

Diogo Araujo da Silva

**A CANÇÃO *CORAÇÃO MATERNO* E O DADÁ NO
TROPICALISMO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito à obtenção do Grau de Mestre em Literatura, área de concentração Teoria Literária, linha de pesquisa Teoria da modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela

Florianópolis,
Maio - 2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Diogo Araujo da
A canção "Coração materno" e o dadá no
tropicalismo / Diogo Araujo da Silva ;
orientador, Carlos Eduardo Schmidt Capela, 2019.
135 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
de Santa Catarina, Centro de Comunicação e
Expressão, Programa de Pós-Graduação em
Literatura, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

Literatura. 2. tropicalismo. 3. vanguarda.
4. dadaísmo. 5. canção. I. Eduardo Schmidt Capela,
Carlos . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

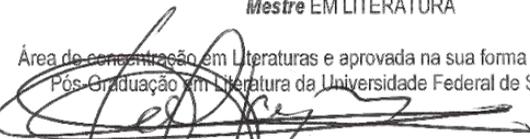
“A canção *Coração materno* e o dadá no Tropicalismo”

Diogo Araújo da Silva

Esta DISSERTAÇÃO foi julgada adequada para a obtenção do título

Mestre EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

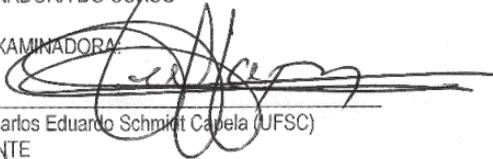


Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)
ORIENTADOR(A)



Prof.ª Dr.ª Patricia Peterle Figueiredo Santurbano
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca
(UFSC)



Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares
(UFSC)



Prof. Dr. Sérgio Freitas
(UDESC)

Dedicado à minha mãe, meu pai e ao Capela
Em memória de Denise Stucchi

AGRADECIMENTOS

Repito a dedicatória e agradeço à minha mãe, principal ajuda e pessoa na minha vida, grande guerreira pedagoga, saiu de sua cidade pequena e com enorme força e motivação acima da média ergueu-se e me ergueu. A meu pai, de quem herdei o sonho de ser artista e o ser sonhador, ao ser educado por seu carinho, coração e brincadeiras em níveis fora do comum; comigo pai, foste artista. Ao orientador, parceirasso nesse processo e afinidade eletiva, professor Capela, melhor escolha para orientação não poderia haver: enquanto esse cara não diz que não pode, a gente vai lá e faz... E ele nunca diz que não pode! (Claro que é brincadeira.) À minha amiga Denise Stucchi que partiu ano passado, para minha surpresa. Apesar de a ter visto apenas uma vez, ela foi uma das principais incentivadoras do meu amor pela escrita. Obrigado querida! Eparrei! Aos meus tios Edson e Eloiza que são como pais pra mim. Sem vocês não daria!!! Obrigado queridos por toda a vida! Agradeço aos meus colegas da pós, em primeiro lugar a dois deles: Fernando Scheibe (que já saiu da pós há tempos) e André Zacchi os dois que, graças a esse mestrado, já se tornaram dois de meus melhores amigos de sempre. Obrigado irmãos! Aos irmãos de sempre Camila, Tiago, Luis Filipe (os Araqueenses) e Gilberto. Meu amor à literatura também é de vocês, este texto é co-autoria! Para o Wsley, grande guitarrista e irmão. Para o Chacon. Aos colegas da pós que viraram amigos e que estiveram perto praticamente o tempo inteiro, Marina Bento, Adriana Varandas, Rodrigo Amboni, Júlio Aied, Dennis Radünz, Flávia Scóz e Felipe Pereira. Ao grupo OCO que foi muito importante no último ano. Aos professores Jair Fonseca e Felipe Soares a quem já considero mais do que professores, amigos, e cujo talento e inteligência me assustam. Vocês são co-autores diretos desse texto, pois o tomaram pra si de um jeito que muito me comove. Para Sérgio Freitas, professor de música da UDESC que topou fazer parte desta banca. Para o bar Tralharia que foi minha segunda casa nesse processo todo, que é mais que um bar, é uma nova e corajosa forma de criar cultura nesta cidade abandonada e, além de tudo, serve muito bem seus chopps: obrigado Renata, Cudo, Guto, Elisa, Domingos, Vini, etc Obrigado a todos!

RESUMO

Essa dissertação tematiza a canção *Coração materno* na versão do tropicalismo, assim como investiga possíveis aproximações do dadaísmo ao mesmo movimento. Para tanto, escolhi leituras da historiografia do tropicalismo, da crítica da vanguarda e da filosofia contemporânea. Também foi feita uma genealogia da canção mencionada, composta em 1937 pelo cantor Vicente Celestino. A canção veio a fazer parte do álbum *Tropicália ou Panis et circencis*, sobre o qual também discorro. A dissertação pensa como a canção estudada “assume” a forma vanguardista, sopesando como modos e operações próprios da vanguarda servem para a ler e situar, tendo a travessia do dadá na Tropicália como pano de fundo.

Palavras chave: tropicalismo, Coração materno, dadá, vanguarda

ABSTRACT

The following work thematizes a song, *Coração materno*, on tropicalism's version. Also it is an investigation around possible approaches between Dadaism and that movement. To make it, I've chosen tropicalism's historiography, vanguard critic and contemporary philosophy readings. Also it was made an genealogy for the song mentioned, written in 1937 by the singer and composer Vicente Celestino. The song became to make part of the album *Tropicalia ou Panis et circencis*, around which I also talk. This research thinks how this song, *Coração materno*, is vanguardist, inquiring how vanguard modes and operations serve to read and situate it, having the dada's crossing on tropicalism as a background.

Key words: tropicalism, Coração materno, dada, vanguard

SUMÁRIO:

	Introdução	09
1.	A <i>Tropicália</i> ou comprando o <i>Panis et circencis</i>	16
2.	Passeando pelo tropicalismo, o lado A do álbum manifesto	29
3.	Passeando pelo tropicalismo, o lado B do álbum manifesto	44
4.	Um poema de Caetano, uma canção de Celestino.....	53
5.	O sim ao sim do nonsense.....	74
	Conclusão	99
	Referências bibliográficas	104
	Anexos:	
	Letras tropicalistas.....	108
	Poema Herbert Trench.....	128
	Partitura do arranjo ..	129

INTRODUÇÃO

Se pensarmos em dois filhos diretos e avançados das vanguardas históricas, o *site-específic* e o teatro invisível, talvez possamos entender parte do caráter mimético, também certa virtualidade, da arte tropicalista. Ambas as formas artísticas, aproximam sobremaneira a arte do mero fato, fazendo esta despir-se o mais inteiramente de seu caráter de culto. Nelas, o artista não congela estados e percursos, não reúne elementos e intensidades pra dizer: “Esta é minha expressão, esta e não aquela. Eu e a expressão somos aderentes; meu canto é verdadeiro.” Este *tropo* refutado é visto como devedor à figura romântica, aquela que, reencenada na forma de vida contemporânea, tende a levar a uma tal imobilidade de pulsões que pode desembocar na neurose, no dogmatismo (mesmo quando travestido de crítica ao capital em defesa de vias alternativas) e no totalitarismo.

A crítica feita é também à identidade e sua metafísica: aqui, nas duas formas destacadas, o artista nem aparece, só se nomeia através de vias institucionais. Aqui ele some e sua arte e o cotidiano, ou até melhor, *mundo*, estão lado a lado, borda a borda. Se fosse colada esta concepção à música tradicional, uma arte que é invisível, pois que temporal, é como se devêssemos imaginar um performer dizendo: “Estou fingindo, meu canto não é sincero. Pra falar a verdade, nem fingindo estou. Solto o canto, mas estou em outro ponto. Minha dor não é a aqui exprimida, pois isso seria acreditar numa rota extenuante. Algo aqui é meu, mas talvez nada do que aparece. O que aparece é apenas isso aí... arte?”

Na concepção tradicional, de domínio quase absoluto, é como se a arte e suas “obras” fossem uma catedral: nela, deve-se entrar para o grande rito. Ali, dentro dela ou fixado por ela, você entra em contato com o infinito. Só pode ser essa a consequência de você ter de respeitar ritos de duração, forma, atividade e passividade, não-interrupção, linguagem específica, educação da sensibilidade, liberdade total para a imaginação (e só para a imaginação), expectativas de cumprimento de funções catárticas vindas de fora pra dentro (como as que significam a festa para a vida, aqui com Bataille), etc

O vínculo ao político, ao contrário do que aparenta, um necessário pronto, merece ser olhado mais de perto. Se permanecer

dentro desta concepção do infinito, o imperativo da arte de ser politizada, fará com que ela jamais o seja. A subsunção da arte ao político é a manutenção da imagem fixada no infinito. A arte torna-se a fuga ou o escapismo da necessidade de dessacralização, da aproximação do infinito ao finito. Ela se torna a ilha idílica de intensa liberdade para aquele que está preso ao fato de que vai morrer. Dentro de uma concepção tradicional, a política libertaria aquele que nasceu para não ser livre. Tocado o problema, pode-se até pensar a partir daí, mas talvez com o encontro a uma forma menos mítica, sequer imediatista, mas mais nua de liberdade.

É desta maneira que as canções tropicalistas podem ser contrapostas ao *site-specific* e ao teatro invisível para que se entenda algumas de suas características: sua vontade de anulação do culto; sua disparatada criação de unidades, unidades que parecem não ter forma fixa, identitária e negar umas às outras; sua recusa da identidade e sua indiferença ante o reconhecimento enquanto arte, pois, nelas, mais parece que quaisquer vozes falam, e que os temas são como aqueles que aparecem e somem, vorazes e fantasmagóricos, nas ruas.

Nesta pesquisa, como uma escolha pessoal, baseada no impulso da criação do texto e da condução da pesquisa, em detrimento da quantidade de citações e volume de páginas, preferi escrever pouco, escolhendo uma quantidade pequena de conceitos e autores a usar. Por minha formação ter sido em filosofia, peguei o hábito de valorizar a exatidão do texto, ou seja, as frases e os parágrafos. Os conceitos desenvolvidos, deste modo, foram encontrados e, ao longo do trajeto, sobreviveram a quarentenas e escrutinações.

Um ponto principal pra mim, além de amar a literatura por ela mesma, foi também apresentar um resultado que pudesse ter uma leitura “útil socialmente”. Ressalvas feitas à expressão, o que quero dizer é que quis que o contemporâneo estivesse presente nestas linhas, pensando no fato de que boa parte das ações artísticas atuais, ao menos as da minha cidade e as amplamente divulgadas em mídias, como vítimas da velocidade dos tempos, aderem a um imediatismo tão grande que atinge até as pretensões de radicalidade estética e politização. A reflexão e a maturação são como que esmagadas. Tentei aproveitar esse espaço aqui para dizer algo para os meus contemporâneos.

A escolha do objeto foi central nisso. A canção *Coração materno* é, em si, um objeto provocativo: sem querer desmerecer nenhuma das artes citadas agora, ela não é uma evidente obra-prima do Chico

Buarque, nem um rap vivo e de pertinência já aderida do Criolo, nem uma erotização escrachada e tosca do *É o Tchan*, feita em um país em que até isto pode ser mais defensável do que seu pudicismo hipócrita. Não é uma esfinge como *Ulisses*, nem um poema de gosto pronto de poeta urbano. Ela é apenas uma versão a uma canção brega, em pseudo-homenagem e real encarnação feita pelos tropicalistas.

O caráter enigmático, inteligente ou *anestesiado* nesta arte pulsante e sinestésica, que é a música, é impensável para o senso comum, o que depõe a favor da audácia do movimento estudado. A música tende a virar presença, dança e manifesto, antes de sequer se cogitar a hipótese de também poder ser silêncio, pausa, tristeza e proposição. Esta canção tropicalista possibilita parar e pensar como se, diante dela, pudéssemos imaginar o estar diante de um livro grande, a se ler devagar. Ela nos abre a pensar a música, nesta forma popular, a canção, para além do imediatismo – o que é raro.

O tropicalismo possui uma historiografia extensa. Um dos objetivos aqui foi o de conseguir narrar o movimento com algum frescor, trazendo tomadas diferentes de passagens obrigatórias e conceitos e autores diferentes que acrescentassem algo à toada feita a respeito dele. No incessado conceito do cafona, por exemplo, me remeto a outro para o iluminar (profanamente): o de *nihilismo revolucionário*, o qual aparece no texto de Walter Benjamin sobre o surrealismo. A meu ver esta referência faz sair um pouco a cor adolescente que em geral se dá ao cafonismo, como se se tratasse de mera piada ou bagunça estetizante, e não algo mais profundo, que envolve tanto trazer à tona os recalques nacionais, quanto a ação de se apoderar das forças desperdiçadas e tensionadas do capitalismo avançado.

Supor que a arte é algo profundo, que super-cérebros tirariam de insondáveis ondas de vibração, onde só os mais corajosos podem se aventurar, é o viés ainda dominante na vida cotidiana. Os obstáculos sociais dos artistas são tão grandes que se tornam tarefas ontológicas. Artistas e espectadores, bem intencionados inclusive, deixam-se encantar pela ideia do *secreto*, tão bem desmistificada por Rancière em seu *Política das sereias*:

La idea de secreto supone que la verdad está escondida em alguna parte tras la superficie que el ojo y el espíritu captan. La revelación de esta verdad se lleva a cabo entonces según dos lógicas inversas y complementarias:

encontrar lo extraordinario bajo lo ordinario o lo ordinario bajo lo extraordinario; el mensaje espiritual disimulado por el dibujo visible de las imágenes o, a la inversa, el secreto íntimo de um cuerpo sexuado oculto bajo la pompa de los pensamientos y las palabras.¹

Parte da latência do presente texto, nesse sentido, foi a de garimpar *passagens* que trouxessem o mesmo viés desmistificador do trecho acima. O sentido, parece-me, se existe, existe sobre o chão, e não em infra-ondas ou meta-metabolismos para os quais devemos oferecer o sacrifício. O próprio dever insalubre que aparece da vontade de fazer literatura hodiernamente, até por minha experiência, sai melhor feito se conseguimos agilidade de registros de escrita, intensidade na superfície, amor e defesa irrecuável a uma ontologia do múltiplo, saúde psíquica fundamentada no pródigo, mas duro perdão, etc

Esse foi o encontro, muito valioso pessoalmente, com vários outros conceitos-passagem usados aqui. A resposta de Marcel Duchamp à pergunta “inescapável” pela existência de Deus é emblemática disso. Sua resposta é uma ótima definição de laicismo: nem sim, nem não, nem mesmo indiferente: se há que haver uma resposta ela é “ausência de investigação nesse domínio”.² A interpretação de Gilles Deleuze ao eterno retorno nietzschiano se faz também nessa direção: “o um se diz do múltiplo, como múltiplo”³, afirma ele. “Se há uma dialética aqui, ela não se fecha, mas explode”, como diz nas aulas o professor-orientador Capela.

O conceito de *disjunção*,⁴ também interpretação a Nietzsche feita por Deleuze, mostra que uma potência, quando atinge o auge, só pode se dizer a partir de seu contrário, como se só assim se dramatizasse. Este foi o conceito mais caro a mim durante todo o trajeto desta pesquisa. Quando pensamos, em tempos conturbados politicamente, “o que isto quererá dizer?”, podemos recorrer a este conceito, no que o que nos

¹ RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la política de la sirena*. Tradução: Cristóbal Durán, Verónica González e Carolina Matamala. Lom ediciones, Buenos Aires: 2015, p. 9.

² PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.41.

³ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.130.

⁴ *Ibid.*, p.446.

aparece não tem nada de oculto, mas, ao mesmo tempo e justo por isso, é também *outro*; algo disjunto.

Com a expressão *recepção integral*,⁵ Glauber Rocha definiu um importante aspecto do tropicalismo: a ausência de pré-valorização ante qualquer expressão estética e afetiva. Por *recepção integral* não acho que devemos só entender “formação rasa” ou mesmo “abertura afetiva”, mas também mobilidade de pulsões. Saúde para Freud. Algo próximo para a minha orientação de sentido que deve ser *chapado*, no sentido de exposto horizontalmente.

Com o conceito batailliano de *baixo materialismo*⁶ se dá a revelação do mecanismo elitista ou mistificador: as pressões do ideal só podem resultar num empurrão para os prazeres fáceis, baratos, rasos e perversos e para as imagens sujas, pois é a baixa matéria que livra de pressões. Isso contraria o que querem nos fazer crer, socialmente, os idealistas de quaisquer ordens. Não se está aqui a defender um libertarismo que se dá através do culto à experiência imediata e que tão vorazmente suga as energias da minha geração. Prefiro pensar que os conceitos devem ser pensados, além de sentidos, coisa óbvia, mas acredito que importante de ser afirmada no presente momento histórico. Se nos livramos das pressões do ideal, acredito que alinhamos os *chakras*, por assim dizer, e, portanto, não precisamos recorrer a subterfúgios, sequer do culto melodramático à liberdade. A liberdade se suporta.

Por essas vias, na presente pesquisa me dediquei a basicamente 4 objetivos em um âmbito *macro*: (1) entender como o tropicalismo desempenha aquilo que Hal Foster chamou, para a vanguarda, de “dimensões fundamentais de sua prática”⁷, realizando no Brasil a inserção da MPB no âmbito vanguardístico; (2) narrar como este mesmo movimento seguiu a onda que levou muitos artistas, críticos e pensadores, ao longo de todo o século XX, a pôr em questão os privilégios hipostasiadores atribuídos à identidade, à representação e à presença, conceitos base da visão de mundo onde vence o cientificismo,

⁵ ROCHA, Glauber. *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69*. IN: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.151.

⁶ BATAILLE, Georges. *Documents*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Cultura e barbárie, Florianópolis, 2018, p. 162.

⁷ FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.35.

a técnica e o autoritarismo; (3) investigar como os conceitos de uma crítica avançada podem ajudar a inventar um lugar para a canção, tão frequentemente vítima do “terrorismo teórico”⁸, a atitude da crítica tradicional que procura nos objetos da expressão artística tanto uma novidade formal que tende ao estéril, quanto uma irreal consciência de conceitos abstratos nos artistas; e, finalmente, (4) tratar da relação entre Tropicália e dadaísmo, este um dos movimentos matrizes das vanguardas ocidentais e cujos *tropi* e transgressões podem ser frequentemente vistos como reencenados, aqui e ali, no movimento brasileiro, apesar das diferenças entre ambos.

O objeto que escolhi é “emblemático” destas movimentações conceituais e historiográficas e, a despeito de parecer pequeno, aqui em uma atitude provocadora minha, mostrou-se imenso. A referida canção *Coração materno*, versão à “original” de Vicente Celestino, lançada 31 anos antes da tropicalista, figura, como dito, como um dos ápices de clareza do vanguardismo no movimento. Uma genealogia da composição em questão, bem como de possíveis porquês de esta ter sido escolhida pelos tropicalistas, também é aqui apresentada.

Usando o objeto escolhido, apresento, para diálogo, uma análise das leituras de críticos do tropicalismo e da vanguarda, principalmente as de Roberto Schwarz e Clement Greenberg. Alguns dos conceitos presentes nas intervenções artísticas, no pensamento e na crítica de então foram analisados, na tentativa de questionamento das interpretações tradicionais dos “objetos” artísticos. O contexto de 3º mundo, vivendo a catástrofe ditatorial, não foi esquecido, bem como o local de origem periférico dos *principais* artistas catalisadores do movimento tropicalista.

Nos primeiros dois capítulos analiso, faixa a faixa, o álbum-manifesto do movimento tropicalista, *Tropicália ou Panis et circencis*. Algum destaque já é dado à canção objeto da pesquisa, mas não tanto quanto nos capítulos seguintes. Uma análise musical desta canção foi feita graças à ajuda do professor Luiz Felipe Soares, a quem agradeço também aqui. Pianista e conhecedor de música de mão cheia, ele tirou todas as cordas e o contrabaixo (também os canhões) do arranjo de

⁸ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. 2ª edição. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p. 63.

Rogério Duprat. A partitura desse arranjo foi procurada por nós, mas não foi encontrada, nem em contato com a filha de Rogério, Raí Duprat, a quem agradeço pelo empenho. Meus conhecimentos musicais rasos não permitiram tirar tudo dessa análise, mas sem ela esta pesquisa seria incompleta e menos rica. As palavras presentes aqui são de minha inteira responsabilidade.

