em passeio pelos girassóis – quais sejam os porta-vozes da nova ordem. Volta a dupla conotação das intenções de Caetano: a denúncia, aprendida em Glauber, dos equívocos irritantes de ambos os lados da corda maniqueísta combina-se ao efeito esvaziador e despolarizador do movimento que surge – em leitura de estaca, ao cinismo de um projeto centrista, rebelde de superfície, quase conciliador.

As referências que se seguem vão de bossa nova – na menção a seus “acordes dissonantes” – à (segundo interpretação de Celso Favaretto) televisão, na referência aos “olhos grandes” que espreitam cada telespectador, em conjunção com o uso da máxima televisiva “senhoras e senhores”. O duelo aqui é entre o imediatamente passado (a bossa nova que já se deseja superar, mas não sem culpa) e o imediatamente futuro (a TV exibindo jovens garas potencialmente poderosas). O refrão destrutura novamente a relação, confrontando a índia Iracema do romântico José de Alencar e a moderna praia carioca de Ipanema, louvada à farta pela bossa nova mais contemplativa. Duelam agora o remotamente passado e o imediatamente passado. O bloco que passa em seguida inicia a regressão: primeiro o programa de TV *O Fino da Bossa* – apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues em samba-jazz, o novo imediatamente desatualizado, exato *front* que o tropicalismo quer sem pena derrubar –, depois a fossa – a música dos anos 1950 de Dick Farney, Lúcio Alves, Dolores Duran, Maysa –, afinal a roça – o mais arcaico ainda, o atraso. Mesmo assim, “o monumento é bem moderno”, e Caetano atesta contemporaneidade despreconceituosa enumerando dois ícones populares, então marginalizados pelos estratos mais altos (e nacionalistas) da cultura: o ídolo jovem Roberto Carlos, na referência ao clássico de jovem guarda “Quero que vá tudo pro inferno” (1965) – “que tudo mais vá pro inferno, meu bem” –, e a portuguesa-falsa baiana-universal Carmen Miranda⁵. A (pós)modernidade, para o tropicalismo, reside no uso da cultura popular passada pelo filtro demolidor do senso crítico amplificado. Nada mais será igual a partir de agora, a cultura será unificada em sua multiplicidade, equilibrar-se-ão indistintamente valores que vão do vulgar ao erudito. Entre os escombros do terremoto, vai se viajando da deposição de uma “intelectualia” envelhecida à instalação de uma nova e moderna “intelectualia”.

Outros momentos do disco *Caetano Vêloso* revelam a vocação universalista que o artista vem imprimir. A segunda faixa, “Clarice” (dele e de Capinan), é uma toada triste que fala de recatada moça interiorana que se liberta quando o narrador seu namorado vai embora para a grande cidade – Caetano parece acompanhar o tom do disco de Gil, iniciando um conjunto de canções-réquiem de abandono do corpo morto do homem interiorano, no auto-assassinato que é a migração. O tom melo-dramático da interpretação dá o ar de deboche que se mescla ao teor propriamente singelo da canção. O narrador cita figuras oficiais de cidade do interior – o

⁵ Aqui há, ainda, a associação induzida entre “banda da Carmen Miranda” e Banda de Ipanema, aludindo ao liberalismo sexual do bloco carnavalesco carioca (um lado pagão da sofisticação classe média dos bossa-novistas?) e dos transformistas apaixonados pelo estereótipo de mulher tropical lançado por Carmen.

padre, o coronel –, e aí a melodia se revoluciona e se aproxima de uma marcha de banda militar ou de um tema de festa do interior. A melodia sofrerá ainda outras convulsões, ilustrando fragmentação narrativa, pesquisa da alma cafona nacional, tensão entre moderno e arcaico. Este último prevalece em “No dia em que eu vim-me embora” (parceria com Gil), tema de despedida do garoto ambicioso de sua família provinciana – canção de transição, de acoplamento ao admirável novo mundo, portanto. Órgãos se teclam ao fundo, em ritual solene de igreja interiorana, mas também em paródia à moda jovem guarda. “Onde andarás” (de Caetano sobre poema do concretista cindido Ferreira Gullar) mergulha no kitsch da poesia rebuscada, do arranjo rococó com retoques de valsa de baile de salão, dos vocais que parodiam o canto popular da primeira metade do século, como o faria Vicente Celestino. “Anunciação” (parceria com Rogério Duarte, eminência parda tropicalista), perturbada e freudiana, sobre um filho de “cabeleira vermelha” que, prestes a nascer de uma mãe Maria – a própria obra eclodindo a casca do ovo e tomando volume? –, quebra o compasso inocente da canção anterior.

O filho-obra nasce então na faixa seguinte, “Superbacana”, quase mais perturbada que aquela. Se na formulação de melodia e arranjo “Superbacana” é mais convencional que “Tropicália” (à parte paródia/homenagem a Roberto Carlos, na introdução jovem-guardista), se aproxima dela em forma e conteúdo poéticos. Trata-se de bombardeio de imagens que ilustram a nova ordem, em trechos como “Toda essa gente se engana/ Então finge que não vê/ Que eu nasci pra ser o superbacana/ Eu nasci pra ser o superbacana / Superbacana/ Superbacana/ Superbacana” ou “Copacabana me engana/ Esconde o superamendoim/ O espinafre biotônico/ O comando do avião supersônico/ Do parque eletrônico/ Do poder atômico/ Do avanço econômico/ A moeda nº 1 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”. O universo das histórias em quadrinhos – e a explosão incontrolável da cultura pop, tomada também por artistas plásticos como Roy Liechtenstein e Andy Warhol, no âmbito da pop art norte-americana – leva o naco mais polpudo: Tio Patinhas, Super-Homem, o superamendoim do Superpateta, o espinafre de Popeye, cowboys e super-heróis desfilam pelo rock-enredo, modalidade pós-moderna que vem sobrepular a decadência do samba. A publicidade e a TV que tomam o mundo pop se enfileiram: nomes publicitários (Superhist, Shell, Superflit), programas conservadores de TV (o bordão “um instante, maestro”, do ultra-retrógrado apresentador Flávio Cavalcanti). O terceiro elemento da panacéia arma-se em trincheira militar-belicosa-tecnológica: estilhaços, explosões, avião supersônico, po-

der atômico, avanço econômico. O efeito de esvaziamento é cristalizado: a ampla crítica social aparentemente contida na construção é turvada no individualismo, na despriorização. A todo o leque de citações – já contemplando autocitação a “Alegria, alegria”, no verso “nada no bolso ou nas mãos” – sobre põe-se o fato de que o narrador é (ou quer ser) o “superbacana”. O painel amplo dobra os joelhos diante do particular – em última instância, do ego de narrador em pleno processo de ascensão, “Paisagem útil” usa ainda o recurso do cafona, em marchinha orquestrada e

“Paisagem útil” usa ainda o recurso do cafona, em marchinha orquestrada e vocal paródico, à antiga, enquanto inverte tema bossa-novista (“Inútil paisagem”, de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), transtornando a poesia tola do original em utilitarismo “mass media” – o logotipo da Esso, de publicidade metropolitana, oval, vermelho e amarelo, é a Lua que o poeta pós-moderno namora, em atitude a um golpe desalentada e deslumbrada, encantada pelo novo e evocadora saudosista dos sambas simbolistas de Orestes Barbosa. O sangue do poeta pós-moderno é de gasolina, como Tom Zé e Rita Lee irão explicitar pouco depois em “2001” (1969). “Clara” retoma a tensão arcaico/moderno: a letra louva outra moça interiorana (interpretada, em contracanto, por Gal Costa), deslocada entre galos cantantes e pássaros-pretos, até um final de morte – suicídio, provavelmente – que a faz canção prima de “Domingo no parque”. Após mais um pesadelo psicológico, a manã muito tropical volta a nascer em “Soy loco por ti, América”, de Gil e Torquato, manifesto de extensão da tropicalia às Américas espanholas. “Ave-Maria”, usurpadora “popizada” da sacra oração em latim, evoca substratos religiosos, católicos, e expõe a tensão entre sagrado e profano, sem que qualquer dos dois prevaleça. O disco termina com “Eles” (de Caetano e Gil), de letra niilista que logra denunciar convenções sociais e familiares – a demolição, portanto, da sacra oração de um pouco antes. Os Mutantes acompanham Caetano e colaboram para fornecer o pique de fusão do nordestinismo do sotaque de Caetano com o arranjo que cita o pop-rock dos Beatles, com elementos indianos à moda psicodélica de “Within you, without you” (de George Harrison), do incensado álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967).

