

TROPICÁLIA 2: O NOVO DE NOVO?

Joceane Lopes Araujo¹

RESUMO: O artigo *Tropicália 2: o novo de novo?* faz uma análise da retomada da linha evolutiva da Música Popular Brasileira, presente no álbum conceitual *Panis et Circencis* (1968), reassumida em 1993 com o álbum que celebra os 25 anos deste lendário trabalho artístico, o *Tropicália 2*. Desta maneira evidencia-se que o Tropicalismo retém, do nosso primitivismo devorador, uma concepção social e cultural sincrética-miscigenada, expandida numa inovadora técnica de expressão submersa no deboche e no humor corrosivo capaz de estabelecer uma relação anárquica diante dos valores burgueses vigentes. Tem, em seu mote, a tendência de reconciliar as culturas em choque, por isso desestabelece as dicotomias entre o aceito e o rejeitado, o certo e o errado. Dentro da estética da MPB, constroem sobretudo uma visão alegórica de um país com um presente contraditório, mas que concentra suas forças no futuro monumentalizado numa metáfora impressão do real, distante da verdade. Seu ideal, portanto, provoca o nascimento de um painel delineado pelas diferentes manifestações sociais exigidoras da renovação e da sensibilidade para entender este novo que sutura, mas mantém as marcas do velho. O novo Tropicália (1993) retoma os mesmos aspectos do velho (1968): a crítica, a sutura, a violação do código vigente, a experimentação e a retomada da sequência evolutiva musical difundida pelo Tropicalismo.

PALAVRAS CHAVE: Panis et Circencis. Evolução. Tropicália 2. Retomada

Tropicália 2 é um álbum de Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançado em agosto de 1993 e relançado em 2004, pela gravadora WEA, com o intuito de celebrar os 25 anos de existência do primeiro álbum conceitual do Brasil, o lendário *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968). Nele, o principal propósito do Movimento é mantido, pois o emprego de sons de música eletrônica e axé music, em canções bossanovistas, a inserção da influência estrangeira, o nosso primitivismo e a nossa multiculturalidade são elementos escancarados para remontar o processo evolutivo da música pop brasileira. Produzido por Arnolpheo Lima Filho, o conhecido Liminha, Caetano e Gilberto Gil o álbum é composto, assim como o primeiro, por doze canções: “Haiti” (Caetano e Gil); “Cinema Novo” (Caetano e Gil); “Nossa Gente” (Roque Carvalho); “Rap Concreto” (Caetano); “Wait Until Tomorrow” (Jimi Hendrix); “Tradição” (Gilberto Gil); “As Coisas” (

¹ Mestranda em Literatura e Diversidade Cultural - UEFS - joceaneloesaraujo@yahoo.com.br

Arnaldo Antunes e Gilberto Gil) “Aboio” (Caetano Veloso); “Dada” (Caetano e Gil); “Cada Macaco no seu Galho” (Riachão); “Baião Atemporal” (Gilberto Gil); “Desde que o samba é samba” (Caetano Veloso). Para Silviano Santiago (1978) *Panis et Circencis e Tropicália 2* fazem uma análise da reavaliação da cultura de massas, expandindo a diferença entre a cultura institucionalizada brasileira que organizada, dentro das suas próprias categorias, são taxadas pelos “donos da cultura” como imprópria, e é justamente por isso que eles se aproximam de ícones como o baião, enaltecendo o rei massivo Luís Gonzaga, o aboio, o pau de arara, o samba do Recôncavo, homenageando o célebre Riachão, estes, coexistindo com a Bossa, a cultura pop estrangeira e o Cinema Novo nacional.

Luiz Tatit (1995), afirma que a Tropicália deixou resquícios em variados lugares da cultura brasileira e, quanto mais o tempo passa aparecem fragmentos que ainda estão em efervescência, geram novos focos de criação que dialogam com os tributos desta importante manifestação artística dos anos 60. Para ele, a chama mais ardente originou, em 1993, *Tropicália 2*, no qual os dois ícones: Caetano Veloso e Gilberto Gil, revivem os 25 anos desta renovação musical brasileira e também reavaliam o momento sociopolítico e cultural do país “tomando como gabarito o seu instrumento mais afinado, a canção”. É sabido que o álbum *Tropicália nasceu* num país inflexível, duelando com poderes opostos e incompatíveis que se inseriam nas mais diversas manifestações artísticas coibindo o poder criador, portanto, em relação a essa ordem, o Tropicalismo “introduziu a fratura”. Já *Tropicália 2* foi engendrado num país democrático, plural e desenvolvido, principalmente no aspecto estético, mas sem capacidade de sanar seus problemas sociais e de harmonizar suas diferenças na esfera internacional. Como devolutiva a esta fragmentação e desorganização social, Caetano Veloso e Gilberto Gil, novamente idealizam um trabalho conceitual repropondo a sutura, percebida nas vastas durações melódicas e no apelo ao ser pensante e reflexivo, resquícios muito presentes em “Aboio” e na impactante “Haiti”.