Tentei descobrir quem fez o arranjo original da canção analisada e não consegui. Como não leio francês, tentei achar uma versão do romance *La glu* para ler, também não deu. Com os recursos sendo pequenos e estando esta universidade situada longe dos centros monopolizadores de cultura do país, concentrei-me na escrita, amor meu que vem de longe e que aqui enfrentou-se a si.

1. A *Tropicália* ou comprando o *Panis et circencis*

Em julho de 1968, um brasileiro médio, que acompanhasse as novidades da MPB e adquirisse o álbum *Tropicália ou Panis et circencis*, teria para ouvir em casa 12 faixas de canção popular, tocadas com notável habilidade técnica e reunidas com excêntrica pluralidade de gêneros musicais. A literatura registrada nas canções era igualmente diversa. Apesar de reconhecer os personagens principais, sua impressão talvez fosse a de que ali havia várias bandas e vários poetas tecendo criações, cabendo a um provável diretor a organização do álbum. Guilherme Araújo talvez fosse o nome dele.⁹ Sobretudo, parecia, com este disco e com o movimento como um todo, estar-se a abrir a oficina da canção, e não para simplesmente apresentar ao público seus engenhos maravilhosos, criadores de cenas idílicas de prazer estético por meio da arte. Tratava-se muito mais de esvaziar esse idílio, mostrando os instrumentos da oficina por eles mesmos, em sua infinidade de uso, mas também em sua impossibilidade de resolver qualquer coisa.

Desde que surgiram, o objetivo dos tropicalistas não se revelava por completo: não se tratava de compor uma identidade sonora (e visual), mas como que de implodir a noção de identidade, levando seus diferentes aspectos a um ponto de saturação e anulação por meio de um teatro cooperativo, bem fundamentado em referências e tenazmente irônico. O que restava daí? A posição política do movimento não era clara. A sua alta produção, concentrada nos anos de 67 a 69, apesar de parecer uma festa psicodélica, olhada de perto era muito mais o anúncio do fim do sonho hippie: era um aceite, ora consciente, ora impulsivo, das engrenagens titãs do mercado da canção. Por conta destes fatores, a arte tropicalista não servia como consolo, recusando o papel, muito comum à canção, de ser tomada como o tesouro de conquista ou de protesto do escravo diante do injusto senhor opressor. O seu roteiro era um tanto demoníaco: vindo essencialmente de cidades pequenas, os tropicalistas faziam arte e parcerias evidentemente refinadas, mas pareciam estar fora e matutamente rir da necessária tomada de posição, posta como imperativo na cidade grande.

⁹ Guilherme Araújo, empresário dos tropicalistas.

O enigma do tropicalismo, repete-se, não era simplório. Se o comprador deste LP, o álbum-manifesto do movimento, fosse um ouvinte mais especializado em arte, teria à sua disposição um verdadeiro banquete de possibilidades para pensar o papel da cultura que estava comprando, deparando-se, faixa a faixa, com uma luta artística que se registrava no vanguardístico e visava questionar o papel desta arte temporal, a música, no Ocidente. A música é uma arte em geral tomada como adúladora do mundo das coisas, da memória e da sensibilidade. Ou então tem essa posição negada, ostensivamente, enquanto tal, reivindicando-se um seu papel político. Ali, no tropicalismo, você era convidado a desmontar prazeres e refutações e cair no vazio.

Se fosse um inimigo do movimento, ainda assim, este consumidor da MPB dificilmente conseguiria sustentar com argumentos técnicos (musicais, pensemos) e teóricos (envolvendo a interpretação da arte em seu tempo) uma avaliação sobre o disco como bagunça pura, como *nonsense* generalizado. Ele nem precisaria chegar a muitos altos voos especulativos para reconhecer que, neste disco, havia, além de provocação gratuita, cooperação e depuração. A expectativa de ver confirmado um desastre, no entanto, era algo bastante latente em muitos ouvintes, cientes da nova moda do tropicalismo, em recente ascensão e iminente queda e deserção. Suas ironias só hoje podem ser vistas como perspicazes, na época era mais provável que parecessem franca e insistentemente inconvenientes.

A inusitada capa do LP desde a primeira visão quer suscitar o estranhamento próprio da arte na modernidade, ao trazer, por seus artificialismo e galhofa, a evidenciação da pose artística, como em *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, em que fazemos um percurso inverso do comum, indo “do ideal ao real, do objeto mítico ao modelo atual e não do real ao ideal.”¹⁰ Ao invés da cena de boemia relaxada, porém, aqui é uma oficial foto familiar que é fabulada em improviso, a nos fazer cair na inextraordinária realidade. Esta (contra)operação se propaga pelo álbum inteiro, constituindo-se como um dos principais *motivos* do movimento como um todo. Uma possibilidade de defesa ante os males de um tempo talvez possa vir do mais violento desencanto: era o que poderíamos ler no tropicalismo.

¹⁰ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. 2ª edição. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p.34.

Para além da foto, na capa criada pelo artista visual Rubens Gerchman, são apresentados dois títulos, postos em opção, não havendo nome artístico, *de banda*, referindo-se ao amontoado de nove pessoas que aparece: para nos referirmos a elas, não cabe um “esta é a banda Tropicália”, e sim um “esta é a Tropicália”. Ou *Panis et circencis*. Dois integrantes ausentes, Nara Leão e, do time principal, o tropicalista menos conhecido, o poeta José Carlos Capinam, são ainda representados por fotos em quadros, carregados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente. Cada um dos músicos representa um papel na família. As expressões fisionômicas deles são neutras. Os objetos que carregam, a maneira como se dispõem e a diversidade dos tipos de roupas que vestem, no entanto, entregam a intenção de inusitado.

Gilberto Gil, o único a sentar no chão, por sua desproporção em relação aos outros, seu nariz e sua pose, pode lembrar o *Abaporu*, uma criatura eminentemente brasileira. Também sua cor, sua expressão facial desafiadora e sua posição no grupo mencionam a questão racial no Brasil. Outro artista, o arranjador Rogério Duprat, está vestido formalmente, mas com uma das mãos segura um pires e com a outra um pinico no lugar de uma xícara, numa referência a Duchamp.¹¹ A referência não é gratuita, como veremos, o dadá estando bastante presente no movimento. Duprat possui as calças bastante arregaçadas, deixando a parte de cima de suas meias aparecerem inteiras, como num relaxamento provinciano. O maestro culto é o mais piadista.

Tom Zé está, numa rápida visão da capa, inexplicavelmente posicionado mais alto do que todos, parecendo mesmo voar fantasticamente, o que resulta numa posição zombeteira demais para uma foto em que as feições e poses devem ser sérias, mas, em um acaso que poderia ser tomado como proposital, acaba que um pequeno pedaço de uma cadeira aparece embaixo de seu pé esquerdo. Mais uma vez, o lugar de mitificação cultivado pela retratística, ou um jogo com ela, deve se desvanecer, em troca do duro do real. Provavelmente por acaso, não elaboração – sequer inspiração. Este músico traz uma mala de couro nas mãos, como se tivesse acabado de chegar do interior da Bahia, o que é figuração do que aconteceu, e apoia o objeto no ombro de Torquato Neto. Este, por sua vez, encarna a figura de um poeta viril, em postura firme e ágil, com o punho esquerdo fechado e quase em riste e uma

¹¹ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê editorial.2000, p.82.

boina na cabeça. Talvez ele queira figurar aqui um Maiakóvski, lutando nos trópicos. Algo próximo do real.

Acima de tudo, no entanto, uma chave de leitura da foto poderia ser a de encarnar o tempo da obra artística nas cidades superaglomeradas: não uma criação isolada, meticulosamente pensada e maturada, mas uma reunião de diversos artistas, que se sabe fugaz, e cujos protagonistas devem *improvisar* muito mais do que elaborar. Este improvisado é, por sua objetividade, plenamente artístico, e quer envolver outros campos de criação de arte sem querer que se perca um caráter de acaso ou acidente.

Os integrantes desta não-banda representados por retratos emoldurados são assim fantasiosamente listados, de maneira tosca, para completar o rol dos artistas envolvidos na gravação, afora raramente referenciados músicos de estúdio. Os membros ausentes também representam membros da família: Nara, segundo Celso Favaretto, é a “moça brejeira”¹², enquanto Capinam, aparecendo com uma toga de formatura, seria o bacharel. Isto também pode passar por uma sátira das fotos comuns, onde por vezes as pessoas não parecem estar presentes.

Os filhos são proibidos de empunhar objetos, quaisquer que sejam, numa foto solene. Ostentá-los, por puro apego psicológico a meios de afirmação, e em espécies tão criminais quanto instrumentos de rock, pareceria a exposição de uma parte privada para o social: a mediação do mundo dos brinquedos para o mundo dos adultos, feita aqui com o desespero histórico pela perda da fantasia que, talvez não sem razão, mas para os adultos, é a definição do rock. Este trânsito evidentemente não deve ser mostrado em uma família que deve saber se portar com mínima nobreza, e em cujo seio tudo deve se encontrar bem resolvido para a estatuante aparição pública.

Não é o que acontece com os *enfant terribles* dos Mutantes: Sérgio Dias e Arnaldo Baptista exibem baixo elétrico e guitarra e os três, completando o grupo Rita Lee, parecem, por suas roupas e cortes de cabelo, dândis psicodélicos ou elfos urbanos. Crianças fantasiadas. No entanto, seus instrumentos, neste álbum, aparecem pouco.

Figura como uma espécie de irmão mais velho dos adolescentes aquele que é constantemente tido como o líder do movimento, e que está quase encoberto pelo quadro fotográfico grande que carrega, Caetano Veloso. Despontam, em sua figura, como símbolos apenas prováveis de

¹² Ibid, p. 81-2.

rebelia, a calça vermelha e a cabeleira desmanchada, além do ar um pouco dopado.

Talvez o tropicalista que melhor tenha aproveitado a liberdade para a criação de um personagem para esta foto seja aquele cuja expressão é a mais nula: Gal Costa. Ao contrário dos espalhafatosos Duprat e Torquato, aquele com o personagem indo para o abertamente cômico, este não tanto para o fabular (haja vista *interpretar* um poeta), mas para o expressivo (com a gestualidade bastante acentuada, quase parecendo ter sido pego em movimento), a “musa do tropicalismo” está absolutamente contida gestualmente (sem fisionomia, poderíamos dizer, parecendo um boneco de cera, além de ter as mãos pousadas no colo) e com um corte de cabelo comportado, típico de uma madame classe média, mais velha do que ela. O único paradoxo da pose em si está em seu vestido que, apesar de cobrir quase inteiramente seu corpo, é nitidamente um vestido de estampa e cores *afro*.

A parte visual na Tropicália¹³ (figurinos dos integrantes, design gráfico dos LPs, cenários de shows e performances, etc) não se restringe a cumprir protocolo comercial a embalar um produto, cuja principal função é outra, mas que deve ser vendido. Nela já está deflagrada a *autorreferencialidade*, um dos conceitos mais importantes do movimento, mostrando procedimentos tropicalistas cuja operação se poderia esperar que se desse apenas através dos elementos musicais. As capas tradicionais de músicos sérios no Brasil são, não raras vezes, de péssimo gosto, timidez estética e humor canhestro, pois que simplório demais. Na capa de *Panis et circencis*, o conflito de signos, a ironia e o *nonsense*, presentes nesta visualidade, já mostram a anulação de mensagem e teleologia, que é uma operação tropicalista fundamental. A diversidade e a densidade das referências, artísticas e históricas, usadas pelo tropicalismo, no entanto, vão se mostrando abrangentes, fazendo com que seus signos saiam de um puro culto da sinestesia e/ou do *nonsense*. Um exemplo disso está em trazer uma quase onipresente pulsão de volta e revisão do passado, que é nesta pesquisa fundamental.

Relembrar o caminho destes procedimentos é sempre um dever do pesquisador do tropicalismo. Aliando a consciência do aspecto visual

13 Aqui, sempre que estiver usando o termo Tropicália, estarei me referindo à parte musical do movimento, ciente de que soa a repetição da injustiça com as outras vertentes do mesmo, tão cara a ele, mas cedendo à essa cômoda metonímia.

à volta ao passado, o *cafona* é constantemente apontado como uma das características centrais do movimento. Ele está explicitamente nas vestes escolhidas pelos tropicalistas para suas aparições públicas e fotos, mas também no seu abraço ao que é considerado pouco sofisticado (desvelando o paradoxo apontado por Compagnon: “na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição”¹⁴), igualmente no ar provinciano que resulta da assunção da origem de seus integrantes, também em menção aos modos de dizer e de escolha do que dizer considerados inadequados pelo gosto urbano, etc. Ele é o gesto violentador que procura mostrar as vergonhas recalcadas e nunca elaboradas do imaginário nacional, tendentes a ser mais abafadas do que nunca, dado o regime ditatorial.

Acontece que este procedimento termina por ser interpretado e reperformado, não raro e até hoje, como pura estetização, como fetiche da moda, onde uma negação da indústria capitalista torna-se apenas fachada, pois que, deixando de ressaltar o componente fundamental desse gesto que é o da historicidade, tem-se anulada sua força artística. A arte torna a ser culto ao belo e ao funcional, em fetiche do “diferente”, afastando-se de sua politicidade. Para os tropicalistas, o *cafona*, ao contrário, é mais prática construtiva do que efeito¹⁵, o que o muda radicalmente de figura.

O visual é, para a música e a princípio, o outro polo, e a negação, do auditivo. Algumas pessoas fecham os olhos para ouvir música. Para o mercado, ele é o indispensável invólucro do produto, é ele que tirará o consumidor do etéreo dos sons e do tempo derramado para o trazer até o concreto, o tátil da oferta e das cédulas. Olhando para a capa do disco-manifesto do tropicalismo pode-se ver uma sabotagem dessa relação: ali, no visível, o som está quase audível, quase codificado em imagem, transfigurando-se em conceito visual, mas para anular um recorte claro, um atrativo mercantil, uma identificação de propósitos e uma proposição de identidade.

No conceito do *cafona*, podemos relacionar o procedimento tropicalista a um caminho feito também pelas vanguardas históricas, segundo Walter Benjamin, em *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*. Para ele, os surrealistas, como retratado no romance de André Breton, *Nadja*, voltavam a emblemas, episódios,

¹⁴ Compagnon, Antoine. op. cit., p.10.

¹⁵ FAVARETTO, Celso. Op. cit., p.27.

objetos e lugares (como bairros afastados dos grandes centros), nos quais palpitava o passado e a miséria, por encontrar, neles, enormes forças a serem transformadas em “nihilismo revolucionário”.¹⁶

As enormes inoperações de bens e energias vitais, que são praxe no capitalismo avançado, geram também desconfiança ante ao convite de empenho afirmativo em prol do progresso da história. Procurar os contextos cercados pelo abandono ou a miséria, os lugares enviesados no tempo, é o (anti)método com o qual os vanguardistas da segunda e terceira décadas do século XX criam, dando sentido a essas forças contidas, ahistóricas, carentes absolutas de significado, *tropo* que será constantemente reencenado ao longo das décadas seguintes. Conforme Benjamin, “o casal Breton e Nadja conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes dominicais desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas respingadas pela chuva de uma nova residência. Eles fazem explodir as poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas nessas coisas.”¹⁷

Com boa parte de seus integrantes vindos de longínqua periferia, estas energias latentes no relegado eram muito bem conhecidas pelos tropicalistas. O movimento surge com a chegada dos baianos do interior (mais o piauiense Torquato) ao centro cultural brasileiro, na vergonhosa monopolização do eixo Rio-São Paulo, até hoje concentradora da absoluta maior parte das atividades e rendas culturais. Foi nas cidades de Santo Amaro, Ituaçu, Irará e Esplanada, situadas na Bahia, e Teresina, Piauí, que nasceram e cresceram, respectivamente, Caetano, Gil, Tom Zé, Capinam e Torquato. Somente Gal nasceu em Salvador. Os Mutantes nasceram todos em São Paulo, Rogério Duprat no Rio e Nara apenas nasceu em Vitória, mudando-se para o Rio com um ano de idade.

O caminho atravessado pela maior parte dos artistas tropicalistas, portanto, foi o de vir da periferia, da periferia, da periferia (cidades do interior, estados do interior do Brasil, Brasil, país do terceiro mundo). De lá, chegaram a este lugar mitológico que é a fama, lugar que

¹⁶ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: O último instantâneo da inteligência europeia”. IN: *Obras escolhidas volume 1: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.25.

¹⁷ *Ibid*, p.25-6.

podemos pensar que não pertence ao Brasil, mas a algum país acima do chão.

Desconfiados nativos da ideologia do novo pelo novo; artistas audaciosos, mas de alma provinciana; conhecedores intuitivos, existenciais, do preceito pop warholiano (pop art é “gostar das coisas”¹⁸); atuantes da arte brasileira de mais forte repercussão e atenção, a música, através de sucesso em apresentações no principal veículo nacional de exposição de artistas, os festivais de música da época; possuidores de conhecimento artístico (sobretudo música, literatura e cinema) capaz de perspectiva histórica e atualização; transportadores de posições políticas e estéticas frescas em um tempo conturbado; artistas sedentos por colocar os recalques do Brasil, estes que se encontravam presos, mas vivos, na tentativa da esquerda tradicional de os superar sem os tocar, de frente para eles mesmos, os tropicalistas puseram, assim, seu álbum nas prateleiras para os consumidores de todo o Brasil.

Passível de ser considerada a mais enigmática de todas as escolhas do repertório ainda na parte visual da obra (na lista de faixas), a segunda música do álbum é *Coração materno*, versão à composição do cantor popular-operístico, Vicente Celestino, o “pai do brega”, criada e gravada em 1937. A música é um tango-canção que fez enorme sucesso em sua época, composta por um músico intuitivo, ou seja, de não muito desenvolvido estudo formal, e com uma letra que narra de forma explícita (ou canhestra) nada mais, nada menos do que um matricídio. Ela seria adaptada ao cinema em 1951, em filme de mesmo nome e dirigido por Gilda de Abreu, mulher do cantor, mas, ao contrário do percurso que aconteceu com *O ébrio*, também música de Celestino, a obra foi um fracasso de bilheteria.

O tema literário de *Coração materno* ecoa, no contexto original de seu estouro nas rádios, uma latente intenção de atingir inúmeros “campônios” emigrados para os grandes centros, numa história fabular distante no espaço (pode se passar nas regiões afastadas da urbe no Brasil) e/ou no tempo (pode ser lembrada como lenda medieval ou árabe). Por conta disso, a música foi sofrendo, inúmeras vezes, o desprezo do bom gosto citadino nos anos seguintes. A surpresa maior da

¹⁸ “Andy Warhol: I think everybody should like everybody. Gene Swenson: Is that what Pop Art is all about? Andy Warhol: Yes, it's liking things.” IN: “What Is Pop Art?” *Art News*, November 1963.

versão tropicalista, no entanto e na contramão das expectativas, estaria na audição da própria faixa: a execução destes jovens meramente anarquistas, disfarçados de artistas revolucionários, é inteiramente respeitosa em relação à original.

Hoje, com exatos 51 anos de distância, podemos ver: a *Coração materno* tropicalista seria aquela cujo plano para integrar o repertório Caetano Veloso definiria, em sua autobiografia, "este sim inteiramente tropicalista";¹⁹ aquela cujo arranjo Caetano afirmaria ser, no mesmo relato, "uma das maiores vitórias do tropicalismo";²⁰ a regravação que atrairia o autor, Vicente Celestino, então com 73 anos, para a morte; aquela que marcou a primeira grande performance vocal, em destaque e ousadia, daquele que se tornaria um dos grandes cantores do Brasil; a canção que, pelo todo de suas características, mais fortemente contribuiu para diversificar a coleção estética deste álbum, em si bastante diverso; a faixa que mais pode ter chocado a esquerda tradicional brasileira, dadas sua baixa literatura e sua intensa seriedade performada; a canção que melhor representa uma diferença entre o tropicalismo e o rock e pop internacional, tantas vezes brutalmente emparelhados quando da descrição do primeiro, por mostrar perspectiva histórica e consciente anestesiamento intelectual, em geral ausentes nestas manifestações.

