A TROPICÁLIA: CULTURA E POLÍTICA NOS ANOS 60*

Cláudio N.P. Coelho**

RESUMO: A Tropicália foi um dos movimentos artísticos mais importantes dos anos 60, tendo sido interpretada como uma contestação radical às posições da esquerda, que neste período exercia forte influência sobre a produção cultural. A tese defendida por este artigo é a de que a Tropicália compartilhava a posição defendida pela esquerda de que a obra de arte deve ter por objeto a realidade brasileira e estar associada às lutas por mudanças revolucionárias, tendo construído, no entanto, uma versão própria desta posição. A Tropicália apresentava uma visão mais complexa da realidade brasileira do que a da esquerda, indicando a presença de uma combinação entre o arcaico e o moderno, enquanto a esquerda só enxergava o arcaico. A noção de Revolução defendida pela esquerda foi ampliada, com a incorporação da revolução nos comportamentos individuais às mudanças sociais. Do enraizamento na realidade que marcou o tropicalismo resultaram obras ainda hoje atuais como “Geléia Geral” de Gilberto Gil e “Tropicália” de Caetano Veloso.

UNITERMOS: “Tropicália”: movimento artístico, ideologia, o arcaico e o moderno, revolução e comportamento individual.

A década de 60 foi um período de grande fertilidade da produção cultural brasileira. Parte desta fertilidade é responsabilidade da *Tropicália* ou *Movimento Tropicalista* (1967-69), denominação atribuída a manifestações artísticas espalhadas por diferentes ramos da produção cultural, como as artes plásticas – com os trabalhos de Hélio

* Este artigo tem por origem a minha participação na mesa-redonda *Os acontecimentos de 1968: memória e história*, organizada por Irene Cardoso (Sociologia-USP) na 40ª Reunião Anual da SBPC, julho de 88.

** Doutorando do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia, FFLCH, USP.

Oiticica –, o cinema – com as obras de Glauber Rocha –, ou o teatro – com as peças dirigidas por José Celso Martinez ¹.

Neste artigo será discutido o tropicalismo na música popular brasileira, onde se destacaram – dentre outros – os cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil. O tema que orientará a discussão é o das relações entre cultura e política, fazendo-se ressaltar o fato de que nos anos 60 o pensamento de esquerda exerceu uma forte influência sobre a produção cultural ².

Arte e Revolução

Durante toda a década de 60, a visão de mundo dos setores “progressistas” da sociedade brasileira foi animada pela idéia da proximidade e da inevitabilidade da “Revolução Brasileira” ³. Acontecimentos como o Golpe Militar de abril de 64 e o endurecimento do regime em dezembro de 68 não provocaram um abandono desta idéia, ainda que tenham propiciado alguns abalos, em especial o AI-5.

Estes acontecimentos serviram principalmente para modificar os conteúdos atribuídos à “Revolução Brasileira”, e alterar as formas de luta julgadas necessárias para a sua implementação, provocando uma mudança na correlação de forças interna às correntes de esquerda. O Partido Comunista Brasileiro (PCB), defensor do caráter nacional-democrático (isto é, burguês-antiimperialista) da “Revolução Brasileira” e de formas políticas pacíficas para alcançá-la, inicia os anos 60 como a principal força da esquerda, mas perde terreno à medida em que a década avança, sendo ultrapassado pelas

1 A origem da denominação deste movimento foi uma obra do artista plástico Hélio Oiticica intitulada “Tropicália”. Em seguida, Caetano Veloso compôs uma canção com o mesmo título.