Nos dois momentos da Tropicália, 1968 e 1993, os tropicalistas viabilizam a notoriedade da renovação estética; alimentadas nos nossos paradoxos, as canções desfilam, alegoricamente, todas as nossas contradições, assim a alegria é expressada nas paródias, inversão carnavalesca dos valores e na descoberta de ritmos provindos das mais variadas manifestações sincréticas e miscigenadas de todos os matizes. Para TATIT (1995), a composição da alegoria tropicalista amplifica a raiz de todas as contradições

nacionais, pois o riso, o deboche, está em constante conflito com “a melancolia, o escárnio e a corrosão” daí os contrastes serem sugados pelo contexto geral do Movimento, denotando o vigor da devoração que diz não à centralidade de padrões homogêneos pré-fixados. *Tropicália 2* (1993) arrola as mesmas difusões sociais, políticas, filosóficas, estéticas e mercadológicas da década de 60, mas, diante dos 25 anos decorridos e rememorados, tem a habilidade de formular respostas concretas através do corpo itinerante e da repercussão da linguagem múltipla de cada átomo das canções. Apesar de não apresentarem a mesma postura radical de *Panis et Circencis* (1968), já que não estão buscando afirmação musical, mas continuação de uma postura já apresentada, apenas se direcionam à atualização e à lembrança, detendo o antigo e atual espírito tropicalista nos arranjos e na liberdade inventiva.

Com o corpus embebido de música eletrônica, Axé Music, samba, Bossa Nova, Cinema Novo, Concretismo e uma boa dose de maturidade, o álbum reúne mais uma vez um coletivo de vozes e artes ricas em dissonância e qualidade, valorizando figuras importantes como: Moreno Veloso, Carlinhos Brown, Ramiro Mussoto, Rafael Rabelo, Wilson Neves, Marçal, Arthur Maia, Carlinhos Bala, Leco Gondelmam, Nara Gil, Daniel Jobim, Guerra Peixe e Pedro Sá; juntando-se à direção artística de Max Pierre, a capa de Luiz Stein, Flávio Colker e Geraldo Alves Pinto que de forma conjunta, fazem do álbum a união entre a engenharia textual e o pano de fundo musical, homenageando símbolos importantes da cultura brasileira como o Cinema Novo, o Olodum, a Poesia Concreta. Juntos ressignificam o conceito de devoração antropofágica, acionam a tradição, referindo-se à própria musicalidade e às marcas ancestrais do aboio, do baião e do samba que apresentado em acordes dissonantes e eternos se configuram sempre no novo clássico.

Segundo Caetano Veloso (1993), *Tropicália 2* é uma comemoração dupla dele e de Gil, que funciona como uma metáfora de reafirmação da gana tropicalista, por isso em “Nossa Gente” o Olodum faz eclodir o swing e a paixão popular pelas coisas pretas da nossa pátria, em “Cada macaco no seu galho” expõe-se uma linha soteropolitana que vai de Riachão a Carlinhos Brown evocando a Bahia, a mãe preta do Brasil. O rock moderno aparece em “As Coisas”, fruto do livro *As Coisas* de Arnaldo Antunes. Satisfatoriamente, o resultado é um álbum em tom de festa, cujo objetivo é funcionar como uma ponte entre as sucessivas gerações que permeiam o cerne das canções.

Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias, Rogério Duprat, Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa não estão presentes diretamente no disco (fora um velho “quem” de Gal em “Rap Concreto”). Mas, nós sabemos que eles participaram deste trabalho, ainda mais do que o resto de nossas atividades. (VELOSO, 1993)

Aqui, está exposto o tributo aos antigos- novos- eternos tropicalistas, porque, em qualquer época, o vanguardismo que os acompanha se rarefaz em todos os espaços sonoros do Brasil. Já que sua definição indefinida de canção é uma mistura heterogênea do social, da renovação estética e da tradição. Por conta disso “Haiti”, “Cinema Novo” e “Baião Atemporal” ratificam esta vertente.

Conforme BAKHTIN (1988), a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura do enunciado. Por isso “Haiti” é uma voz subjetiva e polifônica que fala do lugar das classes sociais menos prestigiadas, vítimas da divisão socioeconômica, constitutiva e determinante da identidade nacional, conseqüentemente, é a voz do lugar dos discursos que perpassam o enredo da canção.