Na época, no entanto, esta canção se embaralharia em meio às outras faixas: bem difícil não acontecer isso em meio ao forte, confuso, carnaval tropicalista. As canções deste álbum têm um espectro singularmente grande. Vão deste tango-canção, até rock psicodélico, um bolero, a mais moderna música popular brasileira, de riquezas rítmica, melódica e literária, chegando a uma menção à macumba, seguida de outra à música de culto religioso cristão. As músicas também possuem uma forte metalinguagem, o que parece, por vezes, afastar os autores-artistas da sensibilidade das canções, fazendo-as parecer puras escolhas racionais. A diversidade de gênero das canções no álbum já contribui pra isso. *Quem* pensou este repertório? Todos e ninguém. A Tropicália.

Podemos inclusive nos perguntar, nesse sentido, se, mediante alguns indícios, não podemos ver o *fim* do tropicalismo dentro do próprio tropicalismo. O movimento, breve, encenou na TV brasileira da época seu próprio velório (ostentando a placa "Aqui jaz o

¹⁹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2017, p.301.

²⁰ *Ibid*, 302.

tropicalismo”²¹) e, na afirmação de um de seus mais importantes representantes, o diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, “nunca existiu”.²² Também, Flora Süssekind faz a pergunta se, ao invés de movimento, não podemos chamar de *momento tropicalista* a sua intervenção. A definição de momento é cunhada por Renato Poggioli e retomada por Süssekind em ensaio sobre o tropicalismo. Ela sugere a existência de um “estado mais amplo e profundo” do que movimento, pensando em uma espécie de “arena de agitação”.²³

À pluralidade da parte puramente musical, a pluralidade dos autores das letras se soma: junto às músicas de versão (Vicente Celestino, com *Coração materno*, Santiago Guarda Moreu e a adaptação de João de Barro, com *Três caravelas* e João Antônio Wanderley, com a composição de *Hino do Senhor do Bonfim*), Capinam, Caetano, Gil, Tom Zé e Torquato assinam as letras das músicas. Este componente da manifestação tropicalista é, certamente, depois do musical ou junto com ele, o principal: com ele vamos de referências à história pré-independente do Brasil, até os experimentos e possibilidades próprios da literatura avançada do século XX, os poetas concretos (irmãos Campos e Décio Pignatari, que apadrinharam o movimento), os modernistas brasileiros, etc.

Para muitos é fácil pensar que uma soma de duas artes, música e literatura, dá em outra, a canção. Mas isto não é fato, pois a canção é também uma arte, grosso modo, “autônoma”. Em um preconceito ainda existente, a primeira visão, no entanto, faz a canção ser subestimada: nem suas músicas são consideradas tão sofisticadas e livres quanto a música “instrumental”, nem suas letras atingiriam a minúcia, a complexidade e a consciência dos poemas e romances *puramente* literários. A canção, a performance, a autonomia de subgêneros literários e a dessacralização da música, a partir desta década, cresceriam, em valor, para os estudiosos, e muito. Mas, neste momento, são pioneiros os artistas que trabalham isso. O tropicalismo é um dos movimentos que faz essa tentativa, mas a fortalecendo com um

²¹ FAVARETTO, Celso. op. cit., p. 34.

²² Ibid., p.31.

²³ SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: A experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. IN: BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosa Naify, 2006, p.31.

componente importante, que assinalará sua originalidade para a história da MPB: o aporte vanguardista.

A versão a *Coração materno* é um dos exemplos mais claros de vanguardismo no movimento. Pra começar, ela não seria um bom exemplo de canção para defender esta arte, em uma sua procura por legitimação. Ao contrário, suas qualidades musicais e literárias, para os padrões técnicos, são primárias. Seu modo na versão tropicalista é a de *ready-made*, ou seja, a de ser apresentada ao público numa reencenação repetição sem diferença em relação à original.²⁴ A canção estava pronta em 1937 e cabe aos tropicalistas a reapresentar. É quase como, se fosse possível juridicamente, os tropicalistas quisessem na verdade incluir a gravação de Celestino em seu álbum, sem mexer nela. Como não podem, fazem uma mímica, colocam nela um bigode.

Esperar-se-ia que uma versão de um grupo jovem e urbano, adepto dos sons mais atuais à sua época e, ao mesmo tempo, fãs da sofisticadíssima e cool bossa nova, a uma música tão antiga (em escolha já estranha), seria recriada para soar contemporânea a estes anos, com uma nova performance. O mais esperado seria, inclusive, dada também a antinomia canção trágica, em dó-de-peito, e bossa nova, que uma mal educada anarquização virasse do avesso a composição original usando os recursos em moda na época: guitarras, bateria, microfônias, distorção, gritos, gemidos, sussurros, prolongamento de duração, etc Tudo menos um esforço caprichoso de volta ao passado para apresentar uma versão que poderia ter sido gravada à época do lançamento da canção.

Falei em *ready-made* aqui e ele remete ao dadaísmo. O dadá foi a vanguarda histórica mencionada na canção manifesto do movimento brasileiro, canção que o batizou, *Tropicália*: “Viva a banda dada/ Carmen Miranda/ dada dada”. Tais são as últimas palavras da música ou a sentença final do manifesto. Podemos pensar o dadaísmo como a vanguarda mais perceptível e influente na Tropicália. É o que afirma o próprio Caetano Veloso, em texto escrito nos anos 90 para o *New York Times*:

²⁴ Trazendo algo da concepção de repetição deleuziana: “Repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, restituem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas.” DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, RJ: Graal, 2006, p.8.

Quanto ao Brasil, houve quem dissesse que o surrealismo é o único realismo possível na América Latina, pois o cotidiano da miséria é surreal. Nós, os tropicalistas, (...) achávamos que Dada nos dizia mais respeito do que o surrealismo; era o inconsciente não-estetizado, era a não-explicação do inexplicável. Era também o contrário de prendermo-nos num absurdo formalizado: era termos optado antes de tudo pela liberdade como tema fundamental.²⁵

O movimento brasileiro pode ser visto não como um recusador de *A banda*, do politizado Chico Buarque, mas aquele que queria regravar, em sua ânsia por sínteses abertas, *A banda* em versão *dadá*. Também não seria um mero cultuador de “figuras cafonas” como a de Carmen Miranda, mas aquele que enxerga em selecionadas imagens passadas, como a da cantora, um potencial desequilibrador, duas vezes *dadá*.

Hal Foster detecta uma “mímica *Dadá*” que se repete “intermitente, diversa e compulsivamente – nas décadas seguintes”²⁶ à da primeira guerra e do nascimento das vanguardas históricas. Em outro texto, o mesmo expõe uma das dimensões da vanguarda como sendo a mimética: é a operação “por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer.”²⁷ Esta dimensão é bastante explícita na *Tropicália*, não só na mimese radical da música brega de Vicente Celestino, mas também em outras versões, como a de *Carolina*, música composta por Chico Buarque e regravada por Caetano em seu primeiro álbum, para irritação do seu autor.²⁸

²⁵ VELOSO, Caetano. *Carmen Miranda Dada*. IN: *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 80.

²⁶ FOSTER, Hal. *Mímico dadá*. Tradução de Larissa Costa da Mata. IN: *Boletim de Pesquisa do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC) - Entusiasmo e contemporaneidade* v. 12, n 17, Florianópolis, 2012, p. 97.

²⁷ *Ibid.*, p.35.

²⁸ Como afirma Chico numa entrevista ao Pasquim: “– Na interpretação de Carolina, eu fico sem saber o que há entre a pessoa dele e o disco gravado. Eu ouvi o disco uma vez só e confesso que não gostei e não quis ouvir mais porque é um problema que eu não estava a fim de ficar pensando: será que ele gravou de boa-fé ou de má-fé?” *O pasquim* 16 (9-15 outubro, 1970).

A mimese aqui é a da ruína: a de um tempo presente em ruína e a de um país desde sempre multifacetado e dilapidado, representando isso uma crítica à elevação mítica de uma nossa pluralidade cultural. É o que irá transparecer, e como um dos signos mais fortes, em todo o álbum *Tropicália ou Panis et circencis*. A diversidade de gêneros musicais, as sonoplastias que atravessam a obra, a possibilidade de vermos a expressão tropicalista como artificiosa, as menções ao fragmentário da linguagem da imprensa nas letras, etc muito parecem contribuir para a impressão de que o álbum é um espelho complexo e quebrado do Brasil de sua época.

2. Passeando pelo tropicalismo, o lado A do álbum manifesto

Já na primeira música, *Miserere nobis*, o ouvinte pode perceber que a brincadeira da capa dá voltas, os tropicalistas se permitindo também o tom do profundo, do catártico-melancólico. Aqui, o lance artístico envolvendo uma meta-consciência em composição, arranjo e letra (esta com imagens enigmáticas, algo simbolistas) já se mostra. O disco não se tratará de uma mera piada dadá, apesar de necessitarmos estar sempre alertas. Esta canção cumpre seu papel de entreter e fascinar, mas também joga no abismo. Ela é composta e cantada por Gilberto Gil, com letra de José Carlos Capinan,²⁹ e tem muito da carnavalização caracteristicamente tropicalista, apesar de seu mote, segundo Caetano Veloso, trazer algo da antecipação do lugar literário do movimento musical mineiro *Clube da Esquina*, nas “referências católicas”, bem como nas “imagens nobres envolvendo um compromisso político mais pressuposto do que explicitado”, e também na “dicção solene”.³⁰

É já uma música que indica a autorreferencialidade no álbum, pois, em sua letra (que, como o título, usa o latim em seu refrão, “*Miserere re nobis/Ora ora pro nobis*”, “Tende piedade de nós/ Rogai por nós”), há menção a uma subjetividade que se reconhece enquanto consciência histórica: fala-se do ponto de vista de um nós que já não é “como na chegada”, que é a metáfora da *criação* do Brasil, e brinca-se com a futuridade da realização de um “será”, em uma distorção morfológica dessa palavra, gerando “serão” (e que significa também o trabalho que se estende pelo período noturno). Também a faixa se inicia com um órgão que é como uma vinheta religiosa díspar para esta espécie de protesto que virá a seguir: há nela mímicas e códigos. Faltam apenas as palmas da plateia, coladas pela edição.

As duas estrofes da ponte da música (“Tomara que um dia dia um dia seja”) possuem algo *beatle* na latência de fanfarras de exército presente no arranjo de metais. De início, teríamos já uma prova de uma das mais famosas definições do álbum tropicalista, a de ser uma resposta

²⁹ As letras de todas as canções analisadas estão em anexo.

³⁰ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p. 303.

nacional ao *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* da banda britânica, por ambas atuarem, nestes discos, como bandas de exército. Quem é, aqui, a Tropicália? Podemos a ver como a atuação de Beatles que, por sua vez, atua como fanfarra de exército.

O canto final, no entanto, denuncia a gravidade da situação concreta destes imitadores. Com as vocalizações “Bê, rê, a – Bra/Si, i, lê – sil/Fê, u – Fu/Zê, i, lê – zil/Cê, a – Ca/Tê, agá, a, til – ão”, na verdade, “Gil forma, sílaba a sílaba, as palavras ‘Brasil-fuzil-canhão’, uma mensagem perceptível para ouvintes atentos, mas sutil o suficiente para evitar a censura.”³¹

Ao fim da música, em *fade out*, o som de disparos de canhão anuncia a passagem para a próxima música, e uma orquestração dá início a *Coração materno*, em seguida entoada por Caetano Veloso:

*Disse um campônio à sua amada
Minha idolatrada, diga o que quer
Por ti vou matar, vou roubar
Embora tristezas me causes, mulher*

*Provar quero eu que te quero
Venero teus olhos, teu porte, teu ser
Mas diga, tua ordem espero
Por ti não importa matar ou morrer!*

*E ela disse ao campônio a brincar:
“Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vai buscar
De tua mãe inteiro o coração”*

*E a correr o campônio partiu
Como um raio na estrada sumiu
Sua amada qual louca ficou
A chorar na estrada tombou*

³¹ DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução: Cristina Yamagami. Editora Unesp, 2008, p.136.

*Chega à choupana o campônio
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar*

*Tira do peito sangrando
Da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando:
“Vitória, vitória! Tem minha paixão!”*

*Mas em meio da estrada caiu
E na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão
Sobre a terra o pobre coração*

*Nesse instante uma voz ecoou
“Magoou-se pobre filho meu?
Vem buscar-me, filho, aqui estou
Vem buscar-me, que ainda sou teu!”*

Se em *Miserere nobis* participamos da exortação ante a tragédia que abate um povo escravo, na escolha da peçonhenta *Coração materno* há um salto (os detratores diriam uma queda) para uma mudança completamente outra de registro: aqui, na encenação sincera de uma letra sem mensagem, é o interdito do bom senso que é inesperadamente ultrapassado, como se se estivesse dessacralizando a epifania da primeira canção. Os tropicalistas é como se estivessem tentando convencer a emocionar à catarse com o grito de denúncia escrava da primeira faixa para, na segunda, retirar isso clinicamente com a apresentação de uma canção despolitizada, de densidade literária baixíssima, aos olhos da *intelligentsia*, e tema escabroso. Um pacto de cumplicidade entre artista e público é, assim, violentado. Este pacto pressupõe simpatia, coerência e continuidade por parte dos artistas para que o público valide o bom sucesso de sua arte.

Cinismo é uma acusação frequentemente destinada aos tropicalistas. (Também aos dadaístas.) Aqui, nesta cilada de duas imagens conflitantes, a de *Miserere nobis* e a de *Coração materno*, poderia se imaginar haver a seguinte “traição” por parte dos artistas:

“Vocês, que se sentiram tocados pela primeira faixa e que estão convencidos de se verem como escravos injustiçados, vão ouvir agora o que o povo alienado cultua, mas sem nenhuma metalinguagem a compor uma crítica ou distanciamento. Não defendemos nenhuma finalidade para este gesto.”

Por mais que tal traição pudesse ser ouvida, incluindo aí os que reconhecem, mas caracterizam os enlevos intelectuais dos tropicalistas como sendo rasos, não se trata de mero cinismo. Não de um cinismo político, ao menos, nessa confusão que se costuma fazer de esperar realizar na arte do hoje o que só se pode sonhar um dia ver realizado na política. A operação tropicalista, propriamente vanguardista, é a de uma cisão na representação. Para esta concepção de arte, não cabe ao artista apoiar a representação mais bela ou encarnar um modo monótono de enunciação direta (“Minha arte diz x” ou “Minha arte apoia a diretriz política, estética, humanista Y”) em uma encenação neurótica da responsabilidade política e estética, esquecendo e recalçando tanto outros modos de enunciação e atuação artísticos (como o irônico e o macabro), quanto os limites, as contingências, as vergonhas, as taras, os déficits e as insuficiências de si mesmos, seus interlocutores e seu local passíveis de serem levados a cabo na própria autorreferencialidade do fazer artístico.

E este procedimento de cisão de gêneros e de modalidades de discurso, entre as canções, continuará pelo disco inteiro, com espécies de diferentes intensidades de corte. A variação saliente continua na terceira faixa, a canção título *Panis et circenses*, um rock psicodélico, bastante bebido em Beatles, principalmente o do álbum *Magical mystery tour* e demais bandas psicodélicas. A canção foi composta por Caetano e Gil e é performada pelos Mutantes. Rezada na cartilha do psicodélico e performada com criatividade técnica e literária, nesta faixa o som atinge o máximo do sensorial no álbum. As camadas de som, as percussões criativas, as sonoplastias, a letra, os cortes da edição de estúdio, etc contribuem para essa ideia. A Tropicália foi a responsável por fazer os instrumentos elétricos do rock e do pop internacionais serem aceitos no âmbito da música brasileira “inteligente”. Os Mutantes, aqui neste álbum e no entanto, tocam pouco, aparecendo sozinhos uma vez e em meio aos outros tropicalistas três vezes, em *Parque industrial*, *Bat macumba* e *Hino do Senhor do Bonfim*.

Junto ao exemplo do cafona (e ao do humor), a ação de legitimação do pop rock internacional é um dos maiores clichês das

interpretações da Tropicália. Também, como ele, é uma ação supervalorizada e fetichizada como conquista meramente plástica, que venceria um tabu meramente plástico. Longe de ter sido uma ação pequena, este abraço é em geral mal interpretado, sendo tomado como uma defesa da aceitação de todas as espécies de gêneros existentes, “contra os preconceitos estéticos”, mas uma operação mais fundamental, aqui, que é a de anulação total dos parâmetros de gosto, os artistas podendo tocar algo que não gostam ou que não necessariamente tem uma relação com uma escolha estética, ou ainda, que é o performar uma “música ruim”, como a anti-rock *Coração materno*, ou uma outra música que seja qualquer coisa, em uma performance que beira o nonsense, como *Panis et circenses*, continua interdita para essa interpretação.

As diferenças entre a Tropicália e os Beatles (estes afirmados como grandes referências por aquela) são grandes. A ação de gravar uma canção como *Coração materno*, por exemplo, em uma tomada de volta ao passado e com uma apresentação de versão *ready-made*, inexistente em toda a discografia da banda inglesa. Nesta escolha dos tropicalistas, uma obra grotesca e antiquada, com quase 3 décadas de idade, é reperformada como provocação aos parâmetros do gosto e à vinculação da arte à política. Não só no álbum, como no movimento em questão, a presença dessa consciência crítica enigmática, anestesiada e anuladora, pinceladora de referências históricas e que se vale enormemente da mobilidade de parcerias (algo impensável para as estrelas rock), é recorrente.

Panis et circenses, escrita assim, com a grafia mais correta do que a do título, mas ainda fora de seu uso comum, também retoma um tema caríssimo ao tropicalismo e pouco explorado pela crítica: o da família.³² Ele aparece em canções de outros álbuns tropicalistas como *No dia em que eu vim-me embora*³³ e *Deus vos salve essa casa santa*³⁴ e, no álbum em análise, além de nesta canção, também em *Coração materno*, *Mamã Coragem*, *Hino do Senhor do Bonfim* e *Miserere nóbis*. Em uma interpretação lúdica, *Panis et circenses* pode ser tomada como a representação do devaneio de um adolescente (um dos Mutantes, somos levados a imaginar), a se passar durante um jantar familiar. A

³² Devo ao professor Jair Fonseca (UFSC) este apontamento.

³³ Caetano Veloso. Caetano Veloso. São Paulo: Phillips, janeiro 1968.

³⁴ Nara Leão. Nara Leão. São Paulo: Phillips, 1968.

constante referência a um “mas as pessoas na sala de jantar”, como opositor ao gesto de libertação, “eu quis cantar/ minha canção iluminada de sol”, é interrompida, ao fim da música, pelo barulho de um estilhaçar de vidro, que é como a saída do devaneio interno, já que, depois desta sonoplastia, os ruídos da própria sala de jantar, aonde toca a valsa *Danúbio azul*, tomam completamente o espaço sonoro.

No álbum como um todo, e semelhante à banda imaginária encarnada pelos Beatles em *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band*, os efeitos de performance ao vivo, de cortes abruptos de edição, de nonsense de sonoplastia e de discurso dirigido diretamente a quem ouve, são também visitados, mas com uma grande diferença em relação aos recursos da banda mais conhecida do mundo: este recurso é tomado com uma radicalidade ficcional em relação ao da banda inglesa, que está mais próximo do fabular.³⁵ Os tropicalistas estão falando desde um ponto de vista de emergência do terceiro mundo, ou seja, encontram-se, em muitos sentidos, à margem da civilização e pressionados pela história a dar uma resposta a um contexto político e cultural dilacerado. O movimento leva a consciência da arte que está fazendo até o reconhecimento desta como produto de mercado, situada num contexto de dependência econômica indisfarçável.

O procedimento de anulação de identidade artística simboliza também o negar a concepção tradicional do Brasil enquanto totalidade, defendida pela ideologia do nacionalismo, e que no tema da família encontra um correlato ou germe. A família é a cédula mínima da ideia de organicidade, aquela que, não raro, condena o fortalecimento da subjetividade como egoísmo para favorecer os laços públicos e cooperativos, de funções fixas e hierárquicas, existentes entre seus membros. A nação pode ser vista como uma transposição dessa ideia para um nível macro, só superada pela ideia de mundo. Uma possível totalidade nação que, analisada concretamente, no caso brasileiro, é acintosamente multiforme etnicamente e dissonante culturalmente,

³⁵ Ficção e fábula se distinguem de maneira central. Conforme Foucault: “O que restitui ao rumor da linguagem o desequilíbrio dos seus poderes soberanos não é o saber (sempre cada vez mais possível), não é a fábula (que tem suas formas obrigatórias), são, entre os dois, e como em uma invisibilidade de limbos, os jogos ardentes da ficção.” FOUCAULT, Michel. *Por trás da fábula*. IN: *Ditos e escritos*. Vol. 3. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001, p.217.

portanto só podendo ser alheia a ideais de regimento unívoco, é tomada como problemática por trazer em si conflitos – os quais poderiam ser tomados como a sua mais valiosa força.