2 A este respeito ver Roberto Schwarz (1978).

3 Revolução que era, por exemplo, assim caracterizada por Luciano Martins, em artigo redigido em 1963 mas publicado somente após o Golpe de 64: “A Revolução Brasileira, como as revoluções de inúmeros outros países hoje empenhados em esforço de desenvolvimento, corresponde ao processo histórico pelo qual – embora em outras circunstâncias e de formas substancialmente diversas – já passaram todos os países atualmente constituídos em potências mundiais. A Revolução Brasileira deve ser compreendida, pois, como a fase histórica que se caracteriza pela reorientação dos recursos nacionais e a adaptação das estruturas do país às novas formas de produção, de tecnologia e de progresso de nosso século, tendo em vista a satisfação de determinadas necessidades e aspirações sociais internas e tendo em vista a melhoria da posição relativa do país no conjunto da economia e das decisões mundiais” (Martins, 1965, p. 15).

organizações da chamada “esquerda revolucionária”, como a Ação Libertadora Nacional (ALN), defensora do caráter nacional-popular (ou seja, a implantação de reformas capitalistas sob a direção do proletariado) dessa Revolução e da luta armada como o seu instrumento, ou o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), também defensor da luta armada, mas que atribuía um caráter imediatamente socialista à Revolução ⁴.

A crença, largamente disseminada na esquerda brasileira nos anos 60, de que o país vivia um período pré-revolucionário, gerou um intenso processo de politização da produção artística, encarada como elemento importante dentro da estratégia revolucionária. Com base nesta estratégia foi produzida uma visão normativa a respeito da arte, sendo estabelecidos critérios que definiam o objeto da produção artística e a sua finalidade.

O critério básico da visão da esquerda quanto à arte era o do *engajamento*: a obra artística deve ter por referente a “realidade brasileira”, ser o reflexo da situação vivida pelo “povo brasileiro”; do contrário, se for a expressão da subjetividade do artista, por exemplo, será uma obra *alienada*, que “desvia” o povo da tomada de consciência dos seus interesses, dificultando a sua participação na Revolução.

As relações entre cultura e política foram pensadas pela esquerda brasileira nos anos 60 sob o prisma da instrumentalização política da produção cultural. Um exemplo da ótica da esquerda do período é o *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (CPC da UNE), de março de 1962, onde se podia ler que:

“O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura. (...) Não ignorando as forças propulsoras que, partindo da base econômica, determinam em larga medida nossas idéias e nossa prática, não podemos ser vítimas das ilusões infundadas que convertem as obras dos artistas brasileiros em dóceis instrumentos da dominação, em lugar de serem, como deveriam ser, as armas espirituais da libertação material e cultural do nosso povo. (...) Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural.” (Cit. por Hollanda, 1980, p. 123 e 127).

4 Quanto às posições do PCB ver *PCB: Vinte Anos de Política (1958-1979)* (Ciências Humanas, 1980); a respeito da “esquerda revolucionária” ver *Imagens da Revolução*, de Daniel Aarão Reis Fº e Jair Ferreira de Sá (Marco Zero, 1985).

Foi esta “Opção Preferencial pelo Povo” a fonte inspiradora de importantes momentos da produção cultural dos anos 60 – além das atividades do CPC da UNE – como as peças de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal no Teatro de Arena e as canções de protesto de Geraldo Vandré.

O Tropicalismo e a Esquerda

Algumas análises da produção tropicalista – como as feitas por Heloísa Buarque de Hollanda – afirmam que ela nega radicalmente a visão das relações entre cultura e política predominante nos anos 60: o tropicalismo teria rompido totalmente com a visão da esquerda.

“O problema do tropicalismo não é saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à idéia de tomada de poder, a noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes” (Hollanda, 1980, p. 61).

“Na opção tropicalista o foco da preocupação política foi deslocado da área da *Revolução Social* para o eixo da *rebeldia*, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à *cultura* em sentido amplo” (Hollanda & Gonçalves, 1982, p. 66).

Ao contrário desta interpretação, entendo que o tropicalismo compartilha alguns elementos da visão sobre a cultura e a política predominante nos anos 60, mas lhes atribui um significado diferente. O tropicalismo construiu uma *versão alternativa* das relações entre cultura e política, disputando com a esquerda no seu próprio terreno; o que explica a reação explosiva da esquerda frente à produção tropicalista, e a não menos explosiva reação.