Quando você for convidado para subir no adro
Da Fundação Casa de Jorge Amado
Para ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos
Dando porrada na nuca de malandros pretos
De ladrões, mulatos e outros quase brancos
Tratados como pretos
Só para mostrar aos outros quase pretos
(E são que todos pretos)
Como é que pretos, pobres e mulatos
E quase brancos quase pretos de tão
Pobres são tratados
(VELOSO, 1993)

O lugar citado nesse excerto é o adro da Fundação Casa de Jorge Amado, palco histórico da escravidão e da perpetuação da desigualdade social que atinge um grande contingente de negros, devido ao fatídico e mal estruturado processo de libertação dos escravos em 1888; pois graças a esta falsa libertação as portas das senzalas foram abertas, mas os negros foram para as ruas, subúrbios, filas dos desempregados, trabalhos subalternos ou então voltaram para as cozinhas e plantações dos antigos senhores; portanto, a sociedade brasileira, ainda hoje, repercute resquícios deste significativo

problema social. Quando a canção ressalta “os soldados pretos, batendo os malandros e ladrões pretos e outros quase brancos tratados como pretos de tão pobres” fica evidente o preconceito racial, as desigualdades, a violência e as raízes das subdivisões sociais às quais o povo brasileiro é submetido. Haiti é aqui ou não é aqui? Ao utilizar o palco do Pelourinho, na Bahia, para remontar as nossas dores ancestrais a linguagem conduz à construção de pensamentos discursivos dos nossos estereótipos, práticas sociais e interferências em nosso cotidiano.

Stélio Marras (2001) aponta que “Haiti” revela a contradição explícita do país e utiliza as máscaras da violência nacional como mote principal; ele também afirma que tanto a música, quanto a letra emitem um estado de tensão, já que os três acordes básicos, ao longo do texto, quase falado, em tom de protesto remete ao rap, a música negra de conteúdo social. O texto é composto a partir de tensões entre a afirmação e a negação, já que ao mesmo tempo que a realidade é uma visão ratificada do Haiti, através do advérbio de lugar aqui, imediatamente, é rejeitada pelo acréscimo da partícula negativa “o Haiti não é aqui”. A canção segue, dessa forma, oscilando entre o país do futuro da grande promessa e o país sobre o qual obstina-se uma triste realidade cercada de caos, violência, autoritarismo, crueldade e racismo, formando uma teia de fraquezas sociais que inibem a grandiosidade nacional.

E a grandeza épica de um povo em
Formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada
(...)
Ninguém é cidadão
(VELOSO, 1993)

O Brasil, alegoricamente, desfila expondo historicamente a nação: pátria da desigualdade, imagem que é refletida nos versos “um homem mijando na esquina da rua sobre o saco brilhante de lixo do Leblon” revela um espaço agregador de forças antagônicas que se refutam e são geradoras dos maiores entraves sociopolíticos de um país que disfarça, com cinismo, uma gana secular de massacre, autoritarismo e hipocrisia.

E quando ouvir o silêncio sorridente
De São Paulo

Diante da chacina
111 presos indefesos, mas presos são
Quase todos pretos... pobres
(VELOSO, 1993)

“Haiti” funciona como um convite a acompanharmos um desfile alegórico dos castigos eternos destinados à população pobre e preta do Brasil, do Haiti e do mundo, daí não conseguirmos ouvir a canção sem nos questionarmos: Por que no Brasil ainda não somos vistos e tratados como cidadãos? Quais nossos planos de educação? O que é a nossa política? Ainda é preciso rezar pelo Haiti? Ele é aqui? A diferença ou indiferença e suas razões é o tema exercitado na letra e na música, é como se existisse um Brasil a aparecer, a consertar todos os erros e culpas, porém, no seu seio, nas suas entrelinhas, somos submetidos a ver nossa imagem no espelho da identidade que temos, todavia, o caminho que ela nos faz percorrer nos provoca medo, repulsa e ao mesmo tempo auto sabotagem e autotransformação; porque mesmo com tantas intempéries desacreditamos e acreditamos na ideia do país do futuro; isto como produto de uma nação que se assombra da própria imagem e, diante do destino reservado, reclama, ao menos, a consumação de suas dores históricas porque “essa coisa de que o Brasil não presta porque não tem isso, mas pode vir a ter e então vai se salvar. Eu acho que o Brasil presta como ele é” (VELOSO, 1997).