Toda essa movimentação, esboçada entre o final de 1967 e o início de 1968, era ainda apenas o começo do delírio tropicalista. A consolidação como movimento se daria poucos meses depois, com o lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, criação coletiva de que participavam diretamente Caetano e Gil, Torquato Neto, Capinam, Rogério Duprat, os Mutantes, Tom Zé, Gal Costa e Nara Leão. É disco-manifesto já a partir da capa, que se constitui de um fundo preto no qual se inserem o título, nas duas laterais, e a fotografia emoldurada do grupo. Tanto as letras do título como a moldura são compostas em verde, amarelo e azul, em associação

imediata com as “cores do Brasil” (ainda que esteja o azul-anil estilizado em celeste). Na foto, o grupo tropicalista posa como uma família patriarcal, em cenário que evoca uma casa burguesa antiquada, possivelmente uma casa-grande colonial, de chão ladrilhado e vitrais ao fundo; um banco de praça, vasos e folhas de palmeira remetem a um coreto de praça de interior. Ao redor do banco, dispõem-se os membros do levante. Em pé, no fundo da cena e atrás do banco, encontram-se Tom Zé – em pé numa cadeira tipo boteco, mala de couro de retirante nordestino em punho e roupa “moderna” à moda jovem guarda – e os três Mutantes – os dois rapazes, também em terninhos iê-iê-iê, erguem orgulhosamente suas guitarras elétricas, ostentando o instrumento proibido pelo tradicionalismo dominante (são as armas de guerra do tropicalismo, tanto quanto seus bibelôs); Rita, de saia xadrez e um xale verde sobre os ombros, tal qual moçoila rural (se não vovozinha), encara o fotógrafo com ar entre melancólico, inocente, sexy, provocativo, desconcertante. A fileira seguinte é a dos sentados. O maestro Duprat segura bacia e penico feitos gulliverianos xícaras e pires – escatológica, é ainda alusão ao dadaísta Marcel Duchamp. A seu lado, Caetano repousa não no assento, mas no encosto do banco, porte altivo, orgulhoso, em atitude de centrar em si o foco de atenção; usa cabelos encaracolados e roupa iconoclasta que mistura vermelho e verde, e segura um grande retrato em moldura nua – Nara, participante em termos do movimento, é a retratada, foto dentro de foto dentro do mundo. Gal e Torquato estão ao lado de Caetano, simulando um estranho casal: ela usa bata amarela hippie, de estampas que simulam um sol vermelho, mas posa solene, bem-comportada, em sapatilha de mocinha interioriana; ele usa roupas convencionais, mas o chapéu é de Peter Pan, e a pose, de um rebelde sem causa à James Dean em *Juventude Transviada*. Sozinho à frente está Gil, acomodado de pernas cruzadas no chão e segurando o retrato de formatura de Capinan, outro ausente-presente (note-se, são Caetano e Gil, líderes, que seguram os retratos dos ausentes). Gil usa uma grande bata de motivos africanos e cultiva bigode e cavanhaque que lhe conferem certa aura mefistofélica, atenuada por expressão cândida, solitária – mas, também, debochada. O caos referencial, projeto de reequacionar os valores nacionais, desmoronando prioridades como a afirmar que o Brasil é um fulcro de presente perpétuo (feito de passado, presente e futuro indistintos), está metaforizado na embalagem do LP.

A contracapa é ocupada por reprodução reduzida da mesma foto em preto-e-branco, pelos créditos das canções e por um texto que simula um roteiro de cinema ou de programa de TV, em novo bombardeio de imagens e referências alopradas: passam pela “cena” teatral/cinematográfica, aparentemente sem nexos imediatos, atores hollywoodianos (Charlton Heston, Joan Crawford), o cineasta

francês Jean-Luc Godard, o economista de direita Roberto Campos, personagens de histórias em quadrinhos – Tio Patinhas, Luluzinha, Zé Carioca –, a “bonequinha que canta” Celly Campello, pioneiros musicais locais – Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Ataulfo Alves, Aracy de Almeida, Dorival Caymmi, bandas roqueiras pop “universais” – Beatles, Jefferson Airplane, Mama’s and Papa’s –, artistas modernistas – Augusto de Campos, João Gilberto, Paulinho da Viola –, o povo (personagem com fala e tudo no “roteiro”), outros tantos. O texto é desconexo, varrendo a modernidade dos transplantes de coração (novidade daquele ano de 1968), concursos de miss, consultórios sentimentais, bastidores de TV, um liquidificador de trituração de qualquer esboço meta-narrativo. Em texto, Duprat brada aos baianos “mal saídos do calor do borralho”: “Sabem que podem ganhar muito dinheiro com isto?”. Capa e contracapa, mais que sonho de ascensão social já indissociável ao pop. Capa e contracapa, mais que funções de mera embalagem, participam do conteúdo programático que o LP – o objeto – pretende conter e, ao mesmo tempo, inauguram conceitos novos em folha de produto, de consumo, de marketing, de política visual.

O disco em si, propriamente dito, é uma suíte pós-moderna, de faixas de texturas diversas, emendadas umas às outras, compondo o extrato de uma polifonia, que começa com Gilberto Gil cantando, acompanhado pelos Mutantes, “Miserere nobis” (dele e de Capinan). Um órgão e um sino anunciam a canção, que prossegue numa semiconfusão de violões, coro, sons característicos de bandinha de coreto e no refrão pseudo-sacro e anticonformista “Miserere nobis/ Ora ora pro nobis/ É no sempre será oi-íá-íá/ É no sempre sempre serão”. Em letra, é próxima de “Marginalia II” na denúncia que pretende fazer das pendências do Brasil e na relação que pretende fazer entre a opressão social/política/econômica e a pessoal/familiar: “Já não somos como na chegada/ Calados e magros/ Esperando o jantar/ Na borda do prato se limita a janta/ As espinhas do peixe de volta pro mar/ (...) Tomara que um dia um dia seja/ Para todos e sempre a mesma cerveja/ Tomara que um dia um dia não/ Para todos e sempre metade do pão/ Tomara que um dia um dia seja/ Que seja de linho a toalha da mesa/ Tomara que um dia um dia não/ Na mesa da gente tem banana e feijão”. É notável a imagem da mesa em que se come, manchada de vinho e de sangue (“Derramemos vinho no linho da mesa/ Molhada de vinho e manchada de sangue”); a notação freudiana é outra marca tropicalista. Mas aqui é a miséria brasileira que prevalece, notadamente na última estrofe, em que as palavras “Brasil”, “fuzil” e “canhão” são recitadas de forma cifrada (“Bê-rê-a-Bra-si-i-lê-sil/ Fê-u-fu-z-i-lê-zil/ Cê-a-ca-nê-agá-a-o-til-ão”), que mascara sua compreensão e alegoriza o cerceamento de liberdade que vem acompanhando em crescente o regime militar.

A canção é emblematicamente interrompida por tiros de canhão, que dão passagem à segunda faixa, "Coração materno", clássico popularresco de autoria de Vicente Celestino, aqui reinterpretada por Caetano. História de um camponio (perceba o anacronismo do termo) que, por amor à namorada, arranca o coração da própria mãe – que nem roubado do corpo desiste do amor obsessivo pelo filho, insistindo em se afligir com suas aflições –, a tragicomédia involuntariamente freudiana de Celestino é coalhada de ironia – 1968 é ano em que só se fala de transplante de coração, mas seria quiçá esse o verdadeiro coração brasileiro, maternal, dependente, neurótico, desacostumado das possibilidades médico-tecnológicas. Logo após a denúncia sociofamiliar de "Miserere nobis", o que se faz aqui é operar o primeiro "transplante cultural de coração" do Brasil. A intenção crítica é polimórfica. Os canhões que interromperam "Miserere nobis" calaram a consciência crítica e restringiram os sulcos do disco à comoção novelesca de tragédia familiar/passional. A introdução é grandiloquente, e assim são o desenvolvimento da canção e os vocais de Caetano. O tom é paródico, elegendo como alvo o sentimentalismo exagerado de letra e canto, próprios de Celestino⁶. Tematizando os truques antiquados do velho cantor, critica seus procedimentos, comemora seu anacronismo, comemora seus procedimentos, critica seu anacronismo. É escolher a fruta desejada na gôndola do supermercado pop que acabou de abrir portas.