O mais famoso dos confrontos esquerda x tropicalistas deu-se em setembro de 1968 no auditório do TUCA em São Paulo, quando das eliminatórias do Festival Internacional da Canção (FIC) promovido pela TV Globo. Ali Caetano Veloso foi praticamente impedido de cantar “É Proibido Proibir”, devido às vaias e gritos de militantes de esquerda situados na platéia, e respondeu com um discurso onde comparou esses militantes com os fascistas do Comano de Caça aos Comunistas (CCC), que haviam espancado os atores da peça “Roda-Viva” de Chico Buarque de Hollanda, afirmando, também, que eles estavam ultrapassados, que iriam “sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem”, e que suas concepções artísticas prenunciavam posições

políticas perigosas: “Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!” (Veloso, 1975).

O conflito entre a esquerda e os tropicalistas era qualitativamente diferente do conflito da mesma esquerda com artistas “alienados”, como os músicos da “Jovem Guarda”. Enquanto as canções da Jovem Guarda falavam de experiências alheias ao universo da esquerda – conflitos sentimentais, passeios automobilísticos, etc. utilizando formas artísticas execradas por ela – o rock, as canções tropicalistas falavam da “realidade brasileira”, tão reclamada pela esquerda, mas ofereciam uma visão diferente dessa realidade, utilizando, como a jovem guarda, formas artísticas consideradas descaracterizadoras da cultura brasileira.

Para a esquerda, os tropicalistas seriam uma espécie de “agentes do inimigo” infiltrados para destruir por dentro o “movimento revolucionário”.

A visão de mundo da esquerda brasileira nos anos 60 enfatizava o caráter atrasado da sociedade brasileira, atribuindo-o à aliança entre o imperialismo – principalmente o norte-americano – e os latifundiários: ambos contrários ao desenvolvimento nacional, que romperia com a dominação estrangeira e promoveria a modernização das relações de produção no campo. Um exemplo deste diagnóstico podia ser encontrado no *Informe de Balanço do Comitê Central do PCB* no seu VI Congresso (dez./1967):

“O Brasil vive uma crise de estrutura. Essa decorre do aguçamento das contradições entre as forças produtivas nacionais, que buscam novas formas de desenvolvimento e progresso, e os obstáculos que a atual estrutura da economia do país lhes opõe. As forças sociais que defendem a conservação dessa estrutura são o imperialismo, os latifundiários e os capitalistas brasileiros ligados ao imperialismo” (*PCB: Vinte anos de política. 1958-79*, p. 121).

Por também atribuírem à aliança latifúndio/imperialismo o atraso do desenvolvimento da sociedade brasileira, é que a imensa maioria dos grupos que aderiram à luta armada situaram o campo como o principal local da luta revolucionária. As cidades eram tidas como – na frase de Fidel Castro retomada por Régis Debray – “cemitérios de revolucionários”, nelas se concentrariam a força repressiva do poder burguês (polícia, exército, etc.), bem como a sua capacidade de “sedução ideológica”⁵. As ações armadas urbanas serviriam apenas para arrecadar fundos e armas e como treinamento dos

5 A este respeito ver a argumentação desenvolvida por Debray em *Revolução na Revolução?*, texto que influenciou o pensamento de várias organizações armadas brasileiras.

militantes. A estratégia da revolução consistia num processo de progressivo “cerco da cidade pelo campo”. De acordo com “A Concepção da Luta Revolucionária” (abril/1968) dos Comandos de Libertação Nacional (COLINA) ⁶:

“A revolução deve ser dirigida de onde se desenrola a luta fundamental. (...) A luta armada de Libertação Nacional se insere, como uma cunha, na política burguesa, no ponto mais fraco do exercício de poder das classes dominantes e encontra sua expressão social completa na luta dos camponeses pela reforma agrária. Este é o fulcro, o ponto de partida: por questionar o poder latifundiário questiona o próprio imperialismo que nele se sustenta” (cit. por Reis F^o, 1985, p. 153).

Este documento toca num ponto fundamental da visão de mundo predominante na esquerda brasileira nos anos 60: a associação de idéias entre camponês e revolucionário:

“Para corresponder ao estágio atingido pelo processo revolucionário brasileiro (a luta antiimperialista e latifundiária) (...) é que o guerrilheiro ‘é antes de tudo um revolucionário agrário’ (Che Guevara)” (Idem, p. 143-4).