Sendo uma canção de intervenção, o eu lírico dirige-se ao termo pessoal, você, logo no primeiro verso, sujeito que pode estar relacionado a um cidadão da classe média que, do “adro da Fundação Casa de Jorge Amado” vê e negligencia as violências físicas e sociais vinculadas ao sistema hierárquico, autor de desigualdades e que não se importa sequer “se os olhos do mundo inteiro” estão voltados para esse processo massificador que utiliza o largo do Pelourinho como exemplo, mas que hoje é palco dos batuques que ecoam festa e escondem sofrimento: “se você for ver a festa do Pelô, e se você não for, pense no Haiti, reze pelo Haiti”, estes versos ratificam a alegoria baiana e africana como polos de resistência, alegria e sofrimento. Contudo, ao trazer à tona o processo identitário de uma nação que ainda está em formação e que ainda não trata o povo como cidadão, a própria canção expõe a voz de uma coletividade indignada com a dissimulação de um sistema político que não apoia planos educacionais ágeis por representarem uma ameaça às suas regalias antidemocráticas, mas, paradoxalmente, esses mesmos políticos adotam a pena capital como medida preventiva ou punitiva para os males advindos desse modelo

político econômico, cujo teor administrativo é privar, negligenciar e punir. Além disso, outra discussão que a canção aborda é a soberania de alguns valores difundidos pela religião: “e o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto e nenhum no marginal” aqui, encontra-se o conflito existente entre a proibição do aborto e a permissividade da matança dos marginais. “E ao ouvir o silêncio sorridente de São Paulo, diante da chacina”, após esse trecho, VELOSO interdita a melodia e desabafa: “111 presos... pobres, pretos, Haiti”, essas palavras são porta vozes dos dilemas intrínsecos à identidade brasileira, é como se “Haiti” nos revelasse e também nos segregasse, expondo nossas chagas e omitindo o antídoto eficaz à cura.

Metalinguisticamente, “Cinema Novo” vem, através de um samba bossanovista, apresentar o eco da voz do morro, do sertão, a voz rejeitada, difundida pelo movimento liderado pelo baiano Glauber Rocha, onde, microscopicamente, a letra e a música fazem emergir a visão de tudo que forma ou molda nossa identidade, ressaltada nos filmes: *Deus e o Diabo, Vidas Secas, Os fuzis, Os Cafajestes, O padre e a moça, A grande feira, O desafio*; na Bossa Nova e na vida social de um país que não apresenta soluções, mas pede explicações, por isso o cinema reflete as imagens deste, e as suas palavras entram nas canções: “depois foram as imagens que assombravam...E a Terra entrou em Transe”, estes versos reforçam os ideais do Cinema Novo disseminados nesta obra de Glauber Rocha que ao apresentar a trajetória de Paulo Martins um jornalista, poeta e idealista; do político conservador Porfírio Diaz, da ativista Sara e do populista Vieira expõe uma parábola da história brasileira, na década de 60, apregoando uma forte crítica às tendências políticas do país, inclusive às diferentes correntes esquerdistas. Divididos entre “deus e o diabo, as vidas secas nordestinas e litorâneas, os fuzis da ditadura, os cafajestes e as mocinhas somos convidados a inventariar “outras conversas sobre os jeitos do Brasil”, reconhecendo o que nos salva, mas sobretudo enfrentando o que nos mata cotidianamente, porque os cinemanovistas nos mostram em suas imagens e enredos que é necessário propagar indignações e explicações sobre a versão que se tem e se faz do Brasil. Nesta canção, escancara-se a híbrida relação Tropicalismo – Cinema Novo, já que o movimento musical, ao ver “as imagens do país desse cinema”, as faz entrar nas palavras das canções, cujo teor primordial era pensar e fazer pensar sobre as imagens que nos assombravam por nos representar.

Se o Tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos, então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, em minha temporada carioca de 66-67. Meu coração disparou na cena de abertura...e à medida que o filme seguia em frente. (VELOSO, 1997, p.99)

Para Caetano Veloso (1997) as lamentações do poeta de esquerda, personagem principal do filme citado, em conflito pessoal por desejar além de justiça social o absolutismo, faziam explodir uma outra visão da vida, do Brasil e do cinema. O personagem Paulo, protagonista, poeta, aciona uma visão amarga e realista da política brasileira e contrasta com a ingenuidade dos companheiros que queriam resistir à ditadura militar, “o filme é o momento do golpe de Estado reconstituído como um pesadelo pela mente do poeta ao morrer”. A cena que causou mais escândalo entre os intelectuais e artistas de esquerda foi a seguinte: durante uma manifestação popular o poeta que está entre os que discursam chama para si um dos que o ouvem, operário sindicalizado e para demonstrar a falta de habilidade para lutar por seus direitos tapa-lhe, agressivamente, a boca gritando para todos: “isto é o povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Em seguida, um homem, representando a pobreza surge tentando falar e é calado com um cano de revólver do segurança do candidato. Caetano Veloso (1997) vê esta cena como a morte do populismo e afirma “nada do que veio a se chamar de Tropicalismo teria tido lugar sem esse momento traumático” (p.105)