Os Mutantes têm a seguir seu excerto solo, na composição de Caetano e Gil que seminomeia o disco, "Panis et circencis" ("Eu quis cantar/ Minha canção iluminada de sol/ Soltei os panos sobre os mastros no ar/ Soltei os tigres e os leões nos quintais/ Mas as pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e morrer"). O início pomposo é seguido de instrumental bricolado dos Beatles – a cultura torna-se, mais que nunca, de circulação multinacional. O caos nacional se instala na orgia de guitarras, flautas, cítaras, vozes esganiçadas, garfos e facas nervosos pontuando uma refeição consensual de tradicional família brasileira – perto do final instala-se uma reunião familiar em torno da mesa, criticada acidamente pelos Mutantes via exagero expressionista e ridículos pedidos de "o pão, por favor" ou expressões hiperbólicas como "ah, tá demais!". Outra intervenção na

⁶ Ironia histórica – e, segundo Gilberto Gil, um dos cotovelos de conflito e impasse do tropicalismo – é que Vicente Celestino haja morrido naquele mesmo 1968, de ataque de coração, num quarto de hotel paulistano, horas antes do momento em que entraria no palco da gravação de um programa de TV comandado pelos tropicalistas, jovens arrebatados e arrebatadores que provavelmente Celestino, um dos maiores atropelados pela delicadeza da bossa nova, nem em pesadelo julgara ter de enfrentar um dia.

canção é a simulação de que alguém esteja pisando no fio do aparelho que toca a música e desligando acidentalmente a tomada. Explicita-se metodologia distanciadora – um disco está tocando, há dois discursos se interpondo, nenhum deles é confiável. O disco é o disco e o “interdisco”. O discurso se esfalela, já não é mais condutor de parâmetros ilusionistas (como era mesmo na narrativa surrealista de Celestino), mas sim irada pregação de um novo discurso, ainda não de todo demarcado. Uma aventura está sendo fundada: daqui em diante viver não será mais se ocupar em “nascer e morrer” – algo mais, enquanto se vive, tem de acontecer. Aliado a essa angústia existencial, há o elemento de crítica e negação dos valores familiares, insinuado em todas as canções do disco até aqui e, agora, protagonista da cena.

A quarta faixa traz a participação fugaz de Nara Leão no projeto⁷. A personagem de “Lindonéia”, de Caetano e Gil, é inspirada no quadro *Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio*, do artista plástico carioca Rubens Gerchman. Paródia à Mona Lisa de Leonardo da Vinci, a Lindonéia de Gerchman é donzela de olhar melancólico afogada em abundância de referências de kitsch brasilidade e perplexa diante de sua própria e infeliz imagem (“Na frente do espelho/ Sem que ninguém a visse/ Miss, linda, feia/ Lindonéia desaparecida”). A letra avança sobre imagens simbólicas (“Despedaçados, atropelados/ Cachorros mortos nas ruas/ Policiais vigiando/ O sol batendo nas frutas/ Sangrando”) e sobre um refrão tristíssimo, quase arrastado a partir da pronúncia do termo “sangrando”, que anuncia a extrema exposição de Lindonéia: “Ai, meu amor, a solidão vai me matar de dor”. A melodia flerta com bolero cafona, com toada triste interiorana. Moldura de banalidade doura a tragicidade da personagem, moça encaixotada pela solidão, na cidadezinha interiorana ou, mais provavelmente, num cotidiano suburbano (“Lindonéia/ Cor parda, frutas na feira/ Lindonéia, solteira, Lindonéia/ Domingo, segunda-feira/ Lindonéia desaparecida/ Na igreja, no andar”), quem sabe até no centro da metrópole (“Lindonéia desaparecida/ Na Na preguica, no progresso/ Lindonéia desaparecida/ Nas paradas de sucesso”, ou “No avesso do espelho/ Mais desaparecida/ Ela aparece na fotografia/ Do outro lado da vida”). Lindonéia, versão pós-moderna da Alice de Lewis Carroll, é personagem esquizofrênica que se olha no espelho, não se reconhece, se perde, desaparece, vai ao “outro lado da vida”. Caetano e Gil tocam, de novo, na questão da opressão

⁷ Conta a história que a inclusão dessa canção jogou a escanteio “A coisa mais linda que existe” (de Gil e Torquato), então só editada um ano mais tarde, por Gal Costa, em seu primeiro LP solo; a primeira versão, com Gil, compilada na caixa de CDs *Ensaio Geral* (1999), revela uma cançoneta romântica (“a coisa mais linda que existe/ é ter você perto de mim”) de arranjo profundamente brasileiro, em romantismo interiorano que talvez carecesse mesmo de ironia suficiente para se adequar ao projeto do disco-manifesto.

familiar – Lindonéia é a moça oprimida pelas convenções de uma sociedade precariamente instalada, lamuriando por independência, mas alegorizando, também, a impotência do sujeito que perdeu seus referenciais na agonia do processo, do acúmulo de informações. Sua esquizofrenia se localiza na solidão banal de dias de vida que são sempre iguais, cotados de presente perpétuo. Tropicália se torna triste, parda em vez de verde-amarela, em “Lindonéia”.

Tom Zé, em participação fugaz como a de Nara, aparece como compositor da quinta faixa, “Parque industrial”, interpretada pelo grupo central, tendo Gil como condutor. O registro, provavelmente ditado pela letra do artista, tende ao protesto, ainda que obediente à nova forma: sua canção é momento de alto deboche.

(GIL) Retocai o céu de anil/ Bandeiras no cordão/ Grande festa em toda a nação/
Despertai com orações/ O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção. (GAL) Tem
garotas-propaganda/ Aeromoças e ternura no cartaz/ (CAETANO) Basta olhar na parede/
Minha alegria num instante se refaz. (GIL) Pois temos o sorriso engarrafado/ Já vem
pronto e tabelado/ É somente requeimar/ (TODOS) E usar/ Porque é made, made, made/
Made in Brazil. (GIL) Retocai o céu de anil/ Bandeiras no cordão/ Grande festa em toda
a nação/ Despertai com orações/ O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção.
(CAETANO) A revista moralista/ Traz uma lista dos pecados da vedete/ E tem jornal
popular que nunca se espreme/ Porque pode derramar. (GIL) É um banco de sangue
encadernado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente folhear/ (TODOS) E usar.

A letra cáustica refere-se ao avanço industrial brasileiro de forma pseudocmemorativa, que (mal) oculta as rajadas de sarcasmo. O arranjo instrumental e de vozes contempla adequadamente a cáustica ironia. Bandinha de coreto e polifonia instrumental/coral envolvem a canção. As vozes se alternam entre o contido (Caetano e Gal), o épico (Gil) e o francamente debochado (em especial no segundo trecho cantado por Caetano, simulando anedótico sotaque interiorano paulista). A forma como Caetano pronuncia a palavra (ou melhor, o símbolo) “vedete” é ponte franca entre todos os tempos do Brasil, chacoalhando modos imperiais de pronúncia, o teatro de revista de início do século XX, chanchada, o pop que toma de assalto a humanidade. A canção termina em frenesi de vozes e aplausos que saúdam, por convicção e por necessidade de sobrevivência, o novo tempo – o desfecho, portanto, neutraliza até certo ponto a crítica ácida da letra. O buraco negro da equivalência entre todos os valores começa a sugar toda a matéria.

Se “Tropicália” era, até então, o manifesto mais representativo do movimento, ele agora encontra rival em “Geléia geral”, de Gil e Torquato, que encerra o primeiro

lado do disco com poderes de canção-exemplo do movimento tropicalista. É novo samba-enredo/rock-enredo enunciativo e enumerativo – o Brasil carnavalesco tropicalista é a própria avenida de desfile. Se a dupla Gil/Torquato dá ainda substrato teleológico à letra denunciadora da miséria brasileira, a enumeração alucinada de símbolos e ícones – das riquezas e mazelas do Brasil – prevalece, constituindo painel caótico de sentido final nublado. Na melodia, há capoeira, banda de coreto, bateria e escola de samba, referências ao cacioneiro e às tradições populares brasileiros e estrangeiros – percorrem sua estrutura as escolas de samba cariocas Mangueira e Portela, o *crooner* norte-americano Frank Sinatra, a quase interiorana canção “Carolina” (1968), de Chico Buarque, prima-irmã-inimiga (porque não pós-moderna) cafona sem intenção de “Lindonéia”. A hipnose da enumeração ciclópica/cinematográfica adquire motores de montanha-russa: após a segunda entrada do refrão (“Ê bumba-iê-iê-boi/ Ano que vem mês que foi/ Ê bumba-iê-iê-iê/ É a mesma dança, meu boi”), Gil pontua a canção com discurso falado e inflamado; a pronúncia cafonizada da palavra “miss” (“Plurialva, contente, brejeira/ Miss linda Brasil diz bom dia/ E outra moça também Carolina/ Da janela examina a folia/ Salve o lindo pendão dos seus olhos/ E a saúde que o olhar irradia”), já cafona em si, que se transforma em “míssi”, ironiza o Brasil arcaico; tal crítica desemboca na imbricação linguística entre a folclórica dança do bumba-meu-boi e o refrão “iê-iê-iê” (corruptela do “yeah yeah yeah” dos Beatles e codinome da jovem guarda). A citação em ritmo de metralhadora subverte, desierarquiza e descompassa autores e anteriores movimentos culturais brasileiros: Gonçalves Dias e sua “Canção do exílio”, *O Guarany* de Carlos Gomes (citado musicalmente), o termo nominador “geléia geral” (“Um poeta desfolha a bandeira/ E a manã tropical se inicia/ Resplandente, cadente, fagueira/ Num calor girassol com alegria/ Na geléia geral brasileira/ Que o *Jornal do Brasil* anuncia”), extraído de poema do concretista Décio Pignatari, alusões ao “Manifesto Antropofágico” (“a alegria é a prova dos nove”) e ao “Serafim Ponte Grande” (“brutalidade jardim”) de Oswald de Andrade; o simbolismo oficial é contemplado na citação ao Hino à Bandeira (no verso “salve o lindo pendão dos seus olhos”) ou, mais indiretamente, na identificação guardada entre o romântico *O Guarany* e o oficialesco e compulsório programa de rádio *A Hora do Brasil*. Embaralhadas, as citações musicais e verbais forjam a alegoria brasileira em estado bruto, compondo painel desierarquizado, fragmentário e caótico do Brasil que já existe e que o tropicalismo vem festejar e perpetuar. A escola de samba-rock está na rua.

