

PASSEIROS DA ALEGRIA: POETAS-CANTORES DOS ANOS 60

Laura Beatriz Fonseca de Almeida
Universidade do Estado de São Paulo

*Caminhando contra o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou*

Caetano Veloso

No movimento das idéias da década de sessenta e no convívio com as diferentes linguagens, os poetas tropicalistas anunciam-se, no ano de 1967, como os passageiros da alegria. Cantando a aventura de redescobrir a Vereda Tropical – o entrecruzamento de linguagens –, os poetas experimentais, ao lado de outros caminhantes, acendem a *vela da agonia* e vivem um exercício de liberdade em meio ao transe nacional. Como heróis de um novo tempo não desfolham bandeiras como outros poetas, mas dançam pelas relíquias do Brasil, expondo o próprio corpo à *geléia geral* brasileira.

Embalados pela tropical melancolia, os tropicalistas confessam o segredo da realidade nacional – o fim do mundo – e, com a sua melodia, coreografam a história do terceiro mundo, atualizando a mesma dança dos trópicos – oh yes nós temos banana (*Marginália II*, Torquato Neto e Gilberto Gil).

Cantando os limites da própria voz, os novos cantores viajam pelo roiteiro do sexto sentido, anunciando não uma bandeira de luta, mas a sobrevivência de uma *civilização-oásis*, ou melhor, o *modus vivendi* medíocre de um povo que, por permanecer na condição de colônia, não alcança sua independência cultural. Colonizado sempre, o povo dos trópicos manteve-se desvinculado do processo vital, vivendo da união artificial da história natural com a história cultural e política do país – Tropicália bananas ao vento (*Geléia geral*, Torquato e Gil).

Militando às avessas, os jovens poetas desconcertam as expectativas da esquerda estudantil – a platéia dos festivais – cuja voz engajada entoava palavras de ordem como a única melodia possível após o golpe de 64. Simulando um descompromisso, o canto irreverente dos tropicalistas chega ao público da música popular brasileira como provocação, ou mesmo como alienação. As músicas de Caetano e Gil: *Alegria Alegria* e *Domingo no Parque* trazem no próprio título a marca da diferença e, destoando das outras vozes, é que os poetas se apresentam no III Festival da TV Record, a fim de disputar um espaço para um outro olhar – o do cronista de um país con-

denado ao moderno e que, por isso mesmo, não constrói jamais a própria identidade.

Na aparente falta de sintonia com o momento histórico, os poetas da Tropicália encontram o tom de seu discurso como contrapartida do olhar de um caminhar que, com *olhos livres*, busca na multidão as desarmonias de uma época. No *aqui* e no *agora*, esse olhar de estranhamento recorta, como uma câmara em ação, fragmentos de uma cultura que vão compor a fragilidade do cenário nacional. Assim, na condição de passageiros, os tropicalistas perambulam pela realidade casual dos fatos e dos nomes, isto é, pela própria história dos anos sessenta, observando o novo regime alardear modernidade como fachada necessária a uma nação periférica.

Transitando livremente pelo emaranhado de idéias progressistas, moralistas, vanguardistas, românticas e engajadas, os poetas caminheiros consomem, sem qualquer restrição, as contradições das vozes que proclamam os rumos do país, como se elas apenas repetissem um velho discurso de uma tradição que se firmou nos descompassos entre o mundo moderno e o mundo arcaico, e cujo resultado cristalizou o fora da ordem como a medida possível para a realidade brasileira. Ritualizando a mesma dança de sempre, os tropicalistas sinalizam um tempo de fecundidade e, nesse florescer de idéias, confirmam a essência da cultura nacional, desfilando pelas *reliíquias do Brasil*.

Curtindo a história de seu tempo, os poetas experimentam uma alegria desinteressada que lhes permite viver o presente histórico, sem se comprometerem com a realidade imediata. Liberados de ações engajadas, os heróis tropicalistas estão livres para o mundo e, à deriva dos discursos da militância, querem se divertir, entretidos no ritmo de sua época — Baby, você precisa saber... cantava Caetano.