Para CIPOLLONI (2007), *Panis et Circencis* e *Tropicália 2* é uma releitura do Cinema Novo tropicalizado, é uma maneira inteligente de realizar “outras conversas sobre os jeitos do Brasil”, celebrando o dogma e o sentido singular e universal da Nouvelle vague brasileira. Para entender a perspectiva da colagem de títulos e citações cinematográficas presentes nas canções desses dois álbuns é necessário presentificar os 50 anos do Movimento, configurados como um verdadeiro ritual de renascimento do que o formou e do que este vem formando ao longo da história, por isso a expressão “quero ser novo de novo”. Ao preludiar o Cinema Novo como possível objeto discursivo e memorialístico, delonga-se numa perspectiva crítica e analítica, todas as visões grandiosas e pequenas que começam e recomeçam, configuram e reconfiguram os escriptes históricos, formadores e deformadores do caráter do “herói sem nenhum caráter, genuinamente, brasileiro: “ meu nome é Orson Antonio Vieira conselheiro de pixote” aqui, embrincam-se o titanismo cinematográfico de Orson Welles, cineasta norte

americano e um dos mais emblemáticos artistas do século XX no campo do teatro, rádio e cinema, conhecido por seu filme mais sucedido *Citizen Kane* (1941); a figura messiânica de Padre Vieira com seus sermões polêmicos, defensor dos índios, dos judeus e vítima da Santa Inquisição; Conselheiro ou Antonio Vicente Mendes Maciel, líder religioso que peregrinava pelo sertão da Bahia reavivando o sonho de igualdade e auto sustentabilidade; já o termo pixote, ao mesmo tempo que expressa inexperiência, inabilidade, também remonta ao novo e aos ideais quixotescos, cujo herói às avessas, de alma boa e nobre, dividido entre a sanidade e a loucura, o real e o imaginário, cria um “superoutro” numa superoutra realidade. Esta canção é um tributo à memória, um conjunto de diálogos entre estéticas distintas e complementares. Ao mesmo tempo que objetiva continuar apresentando o desejo de “querer ser velho e eterno, ao passo que novo de novo”, ou seja, apresentar mais uma vez a sobrevivência do tropicalismo musical embebido da sua inspiração cinemanovista transfiguradora da lendária profecia “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” que encerra o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e reforça as relações híbridas entre o samba, metáfora do mar, e o cinema, ideário do sertão.

Segundo CIPOLLONI (2007), esta canção é uma fábula de libertação, cujo principal sentido é transcorrer sobre a história de como a música popular, possuída e sitiada pelo cinema, enfim, independe-se, adquirindo marcas fellinianas², mas sobretudo jogando através de convergências sucessivas entre si e o outro que absorve e que inspira, daí a letra de “ Cinema Novo” estruturar-se propondo esta sequência: samba, cinema, tropicalismo, neotropicalismo “como possível síntese da nova cultura popular do Brasil”, capaz de reivindicar a óptica da já conhecida sutura tropicalista, mas também destacar o renovável voluntarismo caracterizado como “um velho cinema novo”.

Os verbos da canção se delineiam entre o passado, o presente e o futuro, imprimindo a profecia de realizar um movimento capaz de se movimentar em todos os tempos e espaços, sendo, paradoxalmente “o novo eterno”, “o novo de novo”, o “super outro” parodiando o super eu freudiano que nos subdivide numa luta constante, dentro da própria identidade, afligida pela energia e libido do Id, a responsabilidade do Ego e o julgamento e censura do Superego. Para os tropicalistas era necessário revelar-se, para a

² Adjetivo ligado ao cineasta italiano Federico Fellini eternizado pela poesia dos seus filmes, que mesmo quando fazia sérias críticas sociais não abandonava a magia e poesia do cinema. (enciclopedia.itaucultural.org.br)

partir daí surgirem “novas conversas e olhares sobre os jeitos do Brasil”, por isso, na estrutura da canção, o verbo querer, emitido no passado e no presente: “o filme quis dizer”, “quero ser velho de novo eterno”, constituem afirmações que redistribuem toda carga do desejo de dois movimentos brasileiros que suturaram e fizeram pensar a nação a partir da própria concepção de nacionalidade. Tropicalistas e cinemanovistas tinham fome, isto é, desejavam aparecer para poderem falar, ter voz e vez dentro da famigerada discursividade do já dito e do que há ainda por dizer; ambos, portanto, emitiam um olhar intelectual em curso, revestido de estética e profecia, almejavam tornarem-se o início da continuação de um percurso repleto de novidades por se permitirem conhecer e reconhecer o novo em qualquer tempo ou espaço.