→ “Baby”, de Caetano, abre o lado B retomando a tensão do moderno que empurra para longe o arcaico ao mesmo tempo que por ele se enamora (“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", e, adiante, "Você precisa aprender inglês/ Precisa aprender o que eu sei/ É o que eu não sei mais"). Gal canta, com intervenções vocais de Caetano. A enumeração cinematográfica é, novamente, rajada de metralhadora. Valores conflitantes se sucedem de forma apriorística. Somam-se aqui a alienação jovem e feliz de Roberto Carlos – "Você precisa (...) ouvir aquela canção do Roberto", escreve Caetano, cometendo a ousadia de fincar em domínios "cult" o então largamente rejeitado mercantilismo da jovem guarda –, o engajamento também juvenil de Chico Buarque – novamente Carolina, objeto de inveja de Lindonéia, vem ser citada ("Você precisa saber da piscina/ Da margarina/ Da Carolina/ Da gasolina/ Você precisa saber de mim/ Baby, baby/ Eu sei que é assim") –, a expressão de gíria inglesa "baby", ressaltada pelo aviso de que "você precisa aprender inglês" (é o futuro multinacional de supremacia norte-americana sobre o mundo), o panfletarismo político – mas também um emblema da sociedade pop – de mensagens impressas em estampa de camisa. A antropofagia oswaldiana diz presente na citação a "Diana", sucesso roqueiro ingênuo composto na década de 50 por Paul Anka, um Roberto Carlos à americana, em que Diana ("Daiana", diz-se) acaba travestida de baiana, no esdrúxulo verso "Please stay by me, baiana", didatização de parâmetro gringo devorado, absorvido e reprocessado em nova brasilidade – mas também manifestação basal da obsessão provinciana dos tropicalistas baianos pelas virtudes da terra natal. "Vivemos na melhor cidade da América do Sul", gritam as vozes, bêbadas de néon – viviam em São Paulo, na época, e aquele foi o palco de ensaio do teatro tropicalista. O novo mundo exterminará o arcade, o interiorano, o não-cosmopolita – a aldeia é global, as aldeias devem ser dizimadas. Campesinato? Que nada.

A faixa seguinte é marchinha carnavalesca de João de Barro, já a seu tempo tomada e traduzida de canção original em espanhol. "Três Caravelas", interpretada por Caetano em português e por Gil em espanhol, soa perfeita aos propósitos tropicalistas. Evocando *Terra em Transe*, é a cena da primeira missa transferida ao disco-manifesto, tanto quanto ensaia a unidade pan-nacional da América Latina, celebrando Cristóvão Colombo, "navegante atrevido", e suas Pinta, Nina e Santa Maria. O tom ufanista/triunfalista não deixa muita brecha à crítica – "Muita coisa sucedeu/ Daquele tempo pra cá/ O Brasil aconteceu/ É o maior, que é que há?", simplesmente. Vários dos ritos populares brasileiros estão aqui apresentados, bem ao gosto tropicalista: a cantiga carnavalesca, o molejo tropical, a chanchada cinematográfica, o teatro de revista. O caráter diluidor de identidades trabalha também nesse contexto: assim como a dualidade Espanha/Portugal é neblina, a pretensa paródia se esfumaça sobre si.

“Enquanto seu lobo não vem”, faixa composta por Caetano, faz suspeitar caráter de exceção, exprimindo engajamento político explícito incommon na trajetória toda do autor: “Vamos passear na floresta escondida, meu amor/ Vamos passear na avenida/ Vamos passear nas veredas no alto, meu amor/ Há uma cordilheira sob o asfalto. A estação primeira de Mangueira passa em ruas largas/ Passa por debaixo da avenida Presidente Vargas/ Presidente Vargas”. Caetano canta sobre Gal e Rita sincronizando, ao fundo, em toada lamuriosa, versos retirados do cancionista de outro mestre baiano dos baianos, Dorival Caymmi (“Os clarins da banda militat...”, retirado de “Dora”, samba-frevo de 1945). Pode-se tomar o verso como simples alusão ao Brasil arcaico/interiorano, mas é evidente o conteúdo político; lá no fundo da canção, as duas moças estão chorando pela ditadura e por seus macabros “clarins”. Aqui na frente da canção, a barra fica mais pesada na segunda parte: “Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil/ Vamos passear escondidos/ Vamos desfilar pelas ruas onde Mangueira passou/ Vamos por debaixo das ruas./ Debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas/ Debaixo das rosas, dos jardins, debaixo da lama/ Debaixo da cama/ Debaixo da trama”. Passear pelos “Estados Unidos do Brasil”, debaixo de bombas, bandeiras e botas, é advogar um Brasil americanizado – ao gosto implícito do regime militar –, mas é também esvaír um protesto contra a brutalidade do governo de força – parece uma conclamação às passeatas, à movimentação popular de protesto contra o regime (ainda que o convite a “passear” pelas avenidas do Brasil se difunda em mero convite a dionisiaco passeio de fábula infantil – enquanto seu lobo não vem – ou de Carnaval – a passeata feliz da Mangueira, de fevereiro em fevereiro). No terror do tempo, a alegria da Estação Primeira de Mangueira desfila escondida, num subterrâneo oculto abaixo da avenida Presidente Vargas – a Getúlio sobra também um alfinete. Quando, pouco adiante, o narrador convida ao passeio por onde Mangueira passou (ou seja, debaixo da avenida Vargas), o que se faz é um convite implícito à luta clandestina, até quem sabe ao terrorismo. Caetano é, aqui, glauberiano como nunca mais. Mas, bem, o instante fundador de Glauber já se expande, na desierarquização entre alegria carnavalesca e luta política, entre passeios e passeatas, entre rosas e bombas. Quase se pode achar que a bomba é rosa, será?

Glauber volta a dizer presente na faixa seguinte, “Mamãe coragem” (citação a Bertolt Brecht, autor da peça teatral *Mãe Coragem*, concluída em 1939), composta por Caetano e Torquato e interpretada por Gal Costa em eu-lírico masculino (“Mamãe, mamãe, não chore/ A vida é assim mesmo, eu fui-me embora/ Mamãe, mamãe, não chore/ Eu nunca mais vou voltar por aí/ Mamãe, mamãe, não chore/ A vida é assim mesmo e eu quero mesmo é isto aqui/ Mamãe, mamãe, não chore”, principia o poema).

Uma sirene de fábrica anunciando o início da canção e um arranjo cíclico evocam a vida industrial, de baixo operariado imerso em trabalho mecânico braçal – aquele que passeia em avenidas, escolas de samba e passeatas. A já conhecida prática tropicalista da enumeração caótica de símbolos se repete, com carnaval, literatura barata que o filho indica à mãe, cotidiano doméstico opressor, cotidiano fabril opressor, cidade pequena, cidade grande, saudade. O embaralhamento é notável em versos lá do final, “E vou vivendo assim felicidade/ na cidade que eu plantei pra mim/ e que não tem mais fim, não tem mais fim”. O tropicalismo releva incongruências entre campo e cidade; esta pode ser plantada, como fosse lavoura, aquele pode ver brotar flores e frutos de concreto, como fosse cidade. Tudo é um, e a desierarquização dissolve o engajamento ingênuo do apito de fábrica, à Noel Rosa em “Três apitos” (1933), e toma de assalto o primeiro plano da canção. Mais: o filho que abandonou a casa interiorana e a mãe carinhosa deve ser hoje operário de fábrica em São Paulo, oscilando entre os dramas de engajamento político e o corte freudiano da distância materna. A presença de Torquato se faz perceber no sentimentalismo do lamento culpado pela separação irreversível de apaixonados mãe sofreda e filho cruel (“Ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos/ Seja feliz, seja feliz/ Mamãe, mamãe, não chore/ Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz/ Mamãe, seja feliz/ Mamãe, mamãe, não chore/ Não chore nunca mais, não adianta/ Eu tenho um beijo preso na garganta/ Eu tenho um jeito de quem não se espanta”) – invade-se de novo o terreno do político pela frente sexual.