Ao consumir a geléia geral, os poetas se contrapõem, sem artimanhas, ao movimento da linguagem que se restringe a cumprir uma função, como a da arte engajada, a de construir o dia que virá. Conscientes de que a sobrevivência da cultura dos anos sessenta está comprometida com a existência efêmera das linguagens que estão, nesse momento, a escrever a história dessa década, os poetas da Tropicália, desconfiados da palavra como força de luta, preferem vivê-la para além do processo vital da sociedade e, *fazendo arte*, devolvê-la não apenas à sua geração, mas para o mundo.

Para construir o desafio de sua voz, os cantores da Tropicália, como grupo experimental, dão vivas à bossa e à palhoça, cumprindo o movimento *alegre* — de vida e morte — de uma geração que viajou por uma canção — *made in Brazil* — iluminada de sol. Embalados nesse exercício de liberdade, Caetano e Gil classificam, no ano de 1967, suas canções e, a partir desse momento, são rotulados como os representantes da contracultura. E ao cantar a sua *Tropicália*, Caetano, nesse mesmo ano, reinaugura a Vereda Tropical pela canção tropicalista.

No ano de 1968, localizado no coração do Brasil — no planalto central — Caetano é um migrante a percorrer a nova capital do país, a experimentar a síntese de um projeto utópico. Nesse oásis, construído em meio a um “ambiente nacional vivo e contraditório, angustiado pelos graves problemas que se amontoam”, o poeta participa da festa do plano-piloto, conferindo, como cronista, as contradições de um monumento que acabou mutilado pelo golpe militar (PEDROSA, p.337).

Como “ave de arrição”, o cronista está de passagem pela Praça dos Três Poderes, revisitando a Nova Construção, ou melhor, a utopia estético-política que “pairou sem compromisso acima do solo histórico” (ARANTES, p.134). Ao poeta cabe reinaugurar não mais as idéias de Lúcio Costa, nem tampouco a capital de Juscelino Kubitschek, mas sim um monumento bem moderno, a Tropicália. Por entre movimentos e carnavais, o poeta viaja pelo que há de moderno nesse novo *habitat* e descobre, no *brise soleil* das fachadas dos edifícios de cimento e alumínio, a fantasia de luz e sombra que esconde a natureza agreste da região projetando Brasília como um monumento de papel crepon e prata (*Tropicália*, música de Caetano).

Do lado de fora, a sede do Poder — a praça de raízes barrocas — é uma imponente casamata, como observa Otilia Arantes, impermeável aos conflitos, a abrigar seus representantes — os novos colonizadores — dos dramas nacionais que circulam à sua volta (o monumento não tem porta, canta Caetano). Do lado de dentro, a natureza domesticada retrata a paisagem do oásis com suas novidades e artificios, abrigando os senhores de um paraíso artificial (no pátio interno há uma piscina/com água azul de amarelinha, lembra a música do poeta). Mas ao cronista não basta conferir o que restou do plano-piloto. Como caminhante, quer a aventura de desafiar o traçado arquitetônico da cidade à procura de outras trilhas — a dos migrantes, que pouco a pouco cercaram a ambiência artificial da cidade-nova, fazendo florescer a identidade de uma cidade-capital de um país, cuja história está traçada por uma rua antiga estreita e torta (*Tropicália*).

Percorrendo a nova capital do Brasil, anos depois do anúncio de Brasília como um ensaio de utopia, o poeta — o passageiro da alegria — anuncia, sem fazer alarde, o monumento da Tropicália e reintegra, assim, a cidade-capital, a síntese das artes, à realidade dos trópicos. No centro de vida coletiva — no espaço mítico do planalto central, o caminhante tropicalista proclama “um lugar onde os homens finalmente tomariam consciência de sua existência mutilada” (PEDROSA, p.303), onde a criança sorridente feia e morta estende a mão (*Tropicália*). Entre vivas às desarmonias nacionais, o cronista escreve a falta de horizonte na geléia geral brasileira.