Esta mesma identificação entre os camponeses e os revolucionários podia ser encontrada em boa parte das canções de protesto como em “A Disparada” de Geraldo Vandré e Theo de Barros (canção vencedora, juntamente com “A Banda” de Chico Buarque, do festival da Record em 1966):

“Prepare o seu coração
 pras coisas que eu vou contar
 eu venho lá do sertão
 e posso não lhe agradar.

Aprendi a dizer não
 ver a morte sem chorar
 e a morte, o destino, tudo
 estava fora do lugar
 eu vivo pra consertar.
 (...)

⁶ Esta organização surgiu de uma dissidência da POLOP (Organização Marxista Revolucionária – Política Operária), tendo, posteriormente, se juntado à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), formando a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (Var-Palmares), uma das organizações mais atuantes da esquerda armada.

Mas o mundo foi rodando
nas patas do meu cavalo
e já que um dia montei
agora sou cavaleiro
laço firme, braço forte
de um reino que não tem rei.”

Tropicália = Arcaico + Moderno

A visão tropicalista da realidade brasileira mostra uma sociedade bem mais complexa do que a ênfase da esquerda no atraso fazia supor. Nas canções tropicalistas o Brasil aparece como uma sociedade marcada pela combinação do arcaico e do moderno. “Tropicália”, de Caetano Veloso a canção símbolo deste movimento cultural, aponta os diferentes níveis em que se dá esta combinação que percorre toda a Tropicália (a sociedade brasileira):

“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

viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça
(...)
o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga
estreita e torta
e no joelho uma criança
sorridente feita e morta
estende a mão
(...)

na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam
a tarde inteira entre os girassóis
(...)

no pulso esquerdo um bang-bang
em suas veias corre muito
pouco sangue
mas seu coração balança a um
samba de tamborim”
(...)

Brasília (“o monumento no planalto central do país”) é o ponto de referência da canção e o polo aglutinador dos diferentes aspectos da sociedade brasileira: a modernidade dos aviões e caminhões e o atraso dos chapadões. Na Tropicália, o poder central age de acordo com os princípios da racionalidade moderna, “organizando o movimento”; ao mesmo tempo em que não dispensa as formas não-rationais e não institucionais da vida social, colocando-as a seu favor ao “orientar o carnaval”, impedindo, assim, o auto-desenvolvimento popular: o país da bossa (nova) é o país da palhoça.

A arquitetura modernista de Brasília possui uma racionalidade insuficiente (“o monumento não tem porta”), sustentada no arcaico e na miséria (“a entrada é uma rua antiga estreita e torta e no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão”).

A combinação do arcaico e do moderno diz respeito, também, aos diferentes momentos políticos vividos pelo país. Quando na Tropicália a “mão direita” segura o poder político, com a ditadura militar por exemplo, é enfatizada a ação racionalizadora, que vê a sociedade como um “jardim” a ser cuidado para que reine o desenvolvimento com segurança (“eterna primavera”). Mas, esta ordem tem um preço: a repressão (“e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis”). Quando é o “pulso esquerdo” quem orienta o poder político, no governo João Goulart por exemplo, a auto-reivindicada identificação com as classes populares (“seu coração balança a um samba de tamborim”) não leva a uma defesa concreta dos seus interesses e à superação do arcaísmo presente na sociedade brasileira (“em suas veias corre muito pouco sangue”). A capacidade de combate do “pulso esquerdo” é uma capacidade imaginária, ele trava uma luta “de mintirinha” (um “bang-bang”) ⁷.

⁷ Análises mais detalhadas desta canção de Caetano Veloso podem ser encontradas em Gilberto Vasconcellos (1977) e Celso Favaretto (1979).