Um aparte: a parceria Caetano-Torquato, à época, foi pródiga em explorar tal frente. Dos dois também é uma canção tropicalista que Nara Leão incluiu em seu disco de 1968, orquestrado e arranjado por Rogério Duprat. Escondida nos domínios de uma quase tropicalista deslocada, “Deus vos salve esta casa santa” (o título é recolhido de tema musical folclórico, que a mulher-defunto Clementina de Jesus gravaria, mais inocentemente, dois anos mais tarde) leva a consequências mais profundas as angústias provocadas pela má acomodação ao núcleo familiar, já expostas em “Miserere nobis”, “Panis et circensis” e “Mamãe coragem”. Trata-se de uma sobreposição de cruéis historietas familiares paralelas, que talvez pudessem ser uma só: a do filho desgarrado (“Um bom menino perdeu-se um dia/ Entre a cozinha e o corredor/ O pai deu ordem a toda a família/ Que o procurasse, ninguém achou/ A mãe deu ordem a toda a polícia/ Que o perseguisse, ninguém achou”), a da filha solteirona (“No apartamento vizinho ao meu/ Que fica em frente ao elevador/ Mora uma gente que não se entende/ Que não entende o que se passou/ Maria Amélia, filha da casa/ Passou da idade, não se casou”), a das veladas relações incestuosas no seio da família (“O trem de ferro sobre o colchão/ A porta aberta pra escuridão/ A luz mortíça ilumina a mesa/ E a brasa

acessa queima o porão/ Os pais conversam na sala/ E a moça olha em silêncio pra seu irmão"). O refrão arremata, impávido de amargo sarcasmo: "Oh, Deus vos salve esta casa santa/ Onde a gente janta com nossos pais/ Oh, Deus vos salve esta mesa farta/ Feijão, verdura, ternura e paz". Novamente surge a mesa de jantar como núcleo de reunião e trincheira de artilharia de hipocrisias que vão do particular ao geral. O belo poema demole, na apresentação estratégica (de contato íntimo com peças míticas de Nelson Rodrigues, como *Álbum de Família*, de 1946, e *Senhora dos Afogados*, de 1947) de uma família arquetípica, um a um os valores familiares estabelecidos: o poder patriarcal do comandante da família, o medo entronizado da mãe, que, covarde e reprimida, procura refúgio nas instituições (casamento e polícia, instituições legistas e promotoras da ordem geral), o descolamento do filho rebelde do seio familiar de modo traumático, a vocação feminina ao casamento (ou, descumprida tal vocação, à punição da filha "solteirona" com prisão domiciliar vigiada e sujeita às maledicências de vizinhos), as relações instintivamente incestuosas inerentes ao microcosmo familiar (dos pais com o filho, dos pais com a filha, dos irmãos que se calam dentro de casa em muda rebelião). É o tropicalismo se desnudando, uma vez mais, em frente ostensivamente freudiana, em abandono momentâneo das preocupações globalistas que sempre o acompanham.

De volta ao disco-manifesto, pós-modernismo em estado bruto faz a canção "Bat macumba", da dupla Caetano/Gil. A letra, concretista, teria de ser de ver. Parte do verso-base "Bat macumba iê iê bat macumba obá", o qual vai sendo repetido sequencialmente, mas com a perda, a cada vez, da última sílaba do fragmento anterior ("Bat macumba iê iê bat macumba ô", "Bat macumba iê iê bat macumba", e assim por diante). Terminada a primeira fase, a canção fica pendurada por cabresto- fonema, "bá", e então volta a crescer ("bat", "bat má" – em fato adaptada para "Batman", em gracejo ao homem-morcego dos quadrinhos –, "bat macum", assim adiante até o fecho do ciclo. O ritual afro-brasileiro, "bat macumba", subtraído transforma-se em "Batman", e a estrutura visual da canção é a própria asa do homem-morcego (deitada, veja só) – macumba ancestral brasileira se transmuta em mitologia norte-americana moderna, e de novo tudo é um. A letra é uma cornucópia de referências embaralhadas: macumba (referencial do Brasil primitivo, negro, sincrético), iê-iê-iê (modernidade ingênua da juventude pseudo-rebelde distraída por carros envenenados, anéis Brucutu e festas de arromba), histórias em quadrinhos do super-herói Batman, o homem-morcego (o futurismo hiper-realista de "batmóveis" e "batcavernas", o progresso que se impõe). Concisa, "Bat macumba" tem o poder de reunir, em poucas emendas de palavras desanexadas de seus sentidos, a ideologia – a desideologia – tropicalista. O poder de compressão de

conceitos num fragmento tão pequeno quanto a frase “Bat macumba iê iê bat macumba obá” expõe já uma das contradições pós-modernas do tropicalismo: à mesma medida que se pretende fragmentador, desconstrutor das metanarrativas legitimadoras do humanismo, o desmovimento já é unificador: a complexidade do mundo cabe no microespaço de uma única frase, que se expande, infla e bate asas rumo à galáxia – a Gotham City? É, para além da pretensão de complexidade e multiplicidade, sintetização e simplificação.

Tropicália ou Panis et Circensis então acaba, de forma pomposa, em tema tradicional baiano de louvor, o “Hino ao Senhor do Bonfim”. Uma última dualidade é desfeita, de forma algo cruel: a música festiva nordestina, de cor religiosa, transforma-se, no arranjo e nas interpretações, em hino oficial de nação. A letra louva a Bahia, louva o Brasil – em clave parnasiana, naturalista, positivista; a interpretação (especialmente do coro) reforça o determinismo inerente à letra. Toda a panacéia brasileira exibida desde a primeira faixa é, nesse final, redimencionada em curso positivista. A despriorização avança, mais uma vez. Não se sabe se se está a elogiar ou a criticar o Brasil protegido pelo Senhor do Bonfim; militarismo se confunde com religiosidade que se confunde com sincretismo que se confunde com celebração popular. “Alma em festa da tua cidade” transforma-se, na leitura tropicalista, em trocadilho com “alma infesta da tua cidade”; luxo e lixo são pares, pureza e podridão exalam os mesmos olores. Tudo se atomiza na desdiferenciação. A confusória alegria solene do louvor ao santo é quebrada, ao final da melodia, por gemidos e lamúrias que crescem, ritualizando almas penadas a gemer num descampado aberto pelo terror da guerra – ou, menos, do militarismo –; cada artista emite seu gemido individual, e cada qual é mais fúnebre e macabro que os de antes. Enfim, as vozes são caladas por tiros de canhões, os mesmos que haviam ecoado no início do LP. O projeto tropicalista se fecha: cala-se o Brasil positivista, mas, também, calam-se o Brasil iluminista, o Brasil modernista. Crescem a incredulidade, a irreverência, a negação, o nihilismo. Eclode do ovo de ferro o Brasil pós-moderno, um projeto que o próprio tropicalismo já admite centrista, ao som de salvas de canhão. Durma-se com um barulho desses.

RETROTROPICALISMO

Foi tempestuoso para o grupo o primeiro período tropicalista, concentrado intensivamente no ano de 1968. Cantando “É proibido proibir” num festival de música popular exibido pela televisão, Caetano foi vaiado com gosto e gozo por uma platéia apaixonada em que predominavam estudantes e/ou militantes de esquerda. Zangou-se, indignou-se, parou a música e disparou furioso discurso de

protesto contra a platéia, certa histeria transparecendo no agudo da voz nervosa: "Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) Vocês não estão entendendo nada! (...) Vocês estão por fora, vocês não vão vencer (...) Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos (...) O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto". Concomitantemente ao vagalhão tropicalista em disco, Gil, Caetano, Gal e os Mutantes mantiveram em cartaz um programa de televisão, *Divino Maravilhoso*, em que colocavam em prática os conceitos advogados até então em show e som gravado. Ali, abusavam da alegoria, utilizando cenários de bananeiras, roupas de plástico, Mutantes vestidos à moda de grupos como Beatles e Byrds, ou de príncipe e princesa medievais, Rita de noiva, Caetano se jogando no chão. Telespectadores faziam abaixo-assinado contra o programa, acusando-o de americanizado e pedindo sua interrupção – e radicalizando procedimentos que já vinham de alguns anos (a própria elite MPB promovera, por exemplo, passeata contra o uso de guitarras elétricas na música nacional, sob liderança de Elis Regina, patrocínio da TV Record e participação, quem haveria depois de dizer?, de Gilberto Gil; Jorge Ben, que começara sua carreira classificado como representante da bossa nova, era boicotado no programa *O Fino da Bossa* por usar guitarra e, estrategicamente, se refugiava no programa *Jovem Guarda*; o mesmo acontecia aos Mutantes, abrigados no programa de "príncipe jovem guarda" de Ronnie Von, de início também parceiro de Caetano e, em seguida, efêmero convertido tropicalista⁸). O programa *Divino Maravilhoso*⁹ se tornou alvo do radicalismo maniqueísta e refúgio de artistas como Jorge Ben, que sofriam as consequências da intolerância popular brasileira.