Os poetas-cantores compõem a cruzada tropicalista que, lançada como uma manifestação super-pra-frente, promete uma grande festa. Brincando de ser tropicalista, o grupo musical, formado por Caetano, Gil, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão, em 1968, senta-se à mesa dos experimentais e, ao lado de outros caminhantes, aceita

o desafio de viver os valores dos trópicos para confirmar o quanto o subdesenvolvimento e a mais autêntica e imperdoável cafonice são indesejáveis. Construindo o percurso da alegria, os poetas pretendem promover o "verdadeiro grande tropicalismo" (TORQUATO, p.309-10)

Aderindo ao rótulo, o grupo oficializa o movimento através do disco-manifesto — *Tropicália* ou *Panis et Circencis*. Reinventando e tematizando a própria canção, o grupo reescreve a palavra do caminhante — passageiro da alegria. Combinando a linguagem da tradição com a linguagem da indústria cultural, os tropicalistas propõem a canção como um bem de consumo necessário a uma sociedade que anuncia transformações. A *Tropicália*, na mesma medida que o pão e o circo são imprescindíveis ao ciclo vital do homem, garantindo-lhe sua preservação e sua recuperação, atualiza, como imagem, as contradições da realidade nacional, para que essas, ao serem devoradas, alimentem novas idéias que possam assegurar a cultura brasileira.

No disco-manifesto, os poetas-cantores unem as vozes para o canto alegórico da *Tropicália*. Entre a primeira canção, a oração de misericórdia (*Miserere nobis*), e a última, o hino de glória (*Hino ao Senhor do Bonfim*), os tropicalistas constroem um painel tragicômico do Brasil. Registrando cenas da realidade nacional, são os cronistas a passear pelas eternas contradições de um país tropical. Organizado em dois momentos, o manifesto apresenta, de início, a crônica nacional. Cantando o sacrifício em nome da paixão (*Coração Materno*), a desarmonia entre o novo e a tradição (*Panis et Circencis*), a miséria (*Lindonéia*), o avanço industrial (*Parque industrial*), os poetas oferecem, no lado A do disco, a cena tropicalista (*Geléia Geral*). Em seguida, o manifesto conclama o desejo de participação do público. Cantando convites à geração do consumo (*Baby*), aos herdeiros de um navegante atrevido (*Três Caravelas*), aos transgressores das regras (*Enquanto seu lobo não vem*) e aos filhos que plantaram seu próprio destino (*Mamãe coragem*), os poetas proclamam, no lado B do disco, o papel do herói — o caminhante alegre da *Tropicália* (*Batmacumba*).

A partir do disco-manifesto, as relações entre o grupo baiano e os maestros Rogério Duprat e Júlio Medaglia se efetivam. Novas idéias fervilham no campo musical em 1968. A gramática da nova linguagem unia compositores eruditos e populares a artistas de outras áreas, como Hélio Oiticica, Glauber Rocha, José Celso Martinez Correa e outros. Dessa união, criou-se uma metalinguagem para compor uma *antiantologia* de imprevistos que permitisse ao público vivenciar uma nova sensibilidade, como observa Augusto de Campos. A atuação do grupo da *Tropicália* nem sempre foi percebida, em toda a sua complexidade, pelas gerações da época. Consumindo os discos, os *happenings* (como o de Caetano ao se apresentar no TUCA, defendendo a música *É proibido proibir* no III Festival Internacional de Música Popular), ou o programa *Divino Maravilhoso* da TV Tupi, prota-

gonizado por Gil e Caetano, o público incorporou, muitas vezes, a imagem tropicalista como um produto do folclore nacional.

A não apreensão da imagem brasileira total, proposta pelas canções, levou os ouvintes a metamorfosear a Tropicália em apenas um bem de consumo. A lei do aceleração dos ismos, própria de uma sociedade em pleno processo desenvolvimentista, pouco a pouco transformou os exercícios experimentais de liberdade dos artistas-caminhantes em uma onda de consumo ultra-superficial. A vivência existencial das imagens tropicalistas inviabilizou-se já que os consumidores não chegaram a ser primitivos de uma nova sensibilidade.