Ao contrário da esquerda, o tropicalismo apresenta a realidade brasileira como uma mistura do nacional e do internacional, indicando que naqueles elementos mesmos que se pretende serem representantes da “pureza nacional” estão presentes os componentes internacionais: na Tropicália, o imaginário do “pulso esquerdo” nacional-popular está marcado pelo “far-west”. Gilberto Gil em “Geléia Geral” situa “um LP de Sinatra” entre “as relíquias do Brasil”. O “internacional” é um elemento constitutivo da sociedade e marca a própria vida cotidiana, conforme diz Caetano Veloso descrevendo a “Paisagem Útil” da cidade do Rio de Janeiro:

“mas já se ascende e flutua
no alto do céu uma lua
oval vermelha e azul
no alto do céu do rio
uma lua oval da esso
comove ilumina o beijo
dos pobres tristes felizes
corações amantes
do nosso brasil”

Para os artistas tropicalistas uma produção cultural que pretenda representar no plano artístico a sociedade brasileira não pode deixar de incorporar os elementos estrangeiros que esta mesma sociedade incorpora ⁸:

“Algumas pessoas ficaram histéricas quando ouviram *Alegria Alegria* com arranjo de guitarras elétricas. A estes, tenho a declarar que adoro guitarras elétricas. Outros insistem em devermos nos folclorizar. (...) Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e *hot dogs*, como em todas as cidades grandes.”
Veloso, 1977, p. 23)

8 Evidencia-se, aqui, um óbvio ponto de contato com a corrente “antropofágica” do movimento modernista dos anos 20.

Tropicalismo e Revolução

Os tropicalistas, ao oferecerem uma versão da realidade brasileira alternativa à da esquerda, estavam, ao mesmo tempo, construindo uma versão alternativa da idéia de revolução. Entendo que os tropicalistas compartilhavam a visão da esquerda de que a produção artística devia estar associada a transformações revolucionárias, discordando da esquerda, apenas, no entendimento do que seriam estas transformações.

As análises que argumentam que o tropicalismo rejeitava a idéia de revolução defendendo a revolta – que diz respeito à transformações localizadas –, não levam em consideração o poder de atração que a idéia de revolução – entendida como mudança global da sociedade – exercia nos anos 60. Parece-me que a recusa da “Revolução” em favor de mudanças na vida cotidiana é uma característica de movimentos sociais que surgem no Brasil apenas na segunda metade da década de 70⁹.

Para mim, no tropicalismo está presente não uma rejeição da Revolução defendida pela esquerda, mas uma defesa da ampliação desta concepção. Na Revolução Tropicalista haveria espaço, inclusive, para a luta armada: Gilberto Gil e Capinam compuseram “Soy Loco Por Ti América”, uma canção que homenageia “Che” Guevara:

“(…)
soy loco por ti américa
soy loco por ti de amores
el nombre del hombre muerto
ya no se puede decirlo
quem sabe
antes que o dia arrebente
el hombre del hombre muerto
antes que a definitiva noite
se espalhe em latino américa
el nombre del hombre és pueblo
soy loco por ti américa
soy loco por ti de amores
espero a manhã que cante

9 Os movimentos feminista e homossexual seriam exemplos desta politização da vida cotidiana. A respeito desta questão ver Cláudio N.P. Coelho (1987).

el nombre del hombre muerto
não sejam palavras tristes
soy loco por ti de amores
um poema ainda existe
com palmeiras com trincheiras
canções de guerra quem sabe
canções de mar ay hasta te comover”
(...)

Em “Miserere Nobis”, da mesma dupla de compositores, há um verso com o jogo de palavras brasil/fuzil/canhão:

“bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil
fê-u-fu-z-i-lê-zil
c-a-ca-nê-h-a-o-til-aõ
ora pro nobis
ora pro nobis”

Não foi por acaso que nem todas as pessoas que no final dos anos 60 tinham idéias políticas de esquerda trataram os tropicalistas como “traidores”. Pelo contrário, Alex Polari, estudante secundarista que aderiu à luta armada militando na Var-Palmares e a VPR, afirma que o início da sua militância política se deu com a audição dos discos tropicalistas:

“Tudo começou ali na casa do Antero, escutando perplexo ‘Alegria, Alegria’, ‘Tropicalia’, ‘Baby’, ‘Geléia Geral’. Depois, foi uma sucessão de combates. Líricos até o momento em que cada vez mais sangue e cadáveres iam surgindo nos confrontos de rua” (Polari, 1982, p. 124).