Rumos individuais já se faziam notar. Tom Zé, no mesmo 1968, estreou em disco próprio, traçando uma síntese impopular entre Roberto Carlos, Chico Buarque e Caetano Veloso. Voz discordante do delírio futurista-mercadológico das figuras centrais do tropicalismo, começou desde então a se isolar. No mais, do seio do tropicalismo se conformava um apêndice candidato a brutal importância histórica

⁸ O mal conhecido LP *Ronnie Von* (1968), de total invólucro tropicalista, contava com canções engajadas, uma faixa proto-soul de Tom Gomes e Luís Vagner ("Sílvia 20 horas domingo"), intervenções de metalinguagem (jingles comerciais, um trecho tratado de forma histriônica de "Lábios que beijei", sucesso do pioneiro Orlando Silva) e arranjos e direção musical do maestro tropicalista Damiano Cozzella (que trabalhou com Caetano em seu primeiro LP solo). A história oficial tropicalista cancelou rapidamente a passagem de Ronnie Von por seu esteio.

⁹ Uma música-título composta por Caetano e Gil foi lançada por Gal em seu primeiro disco tropicalista, o já tardio *Gal Costa* (1969), com palavras de ordem contraculturais: "Atenção, tudo é perigoso/ Tudo é divino, maravilhoso/ Atenção para o refrão, uau!/ É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte".

no pop nacional, monstinho de seis patas denominado Mutantes, ironicamente o braço que prosseguiria até mais tarde na verve tropicalista, divergindo de Caetano, Gil e Gal, cujos trabalhos já mudaram de forma desde 1969, evoluindo da festa tropicalista para o experimentalismo perplexo/niilista. Por seu lado, a discografia dos Mutantes continuou tropicalista até pelo menos 1970 (com três discos lançados) e, em nível um pouco menos ostensivo, por ainda mais quatro discos até 1972 (dois deles creditados a Rita Lee, mas com participação extensiva dos outros Mutantes), quando a cantora saiu do grupo (que continuaria mais algum tempo até a saída de Arnaldo, desvirtuando-se então em banda de rock progressivo nada tropicalista).

Quanto a Caetano e Gil, sofrendo as pressões das frentes antiinovação e pressentindo o esgotamento do movimento, decretaram, ainda em 1968, dentro do *Divino Maravilhoso*, a morte do tropicalismo. Pouco depois, no barco de outro decreto – o AI-5 –, ambos foram presos e, em seguida, exilados do país; o niilismo despriorizante que propagavam se revelara, aos olhos e ouvidos dos militares, nocivo aos propósitos do regime – que, desastrado que era, não percebeu que a tropicália, em termos, não deixava de se afinar com seus propósitos imobilizadores; talvez o niilismo tropicalista, mais até que tanta rebeldia concentrada, incomodasse naquele momento o governo militar, prestes a se engajar e a enganar o país no “pra frente, Brasil”, no “Brasil, ame-o ou deixe-o”, no Brasil nacionalista apenas em aparência, diferente do Brasil nacionalista que o tropicalismo detestava. Caetano e Gil foram presos, maltratados e enfim remetidos ao exílio na Inglaterra, em 1969, mas antes deixaram como documentos três discos: um de Caetano, um de Gil, um de Gal, os três sem nome e configuradores de um segundo momento no olho do furacão tropicalista, de exposição algo ininteligível dos impasses resultantes do embate entre movimento e AI-5. Resultaram discos de refluxo, retropicalistas, retropicalistas. Os de Caetano e Gil, em especial, foram em grande parte compostos (e inteiramente gravados) no período de confinamento que passaram na Bahia, antes da viagem do submundo ao mundo – e refletem fartamente, pois, essa condição.

Caetano Vélodo parece o menos atormentado dos três, embora sofrido em larga escala. Começa por “Irene” (de Caetano), dedicada a uma de suas irmãs e cantada a duas vozes com Gil: “Eu quero ir, minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada/ Quero ver Irene rir/ Quero ver Irene dar sua risada”. É canção inequívoca de despedida e de rancor contra os expulsos (“*quero ir*”, “*não sou daqui*”) – a perplexidade que nubla a criação na portinhola do exílio fica evidente quando Gil se esquece de cantar seu trecho, e o erro é mantido na gravação final como evidenciador brechtiano de que algo corre errado naquele momento (todas as notícias sobre os dois eram sonegadas pelos meios de comunicação policiados; no Brasil não se sabia por que eles

passavam). Mas é calma, melódica, tranqüila, prosaica. Tal se repete em “Marinheiro só”, tema tomado do folclore popular (e de autoria várias vezes equivocadamente atribuída a Caetano) desalentado em relação à pátria (“eu não sou daqui”, de novo) e de tranqüilidade musical cortada por guitarras agressivas. O manifesto de despedida é completado por canções sombrias em inglês, prenúncios de viagem (“Empty boat” – barco vazio, mente vazia, segundo ele canta – e “Lost in the paradise”), a toada triste “Objeto não-identificado”, um triste fado à portuguesa composto por ele (“Os argonautas”, denotando também a viagem de ida), o tema popularizador do trio elétrico carnavalesco na Bahia “Atrás do trio elétrico”, uma canção em espanhol (“Cambalache”, de Enrique Discépolo), releituras de canções tristes e convencionais (“Chuvas de verão”, samba-canção de Fernando Lobo, pai de Edu, tratado como tal, e “Carolina”, de Chico Buarque – de novo ela, agora a contemplar, triunfal, Linda – sendo tragada pelo espelho –, vestida de dose de deboche dada pelo vocal caipira imprimido por Caetano). O início do experimentalismo mais radical, que marcará a carreira de Caetano daqui em diante por parte da década de 70, aparece na concretista/verborrágica “Acrílico”, dele e de Duprat, e em “Alfomega”, de Gilberto Gil (“o analfomegabetismo/ somatopsicopneumático”), canções já áridas em seu (auto)censório desinteresse em operar qualquer verbalização.

Gilberto Gil, se tem estrutura temática paralela à de *Caetano Veloso*, parece mais angustiado. O uso disseminado de recursos agressivos – em especial a instrumentação imaginada por Duprat, com ênfase às guitarras – dá a tônica do disco, definindo o segundo tropicalismo (as dualidades estão menos evidentes, ao menos em termos de melodia e arranjo); predomina agora o reconhecimento exploratório (e revoltado, porque o exílio está para se concretizar) do “novo mundo”. Assim, o disco abre com “Cérebro eletrônico” (“O cérebro eletrônico comanda tudo/ Manda e desmanda”, denúncia tanto do progresso tecnológico como do “grande irmão” orwelliano que comanda o país que vai exilando o artista). Sua versão para a sertanejo-futurista (acentuada dicotomia tropicalista) “2001”, de Tom Zé e Rita Lee, antes gravada pelos Mutantes, ratifica tal pesquisa exploratória. A terceira faixa é a amplamente conhecida “Aquele abraço”, canção-despedida de Gil¹⁰. “17 léguas e

¹⁰ Mais tarde 30 anos, o ex-colega tropicalista Tom Zé se referiria, num programa *Roda Viva* da TV Cultura “abraço”, tentando denotar a cisão entre os tropicalistas “industriais” e os “artesanais”. Detalhe: toa um chamado de Gil: “Macalé, meu filho, vamos lá”, em direção ao tropicalista artesanal Jards Macalé (sempre colocado nos bastidores e, mais tarde, rompido com o movimento) – suprimido no LP retropicalista de Gil, demonstração talvez involuntária da irremediável divergência já esboçada entre o tropicalismo mercadológico e o “heróico”.