Ao anunciar o fim do Tropicalismo, ou melhor, ao desconstruir o programa de idéias formulado pelo colonismo oficial, os poetas-cantores confirmam a "anti-fórmula super-abrangente" da Tropicália como a escolha libertina de quem ousou virar a mesa. Em sintonia com o momento histórico, os tropicalistas, sem lenço e sem documento, como proclamava Caetano, seguiram pela Vereda Tropical reinventando um projeto ambicioso de "superação do provinciano, da estreiteza localista do colonizado, da consciência culpada, do ufanismo" (SAILORMAN, p.36).

Para comemorar o fim de uma fase crítica que cumprira seu papel, os poetas experimentais roteirizam um happening — Vida e Morte do Tropicalismo (Torquato Neto e J. Capinam).

Parodiando a Semana de 22, marco dos movimentos modernos no Brasil do século XX, os tropicalistas encenam sua linguagem como um desmovimento, ou melhor, como alegoria do próprio *ismo*, invertendo, assim, a proposta do acontecimento modernista. Optando pela festa, como os artistas de 22 o fizeram, os poetas comemoram um projeto, nascido espontaneamente do encontro de exercícios experimentais de liberdade, devorando idéias para transcodificá-las na anti-fórmula: tropicália/marginália.

A Semana de 22 desejou, segundo a tradição crítica, ser um ritual de ultrapassagem e inseriu-se ostensivamente na tradição de ruptura. O programa de 1968 — *Vida Paixão e Banana do Tropicalismo* — pretendeu, mais que ultrapassar idéias, dessacralizar o sistema de produção cultural, revendo a ruptura na contaminação das diferenças. Portanto, antes de pronunciamentos exasperados e de grande aparato expositivo das artes para proclamar e oficializar o ideário modernista, o happening da Tropicália encena um ritual de purificação e aclama o fim, desoficializando, assim, o Tropicalismo como um movimento.

Vida Paixão e Banana do Tropicalismo (1967/1968), projeto de um programa escrito para a Rede Globo de Televisão, quis, em síntese, registrar a efemeridade do movimento — "O Tropicalismo está no fim. E apenas demos os primeiros passos de uma longa travessia" (TORQUATO, p.291). Vetado pela emissora e pelo patrocinador (uma multinacional), o programa não chega a ser apresentado ao público. Como roteiro da festa, foi publicado no livro de Torquato Neto — *Os últimos dias de paupéria* — e através

da sua leitura, podemos recuperar a intenção desconstrutora do grupo. Na blague à Vida Paixão e Morte de Cristo, os tropicalistas propõem a devoração do tabu — as contradições do mundo tropical —, pondo em xeque um ideário cristalizado pela história e mitificado por um “ismo”. Na mistura do sagrado e do profano, os poetas constroem a ambiência do ritual, ou seja, a leitura às avessas do novo para propor a procura do totem — a Tropicália.

A irreverência do grupo dos artistas experimentais dos anos sessenta é a tônica do programa cujo nome é paródia e experimentação. Na montagem híbrida e complexa das cenas, o efeito de estranhamento é o dado crítico da cilada da linguagem que os poetas armam para o telespectador. O próprio título provoca, de início, uma quebra das expectativas. Na troca da palavra *morte* pela palavra *banana* há a inserção de um símbolo fálico para que se garanta o reconhecimento da identidade ambígua da cultura do mundo tropical. Se por um lado *banana* é a imagem de uma singularidade (o subdesenvolvimento), por outro lado, é a resposta irreverente de adesão a um outro universo, como parte da alteridade cultural dos países do terceiro mundo. O título é, portanto, o enunciado ambíguo de um ritual ambivalente em que personagens dialogam alegres, representando o próprio discurso que as identifica.