Segundo Polari, o tropicalismo expressava culturalmente as posições políticas que ele possuía:

“Quando ouvi pela primeira vez o disco *Tropicália* do Caetano Veloso e logo em seguida *Panis et Circenses*, senti que alguma coisa importante estava acontecendo e que essa coisa afinava de uma maneira incrível com a minha sensibilidade. O Tropicalismo e suas diversas ramificações já eram sem dúvida a expressão cultural perfeita para aquilo que incipientemente representávamos na política.” (...)
“Desde os Beatles eu não sentia essa emoção. Eles eram a descoberta do universal, do planetário, do ser jovem. Agora era a minha descoberta dentro de um país confuso, injusto, engraçado. Foi a única vez que me emocionei com esse país, que

estive próximo a me sentir produtor de sua história e sua cultura” (Idem, p. 121 e 123) ¹⁰.

“Divino Maravilhoso” de Caetano Veloso e Gilberto Gil talvez seja a canção tropicalista que melhor tenha captado o imaginário de uma parte – representada por Alex Polari – dos militantes das organizações guerrilheiras: a dos que valorizavam a experiência urbana dos jovens de classe média; experiência que não encontrava ressonância na produção cultural da esquerda, às voltas com o “sertão”. Apesar da versão oficial das organizações, apontando as cidades como “cemitérios de revolucionários”, delas saíram a maior parte do contingente dos militantes, e nelas ocorreram as principais ações guerrilheiras ¹¹. É esta experiência urbana que “Divino Maravilhoso” retrata:

“(…)
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

atenção
para a estrofe para o refrão
pro palavrão
para a palavra de ordem
atenção
para o samba exaltação
(…)
atenção
para janelas no alto
atenção
ao pisar o asfalto o mangue

10 O depoimento de Polari torna problemáticas interpretações como as de Roberto Schwarz (1978) ou Gilberto Vasconcellos (1977), que atribuem ao tropicalismo um conteúdo desmobilizador por afirmar que a realidade brasileira é “absurda”.

11 A Guerrilha do Araguaia promovida pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B) é a exceção que confirma a regra.

atenção
para o sangue sobre o chão”
(...)

Mas para os tropicalistas a luta armada era apenas *uma* das manifestações revolucionárias que estavam acontecendo, e eram incorporadas às canções. O tropicalismo assumia também a Revolução no plano especificamente estético, incorporando os procedimentos das vanguardas artísticas. Ao contrário das canções de protesto, que recusavam a elaboração formal em nome da “comunicabilidade com as massas”, no tropicalismo estava presente a noção maiakovskiana de que “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”.

São notórios os vínculos dos tropicalistas com Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, os revolucionários da “poesia concreta”, cuja preocupação com o lado material das palavras (sua sonoridade, sua dimensão visual, etc.) pode ser encontrada em canções como “Batmacumba” de Gilberto Gil e “Clara” de Caetano Veloso, da qual retiramos um breve exemplo:

“quando a manhã madrugava
calma
alta
clara
clara morria de amor.”

Além dos laços com os poetas concretos, foram fundamentais dentro do tropicalismo a participação de músicos vinculados às correntes de vanguarda da música erudita, como Júlio Medaglia e Rogério Duprat, que fizeram o arranjo de várias canções tropicalistas. Por exemplo, Júlio Medaglia fez o arranjo de “Tropicália” e Rogério Duprat o de “Geléia Geral”.

Uma outra transformação revolucionária também incorporada pelo tropicalismo foi o questionamento, que ocorria a nível mundial, da separação entre Revolução Social e Revolução dos Comportamentos Individuais. O movimento de maio de 1968 na França foi um dos principais momentos deste questionamento, tão bem expresso em grafites como esse: “Quanto mais eu faço amor, mais eu tenho vontade de fazer a Revolução. Quanto mais eu faço a Revolução, mais eu tenho vontade de fazer amor”.