meia" (de Humberto Teixeira e Carlos Barroso), examinando com bisturi as próprias entranhas, presta homenagem ao influenciador Luiz Gonzaga, intérprete anterior do baião nordestino. É entremecida por temas de progresso ("Volks-Volkswagen blue") e espaciais ("Vitrines" – aqui, o globo terrestre visto de fora pelo cosmonauta é despriorizado nos globos oculares da amada, tudo uma coisa só –, a lãnguista "Futurível" – "seu segundo estágio de humanidade hoje se inicia", é o pós-tropicalismo). Esta última, se guarda ainda um travo de protesto, torna-se hoje peça referencial – autofágica, sombria – para a compreensão do projeto tropicalista: "Pode ser que o novo movimento lhe pareça estranho/ Seus olhos talvez sejam de cobre, seus braços de estanho/ Não se preocupe, meu sistema manterá/ A consciência do ser/ Você pensará/ Seu corpo será mais brilhante/ A mente, mais inteligente/ Tudo em superdimensão/ O mutante é mais feliz/ Feliz porque/ Na nova mutação/ A felicidade é feita de metal". O disco se conclui, dialogando com o de Caetano, na concretista e experimentalista "Objeto semi-identificado" (texto de Gil e de outro tropicalista de bastidor, Rogério Duarte, mais antímelodia de Duprat), não-música de falatório verborrágico entremecida por pequenos trechos de "Volks-Volkswagen blue" e das então inéditas "Cultura e civilização" e "Minimistério" (ambas Gal gravaria logo em seguida, Gil exilado) e por referências musicais fragmentárias, algumas extraídas por Duprat do substrato erudito. O "objeto semi-identificado", conforme declama a letra, é "o des-objeto, o Deus-objeto" – fala-se, aqui, da morte do sujeito; na ida ao exílio, plataforma tropicalista lançada, Gil decreta a falência do admirável mundo velho. A nova ordem foi fundada.

Na terceira ponta, em *Gal*, Gal Costa manifesta sua perplexidade de musa prestes a ser abandonada pelos poetas, louca de gritos e berros, no mais tropicalista dos três discos. *Gal* reúne "Cinema Olímpia" (canção saudosista de Caetano), "Tuareg" (visita nômade-equatorial do pré-tropicalista e agora tropicalista Jorge Ben aos beduínos árabes), "Meu nome é Gal" (ingenuidade de Roberto e Erasmo Carlos) e "País tropical" (manifesto tropicalista utilitário de Jorge Ben, lançado pouco antes por Wilson Simonal, primeiro – mas fugaz – beneficiário dos exílios), cantada por ela com Caetano e Gil. "Cultura e civilização", de Gil, volta ao tema da indecisão diante do progresso ("A cultura/ A civilização/ Elas que se danem/ Ou não"). O experimentalismo fecha o ciclo, como nos dois anteriores, em "Objeto sim, objeto não", de Gil, e "Pulsars e quasars", de Macalé e Capinan.

O conjunto dos três discos evidencia a guinada de interesses dos tropicalistas ao ponteiro do progresso tecnológico e dos arcabouços concretistas – os três trabalhos unem-se conceitualmente por uma "trilogia" do objeto (concretista,

portanto): "Objeto não-identificado" (composta por Caetano), "Objeto semi-identificado" e "Objeto sim, objeto não". A ininteligibilidade é o fim almejado – o tempo não é mais de conceituação, muito ao contrário; as três composições (e, por contigüidade, os três discos) não fecham um conceito, mas um desconceito. O tropicalismo se autodestrói; era bomba-relógio autoprogramada para lançar seus estilhaços a todo o redor e deixar de existir. A partir daí, por seu próprio programa, não haveria mais movimentos, ideologias, programas. Se o momento tropicalista se destinava, como os ex-tropicalistas gostam de advogar, a aniquilar todos os movimentos (principalmente os posteriores), o movimento já se aniquilava a si próprio. Ao contrário do primeiro tropicalismo, a tropicália 1969 é vomitada. A olhares complacentes, poderá parecer desesperada, mas não envolver projeto ideológico reconhecível é ainda assim seu projeto ideológico.

A mitificação atribuiu, para sempre, o trauma do exílio a tais consequências. Num visor distanciado, no entanto, parece indulgente assumir tal possibilidade, assim como é difícil assumir que as "orchattas de chufa" sorvidas no Mediterrâneo e a aventura européia não trouxessem um pouco ao menos de consolação ao traumatismo irreparável que, até hoje, Caetano chora com constância. É aí que a porca torce o rabo, pois nos anos 1990 a autoproclamada bomba-relógio parece, retroativamente, desativada. O movimento que deveria ter se desintegrado em si próprio volta, em presente perpétuo, nos discursos, discos e livros de Caetano e na passividade de Gil, num processo cíclico/vicioso de contradição histórica.

Há que se observar: nada de utilitarista há nesse longo processo. Os tropicalistas centrais não eram conspiradores tramando o fim da arte ou da ideologia – não, faziam arte e faziam ideologia, e esse era seu dom. Mas eram, mais que agentes, as primeiras vítimas do novo momento que por eles próprios se esforçavam por erguer. Apenas respondiam com maior eficácia – provavelmente por agruparem as inteligências mais aparelhadas do momento – aos anseios da nova história. Se agentes propulsores, provocadores ou instigadores de um novo momento menos fértil, estéril mesmo, revelar-se-iam por outro lado presas da própria cela em que teriam se empregado como carcereiros/carrascos, cobras-de-vidro do próprio veneno.

CINEMA MARGINAL, CINETROPICÁLIA

A tropicália possui seu equivalente cinematográfico, filho de primeira geração, tanto quanto (ou mais que) ela própria, do cinema novo. Como não aconteceria com o tropicalismo – porque fincado em música popular –, a "cinetropicália" veio se rebelar contra o fundador, pai Glauber. Agrupou-se (esteticamente mais que em prática) no que se convencionou chamar cinema marginal – ou, em apelido

maldoso, udigrúdi –, representante dos estereótipos de movimentação organizada no nicho do cinema (ou em qualquer nicho). Artistas como Ozualdo Candeias, Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Ivan Cardoso, João Silvério Trevisan, André Luiz de Oliveira, João Callegaro, Neville d'Almeida, Antonio Calmon e outros passaram a fazer filmes peremptoriamente nihilistas, que apelavam ao escracho para denotar impossibilidade, incapacidade ou perda de vontade de emitir qualquer tipo de mensagem decodificável – eram a versão cinematográfica do que os Mutantes operariam em música no pós-tropicalismo imediato, decompondo quaisquer consequências e culminando, no fragmentário Festival Internacional da Canção de 1972, com a apresentação da ultrabagunceira suíte “Mande um abraço pra velha”.

Dois filmes marcam mais profundamente essa tendência: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla, e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane; o primeiro é o que mais se aproxima da estética musical tropicalista, pelo inventário que faz da república de bananas, pela fragmentação narrativa, pelo uso abundante de citações, pela confrontação entre novo e antigo, erudito e popular, cafona e elegante, pela crítica radical a todos os segmentos da sociedade, pelo uso desabusado do kitsch, pelo nihilismo louco.

É a des-história das aventuras e desventuras de um bandido foragido inspirado em personagem contemporâneo real (“Luz, para os íntimos”, dizem os narradores do filme), interpretado por Paulo Villaga, que assalta, furta, estupra e mata pelas ruas, bairros e casas de São Paulo, tornando-se petisco mercadológico para rádios sensacionalistas e terror virtual da população a elas suscetível. A narrativa recombina sua trajetória, da infância de favelado ao crime ao envolvimento com a prostituta Janete Jane (Helena Ignez, primeiro mulher de Glauber, depois de Sganzerla e então de Bressane) ao confronto com o político J. B. da Silva (Pagano Sobrinho) e com o delegado Cabeção (Luís Linhares) – sim, delegado Cabeção. “O Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra”, repete à exaustão ao longo do filme o bandido. Letreiros luminosos em movimento narram os acontecimentos e as novidades sobre a perseguição ao marginal (“Um gênio ou uma besta?”, perguntam os painéis); permeia o filme todo a locução em *off* de duas vozes, uma feminina e outra masculina, em estilo de radiojornal (ou, hoje, telejornal) sensacionalista: acompanham a locução da rádio Continental de Itapeceira da Serra entonações melodramáticas, frases de efeito, rimas, expressões catastrofistas, leitura ensaiada em que os dois locutores se alternam, cada um proferindo uma palavra (chega a haver a mudança de locutor na divisão silábica de um mesmo termo). O amontoado caótico de frases disparatadas da locução transforma o filme em parque tropicalista de