Aparecendo já na capa de seu principal registro sonoro, nas letras das canções, por sua vez, o tema da família irá ser abordado com ricas construções de inspiração modernista, mostrando o efêmero, o contingente, o tedioso, o doentio e o solitário na instituição familiar. Um ótimo exemplo disso é a estrofe inicial de *Deus vos salve essa casa santa*, composição de Caetano e Torquato, gravada por Nara Leão em seu LP tropicalista, autointitulado, de 1968: “*Um bom menino perdeu-se um dia /Entre a cozinha e o corredor/ O pai deu ordem a toda família/ Que o procurasse e ninguém achou/ A mãe deu ordem a toda polícia/ Que o perseguisse e ninguém achou*”. Os versos que narram um menino a se perder fantásticamente entre a cozinha e o corredor soam como uma narrativa macabra, surrealista e sem explicação (como o fantástico banalizado num filme de Luis Buñuel como *O anjo exterminador* ou *O discreto charme da burguesia*), além de tudo inesperada para o contexto da música popular no Brasil. Esse menino é procurado pelos familiares, segundo ordem do pai e *perseguido* pela polícia, por ordem da mãe. Os “atos falhos” que escapam na narrativa da letra transcorrem sem nenhuma alteração na construção melódica e a voz doce de Nara Leão acaba por acentuar a violência do gesto artístico.

A poesia modernista aparece nas letras tropicalistas em outra canção dos álbuns solo, o primeiro de Caetano Veloso, de 1968, *No dia em que eu vim-me embora*, escrita por ele mesmo. As assonâncias, rimas internas e revelações súbitas de sentidos fortes se dão, nesta canção sobre sair de uma pequena cidade para ir rumo à metrópole, em por exemplo alguns de seus versos do miolo: “*No dia que eu vim-me embora/ Não teve nada de mais (...) Minha vó já quase morta/ Minha mãe até a porta/ Minha irmã até a rua/ E até o porto meu pai/O qual não disse palavra durante todo o caminho*”. A rima, na sequência dos versos, entre morta e porta, seguida pela dissonância ocasionada pela palavra rua, a palavra porto rimando com porta, posta em lugar deslocado no verso, para a conclusão forte do pai calado durante todo o caminho, é um bom exemplo de letra que poderia ser lida por si, como poesia.

Em *Miserere Nóbis* o tema da família aparece com a elevação dos elementos da mesa de jantar a uma espécie de caráter simbolista, mas não deixando de ser claro que se fala da história do Brasil e sua enorme

desigualdade. Os versos “Na borda do prato se limita a janta/as espinhas do peixe de volta pro mar” e “Derramemos vinho no linho da mesa/molhada de vinho e manchada de sangue” se destacam no hermetismo, ao mesmo tempo que trazem como eixo a cena familiar, confrontada com a história e a religião. Com o verso “Na mesa da gente tem banana e feijão” há como que uma volta ao prosaico, pelo humor, a situar estes símbolos no âmbito brasileiro.

Reflexões importantes de Freud sobre a concepção do amor universal em *O mal-estar na civilização*³⁶ podem ajudar a situar o tema aqui analisado. Esta concepção é tanto o totem de boa parte da geração dos tropicalistas, a geração *hippie*, quanto a formulação máxima de virtuosos da religião, para os quais a maior imagem, segundo Freud, seria São Francisco de Assis. No entanto, chama atenção a implicação de organicidade da vida social que ela traz, elemento que, ao mesmo tempo que subjaz à grande maioria dos discursos humanistas, pode ser visto como uma das principais críticas efetuadas pela Tropicália. O amor universal, por sua vez, em tudo parece se opor ao amor familiar. Mas no fim, pode em muitos casos ser apenas uma resposta reativa, enormemente devedora a ele.

O egoísmo existente, naquela concepção, parece ressaltado por Freud. O escolher amar sem esperar nada em troca é, além de uma atitude que dá o selo de nobreza, também o escolher não depender da concordância do objeto e mesmo o anular a remissão a objetos, pois que esse amor transcenderia a separação dos mesmos. Isso tudo, porém, pode se revelar uma mera defesa individual contra os enormes sofrimentos passíveis de serem criados pela perda deste mesmo objeto. Também é a tentativa da produção de “um estado de sentimento uniforme, terno, estável”³⁷ que pode ser visto como uma tentativa de recuperação do prometido pelo amor maternal e paternal no nascimento do indivíduo. Este estado, na situação real tanto da família, quanto do mundo civilizacional, por suas hierarquias, normas repreensivas e suscetibilidade tanto ao progresso quanto ao fracasso, só pode encontrar inúmeras dificuldades.

Ambas as concepções fracassam em abordar a questão da liberdade do sujeito. Dentro delas, este tem de obedecer a esquemas

³⁶ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2011.

³⁷ *Ibid.*, p.47.

fixos e de expectativas pré-determinadas, interditando a possibilidade deste escolher um caminho apartado do gregário, silente ante questões de dilema social (postas como orgânicas), polimorfo em relação a identidades encaixotadas. Após longo exame do conceito, Freud apresenta assim, sucintamente, sua crítica:

Há uma concepção ética (...) que enxerga nessa disposição para o amor universal aos homens e ao mundo a mais excelsa atitude a que pode chegar o ser humano. De imediato queremos expor as nossas duas principais objeções. Um amor que não escolhe parece-nos perder uma parte do seu valor, ao cometer injustiça com o objeto. Além disso, nem todos os humanos são dignos de amor.³⁸

Na quarta faixa, a Tropicália segue variando de gênero musical: agora é a vez de um bolero, com *Lindonéia*. Se a Tropicália representou de fato a “retomada da linha evolutiva”³⁹ da bossa nova, como quis Caetano, aqui é uma das cantoras e agitadoras justo deste movimento, Nara Leão, que canta a canção. O ritmo e a letra nada têm a ver com aquele estilo, mas cada qual por razões diferentes. A parte musical é desempenhada segundo sua tradição, num arranjo propício para os enlevos comuns associados ao gênero, tendo o oposto do gosto moderno alimentado pelo revolucionário gênero brasileiro dos anos 50. O bolero pode ser definido, inclusive, como o “epítome do kitsch latino-americano associado ao gosto popular”.⁴⁰ A letra, composta por Caetano, também pode se passar por poesia independente, com o cotidiano, o grotesco, as rimas internas (“ninguém a visse/ miss”), as antinomias (“linda/feia”) e outras suas características muito bem representadas.

Um dos maiores mistérios do tropicalismo é porque razões a irmã de Caetano, Maria Bethânia, não quis fazer parte do movimento. Ele

³⁸ Ibid., p.47.

³⁹ VELOSO, Caetano. *Que caminho seguir na música popular brasileira?* IN: Revista da Civilização Brasileira, n.7, 1966, ps.377-8.

⁴⁰ DUNN, Christopher. op. cit., p.138.

afirma ser ela “muito individualista”⁴¹ o que parece ser, no caso, um elogio. A canção *Baby*, também do *set* do álbum aqui analisado, teve seu mote sugerido por ela. Os dois sempre foram parceiros familiares de aventuras artísticas. A carreira de Bethânia já levantava voo desde sua estreia na peça *Arena canta zumbi* (1965) onde substituiu justo Nara Leão. As diferenças de interpretação da canção *Carcará*, canção sobre a força bruta da ave comum no miserável nordeste brasileiro e presente na peça, é uma substituição emblemática do ofício e do momento em questão. Pela postura cênica e maneira de cantar de ambas, performando a música Nara parece um pássaro doce, Bethânia, um carcará. A participação de Nara na cena musical daquelas décadas é uma farta, haja vista ela ter atravessado, então, três dos principais fenômenos artísticos: a Bossa Nova, o teatro engajado e a Tropicália. Três “escolas estéticas” teoricamente antinômicas entre si.

Disto, só resta pensar que Nara respondeu a proeza de Bethânia, substituindo-a no tropicalismo. Além de sua participação no álbum manifesto, Nara gravou dois discos considerados tropicalistas, *Nara Leão* (1968) e *Coisas do mundo* (1969), o primeiro deles abrindo com *Lindonéia*. Inspirada pela gravura de Rubens Gerchamn, *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios*, que, por sua vez, foi inspirada pelo assassinato de uma jovem suburbana, a canção tropicalista surpreende pelo choque entre música e literatura (o antiquado bolero *vs* o avançado poema modernista).

A violência já está no mergulho que Caetano dá no universo da jovem suburbana, colhendo agilmente impressões de seu mundo privado e as pondo em relação com o resguardo, os crimes, as expectativas e as sinestésias do ambiente exterior. O fato da Lindonéia real ter sido assassinada é escondido durante boa parte da letra. Na ficção da canção, parece que em seu início ela ainda não morreu, mas teme morrer e de dor, pelas mãos da solidão. Aqui, a menina também desaparece, mas, num primeiro momento, misteriosamente: ela o faz na igreja e no andor, como se tivesse virado imagem santa. Depois torna a desaparecer na preguiça, no progresso e nas paradas de sucesso (aqui com a música encarnando a letra, e performando, brevemente, um rock). A tragédia de seu desaparecimento factual é como que pulverizada, materialmente, nestas outras instâncias. A verdade só é revelada em versos perto do fim, ainda que de maneira elíptica: “No avesso do espelho/ Mais

⁴¹ Frase afirmada por ele no filme *Tropicália*, de Marcelo Machado, 2012.

desaparecida/ Ela aparece na fotografia/ Do outro lado da vida”. A fotografia mencionada sendo a do jornal que publica a notícia de sua morte.

Segundo Flora Süssekind, uma das ações essenciais dos artistas tropicalistas, aqui extrapolando a esfera musical e indo para, por exemplo, o cinema e o teatro, é a de fomentarem *modos corais* na prática da arte brasileira. Tais modos prezariam não pelo paralelismo, mas pela simultaneidade, incluindo e expondo dissonâncias. Afinal, neste momento, um coro pode ser visto não só como soma de vozes, mas também como chamada à pluralidade de direções, como cheque ao clichê do estrelato individual e até mesmo como camuflagem para enfrentar o regime autoritário:

Não é de estranhar que essas manifestações coletivas, com sua dimensão participativa, sua criação de um campo experimental vazado ao campo social, se fizessem acompanhar de investigações recorrentes sobre possíveis formas e funções corais na prática artística, e por sucessão de experiências concretas diversas de uso do coro e das cenas de massa.⁴²

Estas práticas podem ser também vistas dentro da Tropicália musical. A reunião de vários artistas, sem nome tradicional de grupo, a adoção antropofágica de referências a decompor a noção de identidade e a performance de *happenings* envolvendo vários artistas, linguagens e quebra de expectativa, por exemplo, mostram como o modo coral está presente aqui e pode servir como uma boa tradução do viés político do movimento. Havia certa tarefa de dispersar as energias canalizadas em utopias políticas e estéticas naquela década no Brasil. O modo contrário, *paralelo*, operaria de maneira “colateral, sem entrecruzamento”⁴³, conforme uma concepção tradicional de arte.

No álbum manifesto, a canção *Parque industrial* é a que singularmente melhor encarna essa abertura ao coro. A canção é a única composta por Tom Zé a aparecer aqui. Ela tem suas estrofes cantadas por vários tropicalistas, um a um: Gil, Gal, Caetano e o próprio Tom Zé. Além disso, o seu refrão, “*Porque é made, made, made/ Made in Brazil*”, é cantado por várias vozes. A letra é um dos pontos máximos

⁴² SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., p. 47.

⁴³ Ibid., p.47.

da ironia e do deboche tropicalistas: aqui praticamente não há intelectualismo, as imagens se sucedendo em puro escracho da era industrial no Brasil, usando subversões irônicas de chavões comerciais (“Pois temos o sorriso engarrafado”, “É um banco de sangue encadernado”, “É somente folhear e usar”), expondo o sexismo (nas imagens das garotas-propaganda, das aeromoças, da vedete), bagunçando as figuras clichês do imaginário histórico nacional (céu de anil, bandeirolas no cordão) e ironia expositora (“O avanço industrial/Vem trazer nossa redenção”, “A revista moralista/Traz uma lista dos pecados da vedete”). A principal ironia, no entanto, se dá no refrão, ao trazer a expressão “made in Brazil”, pois ela pode parecer afirmar que a forma de criar a mercadoria é estrangeira, o produto sendo feito apenas no território físico do país.

O contrário do coro poderia ser aquilo que está à margem. Aquilo que, mesmo que a regra seja incorporar todas as vozes, não entra no conjunto, ficando separado. A arte marginal ou marginália seria como que o movimento ou momento imediatamente posterior ao tropicalismo, desdobrando várias de suas ideias e motes e vindo após o recrudescimento do regime militar. A marginália parece, em muitos aspectos, uma sequência do tropicalismo.

Talvez o mais conhecido caso de relação da Tropicália com a margem, porém, tenha se dado de algum modo dentro do próprio movimento, em sua parte mais conhecida, justo com Tom Zé. A figura de tal músico pode ser vista como a própria encarnação do artista à margem, haja vista ser ele o responsável, no âmbito do “time principal”, pelas mais fortes doses de iconoclastia, experimento formal, inadaptabilidade existencial e lírica, ímpeto dadá, desprezo por cultivar o valor da *expertise*,⁴⁴ entre outras características. Não à toa é a sua canção que é cantada coletivamente.

Tom Zé foi o único a gravar por uma pequena gravadora do Recife, a Rozenblit, ao invés de uma grande companhia do eixo Rio-São Paulo, o seu trabalho de estreia,⁴⁵ tendo medo de viajar de avião para chegar ao Rio de Janeiro a primeira vez, vindo de Salvador, para participar do movimento,⁴⁶ mas, sobretudo, após anos de menor fama e vários álbuns gravados do fim dos anos 60 a meados dos 80, ele se torna

⁴⁴ Enquanto domínio técnico de linguagens artísticas.

⁴⁵ O álbum *Grande liquidação* de 1968. DUNN, Christopher. Op. cit., p. 128.

⁴⁶ VELOSO, Caetano. op. cit., p.287.

marginal de maneira trágica quando cai num forte esquecimento, passando também por momentos extensos de grande desânimo pessoal em face a isso.⁴⁷ O artista veio a ser “redescoberto” somente no fim dos anos 80, a partir de quando passou a fazer sucesso não só no Brasil como em vários outros países.

Geleia geral é a canção mais literária ou verborrágica do álbum. Em termos de tamanho e de abundância de imagens, ao longo do movimento, apenas *Tropicália*, a canção, compete com ela, e é também por essa razão que estas duas criações são consideradas canções-manifesto do movimento. Neste caso, a música mesma parece girar, mais do que em *Tropicália*, em torno da letra. Melodicamente, por exemplo, ela parece se sacrificar em prol de fornecer as imagens verbais. Podemos pensar que a canção não é bem um canto, mas um poema letrado, uma narrativa desesperada. Uma espécie de *ponte* de *Geleia geral*, por exemplo, que começa em “É a mesma dança na sala” tem, nada mais nada menos, que 18 versos cantados, quase vociferados, ininterruptamente:

*É a mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne-seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade jardim*

⁴⁷ Como relatado ao longo do documentário *Fabricando Tom Zé*.

Chama atenção, mais uma vez, o arranjo de Rogério Duprat. E, nesta ponte em especial, seu arranjo cria uma sustentação expressiva e totalmente dinâmica, não repetindo imagens e desenhando como que um cenário rico para a torrente de versos. Compõem o arranjo linhas de sopro, mudanças de andamento, convenções dos instrumentos base e a “colagem” da escola de samba que surge com o verso “Três destaques da Portela” e silencia ao término de “Um carnaval de verdade”. Também, se Torquato menciona na letra *Canção do exílio* (de Gonçalves Dias) e *Hino da bandeira* (Olavo Bilac), Duprat cita *Il guarani* (de Carlos Gomes) e *All the way* (de Frank Sinatra).⁴⁸

A compilação de imagens visa arrebear a visão monolítica e superlativa do brasileiro e seu país, mostrando sua infinidade de paradoxos, pequenos prazeres, transgressões, hábitos, esperanças impossíveis, emblemas, clichês, etc A “doce mulata” é, ou se permite também ser, malvada e, ao lado dela, no meio da sala, está um LP de Sinatra. O “superpoder” do brasileiro ou, podemos pensar, uma sua característica diferencial, é de paisano, mas, ao mesmo tempo, sua amizade tem de figurar como hospitaleira. É hábito perguntar quem serão os três destaques da Portela, bem como guardar imagens de santos barrocos feitos na própria terra, como na Bahia. No meio de tal carnaval de imagens, a carne seca espera na janela, na imagem de um capricho absolutamente trivial. Esta ponte cumpre uma importante função para a narrativa total da canção, pois, dado seu tamanho, por um lado, e o fato de o refrão (simples) se repetir cinco vezes, por outro, ela chama a atenção e dá novo vigor para a parte seguinte.

O refrão, “Ê, bumba-iê-iê-boi/ Ano que vem, mês que foi/ Ê, bumba-iê-iê-iê/ É a mesma dança, meu boi”, traz uma brincadeira que é marca registrada da Tropicália: a junção de realidades culturais díspares, como, aqui, a menção a um bem cultural vindo do passado, o bumba-meu-boi, com o iê iê iê da Jovem Guarda. O comentário do próprio Torquato Neto ao refrão, posto no encarte do álbum, é uma síntese do descuido crítico, tão caro à arte brasileira: “Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que o bumba-meu-boi e iê-iê-iê são a mesma dança?” A “mesma dança”, que se repete no ano que vem e no mês que foi, se refere à ausência de progresso histórico, postura de fundo antievolucionista, o que permite pensar que o folclore

⁴⁸ DUNN, Christopher. Op, cit., p. 117.

não está tão longe da moda do rock reencenada num país de terceiro mundo, o iê-iê-iê da Jovem Guarda.

A letra propõe também outros choques. Seu início parece emular o culto ao barroquismo verbal próprio da poesia “nobre”, trazendo um exotismo de imagens que repercute no exotismo das palavras, principalmente no enfileiramento dos três adjetivos *resplendente, cadente e fagueira* (que afaga) para definir a manhã, ou o início da história brasileira. Interpretada esta primeira estrofe como uma única frase, no entanto, a oração “um poeta desfolha a bandeira” se conclui com “na geleia geral brasileira”. O poeta pode ser visto desfolhando a bandeira por ser ele um iconoclasta, como o próprio Torquato, também pelo fato de a bandeira do Brasil ser verde, ou porque só desmanchando os ícones é que se pode abrir espaço para construir sentido, ou, ainda, porque o poeta escreve em folhas e precisaria desfolhar o verde para tanto. Mas o que importa é que a sucessão de imagens de pendor parnasiano é cortada com sarcasmo pelo aparecimento da mencionada “geleia geral” aquela que “o jornal do Brasil anuncia.” A expressão, que dá nome à música, veio de uma discussão de Décio Pignatari com o poeta modernista Cassiano Ricardo, que criticava os poetas concretistas. Pignatari cunhou a seguinte frase: “Na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso!”⁴⁹

Nas demais estrofes regulares (as de 6 versos) são apresentados vários paradoxos e dípticos do Brasil como: sentimentalismo x recalque (como em “A alegria é a prova dos nove/ E a tristeza é teu porto seguro”), romantismo x malandragem (“Minha terra é onde o sol é mais limpo/ E Mangueira é onde o samba é mais puro”), estereótipo x sujeição (“Plurialva, contente e brejeira/ Miss linda Brasil diz “bom dia”), proletariado x geleia geral (“Voz do morro, pilão de concreto/ Tropicália, bananas ao vento”). Parece bastante tematizada também uma espécie de abismo edípico, entre desejo e satisfação, do brasileiro comum: quer-se “alguém que chora por mim” e, ao mesmo tempo, não este real mas “um carnaval de verdade”. Há distorções da sintaxe criando imagens sugestivas em “Num calor girassol com alegria” e “Brutalidade jardim”. Há a invenção da palavra “plurialva” a ironizar o certificado de branquidão latente em toda exigência da civilização.

⁴⁹ DUNN, Christopher. Op. cit., p. 117.