Nos EUA esse questionamento também ocorreu, com o surgimento dos diferentes grupos da “Nova Esquerda”, dentre eles o movimento Yippie (Youth International Party) animado por Jerry Rubin, que pretendia fundir a militância política revolucionária de esquerda com as transformações existenciais pregadas pelos Hippies. De acordo com Rubin, o Yippie é um:

“crescimento híbrido de esquerdista e de hippie, diferente tanto de um quanto do outro, algo inteiramente novo. (...) Rapidamente o esquerdismo oficial nos cai em cima: nos acusa de sermos um bando de vagabundos apolíticos completamente delirantes, que quer desviar ‘a revolta política dos jovens’ em prol da droga, do rock e do amor-livre. Os hippies nos vêem como marxistas em trajes psicodélicos, que utilizam os mesmos argumentos para politizar a juventude e atrair sobre ela a repressão policial” (Rubin, 1971, p. 82 e 83).

No Brasil, durante os anos 60, não existiu uma organização política que acompanhasse esse questionamento da separação entre o social e o individual. Coube apenas ao tropicalismo, um movimento cultural, cumprir esse papel, com canções como “É Proibido Proibir” (inspirada num grafite de maio de 68) e que aborda o combate às instituições que tolgem a liberdade individual:

“Derrubar
as prateleiras
as estantes
as estátuas
louças
Livre sim
E eu digo sim
ao sim
E eu digo não
ao não
Eu digo é proibido proibir”

Dentre as instituições sociais “repressivas”, a família aparece com bastante destaque nas canções tropicalistas. Em “Mamãe Coragem” de Caetano Veloso e Torquato Neto, por exemplo, ela é acusada de impedir a livre expressão da afetividade:

“mamãe mamãe não chore
a vida é assim mesmo e eu
fui-me embora
(...)
eu tenho um beijo preso
na garganta
eu tenho um jeito de quem
não se espanta
(...)
eu tenho corações fora

do peito
mamãe não chore
não tem jeito”
(...)

O Tropicalismo e a Nova República

No panorama das relações entre cultura e política dos anos 60, a produção tropicalista ocupa um lugar especial. Ela compartilhava da visão predominante neste período, fortemente influenciada pelo pensamento de esquerda, mas construiu uma versão própria, questionando a esquerda a partir dela mesma, e criando condições para uma compreensão mais precisa da sociedade brasileira.

Tanto a produção cultural da esquerda quanto a tropicalista estavam associadas a uma defesa da necessidade de modernização da sociedade brasileira. A diferença é que a esquerda dos anos 60 pensava que só ela podia fazer a modernização – para ela o Golpe de 64 estava comprometido com o atraso, sendo favorável ao latifúndio e submisso ao imperialismo – enquanto o tropicalismo mostrava a modernização promovida pela burguesia e pelo regime militar e questionava os seus limites: a combinação com o arcaico ao nível social e comportamental.

O tropicalismo só pode ser entendido se for situado no período histórico em que ocorreu e no qual estava profundamente enraizado. Este enraizamento era bastante superior ao da esquerda, possuidora de uma visão parcial da realidade brasileira e internacional, sendo incapaz de incorporar movimentos revolucionários como as vanguardas artísticas ou as reivindicações de maio de 68.

Ao enraizamento histórico do tropicalismo pode ser atribuída sua capacidade de lançar pistas para a compreensão de outros momentos históricos. O tropicalismo apreendeu uma dimensão fundamental da sociedade brasileira, a da combinação entre o arcaico e o moderno, retomando, assim, um caminho aberto pelos modernistas da década de 20 (Mário de Andrade e Oswald de Andrade, principalmente).

É certo que o arcaico e o moderno não se combinam do mesmo modo nos anos 20, nos anos 60 ou nos anos 80 da “Nova República”. Mas a possibilidade de compreensão da sociedade brasileira reside no reconhecimento de que a combinação entre o arcaico e o moderno é um traço que atravessa os seus períodos históricos, e na capacidade de demarcação das diferenças e semelhanças entre as combinações específicas a cada período.