Oficiar o sacrifício do Tropicalismo, é, para os caminantes, submeter-se a um rito propiciatório e dessacralizador. À semelhança do grupo modernista, os poetas da Tropicália escolhem o teatro como espaço da celebração. Apropriando-se de recursos da tecnologia moderna, os tropicalistas atualizam o clima dos festivais da Semana de 22 à época do mass-mídia. É o olhar das câmaras de televisão que filtra a representação vivida no palco, transformando os anfitriões e os convidados da festa em integrantes do cenário de um happening a que assistiria o telespectador quando o programa fosse ao ar. Na objetividade alcançada pelos recursos da máquina, os produtores experimentais pretendem garantir um distanciamento crítico em relação ao sistema cultural (transformado em cenário da representação pela festa tropicalista) e construir a mistura das linguagens da Tropicália e o veículo híbrido — a televisão —, veiculador das idéias. O palco é o espaço da devoração onde a música, fonte de deglutição de outros códigos, concretiza o discurso da mudança. Deslocada para o centro do espetáculo, a linguagem da música não mais exerce a função de dar continuidade ao show dos discursos modernistas, como ocorreu na Semana de Arte Moderna. Transformada na fala tropicalista, a canção é o discurso dos oradores, ou melhor, é o deboche e o disfarce, cuja apreensão solicita do ouvinte a percepção do diálogo entre letra, música, arranjo e interpretação.

O happening *Vida Paixão e Banana do Tropicalismo* é um exercício experimental que propõe, através da deglutição intersemiótica — do efeito da mistura —, a leitura crítica da vida cultural dos anos sessenta. Dois momentos compõem a montagem do programa: no primeiro, há a dessacrali-

zação do movimento, anunciada pelo rito da devoração; no segundo, o Tropicalismo é revisto e transcodificado, através de um rito propiciatório, para que a Tropicália se anuncie e o ritual de purificação seja cumprido (TORQUATO. p.296).

Oficiando a morte do movimento, os poetas lançam ao público não mais o tabu e sim o totem — a banana, a oferenda do rito da dessacralização. Na ambiência “alegre” da comemoração (Vida e Morte do Tropicalismo), construída pela miséria nacional, a história de um país, ou mesmo de um continente, é dramatizada (TORQUATO. p.302).

Como símbolo da convergência de idéias, a Tropicália, fruto do passado e do presente, é a história de uma tradição construída e destruída pelo *equilíbrio desequilibrado* da realidade nacional. As contradições da cultura brasileira, dividida, híbrida e desestruturada, são os motivos inconfessáveis que, ocultos no movimento, abrem a “fresta” por onde o grupo, “em transe”, viaja no tempo e no espaço do mundo tropical, cumprindo a jornada histórica de uma geração.

Como passageiros de uma alegria trágica, os tropicalistas desfazem sonhos de ufanismo, reatualizando a caminhada de um povo jovem nos percalços de sua identidade. Fazendo *blague*, os tropicalistas recriam a quotidiana ilusão de progresso — pão e circo, salário mínimo e rádio nacional — para anunciar a nação tropical e suas mazelas (marginália/tropicália).

As idéias “libertinas” da Tropicália extrapolam o movimento efêmero da moda ou os limites de um *ismo*. Circulando no ontem, no hoje, no amanhã e sempre, a voz tropicalista reinaugura a identidade dos povos da América do Sul. No espaço-temporal ambivalente da Tropicália, celebra-se a história dos anos sessenta como a viagem do poder jovem em seus “exercícios experimentais de liberdade” e pela voz dos poetas-cantores proclama-se o que se há de cumprir: “Cada geração deve, numa opacidade relativa, descobrir sua missão. E cumpri-la ou traí-la” (TORQUATO. p.308).

Referências bibliográficas

- ARANTES, O. B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Scritta, 1991.
FAVARETTO, F. C. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, s.d.
TORQUATO NETO. *Últimos dia de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.
PEDROSA, M. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
SAILORMAN, W. Por um projeto de superação do provinciano. In: *Arte em revista*, n.5.