3. Passeando pelo tropicalismo, o lado B do álbum manifesto

Uma das características que mais podem impressionar no tropicalismo é uma segurança, real ou forjada, de seus integrantes. Apesar de a maior parte deles serem jovens baianos anônimos, ou seja, sujeitos que a princípio de fora das discussões “centrais” da cultura brasileira, a expressividade dos mesmos é marcada por uma atitude de desafio à tradição, feita não só com despudor, mas também com inteligência e como que insolência. Um dos grandes enigmas que propõem neste álbum, como dito, é *Coração materno*. Mas, se se tiver que escolher algo misterioso entre o repertório autoral, *Baby* pode ser uma séria candidata. Esta canção tem algo do *cool*, melancólico e sofisticado de uma balada jazz de Gershwin *standard* de jazz e, ao mesmo tempo, uma letra feita de vocábulos e expressões chulos, cotidianos, truncados, antipoéticos, polêmicos e apolíticos. Uma vez aceito o seu jogo, uma sensação constante no tropicalismo é a de o movimento antecipar a “decadência” do gosto das décadas seguintes e até hoje. O decadentismo, na verdade, pode ser visto como o próprio tropicalismo, uma sua definição.⁵⁰

A graça de *Baby* pode se dar em cima disso. Diante da pressão feita aos tropicalistas pela esquerda e pela direita, eles gravam esta música. Um ouvinte tradicional acharia que é pura afronta: mas se trata de uma afronta lenta e indiferente. O enigma da canção é claro: por acaso trata-se de um abraço, por conta de versos conscientemente displicentes ante o compromisso político da música brasileira, ao imperialismo norte-americano? Afinal dizer “Não sei, leia na minha camisa/ Baby, I love you” é, em termos de discurso representativo, a coisa mais adolescente e conivente a conformismos a se fazer num momento de urgência nacional extrema. Mas como uma crueldade dessas soa tão calculada, perversa talvez? Trata-se de jovens inteligentes, estes aqui. O que este arranjo de cordas, tão enlevado e apaixonante, quererá dizer ou como poderá ser apreciado? E, muito importante: como interpretar, criticamente, hoje, uma canção que se tornou cansada como essa, sem a reduzir a *hit*?

⁵⁰ Questão aqui apenas apontada, mas desenvolvida no capítulo 4.

Uma canção também tem sua narrativa. Como se narra uma canção se ela não é somente palavras, mas, música ao mesmo tempo? O que se revela e o que se esconde aí e que seria diferente do esperado de, por exemplo, um depoimento? No momento político vivia-se o máximo da expectativa desta forma de discurso: os presos políticos da ditadura tinham que *depor*. *Baby* enuncia uma letra ridícula, sem propósito, nem prosaico, nem abstrato, para os parâmetros estabelecidos da MPB. Há, nela, bem como em todo o tropicalismo, uma forte atmosfera de *aleatório* e de *distraído*. Chegando até o *nonsense*. Para a época deve ter sido completamente espantoso ouvir palavras como “margarina”, “gasolina” e “lanchonete” serem cantadas. Também as exclamações “Há quanto tempo” e “Eu sei que é assim” são exemplos que soam sem contexto, puros devaneios e fragmentos. Choques iguais são sempre tentados pela arte, mas a proeza tropicalista foi a de compor um cenário grande, criando espécies de defesas em termos de referências e modos de discurso, em um momento oportuno, para, então, criar seu escândalo.

Gal Costa foi uma das tropicalistas mais ativas. Ela gravou dois discos solo em 1969, representando seus companheiros exilados, Caetano e Gil, no Brasil. Seu disco de 1973, *Índia*, pode ser considerado também tropicalista, haja vista ter, entre outras canções, versões a músicas bregas e/ou antiquadas como a paraguaia faixa-título (onde canta os versos “Dentro do meu coração/ todo meu Paraguai”) e a portuguesa *Milho-verde*. Sua voz foi se tornando uma das mais famosas do Brasil nos anos posteriores ao movimento aqui tratado. A interpretação de *Índia* possui o exagero, a convicção, a intensidade e as dinâmicas típicas de um procedimento tropicalista. Se tais *rankings* puderem ter sentido de existir, a cantora pode ser considerada a 3ª tropicalista mais influente de todos. Aqui, neste álbum manifesto, ela canta 2 músicas sozinha e participa de 2 coletivamente.

Como dito anteriormente, uma das definições prontas do tropicalismo é afirmar que o movimento se caracteriza pelo pleno aceite das vertentes rock e pop psicodélicos internacionais. Este apontamento, obrigatório da crítica de entretenimento das revistas de cultura pop, é reducionista e esquece que outros gêneros, linguagens e *expertises* possuem igual destaque, além do modo vanguardístico que desloca isso tudo. Também é importante dizer que a Tropicália pode tocar, usando músicos contratados para a execução, diversos gêneros como salsa, tango-canção, frevo, samba, etc, com uma expertise em alta-fidelidade e

não como o pop e rock padrão fazem, até hoje, que é trazendo linguagens de outros gêneros para dentro da identidade rock e pop.⁵¹

No álbum em análise, que traz efetivamente poucas menções ao rock e ao pop internacionais, há vários exemplos disso: canções como *Coração materno*, as autorais *Lindonéia* e *Baby*, e a outra incursão em versões, *Três caravelas*, são performadas com rigor técnico, podendo estar num álbum de seus respectivos gêneros, e não como pastiche ou metadiscurso, ação que faz com que ironias e distanciamentos brotem de um *a posteriori* de conceito.⁵²

Três caravelas é uma salsa, originalmente composta pelos espanhóis Augusto Algueró e Guardia Moreu, ganhando versão brasileira com João de Barro, o Braguinha, e que narra a chegada de Cristovão Colombo às Américas. Sua execução não é rock ou pop psicodélico, mas musicalmente muito competentes e fiéis execução e arranjo de seu gênero. Os sopros, as convenções e o suingue são salsa. Com a versão brasileira, a estrofe da ponte foi adaptada para “Muita coisa sucedeu/Daquele tempo pra cá/O Brasil aconteceu/É o maior/Que que há?”, versos que soam evidentemente irônicos neste novo contexto, tropicalista e pós golpe militar. Braguinha é considerado um dos compositores mais longevos da história da música no Brasil, falecendo aos 99 anos e tendo sido o autor de *Chiquita Bacana* e *Yes, nós temos bananas*, gravadas por Carmen Miranda. Sobretudo podemos dizer que, com esta escolha de canção, além da situação do movimento em uma dimensão continental, o gesto tropicalista menciona, sutilmente e mais uma vez, por intermédio da menção a este compositor, a mundialmente famosa cantora.

O mote principal de *Enquanto seu lobo não vem*, composta por Caetano Veloso, é a descrição de um lugar misterioso e múltiplo para o qual um sujeito amoroso convida alguém para passear. A interpretação mais imediata é clara: trata-se de um casal querendo fugir das opressões do momento histórico, criando idílios de lugares livres de controle

⁵¹ É comum o rock adotar uma linguagem isolada de outro gênero para o pastichizar ou anarquizar, em prol de sua violência típica. A título de exemplo, podemos pensar na adoção de uma escala de música erudita ou exótica ou a comum visitação ao tempo 3 por 4 de uma valsa, ambas ações muito comuns no estilo.

⁵² Procedimento conceitual, envolvendo a *mimese* tropicalista, analisado ao longo desta dissertação, tomando como base a própria *Coração materno*.

disciplinar ou abertamente violentador. Este passeio seria feito “enquanto seu lobo não vem”. O que se revela no fim, no entanto, com a imagem quase psicanalítica, “debaixo da cama”, é o medo como estando sempre latente a todos os convites. Em uma inversão, também podemos pensar que o amante que convida é a própria ditadura, o lobo, chamando para um outro passeio, uma prisão ou deserção, travestindo seu lugar idílico de várias características díspares, fabulares, enganadoras. O “lobo” poderia ser o próprio autor do discurso.

O modo como as descrições destes lugares utópicos são feitas na letra, no entanto, trazem sutilezas que as inscrevem no domínio de metáforas ricas. Algumas das imagens mais óbvias estão perto do fim, nos versos “vamos por debaixo das ruas/debaixo das bombas, das bandeiras/debaixo das botas”. Há uma clareza política aí, com um sujeito se escondendo das ruas enquanto lugar público, também das bombas, enquanto possibilidade de conflitos armados e repressões severas, além das bandeiras, enquanto símbolos de ordem e dominação, e, por fim, na imagem clara do Estado, das botas, aquela que pisa por sobre a vida ordinária e que a ameaça esmagar, dada sua força colossal.

Os locais idílicos, ora apontados, ora meramente descritos, são esses, podendo ser vários lugares ou mesmo um único lugar misterioso que se disfarça e seduz:

*floresta escondida/avenida/veredas no alto/cordilheira
sob o asfalto/ruas largas (por onde passa a
Mangueira)/debaixo da avenida Presidente Vargas/
Estados Unidos do Brasil/ruas onde Mangueira
passou/debaixo das ruas/ debaixo das bandeiras/ debaixo
das botas/debaixo das rosas/ debaixo dos jardins/
debaixo da lama/ debaixo da cama*

O enigma se enuncia na primeira imagem “floresta escondida”, afinal, o adjetivo parece redundar o que *floresta* já figura. O mesmo adjetivo, porém, aparece no único verso que expressa não um lugar, mas um modo: “vamos passear escondidos”. Quando nomeada, a avenida Presidente Vargas tem seu nome repetido, e deixa de evocar um lugar, para se remeter à imagem do presidente populista, aquele que tanto foi chamado “pai dos pobres”, quanto “mãe dos ricos” e que se suicidou, num acontecimento que, para o dramaturgo tropicalista Zé Celso,

representaria o abandono do pai para todos os brasileiros.⁵³ A repetição deste nome pode soar como uma injúria, uma menção de saudade de um outro governo, em face aos ditadores.

As orientações que se referem a esse *lugar* se contradizem seguidamente. Primeiro vamos a “veredas/no *alto*”, para, no verso seguinte, sabermos que há “uma cordilheira/*sob* o asfalto”. Em outro momento, primeiro somos chamados a “passear escondidos”, para, depois, também no verso subsequente, sermos convidados a “desfilar pelas ruas/onde Mangueira passou”. Estas orientações contraditórias somadas compõem um painel de despolitização ou intimidação pelo medo. A soma de locais do fim (rosas, jardins, lama, cama) também aponta para um segredo que é como que aprofundado pela progressão.

A música em si quer encarnar o que diz, soando ora encantadora (nos versos regulares), ora irritante (nos versos repetidos). Um detalhe importante do arranjo corrobora essa segunda característica: ao contrário das domesticadas flautas, os trompetes da música têm um objetivo claro de irritação, remetendo novamente a fanfarras. O efeito gerado por eles, por destoarem de um arranjo tradicional e parecerem se remeter a um fora, numa espécie de colagem, pode remeter também ao dadá, tão conhecido por usar recursos que visavam irritar plateias.

Os *backing vocals* aqui presentes, etéreos e de palavras quase irreconhecíveis, também se fazem diferentes dos tradicionais da MPB, remetendo ao psicodélico, por sua repetição e também a essa impressão de colagem. No total, percussões, sopros e dinâmicas envolvendo a composição, que em si parece querer simular um mantra, revelam um trabalho do arranjo, de acordo com uma moldura total e distribuição de elementos, e não algo que simplesmente se registrou em uma performance ao vivo no estúdio.

O tema da mãe, tão importante nessa pesquisa, volta em *Mamãe Coragem*, composta por Caetano e Torquato e cantada por Gal Costa. Ao contrário de *Coração materno* e invertendo versos do poema *Ser mãe* de Coelho Neto, aqui são os corações dos filhos (no plural) que são sacrificados: “Ser mãe é desdobrar/ Fibra por fibra os corações dos filhos”. A inversão se dá por meio do plural de coração, somado a um mero acréscimo, “dos filhos”, pois o poema dizia: “Ser mãe é desdobrar fibra por fibra/o coração!”. Coelho Neto foi, à sua época, o autor mais

⁵³ Ideia defendida pelo diretor no programa Roda viva de 29/03/2004.

lido do Brasil e também membro fundador da cadeira número 2 da Academia Brasileira de Letras.

A canção é como uma sequência de *No dia em que eu vim-me embora*, pois o tema é o mesmo: o abandonar a cidade pequena para abraçar os encantos da cidade grande. A canção começa com um sinal de fábrica que se incorpora ao início da música. A letra inteira parece uma carta comum, sem tirar nem pôr, salvo repetições e o interlúdio, onde os versos invertidos de *Ser mãe* aparecem. Se toda a carta é uma tentativa de consolo do filho, com este afirmando “Pegue uns panos pra lavar/ Leia um romance/Veja as contas do mercado/Pague as prestações”, nesta parte singular há como que um comentário em *off* do reconhecimento da crueldade do amor das mães. Por conta dos indícios de abraço à vida urbana e corte de laços com a terra natal, esta canção já não se dirige aos campônios, como na composição de Vicente Celestino.

Talvez um auge poético da canção se dê com os versos:

*Não chore nunca mais, não adianta
Eu tenho um beijo preso na garganta
Eu tenho um jeito de quem não se espanta
(Braço de ouro vale 10 milhões)
Eu tenho corações fora do peito
Mamãe, não chore, não tem jeito*

Aqui, o clamor do filho atinge um máximo, pois a cada verso há grande variação de registro e estado descrito, como num controlado desespero, passando pelo enigmático parêntesis⁵⁴ e chegando até o verso “Eu tenho corações fora do peito”, antes da conclusão. Aqui há novo eco à letra da música de Vicente Celestino, mas mais uma vez como plural e inversão mãe-filho. Este verso pode significar muita coisa: tanto a realização do ensinamento da mãe, o coração do filho se desmembrando para fora de si, quanto um estar aprendendo a morrer; tanto a multiplicidade presente na vida jovem, quanto a ambição com a matéria.

Cotidianamente, é muito comum julgar um entendedor *de música* principalmente por sua atenção e retenção das letras. As canções, assim, tomam a frente desta arte, sua parte literária tornando-se um

⁵⁴ Enigmático mesmo. Novamente segundo o professor Jair Fonseca, em conversa, os versos podem aludir romance/filme *O homem do braço de ouro*, de Nelson Algren/Otto Preminger, respectivamente.

componente que, muitas e muitas vezes, praticamente subsume o sentido total da música. Também cotidianamente, a música “somente” instrumental não tem nem de perto a atenção e a necessidade que a música cantada tem, esta sendo, muito possivelmente, a arte preferida da vida nas cidades. Sente-se que à música instrumental falta algo; algo fundamental, um seu coração: a voz humana. Esta voz, no entanto, não deve apenas cantar notas: deve usar a palavra. Para nós, brasileiros, a palavra pode estar no idioma nacional ou no quase-natural inglês.

Este “quase” se refere ao fato de que poucos de nós, apesar das aulas de inglês tomadas por boa parte da população desde o ginásio, decorarmos letras em inglês que não sejam o puro clichê do amor ou da redenção subjetiva. No entanto, se *palavras* não estiverem lá, na música, algo fundamental está faltando nos inúmeros lugares sociais que ela deve estar. Se, na quase totalidade deles, música cantada não estiver presente, simplesmente o encontro será suportado, mas muito mal avaliado. O bom entendedor de música mediano, por isso, se faz como aquele que entende a importância das letras, indo mais a fundo nesta paixão comum.

Dentro destas reflexões e para o gosto nacional, a canção, quase *meta-canção*, *Bat macumba*, ocupa um lugar especial. Ela não é extraordinariamente conhecida como as canções tropicalistas que se tornariam patrimônio nacional pelas décadas seguintes, como *Aquele abraço*, *Atrás do trio elétrico*, *Soy loco por ti America*, *Procissão*, *Baby*, entre outras, mas ela é uma das primeiras, ou a primeira, a ser lembrada como exemplo do vanguardismo na Tropicália. E o começo do enigma, característica própria das disruptivas obras vanguardistas, está em sua letra. Aqui, uma repetição dionisíaca, própria das músicas rítmicas brasileiras e ocidentais, está presente. Também um *jogo* com o ouvinte, tão próprio da música brasileira dançante é requisito cumprido: a canção quer que a letra seja cantada, entendida, decorada e *rida*. Porém os vocábulos escolhidos, muitos deles criados, sua estrutura e a meta-compreensão que vai se revelando, tornam a canção vanguardista.

Não devemos pensar, que *Bat macumba*, porém, somente acrescenta à música tradicional ou *de raiz* brasileira o elemento vanguardístico, sofisticado, mas, também, que seu humor escrachado revela uma ancestralidade da sofisticação e do complexo, qualidades que não podem deixar de ser pensadas como estando presentes também em elementos da cultura pop e de entretenimento contemporâneos. Ela traz os ensinamentos do concretismo brasileiro, escola literária

vanguardística por excelência, e junto a ele elementos da cultura pop, num escracho que a música tradicional nunca ou raramente ainda se havia dado ao direito de registrar, para dentro da MPB inteligente e altamente nacionalista. Mas a canção mais mostra aspectos não revelados dessa música que a MPB quer cultivar do que acrescenta a ela elementos novos. *Bat macumba* poderia tocar, e toca, em qualquer baile do território nacional.

Sua letra é enigmática, para qualquer entendido. Ela mistura a referência *Batman* à referência *macumba*. Em seguida o grito do rock e da jovem guarda se soma: *iê iê*. Para então, ainda no primeiro verso, *Batmacumba*, se repetir com um final diferente, *obá*. Esta palavra não é “ôba”, mas sim o nome da primeira esposa de Xangô, o orixá da justiça. A letra, o enigma, então, não se revela: pelo contrário, a medida que se repete, se apaga. A letra vai sumindo, sílaba a sílaba: é uma letra que se valoriza, pois retira cada célula como se fosse valiosa, mas, a guisa disso, sacrifica um sentido. Criando outros. *Obá*, vira *Oh!*; *Batmacum*, vira *Batman*; *Bat*, vira *Ba*; *Ê ê*, que poderia remeter a algo ainda, vira *Ê*; e assim por diante. A letra chega a célula mínima, *Ba*, para voltar a se incorporar inteira, até seu começo: de *Ba* ela volta a *Batmacumba ieiê, batmacumba obá*. Olhada graficamente, como se não bastassem essas brincadeiras, a letra figura, dado seu sumiço e sua volta progressivos, tanto a asa de morcego do Batman quanto a bandeira de São João.

A música coloca, em vários níveis, a relação entre arte e entretenimento, mas tentando anular supremacias. A arte vanguardista, pelo concretismo, e o entretenimento, pela referência *Batman*, caminham aqui, lado a lado. Também esta canção possui um ritmo tradicional (de “autêntica cultura”) brasileiro, mas seu tema envolve explicitamente o pop internacional. A pergunta é o quanto esperanças e despotismos políticos e estéticos se apoiam falsa ou demasiadamente em separações do tipo, almejando a não-mistura ou amalgamação de linguagens “puras”. Eis uma questão central na Tropicália: ela quer desconsiderar, e desconsidera, esta separação. Sua ação é a de misturar radicalmente estes tipos. E, em *Bat macumba*, esta mistura chega a uma síntese explícita e bastante emblemática.

A última das canções do álbum é uma versão ao *Hino do Senhor do Bonfim*. Esta canção remonta a um passado ainda mais distante e a um mote mais remoto do que *Coração materno*, datando de 1923 e tendo sido escrita, por João Antonio Wanderley, em homenagem ao centenário da Bahia e à sua igreja, que tem o nome do mesmo santo.

Isto, mais uma vez, contrapõe-se ostensivamente ao culto ao novo dos ídólatras urbanos, e mostra mais uma vez uma diretriz não trivial para o sentido do *cafona* na Tropicália. Aqui, o inimaginável de se encontrar tanto em um disco do pop psicodélico internacional, quanto no da esquerda brasileira engajada, é também levado ao extremo: como acontece com *Coração materno*, este hino seria uma escolha interdita pelo bom gosto (seja moderno, jovem, esquerdístico ou, ainda e meramente, urbano) e é performado sem nada de irônico na música em si, podendo ser tocado, à exceção de seus gritos do final, na paróquia do bairro. Se há uma ironia é a do contexto para o qual a obra é deslocada, mas ainda assim será sempre uma ironia indeterminável ou, se preferirmos, autorreferente, aberta.