Tanto o Tropicalismo quanto o Cinema Novo criticam e constroem concepções culturais e sociais do Brasil, mas o modo de fazê-las e apresentá-las é distinto, pois um é existencialmente extrovertido, debochado e provocativo, indo além das dimensões retóricas, empregando-a, redimensionando-a, apropriando-se para revertê-la em festim carnavalesco com mera decoração “de papel crepom”; enquanto o outro é ideologicamente introvertido, contudo, não menos provocativo por agredir, denunciar e negar a retórica nacional. Ambos cifram uma estética ativa, poética e representativa, configurada numa necessidade de dizer, de imediato, a vontade desesperada de fazer, como se, na fome concreta dos seus protagonistas, existisse a manifestação de todas as fomes da nação.

A Estética da Fome de 1965 foi um manifesto e continua sendo um grande norteador para o cinema brasileiro e o dos países subdesenvolvidos. Posto, frente ao panorama político, cultural e econômico, este, tornou-se o principal mote das reflexões de Glauber Rocha. O Cinema Novo pensava a realidade cultural e tentava sistematizar a difusão do cinema nacional, distante da hegemonia colonialista, porém capaz de expressar aos colonizados e colonizadores uma visão panorâmica do processo de construção identitária por eles desenvolvido. Por isso Glauber Rocha propõe uma revolução na forma e no conteúdo, ou seja, um distanciamento tanto das imposições do mercado, quanto dos padrões formais que impediam a revelação de verdades, era um cinema à margem, pois distanciava-se da pura ilusão e também da exploração.

Constituíam-se uma voz embebida de imagens que configuravam as prisões e liberdades da América Latina, lamentadora de misérias, capaz de fazer o interlocutor estrangeiro saboreá-las como um dado estatístico com o poder de revogar o olhar do outro

apenas para o selecionado, criticando assim as mentiras enfeitadas de verdade que nos vulgarizam e expressam ao observador europeu uma metáfora saudosista e primitiva.

“Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida não é compreendida” (ROCHA, 1965), no Cinema Novo a “voz do morro rasga a tela do cinema” e revela que é necessário conversar, refletir sobre este país. Segundo Glauber Rocha (1965), o Tropicalismo, a Antropofagia e seu desenvolvimento é essencial à formação e resistência da cultura brasileira, porque através dessas forças se descobrirá as razões das ciências sociais, no Brasil, serem primitivas e do subdesenvolvimento ser integral, e nesta revelação mora a força maior do cinema glauberiano: é necessário partir do desejo de superar o subdesenvolvimento com as próprias fraquezas do subdesenvolvimento, provocando assim atitude e consciência, invés de rejeição e repulsa à cultura colonial. “Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento”, porque se com o sistema imperialista a concorrência é desleal, faz-se necessário procurar e constituir uma estética política que haja sob o signo, aproveitando os nossos elementos sociais, com criticidade, nos revestiremos de nossos mitos e a linguagem, no sentido mais marxista possível, expressará uma consciência coletiva, relacionando-a à construção das condições revolucionárias de ser um “superoutro velho, eterno e novo”.

Gerald Marzorati apud Ana de Oliveira (2010), diz que o Tropicalismo, na sua linguagem sofisticada, expõe a revolução e a sutura musical acompanhada da consciente visão do Brasil no mundo. Eles tentavam, conscientes do estigma, da visão exótica e primitiva combinar o nosso código a outros códigos e meios revestidos de audácia e ironia, faziam surgir assim uma estética de apropriação e circulação, combinação e recombinação próprios da música pop inventiva, capaz de incitar a devoração da arte e das referências estrangeiras, junto aos nossos cânones e o nosso popular para desta maneira regurgitar a estética da “bricolagem³ transcontinental”, que, implicitamente, expressa a visão do lugar do Brasil para si e para o mundo.

Mário Chamie, no texto *O Trópico entrópico da Tropicália* (1968) diz que este Movimento apresenta um olhar telúrico⁴ no qual o homem brasileiro subscreve e assume o seu “complexo colonial metropolitano híbrido” para dessa forma ter autonomia e

³ **Bricolagem** é um termo com origem no francês “*bricolage*” cujo significado se refere a composição de um texto feito a partir da colagem de diversos trechos de outros textos. (enciclopedia.itaucultural.org.br)

⁴ O termo telúrico provém do latim tellus e significa terra. Em relação ao seu uso, pode referir-se tanto aos movimentos internos da terra como a um estilo literário, o telurismo. (enciclopedia.itaucultural.org.br)

independência cultural, pois ao apropriar-se de uma dimensão artística e social planetária substitui-se o complexo existencial pela postura antropofágica de *Macunaíma* que encontra o seu caráter, justamente, na falta dele. Cinemanovistas e tropicalistas, nas suas manifestações, denunciam o falso testemunho de Caminha, penetram as senzalas pelas senzalas e rompem os limites impostos pelo duelo região/nação: “e no sertão de Ipanema” admite-se a transitoriedade no novo lançado no cotidiano, já que a linguagem que utilizam é uma convocação escancarada à referências, temas, autores, manifestos de origens e universos vastos, demonstrando que “pela várzea o gavião, sob a caga o caminhão”⁵ ou “sobre a cabeça os aviões, sob os meus pés os caminhões” é preciso querer ver o mundo através “da região, da tradição, da nação” ou o país através do mundo.