diversões: "Ele é o Zorro dos pobres, ex-parteiro, ex-vestibulando de Direito"; "Conheceu Cíntia, ex-amante do japônês voador"; "É o lixo sem limites, senhoras e senhores"; "Ele não respeita nem a mulher, nem a propriedade privada de ninguém"; "Revolucionou o crime no Brasil"; "O motorista poderá sobreviver, mas... caolho!"; "Bicampeão de futebol de botão, bisneto de Chico Diabo"; "Um criminoso subdesenvolvido – seria paraguaio, brasileiro, cubano ou mexicano?"; "Pelo amor de Deus, não façam dele um herói!"; "Chato, mentiroso, tarado, dono de um imenso repertório de palavras"; "Gabola, um pobre-diabo saído de Freud"; "A madama misteriosa, esposa de Gerônimo, o Rei do Sertão, telefonou de Araraquara para defender o manfaco"; enquanto a câmera mostra caricato homossexual viajando no táxi dirigido pelo bandido, os locutores berram, sem especificar a quem se referem: "Eles não pertencem ao mundo, mas ao Terceiro Mundo!"; "E o grande Amazonas, esse gigante verde e caudaloso, quando é que vai despertar?"; "Ex-ven- dedor de cortador de unha na avenida São João, afilhado de crisma de dom Hélder, ex-porteiro de cinema de segunda". O facínora tanto pode usar roupas chiques de terno e gravata como cafonas camisas de bolinhas, raibans de praia e costeletas cafaíjastes; é revoltado (sua mãe quis abortá-lo e ele já tentou se matar quatro vezes, uma delas aos 12 anos, se afogando no tanque); tem em casa pôsteres de Wanderléa, Wanderley Cardoso, Tarcísio Meira & Glória Menezes e assiste a filmes de Roberto Carlos; passa spray bucal na boca da namorada e na sua própria antes de beijá-la; come omelete, toma vitamina com ovo cru e "seu fraco é mortadela"; vê filmes épicos e westerns no cinema, enquanto come milho verde com bagaço; rouba gaiolas de passarinhos. Sua personalidade se esfarela em inúmeras possibilidades de consumo; não se constitui um retrato do bandido que não o do pastiche e do niilismo. A multiplicidade é estampada também em outros personagens: a empregada da casa invadida pelo bandido, ao mal ouvi-lo falando por baixo do lenço que lhe encobre o rosto, reclama que não sabe "falar estrangeiro" e declara, indiferente, que precisa fazer café; a grã-fina "afinal de contas também é gente", nos dizeres da locutora; o delegado Cabeção declara que "arte moderna é lixo, coisa de depravado", injeta uma substância não-identificada na veia, sofre do coração por fumar demais e enfim morre por engano ao pisar nos fios elétricos com auxílio dos quais o bandido se suicidou; o homossexual é preso enquanto alguém grita: "O que eles querem é implantar o terceiro sexo no Brasil!"; o cinema que o bandido metalingüístico freqüenta é palco de paqueras homossexuais e de aparições de metaespectadores interpretados por cineastas como Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias e o próprio Sganzerla; a mulher prestes a ser estuprada à frente do marido pelo bandido, que invadiu a casa para roubá-la, se desespera: "Como esse homem

pode entrar aqui? Como pode mandar na gente assim?", em referência implícita às práticas da ditadura militar, chegada sem convite.

Como se percebe, o que há de seriedade nas práticas tropicalistas é, em Sganzerla, resolvido em irada esculhambação. À diferença do projeto baiano, o seu, heróico, não é de centro, mas antes anarquista – tanto que ele e seu projeto irão se perpetuar marginais, enquanto o dos outros alçar os píncaros da glória terceiro-mundista. Mais corrosivo, Sganzerla é ferino no ataque a Glauber, desde o início que identifica o filme como um “faroeste sobre o Terceiro Mundo”, ironizando paixão declarada do autor de *Terra em Transe* por westerns hollywoodianos clássicos (e aqui optando preferencialmente pelo “western spaghetti” italiano). A imagem de São Jorge que intercala várias passagens do filme, aparentemente sem razão de ser, é alusão a símbolo caro a Glauber, que o utiliza em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. São constantes citações de produções execradas por Glauber, como as chanchadas da Atlântida e os filmes de apelo erótico. A locução no filme de Sganzerla é várias vezes rimada, deturpando em explícito besteiro a poética das falas do Paulo Martins de *Terra em Transe*. O estado de espírito dos espectadores dos filmes B a que Luz adora assistir é referência à pouca popularidade do cinema novo: em *O Bandido da Luz Vermelha* se vê cinema com displicência, como entretenimento inconseqüente; não há espaço para a seriedade ou para os sonhos de revolução social que o cinema novo pretendia veicular. Uma orgia sugerida entre J. B. da Silva e diversas garotas remete às cenas de orgia das quais Paulo Martins participa em *Terra em Transe*; nesse caso, porém, a orgia é não mais que uma simples brincadeira com um autorama – pode ser um clique contra o puritanismo de Glauber, mas denota, como lá, resolução sexual incompleta. Quando o apartamento do bandido na Boca do Lixo é estourado pela polícia, a câmera foca, na entrada da pensão barata, um cangaceiro, enquanto a trilha sonora toca “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; impossível não pensar em Glauber, cuja fase inicial é marcadamente nordestina, tomando Lampião e Corisco (citados também nominalmente no filme de Sganzerla) como personagens em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Há ainda, em especial, o tratamento dado à música de motivos afro-baianos, que abria *Terra em Transe* e aparece insistentemente em *O Bandido da Luz Vermelha*. Usada por Glauber nas cenas de forte impacto político, em Sganzerla ela pontua momentos disparatados, evidenciando como nunca a paródia e mesmo a crítica agressiva. No clímax, a cena em que o bandido mata Janete Jane é pontuada pela mesma toada afro-baiana de *Terra em Transe*.

Pode-se buscar algum laço teleológico em *O Bandido da Luz Vermelha*, nos resquícios de moral ao final do filme, do bandido que era garoto pobre e foi tragado

pelo sistema, um Paulo Martins em chapa negativa. Os laços são tênues, pois Luz Vermelha foi, de fato, trágado não pelo sistema, mas por seu próprio nihilismo – reforçado, ainda, pelo final chanchadescos, em que discos voadores descem à Terra anunciando o apocalipse, a explosão à Orson Welles que afinal consumirá o Terceiro Mundo, ou, por outras palavras, anunciando a hecatombe pós-moderna. O final do filme proporciona conclusão unívoca, numa última locução debochada, “Conclusão: sozinho a gente não vale nada. E daí?”. A pergunta-desafio-enunciado “e daí?” são: sozinho a gente não vale nada.

Sua resposta será máxima estereotípica do homem pós-moderno décadas afora. Bem, mas como Glauber acolheu filhos tropicalistas e marginais? Sua resposta imediata se deu em níveis distintos: inicialmente, abraçou o tropicalismo como causa própria (“Nestes últimos anos, e não apenas no cinema, mas ainda no teatro e na música, formou-se o que hoje está sendo chamado de corrente tropicalista. O tropicalismo – que remonta à tradição freqüentemente interrompida de uma cultura brasileira de quatro séculos – é a ousadia de entrar neste estado orgíaco, tentar compreendê-lo, analisá-lo quebrando todas as manifestações de medo e de autocensura”, afirmou), embora mais tarde, já em meados da década de 1970, se voltasse contra o tropicalismo e criticasse acidamente seus pares na música (“Não sou ignorante como Chico Buarque, que não entende de política e receita o que o Fernando Henrique diz a ele. Não sou o senhor Caetano Veloso, que também não entende de política e diz besteiras a respeito”); ainda na fase imediatamente posterior a *Terra em Transe*, reagiu furiosamente contra os setores que criticavam o cinema novo, e outros de menor talento levantaram-se contra o cinema novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e idéia na cabeça”, ou “O udi-grúdi é um aborto restaurador do formalismo decadente do amante de Anastasya; o primeiro e único filme underground 1968 é *Câncer*, made by Glauber Rocha”). Como saldo, o que se vê, nos tempos setentistas que precedem sua morte, é um Glauber perturbado vociferando contra os filhos que ele mesmo criou e contra seu pós-modernismo (o dele e o deles). Estavam criados, entretanto.

O processo evolutivo se segue. A partir da esquina 1967-68, o Brasil entrou em sua era de produção artística pós-industrial. Incapaz de enfocar toda a evolução do processo, este livro opta daqui em diante pela tática de pesquisar seus desdobramentos perseguindo as trajetórias dos dois fundadores do tropicalismo que fincaram corpo e alma no ramo industrial da produção cultural – sim, são eles, Gilberto Gil e Caetano Veloso –, um elemento de transição e indecisão entre o Brasil moderno e o pós-moderno – Jorge Ben – e, por fim, dois representantes musicais de focos de resistência à nova e vigorosa ordem – Chico Buarque e Paulinho da Viola. Em frente.