A Igreja Nosso Senhor do Bonfim se situa na península de Itapagipe, periferia da periférica Salvador, o que aumenta um aparente *nonsense* de irrelevância da escolha para uma canção performada com intentos nacionais. Contudo, este local é considerado o ponto máximo do catolicismo baiano, característica que, por ser baiana, representa também o máximo imaginável do sincretismo religioso nacional. A canção traz em seu refrão os versos “Desta sagrada colina/Mansão da misericórdia” que, deslocados para o “centro” da cultura brasileira, o eixo Rio-São Paulo, onde estão os tropicalistas, adquirem um caráter irônico ante a utopia de país que é o Brasil e o cordialismo do seu povo: esta mansão está em Salvador, São Paulo, Roma ou em todo e qualquer lugar? O povo, este que a tudo perdoa, e não se reconhece como habitante de choupanas, não de mansões.

Os bárbaros baianos podem ser vistos como pedindo perdão, com toda ironia. Ou, também, segundo Celso Favaretto, a canção pode representar um hino de vitória destes nordestinos em sua tomada da cultura da *polis*.⁵⁵ O *Hino do Senhor do Bonfim* fecha o álbum *Tropicália ou Panis et circencis*, e repete a sonoplastia de tiros de canhão que foi apresentada imediatamente antes de *Coração materno*. Fica havendo aí uma ideia de ciclo, um ciclo estranho, que excluiria a primeira música... Aquela que era a denúncia da desigualdade divina no tratamento dos homens.

⁵⁵ “Cantado na festa do padroeiro, celebra as passadas conquistas do povo baiano referindo-se [no álbum] à presente conquista dos músicos baianos no Sul.” FAVARETTO, Celso. op. cit., p.90.

4. Um poema de Caetano, uma canção de Celestino

Para se ter uma ideia, mais clara do que o imaginável, do lugar que uma canção como *Coração materno* ocupa para uma crítica séria, pode-se tomar o célebre texto *Vanguarda e kitsch*, escrito pelo “crítico americano mais influente depois da Segunda Guerra Mundial”⁵⁶, Clement Greenberg. Sua primeira frase diz:

Uma mesma civilização pode produzir simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de T.S. Eliot e uma canção de cabaré; uma pintura de Braque e uma capa do Saturday Evening Post.⁵⁷

Se adaptássemos a primeira parte da frase para o contexto nacional, obteríamos algo como: “Uma mesma civilização pode produzir simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de Carlos Drummond de Andrade e uma canção de Vicente Celestino.” A frase, em ambas as formas, é síntese dos padrões estabelecidos em relação à arte para as classes alta e média: quer-se mostrar um gosto depurado, que precisa excluir uma *cultura ruim*, esta que talvez seja representante, na origem do julgamento e em última análise, de um caminho de não ascensão social.

A divisão é cômoda e falsa. A latência mais forte é a de se estar adotando um parâmetro objetivo. Este parâmetro é, em geral, o da *expertise*, o de que a arte feita com domínio técnico e competente estudo da tradição é a avaliação definitiva da qualidade da cultura. O elitismo é saliente, quase intrusivo. A consequência da adoção desta visão é a de perpetuar a crença no caráter redentor da arte e no evolucionismo social, concepções que tanto têm provocado discussões e mobilizações estéticas pobres.

A questão, para esta pesquisa, não é ausência ou existência de qualidade na música de Vicente Celestino, mas o quanto estes

⁵⁶ COMPAGNON, Antoine. op. cit., p.53.

⁵⁷ GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização: Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p.27.

parâmetros, técnica, expertise ou, ainda, politicidade, dominam latências do discurso crítico, subsumindo outros e instaurando explicações e princípios para a cultura ora elitistas, ora simplesmente acomodados em esquemas fixos, cuja validade se pretende universal. *Coração materno* é a canção execrável por excelência, aquela que a maior parte dos ouvintes, mesmo progressistas, jamais pararia para considerar levar a sério, sem qualquer menção jocosa. Muito menos para a tomar para si, sem mesmo o intento de “homenagem ao brega”.

Adotada a visão de arte presente na frase de *Vanguarda e kitsch*, de qualquer modo, desconsiderar-se-ia, como Greenberg também o faz, que um componente da poesia modernista (inclusive a de Eliot⁵⁸) é justo a liberdade de visitaçao ao chulo – como imaginar versos feitos de sopa de letrinhas. A canção de cabaré *está* no poema moderno. E vice-versa, prova-nos, ao menos, a Tropicália. Ambos não são em nada excludentes. E a lógica do argumento (antes de o considerarmos hipostasiador) é clara: os poemas singulares de T.S. Eliot, reunidos, representam uma coletividade e as canções de cabaré, reunidas, representam outra. Ambos pertencem a um mesmo gênero, *arte*, por defeito da vida.

O aceite dessa divisão, no entanto, parece ajudar a mitigar certos mal-estares da civilização, pois os evita olhar de frente. Pode-se imaginar o quanto a vanguarda, em sua incorporação não só do chulo, mas também do irritante, do abertamente experimental, do lixo, do vazio, de outras formas de definir a duração na arte, etc, tenta fazer essa mesma divisão se defrontar com infinitas outras possibilidades. Mas não que este pacote completo seja automaticamente incorporado na consciência dos artistas e as dualidades sejam facilmente superadas.

Celestino, em sua emulação *lo fi* do canto operístico, teve seu nome firmado, pelas décadas seguintes à sua produção, como o “pai do brega”⁵⁹ e veria um de seus diretos opositores na revolução da bossa

⁵⁸ Como nos versos de *Retrato de uma senhora*, citados por Edmund Wilson quando da análise da obra do poeta: “Toda manhã me encontrareis no parque/ Lendo histórias em quadrinhos ou a página esportiva./ Advirto, particularmente:/ Uma condessa inglesa ingressa no teatro./ Foi morto um grego num baile de polacos./ Outro desfalque bancário confessado./ Mantenho a compostura./ Mantenho o autodomínio./ Salvo quando um realejo, mecânico e cansado./ Remói uma canção gasta e vulgar.” WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, p.120-1.

⁵⁹ Como relatado no Dicionário Cravo Albin. <http://dicionariompb.com.br/vicente-celestino/dados-artisticos>.

nova, cultuada pelos próprios tropicalistas. Esta era considerada o último grande marco da MPB, cabendo às gerações novas, para Caetano Veloso, deixar de se intimidar com uma sua magnitude – a de uma espécie de “poesia de exportação”, para usar o preceito de Oswald de Andrade. O estilo do canto de Celestino é chamado em “dó-de-peito”: a emoção na canção deve ser sempre exaltada e ocupar lugar principal; as letras cantadas se referem a um imaginário arcaico, campesino ou popular; os arranjos são radiofônicos; o domínio musical do artista é intuitivo, “pouco sofisticado”. Se se pudesse definir um “vilão” da música brasileira para a bossa nova, Celestino seria um ótimo candidato. O canto do novo estilo era o absoluto contido, as emoções prezavam pelo comedimento, os temas eram o contemplativo da moderna cidade.

A versão original de *Coração materno*, traz formato e orquestrações que poderiam fazer par a uma “Tin Pan Alley song”,⁶⁰ jargão com que Clement Greenberg, em seu texto original, define as músicas comerciais. Por sua inadaptabilidade ao pé da letra, traduzido este texto crítico para o português, o termo se tornou “canção de cabaré”, que é uma classificação talvez a melhor para *Coração materno*. Como dito, os argumentos de Greenberg são elaborados a partir de elitismo, mas os desenhos dos arranjos de corda desta canção brasileira, em sua versão original, seguem, estritamente e de fato, os limites impostos pelas convenções comerciais do produto música.

Mesmo diante disso, no entanto, outra questão crucial surge: essa “venda” da autenticidade da arte não impede a crítica de ser, também nesse caso, autorreferente, tomando consciência do lugar de onde está olhando para toda e qualquer manifestação artística. A crítica pode controlar a mobilidade dos seus modos de interpretação e, caso não faça efetivamente esse exercício, na análise de manifestações volta e meia

⁶⁰ Tin Pan Alley era o nome do edifício onde funcionavam, dos últimos anos do século XIX às primeiras décadas do século XX, as principais gravadoras de música comercial em Nova York. A mencionada frase original de Greenberg é: “One and the same civilization produces simultaneously two such different things as a poem by T. S. Eliot and a Tin Pan Alley song, or a painting by Braque and a *Saturday Evening Post* cover.” GREENBERG, Clement. *Avant-garde and kitsch*. IN: *The collected essays and criticism. Volume 1: Perceptions and judgments*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p.5. Uma canção como *In the shade of the old apple tree*, de Egbert van Alstyne, com letra de Harry Williams, gravada por Henry Burr em 1905, é um exemplo de canção parecida com *Coração materno*.

atravessadas pela diversidade (estética, antropológica, social ou quaisquer que sejam), certamente cai na cilada de tomar obras de arte por exemplos subsumidos a ideais eleitos de forma.

A referida alta-fidelidade musical⁶¹ dos tropicalistas, aliada à conquista de uma grande popularidade nacional, são ambas como que traídas por inusitadas e recorrentes características presentes no movimento, tanto na sua parte puramente musical, quanto na literária e na performática: uma poética do grotesco; um entulhamento de referências; o uso de um anestesiamiento intelectual consciente; operações miméticas ora explícitas, ora latentes; violentações dadaístas; etc Estas escolhas, que, em termos filosóficos, contemporâneos à época, estariam assumindo a forma de uma tentativa de escape da representação, foram vistas de outras formas pelos detratores da Tropicália: cinismo, gratuidade, hedonismo irresponsável, alienação, convivência com o imperialismo, imitação de “modas” francesas (como o existencialismo ou o surrealismo), etc

A característica vanguardista do movimento é, em boa parte destas refutações, o *x* da questão, e é ela também que assinala uma “permissão” para o uso dos recursos da primeira lista acima. Bem como para a gravação da canção aqui estudada, da maneira como foi gravada. De qualquer modo, a vanguarda não raro se vincula a exercícios de crítica à concepção ontológica fundamentada na procura pela unidade e pela identidade e que encarna as vigas mais originárias e dominantes na cultura e na sensibilidade ocidentais. A enunciação básica desta crítica é a de que, diante das mais conhecidas dualidades “dilemáticas” usadas para compor identidades, como engajamento *x* alienação, responsabilidade *x* niilismo, sofisticação *x* convencionalidade, pátria *x* párias, podemos contrapor uma outra (anti)ontologia, a que afirma, com Deleuze e Nietzsche, que “o ser se diz do devir como devir, o um se diz

⁶¹ Chamarei aqui *alta-fidelidade*, musical ou artística e em um uso meio livre, meio incorporado das críticas musicais do pop nacional e internacional, a concepção que preza pelo conhecimento técnico e de tradição que desenvolve linguagens. Ela se opõe a *baixa-fidelidade* que é a tomada que adapta livre e espontaneamente o uso de linguagens de um gênero, não prezando pela qualidade técnica ou fidelidade em relação à tradição. Em inglês os termos aparecem como *hi fi* ou *low fi*.

do múltiplo como múltiplo, a necessidade se diz do acaso como acaso: em suma, a identidade se diz da diferença como diferença.”⁶²

Essa visagem a partir do múltiplo, do devir, do acaso e do diferente pode servir como uma terapia para desbancar a neurose de certos dilemas presentes em discussões políticas e culturais, criando espaços, para os sujeitos e os discursos, de exercício de mobilidade de pulsões, ao invés do cultivo de modelos que redundam no recriminatório. “O Super-eu da cultura, exatamente como o do indivíduo, institui severas exigências ideais, cujo não cumprimento é punido mediante ‘angústia de consciência’”⁶³, é o afirmado por Freud na análise dessas recriminações. Não reconhecidas como tais, as recriminações redundam em si mesmas e mais evitam tocar do que tocam problemas.

Um bom exemplo de procedimento liberador, não decorrente do exposto, mas a ele certamente afim, está em uma carta de Marcel Duchamp a André Breton, em que o primeiro desarvora a pergunta, comum e encurraladora, pela existência de Deus:

Em termos de metafísica popular não aceito discussões sobre a existência de Deus, o que quer dizer que a palavra ateu, oposta a crente, nem sequer me interessa... Para mim há outra coisa distinta do *sim*, do *não* ou do *indiferente* – por exemplo: *ausência de investigação nesse domínio*.⁶⁴

Trazida para o contexto político brasileiro do fim da década de 60 (pelo menos), esta resposta, que podemos tomar como uma definição radical de laicismo, provocaria escândalo. As perguntas seriam: “Você, sujeito X, é de esquerda ou de direita? É a favor do regime militar ou comunista? Quem você apoia: a pátria institucional progressista ou a cultura selvagem nacional?” Se seguissemos Duchamp, poderíamos responder: “Nem uma, nem outra. Mas também a acusação de indiferente não cabe a mim. Minha posição a esta questão, que não considero questão, é *ausência de investigação nesse domínio*.” Em

⁶² MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.130.

⁶³ FREUD, Sigmund. op. cit., p.90.

⁶⁴ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.41.

última análise, enxerga-se, assim, o múltiplo, a partir do múltiplo, situando a politicidade em outro nível.

Esta anti-resposta ecoa também a adoção do procedimento budista por Barthes, em *O império dos signos* (1970), como relatado por Raul Antelo em sua introdução a *O erotismo* de Georges Bataille: “a filosofia zen desmonta a via de toda asserção ou negação, recomendando que nunca nos prendamos a nenhuma das quatro proposições canônicas: *isso é A; isso não é A; isso é ao mesmo tempo A e não A; isso não é nem A nem não A.*”⁶⁵ Desmontar a prisão a instâncias canonizadoras é uma das operações que podemos ver almeçadas pela vanguarda.

A concepção montada nestas últimas linhas é propícia para a análise da criação tropicalista. Ela preserva e valoriza o aspecto vanguardístico do movimento, ajudando a entender porque a Tropicália não simplesmente defende estes ou aqueles gênero musical, corrente estética ou ideológica, por exemplo, mas os vê como múltiplos, ou seja, não redutíveis à unidade, usando-os para montar e desmontar os cenários da canção. O carnaval tropicalista resulta numa libertação das burocratizações do cânone, e canônicas, que tendem a privilegiar este ou aquele caminho estético específico como sendo, digamos, *mais monumental*⁶⁶ ou *libertário*. Há, neste ponto, várias questões que podem ser consideradas cruciais para o movimento como o antihistoricismo, o antievolucionismo, a incorporação de contrários, etc e que vão sendo abordadas aqui.

A letra de *Coração materno*, sob uma análise atenta, revela-se uma compilação de acasos milagrosos para o momento de 1968 e uma adoção vanguardística. Ela narra nada mais, nada menos, que um matricídio, realizado pela exigência amorosa mais do próprio assassino (o filho-amante) que de uma amada de pedido cruel, mas também brincalhona e envergonhada. Um assassinato impetuoso, sem razão de qualquer maneira convincente, da figura materna, em meio a uma história nacional que vive o ápice do culto do paternalismo político,

⁶⁵ ANTELO, Raul. “O lugar do erotismo”. IN: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Autêntica, 2013, p.21.

⁶⁶ No “apego da tradição moderna à redenção pela arte”, muitos artistas se prendem à ideia da arte como monumento (Proust e Joyce, por exemplo). COMPAGNON, Antoine. op. cit., p.52.

aquele que protegerá a todos pela força insuscetível a desastres, adquire poderosa força irônica.

É como se se fosse dito: enquanto distraímos a plateia com a narrativa da morte da piedosa mãe, ou qualquer outra a alimentar a indústria das canções no Brasil, os “heróis” homens, de direita ou esquerda, repetem os erros dos pais homens, em sua incapacidade de abrir a história para novas possibilidades de discurso e de personagens, pelo contrário, fechando esta história enfaticamente nas rotas determinadas pelo protagonismo bélico masculino. Os protagonistas, os fatos narrados e as psicologias da narrativa verbal desta canção não têm muito de densidade real: tudo parece ter sido montado para contar uma história que fosse, desde o princípio e forçosamente, dramática, sendo fácil (se bem que que não necessário) afirmar que, nesta canção, as palavras escolhidas se esvanecem em simbologia meramente retórica, abandonando a carne do mundo e seduzindo enquanto éter barateado.

Parte da razão do tema em si provavelmente se explica por uma vontade de emular o épico, o épico operístico, que era o mundo que fascinava Celestino. Reza a lenda que, ele próprio, quando criança e fazendo parte do coro de um espetáculo, teria sido convidado por Enrico Caruso, primeiro cantor de ópera a atrair plateias em todo o mundo, e que assistia ao espetáculo, para ir à Itália estudar canto, tendo sido impedido por sua família.⁶⁷ Indagado pela motivação desta letra, no entanto, o cantor afirmou ter se baseado em uma lenda medieval.⁶⁸

Ironicamente, este evento da infância tornou-se uma das poucas vezes que Vicente Celestino subiu no palco de um grande teatro. Durante toda sua carreira o cantor não pôde cantar no Teatro Municipal do Rio, como era seu sonho, tendo de fazer seus shows, frequentemente, em picadeiros de circo improvisados para espetáculos musicais.⁶⁹ É uma outra ironia a que leva uma de suas composições a estar presente num álbum chamado, em latim canhestro, *Panis et circencis*, pão e circo.⁷⁰ Por que *Pão e circo?*

⁶⁷ Como contado na biografia do cantor, *O hóspede das tempestades*, escrita por seu amigo, Guido Guerra. GUERRA, Guido. *O hóspede das tempestades*. Rio de Janeiro: Record, 1994, p.158.

⁶⁸ Ibid., p.167.

⁶⁹ Ibid., p.94.

⁷⁰ A expressão comum é *Panem et circenses*.

Um espaço se abriu na *cena* da música no Brasil: na medida em que os festivais da canção na TV eram, nesta época, o grande e vivo centro de suas manifestações, a imagem, seu contrário, passou a fazer parte da música e a música, por meio desse desvelador engenho técnico, se viu exposta, como nunca antes. Certamente o vínculo da música com a política dava-se, nestes festivais, um tanto pelo fato de, numa simulação-entretenimento de vencedores e perdedores da guerra histórica dos poderes, haver, neles, julgamentos das canções e cancioneiros.

A pergunta é: e se este teatro fosse aceito elevando-se sua consciência a outros níveis, ou seja, com indiferença ante a derrota, inclusão de fantasia visual, distribuição de metáforas díspares nas letras, mistura de estéticas sonoras, etc tomando o palco como um lugar sem convenções? Eis a Tropicália, diante do momento de queda das utopias políticas. Onde já não se podia vencer, somente lutar por sobrevivência e entretenimento.

Ao abrir a canção com os versos “Disse um campônio à sua amada”, uma intenção de dirigir a letra a determinado público já se revela. Na escolha da palavra “campônio”, abre-se a narrativa para contar um episódio heroico de um indivíduo comum. Este campônio fala por demais campônios, dada sua identidade genérica. “O que acontecerá a este campônio?” Algo que pode acontecer com qualquer outro. Como já dito, esta escolha é também marketing, querendo focar e sensibilizar os inúmeros campônios que migraram para a grande cidade. Segundo Engels, a cidade é este lugar “onde se pode caminhar horas a fio sem vislumbrar o começo do fim, sem encontrar o mínimo sinal que deixe adivinhar a proximidade do campo.”⁷¹

Os protagonistas da história terão um abismo a superar, mas este abismo pode ser visto como a mera representação simbólica dos distanciamentos e enfrentamentos dos inúmeros campônios urbanizados no Brasil. A superação deste vazio é comum nos enredos da arte representativa, sendo este o lugar que ocupa as “tristezas” atestadas pelo campônio como geradas pela “sua” mulher na primeira estrofe da canção. A amada é declarada serafim, mas tudo o que o seu amante pode oferecer é atravessado por uma duplicidade ou paralelismo do desejo,

⁷¹ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução: João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2015, p.117.

como nos versos que seguem a confissão da mágoa: o herói afirma “provar quero eu que te quero”, anunciando, algo tragicamente, a distância insuperável de sua satisfação.

A disposição ao arrebatamento, de concretização obrigatória para o canto de Celestino, acaba trazendo sadismos latentes em toda a letra. É este o caso do verso “Por ti não importa matar ou morrer” e do adjetivo que aparece nos versos em que a amada revela seu pedido, “Parte já e pra mim vá buscar/ De tua mãe *inteiro* o coração”. A história é, assim, carregada dramaticamente para um canto carregado e dramático. Antes disso, porém, é enunciada a fala da amada da seguinte forma: “E ela disse ao campônio a brincar.” Este “a brincar”, como veremos, será a maior marca de brasilidade de toda a letra, principalmente diante da análise genealógica do tema da canção que farei aqui.