RISÉRIO (1995) distingue a Tropicália em duas dimensões: a estratégia e a tática; por isso primeiro se apoiou na Antropofagia e na Bossa Nova, e depois envolveu-se com os Beatles, Jovem Guarda, poesia concreta e as vanguardas, o que resume a dicotomia nacional versus estrangeiro, tradição ao lado da modernidade, erudito “na cola” do popular. A evolução musical proposta em 1968 reaparece em 1993, já que os álbuns *Panis et Circencis* e *Tropicália II* dialogam e mantem a proposição de suturar e evoluir; por exemplo, a denúncia social exposta em “Miserere Nobis”, reaparece em “Haiti”; a legitimação do nosso mau gosto está em “Coração Materno” e “Em nossa Gente”; a deglutição de elementos estéticos estrangeiros, no *Tropicália*, está nas referências aos Beatles, no II, na regravação de “Wait Until Tomorrow” de Jimi Hendrix, totalmente inusitada por substituir a guitarra pelo violão e a percussão pelo batuque do Olodum. Uma clara demonstração do processo de composição que ressignifica, antropofagicamente e carnavalescamente diversas informações de diferentes matizes

“Baião Atemporal” reflete, segundo Wisnik apud Ana de Oliveira (2010), a influência e a impureza da música de Luiz Gonzaga aos tropicalistas, os quais reconhecem a intuição pop do rei do baião, difusor da canção de massa, que fez com que Gilberto Gil desenvolvesse uma profunda afinidade com este ritmo e usufrísse de toda essa estética para constituição da sua formação musical. Quando Gilberto Gil vai aprender a Bossa Nova, no violão, só a absorve, após traduzir a sanfona de Gonzaga para o instrumento, assim criou a batida pontuada de “Expresso 222”, que reinterpreta o resflego da sanfona;

⁵ Trecho do texto *Caminhos de Transporte: duas mãos*, segundo Mário Chamie

João Gilberto, ao cantar “é só isso o meu baião” referência a permanência de Luiz no repertório musical brasileiro.

Marcelo Ballvé (2007), afirma que *Tropicália 2* não é um pop brasileiro tranquilo, mas uma misteriosa interpretação das formas musicais mais antigas, representa, portanto, um desafio pela indistinguível expressão melódica, cujo maior emblema é estar acompanhada de uma potente consciência social, escancarada, na urgência política de “Haiti”, contudo, para ele, o momento mais sublime está na introdução de flauta de “Baião Atemporal”, canção que remonta ao pensamento do poeta brasileiro Augusto Campos : “o velho que uma vez foi novo é tão novo quanto o mais novo do novo”.

“No último pau de arara de Ira... rá/ um da família Santana viajará” estes versos declaram a homenagem que Gilberto Gil e Caetano Veloso, nos 25 anos de Tropicalismo, em 1993, fazem a Antonio José Santana Martins, o conhecido Tom Zé, membro da família Santana da pequena cidade baiana Irará. Elementos bem latentes marcam a cultura sertaneja, no corpo da canção, talvez o mais fortuito seja aquela antiga viagem de pau de arara, certamente, aquela que muitos tropicalistas fizeram para completar o ciclo migratório: interior – capital; entre estes três baianos e os outros tropicalistas há uma viagem comprida, partida de Santo Amaro, Irará, Ituaçu, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Londres, lugares que enredaram um encantado cordel, sem fim, repleto de contos e cantos que reafirmam os tempos que “passaram e passarão”, remetendo ao tudo que começa e acaba, mas que fazem outros seguirem, penetrarem o que se mantém imortal, atemporal, porque, ao nascer novo, este, permanecerá novo, eternamente à frente do tempo. Referenciar Tom Zé é acionar a *Tropicália: lixo lógico* (2012), composição que funciona como um desmonte poético, crítico e cômico-sério difundido na necessidade de refletir os estudos filosóficos para assim compreender a filosofia do Brasil: “deitado eternamente em berço esplêndido”, mas onde “ninguém é cidadão” porque aflitos pela “pureza da Chapeuzinho” sabemos que os lobos devoraram e continuam devorando, daí a lógica da “ *Tropicália: lixo lógico*” não permitir que o “lobo Aristóteles” expulse o nosso mundo carnalizado da sua erudição, pois o mestiço percebeu que “ não era melhor, tampouco pior, apenas outra e diferente concepção” assim acionou sua “moçarabe⁶” estrutura de pensar, interligou-a aos conhecimentos aristotélicos e nesta

⁶ A herança cultural árabe levada para o Brasil por cristãos portugueses, "miseráveis" e durante muito tempo "analfabetos", poesia provençal, cheganças. (enciclopedia.itaucultural.org.br)

equação o “superoutro, lixo lógico” surgiu e aprendemos a jogar como “ Caegitano e Capinante agiu”.