Ouvir as canções tropicalistas na “Nova República” pode ser muito elucidativo para a percepção do que consiste a “novidade” da “transição democrática”, com a sua combinação entre voto popular e clientelismo político. Aliás, em alguns momentos estas canções parecem mesmo confirmar o dom da profecia – às vezes atribuído às obras de arte – antecipado a República cujo “Primeiro Ministro” (ocupante do “pátio interno” de Brasília) é Antônio Carlos Magalhães e o Presidente é José Sarney:

“no pátio interno há uma piscina
com água azul de amarelinha
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis
(...)
viva maria-ia-ia
viva a bahia-ia-ia-ia”
(“Tropicália” – Caetano Veloso)

“ê bumba-iê-iê-boi
ano que vem mês que foi
ê bumba-iê-iê-iê
é a mesma dança meu boi”
(“Geléia Geral” – Gilberto Gil)

COELHO, Cláudio N.P. Tropicália: culture and politics in the 1960's. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 1(2): 159-176, 2.sem. 1989.

ABSTRACT: Tropicália, one of the most important artistic movements in the 1960's, has been considered as radically opposed to some left wing views that strongly influenced cultural production in the period. This article argues that Tropicália shared with the left the idea that the work of art must have as its subject Brazilian reality, while being at the same time associated with the struggles to bring about revolutionary changes in it; nevertheless, the movement created its own version of such a view. Tropicália presented a more complex picture of Brazilian reality than the left wing's, by pointing to the existence of a combination of “modern” and “archaic” elements where the left only saw the “archaic” ones. The left wing idea of Revolution was stretched to integrate revolution in individual behavior into broader social changes. Having deep seated roots in Brazilian reality, Tropicalismo was responsible for the creation of works which are still up to date in contemporary Brazil, such as “Geléia Geral” by Gilberto Gil and “Tropicália” by Caetano Veloso.

UNITERMOS: Brazil: “Tropicália”, artistic movement, ideology, modern and archaic, revolution and individual behavior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- REIS Fº, Daniel Aarão & SÁ, Jair Ferreira de. *Imagens da revolução. Documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971*. Rio de Janeiro, Editora Marco Zero, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 3.ed., São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978. (Col. Debates nº 3).
- COELHO, Cláudio N.P. *Os movimentos libertários em questão. A política e a cultura nas memórias de Fernando Gabeira*. Petrópolis, Vozes, 1987.
- DEBRAY, Régis. *Revolução na Revolução?*. São Paulo, Centro Editorial Latino Americano, s/d.
- FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairós, 1979.
- GALVÃO, Walnice N. MMPB: uma análise ideológica. In: ————. *Saco de Gatos. Ensaios Críticos*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976. p. 93-119.
- GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. São Paulo, Editora Corrupio, 1982.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1982. (Col. Tudo é História nº 41).
- MARTINS, Luciano. Aspectos políticos da revolução brasileira. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, n. 2., maio de 1965. p.15-37.
- MATOS, Olgária C.F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo, Brasiliense, 1981. (Col. Tudo é História).
- MEDINA, C.A. de. *Música popular e comunicação*. Petrópolis, Vozes, 1973.
- PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO. *PCB: vinte anos de política. 1958-1979* (documentos). São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.
- POLARI, Alex. *Em busca do tesouro*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.
- RUBIN, Jerry. *Do it*. Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- SANT'ANNA, Affonso R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1978. (Col. Debates nº 155).

176 COELHO, Cláudio N.P. A *tropicália*: cultura e política nos anos 60. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 1(2): 159-176, 2.sem. 1989.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: ————. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca, 1977.

———. Ambiente de Festival. In: ————. *A arte de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro, Fontana/Phonogram, LP 6470541/2, 1975.

ZILIO, Carlos. Da antropofagia à *tropicália*. In: ————. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982. p. 11-56.