A relíquia sinalizada pelo inteiro coração da mãe também aponta para uma totalidade do desejo e da satisfação vislumbrada. Mas, no lapso indefinível entre a ordem irônica da amada e o cumprimento imediato do só se surdo herói, o peso da tragédia desencadeada abate a mulher que fica “qual louca” e que tomba na estrada antes de alcançar o campônio, a mesma estrada que fechará a história com uma queda vinda do outro lado. Em seguida, acontece a cena do matricídio. Sua ambientação é o lar daquela que é chamada seguidamente de “mãezinha”, de “velhinha” e de “velha-mãezinha”: ela se encontra ajoelhada no *altar* de uma choupana – palavra hoje em desuso, sinônima de casebre, casa de palha ou lar muito humilde.

A maneira como o senso comum justifica a presença de detalhes superlativos ou escabrosos na arte, em geral, é uma: “Isto é uma metáfora, não uma história real.” A pergunta que se pode fazer é por que força ou razão a metáfora entraria em tantos e tão demorados detalhes numa descrição do extraordinário. E a resposta que podemos dar é: longe de ser só éter inofensivo, a palavra também é carne, por vezes mais do que a carne. Só isso pode explicar a maneira pela qual o campônio leva a cabo o sacrifício de sua mãe: “Rasga-lhe o peito o demônio/ Tombando a velhinha aos pés do altar// Tira do peito sangrando/ Da velha-mãezinha o pobre coração.” Uma facilidade cirúrgica fabulada assim apenas pela via do sacrifício educador pode se justificar.

O campônio “volta a correr proclamando/ Vitória, vitória! Tem minha paixão”, ou seja, depois do assassinato encontra-se dentro de um humor eufórico, feliz, realizado. É a destruição do amor de mãe. Mas

uma psicologia não revelada que mudasse as emoções ou mostrasse sua fragilidade é, bastante provavelmente, a causa do incidente que se segue ao que poderia ser o pleno desfecho realizador desta pequena saga de felicidade: o campônio cai no “meio” da estrada e parte uma perna. Novamente, as liberalidades dadas pelo verbo, em confronto com os fatos reais, atingem níveis estratosféricos. O campônio é, talvez, Celestino projetado, enquanto poeta e herói sujeito a fracassos e neles encontrando uma residual redenção, como todo herói moderno: aqui ele é Drummond, no meio do caminho, diante da pedra.

A imagem da perna partida também pode ser emblemática: o homem herói, na imagem patriarcal, é aquele que fica sobre duas pernas, não importa o que lhe aconteça, muito menos um mero acaso, ou uma súbita tomada de consciência de enorme pecado, atitudes típicas de artistas sensíveis ou *wannabes*. Um dos ícones da contradição desta imagem é o Saci Pererê, que fica sobre uma perna e não se relaciona. A perda da perna pode ser vista como uma perda de falo, a assunção do mito enquanto mito. Não bastasse o herói ter caído no meio da estrada, ele parte uma perna, o que, para a economia de imagens, é como se fosse uma dupla afirmação mesmerizante de fracasso dramatizado.

A tragédia, porém, se amplifica: o coração da mãe cai da mão de seu filho e se perde sobre a terra, à distância. Em seguida a este momento, “uma voz” ecoa. Note-se que não é a mãe, um sujeito, que fala, e sim o objeto, em metonímia nada emancipadora: a voz é a do próprio coração. “Vem buscar-me filho aqui estou/ Vem buscar-me, que ainda sou *teu*.” Um “tua” aqui poderia soar (inauguralmente ou ainda mais) incestuoso: é como se a mãe, inteira, não pudesse ser do filho, mas sua parte objetal sim. De qualquer modo, o coração fala como se estivesse acordando depois da situação-limite e o tropeço do filho fosse a primeira preocupação do dia, inclusive diante do assassinato da mãe.

A imagem mais bela da letra talvez seja a dos versos da penúltima estrofe: “E à distância saltou-lhe da mão/Sobre a terra o pobre coração.” Esta pode ser vista como a assunção poética de que o coração da mãe, como relíquia, deve ser, para a liberdade subjetiva, justamente o bem a ser realmente apropriado e destruído. O objeto coração materno é o centro da resplandescência inocentante, fabular, imobilizadora. Cair no mundo e arrancar o coração da mãe são aqui sinônimos. O sujeito cai no mundo, o coração da mãe cai, pobre, mas sobre toda a terra.

Mesmo diante de toda essa construção de interpretação, há um abandono, porém, que é bastante originário para o tropicalismo e que

deve estar ao lado dessa abertura de possibilidades de leitura: o de fazer sentido. Ele se opõe a uma investigação objetivista do significado das manifestações artísticas, a que procura determinar o(s) sentido(s) das obras de arte, raramente (a não ser por lacunas na mesma) permitindo-se a deixar no lugar do indeterminado. Na Tropicália coloca-se *n* signos neste lugar e qualquer interpretação que se pretenda total de suas manifestações é provável que coloque o movimento em si nele também.

Não se trata, entretanto, de uma operação meramente negativa, pelo contrário. O indeterminado de uma ação artística pode ser visto como a própria assunção de sua abertura, como seu chão. É ele que liberta a arte da técnica e da pragmática, por exemplo, instâncias infinitas vezes usadas para legitimar ou deslegitimar trabalhos de arte, como no caso da relação do senso comum com quadros abstratos: “O que isto quer dizer?” A relação da arte com a política entra aqui também: mesmo com nobres propósitos, mesmo que o artista não possa deixar de ser referenciado também como sujeito político e mesmo que a arte seja atravessada por politicidade, a vinculação automática da arte à política é, muitas vezes, o mero reflexo da procura por um sentido determinado, como se o contrário fosse vaguidão ou pura estetização.

Na versão tropicalista a *Coração materno*, o canto de Caetano Veloso pode ser acompanhado como se fosse o puro prazer de estar provocando um interdito mais que artístico, social, o de ocupar uma tribuna pública (aquilo em que se transformou a cena da MPB na era dos festivais) para cantar algo indeterminado e, por isso, nesse contexto, extremamente voluptuoso. Pode-se ouvir ali, ou querer ali ouvir, a cada palavra, verso e mudança, um enorme gozo cínico. Poderia um gozo, no entanto, ser uma mera negação?

É mais uma vez Duchamp, citado por Marjorie Perloff, que pode aparecer aqui, agora fazendo uma espécie de sátira, muito inteligente, tanto aos mencionados teoremas sumamente cientificistas, quanto ao culto imediatista na arte. Ele afirma que o artista deve esperar construir o sentido de sua manifestação segundo um “coeficiente artístico pessoal” que não pode pretender controlar o significado da expressão, mas, pelo contrário, deve-se deixar levar por “uma relação aritmética entre o inexpresso mas pretendido e o que foi expresso inintencionalmente.”⁷² Uma “adoção” deste coeficiente, para fazer e ler

⁷² PERLOFF, Marjorie. *Duchamp sem Dadá / Dadá sem Duchamp: a tradição vanguardista e o talento individual*. Tradução: Dilvo I. Ristoff. IN: ANDRADE,

arte, coloca o sentido das obras e ações artísticas numa espécie de terceira margem, num ponto nem interior nem exterior, ou seja, em um campo aberto a sempre irrefreáveis jogos de remissão e significação.

Há, na Tropicália, uma forte latência de *aleatoriedade* que pode ser entendida à luz disso. Se o artista deve pensar que aquilo que ele gostaria de ver manifestado está separado do ato criativo por uma distância infinita, ao mesmo tempo, e justo por isso, aquilo que é expressado não depende de um infinito esforço de sua pretensão para ser pleno de sentido. O ponto de virada desta assunção pode, portanto, ser visto como uma liberação da responsabilidade de fazer sentido, responsabilidade que é algo “teórica”, mas também está presente na arte enquanto nonsense neurótico, que não a supera. Esta liberação tem um ápice de explicitude no dadaísmo.

Coração materno, na versão tropicalista, é cantada e tocada com *expertise*, mas, mesmo que seja uma performance *sincera*, não é necessário descartar a ideia de existir também contornos de cinismo, de esforço caprichoso dedicado a uma causa nula, justo por essa sinceridade. A escolha desta canção para o repertório e sua letra, sem nenhuma pertinência ou atualidade histórica, compõem um elogio do aleatório, o que faz a seriedade e a tecnicidade da performance parecerem à primeira vista conceitualmente deslocadas.

Para a cultura padrão do Ocidente, um estereótipo do não-senso está no grupo de comédia britânico *Monty Python*. A razão é óbvia: para o grande público, o humor é a única forma aceitável de não fazer sentido. E também é claro: este humor deve ser bem sucedido, o que é dizer engraçado, nunca irritante, fracassado. *Monty Python*, com seus *sketches* de humor negro, porém, é o não-senso como *uma narrativa* que não tem sentido: é o não-senso como um vazio, uma negação de sentido em termos fabulares. O público traça, então, uma linha absoluta entre o que tem e não tem sentido, e, nesse exemplo, um não-senso manso é como que perdoado, pois faz rir. O esquecido por este olhar que julga é que ele próprio está sempre criando sentido, inclusive diante do não-senso.

O dadá se difere enormemente disto, levando os diferentes aspectos de um pacto de sentido com o público a uma radical abordagem destruidora: ele rompe o pacto com o público; anula a possibilidade de

leitura da obra; parece querer provocar o riso, mas passa deste à irritação e nela insiste; sua maneira de lidar com a duração temporal (de uma piada, um gesto, uma violentação) sai completamente do padrão; critica o labor⁷³; tira o sentido da posição que procura gozar com um estar em completa aderência, ideológica e sensitiva, com a obra.

Como procede o espectador ou crítico que julga negativamente uma arte como não-senso? Deleuze dirá, em *Lógica do sentido*, que o sentido da afirmação “sem-sentido” tem de ter, nesse caso, um status diferenciado da necessidade de definição. Em outras palavras, aquele que diz “isso não tem sentido” confere a si um poder de criação de sentido sem necessidade de apoio que é justo o poder que recusa ao objeto que avalia. De onde, conclui Deleuze em uma inversão, “o nome que diz seu próprio sentido só pode ser um não-senso”.⁷⁴ O sentido se origina, assim, do não-senso, é este o seu apoio.

A constatação deste lugar de suspeitos poderes auto-atribuídos que encontram forma importante historicamente, mas nem por isso menos caricata, em festivais de música competitivos, pode ser apontada como uma das causas determinantes da Tropicália. Ela pode ser vista como uma reação à histerização destes poderes soberanos, causada pelo quadro emergencial de distopia histórica. O seu caráter fragmentário, múltiplo, mimético, dadá, pode ser entendido como espelhamento e reconhecimento de divisão histórica do extremo encontrado por este momento.

Não haveria, porém um excesso de ênfase do não-senso e mesmo de produção de canções (mercadológicas) no tropicalismo? Não podemos considerar a possibilidade de sua poética levar o movimento de fato ao cinismo? Eis uma questão. Críticos do momento tropicalista, como Roberto Schwarz, vão pesar este aspecto, afirmando haver no tropicalismo, como um todo, uma exagerada entrega à volúpia do mal-estar. Na mais famosa crítica ao movimento, Schwarz irá interpretar o choque de tempos e figuras levado a cabo por ele da seguinte forma:

⁷³ GRINDON, Gavin. *Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde*. IN: Oxford art journal vol. 34. Oxford: 2011.

⁷⁴ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 70.

Produzido o anacronismo – com seu efeito convencionalizado, de que isso seja Brasil – os ready-mades do mundo patriarcal e do consumo imbecil põem-se a significar por conta própria, em estado indecoroso, não estetizado, sugerindo infinitamente suas histórias abafadas, frustradas, que não chegaremos a conhecer. A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la. Creio que este esquema vigora mesmo quando a imagem é cômica à primeira vista.⁷⁵

Segundo Hal Foster, há “dimensões fundamentais da prática da vanguarda”⁷⁶ que são modos próprios da arte vanguardística e que lidam com a instância onde operam significados de maneira própria, afastando-se da interpretação tradicional ou direta de obras de arte. A já citada *dimensão mimética*, por exemplo, é a operação “por meio da qual a vanguarda mimetiza o mundo degradado da modernidade capitalista não para aderir a ele, mas para dele escarnecer.”⁷⁷

A *Coração materno* tropicalista encaixa-se aqui: ela é imitação da original, esta que é selada, pela crítica tradicional, como mundo degradado da modernidade. Sob o ponto de vista destes modos vanguardísticos, não se trata de ver o tropicalismo como aderente às imagens que ele cria ou reproduz, nem à industrialização da canção popular como algo livre de conflitos, muito menos a um coro de escárnio a uma canção como esta em questão. Dessa forma, o tropicalismo operaria através de procedimento cuidadoso na mimetização indo em direção ao sentido de deslocar a crítica. No tema em si, em sua imagem, está o degradado, o teatro da mimese. No processo construtivo se apresenta críticas e outros sentidos.

Há certas imagens e performances no tropicalismo que parecem significar uma adesão a este mundo degradado da modernidade. Versos indolentes, como estes de *Baby*, “Não sei leia na minha camisa/Baby I love you”, soam, a princípio, como uma afirmação do tipo “o

⁷⁵ SCHARWZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-69* IN: *Pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978, p.78.

⁷⁶ Ibid, p.35.

⁷⁷ Ibid, p.35.

imperialismo norte-americano não é tão ruim” ou “estar andando por aí, contente com a alienação, é o que há pra ser feito; para além, fontes de sofrimento.” Já aponte aqui haver em *Baby* uma espécie de mimese de decadentismo, bem como, em geral, haver uma tentativa do movimento de anular as funções teleológicas e meramente representativas da arte. Ora, pode-se ver não a superação, mas a continuidade da reprodução deste mundo degradado na visão dicotômica, unificadora e identitária da crítica tradicional. As raízes mais profundas são relacionadas ao aprisionamento a modos de enunciação fixos, aos quais não se empresta mobilidade, numa clara armadilha da técnica. Para essa visão, a palavra não pode falhar exatamente como no caso de uma máquina em funcionamento. Cabe à arte ainda e então o papel de representar o bom e o belo de acordo com o culto e a identidade.

Outra dimensão vanguardista proposta por Foster é, ainda nesse sentido, a *utópica*, “por meio da qual a vanguarda propõe não tanto o que pode ser, quanto o que *não pode ser* – outra vez, como uma crítica ao que é.”⁷⁸ Procurada na Tropicália, esta dimensão é desempenhada com frequência. Exemplos disso se encontram na letra, de densidade sem moderação para festivais de música, da canção-título do movimento; na regravação de *Coração materno*, bem cultural interdito pelo bom gosto; na alternância disparatada de gêneros musicais visitados, coisa que subverte a noção de identidade do “produto-artista”; na realização de um álbum de abrangência nacional sem nome de artista ou banda; na conquista de uma cooperação idílica entre artistas de várias artes, etc

Estas ações fogem completamente à regra na cena da MPB da época, parecendo, antes de acontecerem, *não poderem ser*. Elas estão em um contexto, um estado de coisas relacionado à arte, que não têm o hábito de aderir aos signos e modalidades trabalhados. Esta é a crítica tropicalista ao que é, que envolve também parte considerável do setor progressista da cultura. Devemos pensar que o peso da *dimensão utópica*, para as vanguardas, não está na crença no idílio, mas no escárnio à realidade, com isso afastando este modo dos ideais de escarnidade da vida ou amor universal e evolucionismo. Destituiu-se, assim, a crítica mais óbvia que se faria às *fantasias* que aparecem e que seriam identificadas como escapismo e ingenuidade.

⁷⁸ Ibid, p.35.

Em sua crítica, Roberto Schwarz, um dos mais renomados críticos brasileiros, não aborda dois elementos centrais no tropicalismo: as modalidades da arte enquanto vanguarda e o status da canção enquanto arte. Em texto bem mais recente, *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, sobre a autobiografia de Caetano, Schwarz afirma não ter “bom conhecimento de música nem das composições do autor”.⁷⁹ Ele justifica o ensaio por gostar “do livro como literatura”.⁸⁰ Não acredito, no entanto, que a completa ausência de remissões a esta arte bastante acessível e próxima da literatura se deva mais a domínio técnico modesto do que a uma simples anulação de ação.

Um conceito elaborado por Antoine Compagnon, no já citado *Os cinco paradoxos da modernidade*, é de *terrorismo teórico*. Ele julga o papel da teoria na arte moderna, vigendo entre tanto “artistas que deveriam marcar a história em profundidade” e que “se fundamentaram em teorias julgadas fracas ou falsas” quanto em “programas teóricos [os] mais inatacáveis” e “manifestos vanguardistas [os] mais convictos” que, por sua vez, “só ensejaram obras logo esquecidas, ou deixando apenas lembranças anedóticas.”⁸¹

Como julgar a Tropicália diante disso? Para os entusiastas, o movimento pode ser um bom exemplo de superação dessa dualidade. O tropicalismo, hoje, é tido como um movimento que não apenas deixou “lembranças anedóticas”. Pelo contrário, é incessado tanto em estudos acadêmicos, quanto em referências artísticas. As teorias nas quais o movimento se fundamentou poderiam ser julgadas “fracas ou falsas”? Hoje é fácil avaliar que o movimento juntou grandes cabeças da cultura brasileira: os irmãos Campos e Décio Pignatari por um lado, e alguns dos maiores artistas contemporâneos de cada área vieram a fazer parte do movimento, como Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica, etc. A ocorrência de estudos voltados à obra de Oswald de Andrade é enorme. Críticas como a de Schwarz é que parecem cair na armadilha deste terrorismo, procurando no movimento uma consciência teórica específica e julgando sua obra a partir dela.

A penúltima frase do trecho citado de Schwarz parece ser a que melhor simboliza um reducionismo e uma hipostasiação dos

⁷⁹ SCHWARZ, Roberto. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo.” IN: *Martinha versus Lucrecia*. Companhia das letras, 2012, p.52.

⁸⁰ *Ibid.*, p.52.

⁸¹ COMPAGNON, Antoine. *op.cit.*, p. 63.

procedimentos tropicalistas: “A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la.” Nem todas as imagens tropicalistas redundam num olhar do passado, havendo mesmo outras tantas que olham para o presente com indignação política, mas sobretudo olhar fixamente para elas é deixar de reconhecer que os processos, gestos, os esvaziamentos, as ironias e modalidades explorados pela Tropicália é que compõem o fundamental de sua operação. Parte-se aqui claramente da ideia prévia de que o movimento é meramente cínico, negativo.

A violência formal da vanguarda leva alguns artistas e críticos vanguardistas a criar uma visão romantizada da mesma. O ato criador vanguardístico se trataria de uma atitude imediatista de tentar resolver todos os problemas do mundo pela via da violência e da negação. Segundo Foster, a proposta ingênua da vanguarda detectada por críticos como Clement Greenberg, Peter Bürger e Jürgen Habermas estaria na tentativa de promover a união entre arte e vida, buscando a destruição das formas tradicionais daquela e das expectativas comuns desta para como que aumentar os pontos de contato entre uma e outra. Para esta tentativa de junção, Hal Foster traz a expressão “ideologia dadaísta da experiência imediata”.⁸² A expressão é caríssima a esta pesquisa, pois o capricho formal e a escolha esdrúxula da *Coração materno* tropicalista criam tensões que poderiam servir para a questionar.

A saída do *ready-made* dialoga com esta crítica: ela é a obra violenta, “criada” através do gesto anestesiado. Não há esforço. O objetivo, se há, parece claro: não se trata do que é violento para o artista e sim para o social, que quiser que assim seja. Anula-se assim a ideia de que o artista estaria procurando algo na intensidade da criação, algo que não entregaria para fora. A *Coração materno* tropicalista também não possui qualquer indício de violência formal, não participando nem desta ideologia dadá, nem possuindo qualquer caráter discursivo,⁸³ estabelecendo-se como bom enigma.

⁸² FOSTER, Hal. op. cit., p. 34.

⁸³ Por outro lado, a afirmação da separação entre arte e vida acaba como que querendo ocupar o lugar dessa suposta tentativa de união, como na seguinte afirmação de Clement Greenberg: “Portanto, tem havido um consenso que se fundamenta, acredito eu, numa distinção razoavelmente constante feita entre os valores que só podem ser encontrados na arte e aqueles que podem ser

A revolução no Brasil tinha, nesta década e antes do golpe militar, forte defesa e parecia mesmo pairar como possível realidade: tratava-se, então, para ela, de organizar, de maneira direta, dando nome aos bois, as forças que a apoiavam, mobilizando-as, e nada poderia ser em abstrato enquadrado como mais alienante do que uma “defesa” de niilismo, mesmo que justificada por uma adesão à onda de crítica, radical e revisionista, presente nos meios intelectuais ocidentais.