De acordo com SANTANA (2012), há um perfil progressivo dentro da Tropicália, este movimento musical que funcionou como crítica à cultura brasileira e aos rumos da música pop internacional, ascendendo com *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), “ o ano que nunca terminou”, atingiu o ápice da exploração e da radicalização dos procedimentos estéticos difundidos por eles em *Araçá Azul* (1972), no qual as canções de Caetano Veloso e os arranjos de Rogério Duprat projetaram potencialidades inexploradas e surpreendentes. A continuação dessa linha evolutiva atinge seu terceiro momento com *Tropicália 2* (1993), este passeia pelo experimentalismo presente no “Rap Concreto” e em “Nossa gente”, mas, sobretudo, explicita a linha da crítica social em “Haiti”. Em 2006, fazem *A Brazilian Revolution in Sound*, uma coletânea que reúne canções que marcaram a Tropicália nas vozes de Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso, Tom Zé, Jorge Ben e os Mutantes; nele, há um ritual sincrético iniciado e concluído pela lenda “Bat Macumba”. Já em 2012, surge *Tropicália: lixo lógico* de Tom Zé, retomando todo o movimento tanto pelo viés musical e político, quanto no cultural, ultrapassa esteticamente *Araçá Azul* e funciona como uma passagem pela ruptura de *Panis et Circencis* e *Tropicália 2* demonstrando o “ avesso do avesso”, revela o que esteve por trás do Movimento: o Cinema Novo, destacando *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967), o teatro de Zé Celso, o novo concretismo, a renovação artística de Hélio Oiticica, acompanhado dos parangolés e a assimilação da cultura nacional através da Antropofagia de Oswald de Andrade. Para Tom Zé (2012), esta constelação de influências acionou um gatilho disparador que provocou em Gilberto Gil e Caetano Veloso “o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex” e, o poderoso “insumo” deste lixo lógico, fez nascer a Tropicália, que 50 anos depois ainda representa “um museu de grandes novidades” (CAZUZA, 1988).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FÁVERO, L. L. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, D.L.P.; FIORIN, J. L. (Orgs) Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 2003.
- FERREIRA, Nádia P. “**Tropicalismo: retomada oswaldiana**”. In: Revista de Cultura Vozes, 66:10 (dez. 1972).
- FIGUEIREDO, Luciano. “**Língua do Re**”. In: Leia Livros. São Paulo: setembro de 1983.
- FIGUEIREDO, Luciano. **Hélio Oiticica: obra e estratégia**. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 2002.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Zahar.1983
- FONSECA, Heber. **Caetano, esse cara**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- FRANCHETTI, Paulo, PÉCORA, Alcyr. **Caetano Veloso**. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- GALVÃO, Luiz. **Anos 70, novos e baianos**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GALVÃO, Luiz. **Geração Baseada**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Unesp, 2001.
- GIL, Gilberto. **Expresso 2222**. Org. Antônio Risério. Rio de Janeiro: Corrupio, 1982.
- GIL, Gilberto. **Todas as letras**. Organização Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de, e GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Http:// www.suapesquisa.com/musicacultura/tropicalismo.htmdiscografia
- Http:// www.tropicalia.com.br
- OLIVEIRA, Ana de. **Tropicália ou Panis et Circensis**. Petrobrás e Iyá Omin. 2010.
- PAIANO Enor. **Tropicalismo Bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo. Scipione, 1996 – ponto de apoio.
- ROCHA, Glauber. **Terra em Transe**; Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro. Difilm, 1967, 115 minutos, p&b.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- VELOSO, G, GIL, G. **Tropicália 2**. Philips/ polygran, 518178-2, 1993
- VELOSO, G, GIL, G. etal. **Tropicália ou Panis et Circensis**. Philips/ polygran, 512089-2, 1968
- ZÉ, Tom. **Tropicália Lixo Lógico**. Natura, 2012. 1. CD. Faixa 7.



encontro de estudos multidisciplinares em cultura

7 a 10 agosto 2018 | SALVADOR - BAHIA - BRASIL
www.cult.ufba.br/enecult