Esta palavra, “niilismo”, foi provavelmente a primeira a passar pela mente de quem topou com o álbum coletivo da Tropicália em 1968, desde sua capa, e certamente ao passar pela ciência de uma versão a uma música de Vicente Celestino. Indecisos em relação ao movimento poderiam, inclusive, deixar transparecer uma vontade sádica: “Já que há de haver uma versão a essa ‘canção execrável’⁸⁴, havendo 30 anos de seu lançamento e vítima de vontade consciente de esquecimento por parte de qualquer bom gosto, não há melhor oportunidade que esta para um sarro, para uma performance dadá em plena indústria fonográfica brasileira.”

Esta tendência é claro que já pulsava no movimento desde o início e de fato explodiria, ainda neste mesmo ano, em um festival da TV Globo com a apresentação, na etapa final da música *É proibido proibir*.⁸⁵ Esta canção, intitulada com o lema da juventude francesa daqueles anos, simplesmente não foi performada, mas sim um discurso explosivo de Caetano, sobretudo contra a juventude esquerdística, à frente de instrumentação barulhenta dos Mutantes.

O começo de *Coração materno*, com sua orquestração, enganaria: daqui a pouco estaremos ouvindo a maldita, culturalmente interdita, guitarra, soando como se não fosse nada; atestaríamos uma anárquica distorção da melodia original, mais sonoplastias inusitadas *a la* rock psicodélico ou música de vanguarda; microfônicas; quem sabe palavras de ordem. Quem sabe a declamação de um poema? Fernando Pessoa e

encontrados fora dela. Na prática o kitsch [ou obra típica da era industrializada], graças a uma técnica racionalizada, baseada na ciência e na indústria, apagou essa distinção.” GREENBERG, Clement. *Vanguarda e kitsch*; IN: *Clemente Greenberg e o debate crítico*, p.35.

⁸⁴ A expressão é de Caetano. VELOSO, Caetano. Op. cit., p.302.

⁸⁵ Compacto – 365257 PB, Philips, 1968 (É proibido proibir)

seu *D. Sebastião*⁸⁶ seria declamado junto a *É proibido proibir*, nas fases iniciais do referido festival.

A melhor encarnação da hipótese mais óbvia a uma versão tropicalista para uma canção brega, como seria esta *Coração materno*, porém, foi cumprida pelos tropicalistas: é a versão à canção *Chão de estrelas*,⁸⁷ composta por Orestes Barbosa e Sílvio Caldas e performada de maneira hilária pelos Mutantes em seu álbum *A divina comédia ou ando meio desligado*. Pasmese: a canção foi composta também no ano de 1937.

O medo de que algo assim pudesse acontecer com a canção de Vicente Celestino, atingia também os admiradores dele, como atesta seu biógrafo e amigo Guido Guerra:

A interpretação de *Coração materno*, na recriação de Caetano Veloso, demarcaria as diferenças entre o movimento nascente e o agonizante: a expectativa, anunciada a gravação, era de um tom crítico que expusesse o *velho cantor* ao ridículo, o que não ocorreu: observou-se, ao contrário, a supressão da carga dramática pela valorização da letra e, por via travessa, do conteúdo trágico.⁸⁸

O “movimento agonizante” era o do próprio canto lírico, chamado em “dó-de-peito”, que era característico de Celestino e gerações anteriores, pré-bossa-nova. Na vontade de cumprir o programa da “retomada da *linha evolutiva*”⁸⁹ da música brasileira, os tropicalistas, confessos e incondicionais admiradores da Bossa Nova, voltavam e prestavam tributo a justamente aquilo que havia sido refutado como antiquado por seu ídolo-mor, João Gilberto e seu movimento. Na versão tropicalista, ao contrário do que afirma o texto de Guerra, não houve propriamente uma supressão da carga dramática, e sim uma diminuição. As dramatizações da versão, ainda que dentro de uma moldura de consciência e sofisticação, são também exageradas, a orquestração tanto hesita, aprofunda e dialoga com mansidão, quanto se entrega a

⁸⁶ PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p.71.

⁸⁷ Em sugestão do professor Luiz Felipe Soares.

⁸⁸ GUERRA, Guido. Op. cit., p.66.

⁸⁹ VELOSO, Caetano. *Que caminho seguir na música popular brasileira?*, ps.377-8.

rompantes. Não há percussão; a parte instrumental como um todo compõe cenários como se fosse a narrativa de um filme. Como já dito, ergue-se um paradoxo que não se deixa resolver nem pela alcunha “cinismo”, dadas as honestidade e transparência das emoções.

O canto de Caetano Veloso começava a chamar o culto que hoje se tornou lugar-comum: suas virtudes de autenticidade emocional, sua capacidade de ir do canto contido, ao qual empresta dramaticidade e mesmo afeto, ao estridente e intenso, onde empresta emoção e ironia, sua coragem em cantar canções exigentes, seus floreios de marca própria, etc são incessados – além de ironizados. Em nenhum outro registro anterior, no entanto, seja em seu primeiro álbum solo, *Caetano Veloso*, também de 68, seja no álbum gravado em parceria com Gal Costa, *Domingo*, de 67 (este um puro tributo bossanovista), sua voz soou com tanto espaço, cabendo a ela e ao drama que conta, como na original, conduzir a canção.

Uma das forças desta canção tropicalista está em justamente dela se poder depreender um exemplo sobre o mais próprio do cantar que é paradoxal. Como afirma Favaretto, o canto é uma “atividade em que a melodia trabalha a língua, ocupando suas diferenças, ‘dizendo’ o que ela não diz.”⁹⁰ Esta descrição cabe enormemente para esta específica performance vocal. O canto está ali, com habilidade e palavras, mas o que ele especificamente quer dizer, vamos pensar, *psicologicamente*, é difícil determinar, pois não está nas palavras. Os riscos são claros: se nos deixamos encantar pelo pacote completo, corremos o risco de cair na esquizofrenia; se recusamos a letra, tornamos este canto simplesmente indeterminado, pois sua emoção de algum modo parece se relacionar intimamente com ela. A única saída parece ser a de colocar *Coração materno* num lugar próprio: indeterminado.

Esta sobreposição de realidades, que soma elementos díspares e cria um novo objeto grotesco, era uma escolha encarnada pela musa tropicalista: Carmen Miranda. Essa eleição se deve ao fato de ela ter sido, a despeito de seu sucesso internacional, alvo de rejeição nacional ao não representar, aos olhos de seu povo, a linguagem do urbano, do moderno, do cosmopolita, do contido e do funcional, caindo no estereótipo do exaltado, brega e carnavalesco, como excentricidade para gringo ver. Uma ampla tomada histórica é comum nas manifestações tropicalistas e horizontaliza referências em um contexto ideológico de

⁹⁰ FAVARETTO, Celso, op. Cit., p.37.

disputa por prevalência, tirando, de compreensões de mundo que se dão pelo meio da cultura, profundidades mistificadoras, como a dos valores que orientam as utopias políticas e estéticas.

No momento em que compôs a canção *Tropicália* um processo *tropicalista* se apresentou a Caetano Veloso: de início, uma “volúpia pelo antes considerado desprezível”⁹¹ era aceita, fazendo-o se interessar por um símbolo como Carmen Miranda, mas, trabalhada, esta fascinação colocava o objeto em um “ponto zero”⁹² e, a partir dali, no que tocava a Miranda, Caetano, sintomaticamente e em suas palavras, usava “o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas.”⁹³

Miranda, para a visão do Brasil elaborada pelo tropicalismo, era “nossa caricatura e nossa radiografia.”⁹⁴ Pode-se dizer que este fascínio em particular foi abordado pelos tropicalistas, em seu álbum coletivo-manifesto, de maneira indireta, pois se evita reperformatar uma canção do repertório de Miranda: ele se desdobrou em *Três caravelas* e *Coração materno*. Naquela, por ser uma versão de canção feita por um dos compositores de Miranda, Braguinha, nesta última, porque a canção foi composta e cantada por um homem e um homem que podia encarnar, muito bem, a versão masculina da cantora, ou seja, o polo masculino do execrável nacional. A androginia do canto de Caetano torna-se também um signo, algo carnavalesco ou até militante de liberdade sexual, haja vista acontecer, com ele, um esvaziamento do caráter viril do canto operístico de Celestino.

⁹¹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, p. 268.

⁹²DUNN, Christopher. op. cit., p.115.

⁹³ Ibid., p. 115.

⁹⁴ Ibid., p. 115.

5. O sim ao sim do nonsense

No dia 23 de agosto de 1968, um mês depois do lançamento do álbum coletivo dos tropicalistas, preparava-se em São Paulo um espetáculo do movimento, dirigido pelo diretor, também tropicalista, Zé Celso Martinez Corrêa, com vistas a se tornar um programa de televisão. Para este evento, locado na gafeira Som de Cristal, convidou-se justamente Vicente Celestino, então com 74 anos. Os tropicalistas performariam *Coração materno* e o cantor convidado, *Canção da paz*. Celestino morava no Rio e, aceitando o convite, hospedou-se no hotel Normandie.

Ao que se sabe, o cantor da velha guarda não havia ouvido ainda a versão do tropicalismo para sua composição. Amigos íntimos seus, no entanto, atestaram a qualidade e o respeito dados à obra, o que deve ter estimulado Celestino a viajar.⁹⁵ O artista tinha a saúde debilitada devido a um câncer e é de se pensar se houve ou não uma preparação, voltada a este senhor, para o que presenciaria num palco tropicalista. Sendo o “símbolo de uma época”⁹⁶, se este preparo não aconteceu, a sensação de Celestino, diante do espetáculo, deve ter sido a de um apreciador tradicional de arte posto como membro ativo e fiel às propostas de um grupo de *happenings* dadaístas.

No ensaio da tarde, de fato, a *mise-en-scène* era a de uma missa tropicalista, com Gilberto Gil no lugar de Cristo e toda uma cenografia vanguardista-carnavalesca, bem ao gosto de Zé Celso. Após presenciar o ensaio por um tempo, Celestino, já manifestando sinais de irritação, levanta-se para, drástico, abandonar o local. Como sua deixa, antes, ele afirma, em alto e bom som: “Um Cristo negro eu ainda admito, mas bananas no lugar de pães já é um desrespeito”.⁹⁷ A frase, e a cena, parecem fazer parte do roteiro dadaísta: estas palavras curiosas parecem se pretender anti-racistas e de tato humano, mas acusam o objeto. O velho artista expulsa a si mesmo do lugar, dado o choque com as forças anarquizantes da juventude. O que ninguém podia esperar era o que se

⁹⁵ GUERRA, Guido. op.cit., p.178.

⁹⁶ Como afirma Gilberto Gil em entrevista disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr_gil.php

⁹⁷ É Gilberto Gil quem conta esta história na entrevista acima citada.

seguiria: o cantor volta ao seu hotel para falecer de infarto do miocárdio. Famoso desde a juventude, mas ao mesmo tempo colecionador farto de enormes fracassos, de negações e de esquecimento durante a vida toda, ele tem uma multidão seguindo seu enterro no Rio de Janeiro.

Vicente Celestino não teve filhos. Os tropicalistas queriam abraçar tudo, menos a ideia de um pai. A já citada biografia, escrita por Guido Guerra, tem uma retórica laudatória e melancólica. Quando fala dos temas das canções do biografado os descreve assim:

Toda tragédia social, do alcoolismo à tuberculose, da perda de visão à fome generalizada, da prostituição aos que se enterraram na sarjeta, enfim toda dor social projeta-se, em seu repertório, com a força de uma denúncia pungente e solidária, pouco importando se o pieguismo adentrou pela porta dos fundos, pela qual passam as situações mais dolorosas, que resultam da tragédia doméstica, com desfecho na rua dos desenganos e a repetição de enredos que se interligam pelo elo comum. Na descoberta do outro, fantasma que corre suas letras, completa-se a quebra do encantamento.⁹⁸

O trecho é truncadíssimo, num claro exemplo de falta de trabalho e revisão textual ou escrita francamente boêmia. No entanto, é ele que nos revela um intento da música de Celestino, certamente qualidade afim à criação tropicalista: o dar voz a personagens marginais. O lugar da obra *Coração materno*, na versão tropicalista e em sua particularidade, é como se fosse a encarnação formal e afirmativa do estar à margem. Encarna-se o estar à margem ante os contemplados da MPB e joga-se ostensivamente com isso. Este lugar é indefinível, numa traição aos propósitos da crítica tradicional: esta a um só tempo quereria recusar uma espécie de aval histórico a um objeto não eleito, mas, intrigada, ao se aproximar do mesmo, não conseguiria o classificar com toda sua parafernália de categorias.

Investigando melhor a origem do tema de *Coração materno*, chegamos a um caminho dado pelo ensaio da revista Sibila, *Corações*

⁹⁸ GUERRA, Guido. op. cit., p.85.

maternos, escrito por Felipe Fortuna.⁹⁹ O autor aponta a existência de uma canção francesa, também inspirada na Idade Média e parte do repertório de uma renomada cantora de cabaré, idolatrada tanto pelas classes populares, quanto pela *intelligentsia* europeia, Yvette Guilbert: *La glu* (ou *A viscosa*):

La glu

*Y avait un'fois un pauv'gas,
Et lon la laire,
Et lon lan la,
Y avait un'fois un pauv'gas,
Qu'aimait cell'qui n'l'aimait pas.*

*Elle lui dit : Apport'moi d'main
Et lon la laire,
Et lon lan la,
Elle lui dit : Apport'moi d'main
L'cœur de ta mère' pour mon chien.*

*Va chez sa mère et la tue
Et lon la laire,
Et lon lan la,
Va chez sa mère et la tue,
Lui prit l'cœur et s'en courut.*

*Comme il courait, il tomba,
Et lon la laire,
Et lon lan la,
Comme il courait, il tomba,
Et par terre l'cœur roula.*

*Et pendant que l'cœur roulait,
Et lon la laire,
Et lon lan la,
Et pendant que l'cœur roulait,*

⁹⁹ FORTUNA, Felipe. *Corações maternos*. IN: Revista Sibila ISSN 1806-289X. Edição eletrônica. Agosto, 2010. <http://sibila.com.br/cultura/coracoes-maternos/3902>.

Entendit l'cœur qui parlait.

*Et l'cœur lui dit en pleurant,
Et lon la laire,
Et lon lan la,
Et l'cœur lui dit en pleurant :
T'es-tu fait mal mon enfant ?¹⁰⁰*

Um poeta irlandês, chamado Herbert Trench, fez uma versão dessa simplória letra para o inglês e a chamou “The mother’s heart”.¹⁰¹ Boa parte da narrativa e o desfecho de *La glu* são idênticas à canção de Celestino. A canção francesa narra, igualmente, um matricídio exigido pela mulher amada e, igualmente, a voz de um coração *post-mortem*, parecendo personificado, mostrando-se prontamente preocupado com o estado emocional do filho, após uma queda acidental que segue a corrida de fuga do assassino. Musicada por Gabriel Dupont em 1883, a letra fazia parte de um romance homônimo, lançado dois anos antes e de enorme sucesso na França, escrito por Jean Richepin. No romance em si não se dá nenhum matricídio e sim o contrário: uma mãe, tendo seu filho enfermo devido a uma tentativa de suicídio por conta de desilusões amorosas, mata a amada deste, quando esta tenta uma visita de conciliação à sua casa. A canção mencionada aparece na história, no entanto. E aqui começam as diferenças entre esta rota narrativa e a de Celestino.

Para nós, um importante detalhe vem à tona na comparação das duas versões, pois surge uma diferença na maneira pela qual a amada pede o coração da mãe como condição para o seu amor. Na música francesa, cinismo: a amada pede o coração, séria, para o dar a seu cão.

¹⁰⁰ RICHEPIN, Jean. *La glu*. Paris: Maurice Dreyfous, 1883. Tradução livre: “Era uma vez um pobre coitado/E lalalálálálá/Era uma vez um pobre coitado/Que amava aquela que não o amava// Ela lhe diz : traz pra mim amanhã/E lalalálálálá/Ela lhe diz : traz pra mim amanhã/O coração da tua mãe pro meu cachorro//Vai à casa da mãe e mata ela/E lalalálálálá/Vai à casa da mãe e mata ela/Pega o coração dela e sai correndo//Enquanto corria, ele caiu/E lalalálálálá/Enquanto corria, ele caiu/E pelo chão o coração rolou//E enquanto o coração rolava/E lalalálálálá/E enquanto o coração rolava/Ouviu o coração que falava//E o coração dizia chorando/E lalalálálálá/E o coração dizia chorando/E lalalálálálá/E o coração dizia chorando/Te machucaste, meu filho?”

¹⁰¹ Letra em anexo.

Nenhum acréscimo. Na brasileira, ao que pronuncia as palavras de pedido, a amada já está a brincar, correndo em seguida atrás do herói, que a levou a sério, e vê um abismo catártico, ou melodramático, cravar-se diante de si. Vergonha. Em uma imagem, temos um retrato do sentimentalismo túbio nacional, senão na amada, que é mero personagem instrumental de uma letra onde nem sequer se poderia cogitar uma emancipação feminina, no autor, Vicente Celestino, que não tem a coragem, ou a liberdade, de encenar, em uma letra cantada, um ato mau, em “intenção” destituído de toda ambiguidade.

O destino desta narrativa matricida será, para os brasileiros, o mau gosto e a obsolescência consciente, além de sua sintomática e radical camuflagem quando da gravação do filme inspirado na música, *Coração materno*, de 1951, dirigido e escrito por Gilda de Abreu, esposa de Celestino. Passando destes seres abstratos e facilmente prostituíveis, as palavras, para a jurídica imagem, anos depois, o matricídio cinematográfico é suavizado, ao se tornar o roubo do coração da imagem de uma santa de igreja. A letra, com a canção sendo cantada no filme no momento imediatamente prévio ao roubo, também é alterada. De:

*Chega à choupana o campônio
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar
Tira do peito sangrando
Da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando:
“Vitória, vitória! Tem minha paixão!”*

Passa a ser:

*Chega o campônio ao seu destino
E por sua amada, por seu grande amor
Atormentado e sem tino
Praticou um crime, fez-se pecador
Tirou do peito sagrado
O imaculado materno coração
E ao retornar o malvado gritava*

“Vitória, vitória! Tem minha paixão!”¹⁰²

Resgatada pelos tropicalistas, a execrada, mutilada e ridiculamente inocentada canção voltará à sua origem para descobrir sua força potencial e anárquica, e matará o autor. Na Europa, algumas décadas antes, a imagem da melhor intérprete da canção *La glu*, Yvette Guilbert, pararia no consultório de doutor Sigmund Freud, fã-amigo, com quem a artista trocava correspondências, e autografada, ao lado de outra foto, a de Lou Andreas Salomé. A cantora também foi pintada por Henri de Toulouse-Latrec.¹⁰³

De todo esforço para construir práticas e instituições favoráveis à politicidade dos sujeitos sempre escapará algo que vê nisso uma opressora, e mera, “pressão do idealismo”. Isto explicaria, segundo Bataille, a visita à *baixa matéria*, esta que “só ela, por meio de sua incongruidade e de uma falta de deferência perturbadora, permite que a inteligência escape”,¹⁰⁴ saindo da influência da referida pressão. As expressões “incongruidade” e “falta de deferência perturbadora” podem ser vistas como sendo a definição da manifestação tropicalista. A deferência do movimento é, não raro, dirigida à baixa matéria, como na versão à canção de Vicente Celestino. Talvez a constante pretensão em vida deste fosse a de ver sua obra reconhecida como alta, e talvez o choque presencial com o espetáculo tropicalista tenha lhe defrontado com a não superação destes tristes dualismos – aos quais, a bem da verdade, poucos de nós escapamos.

A preocupação do arranjo de Rogério Duprat e do canto de Caetano Veloso é a de compor uma versão emocionalmente honesta em relação à original. Isso fica evidente na orquestração de Duprat, que, ao longo de toda música, se esforça para se equilibrar entre o sério e o abertamente arrebatado. O humor que brota daí não é o mesmo do pastiche. Quer-se encarnar, mesmo, a composição, jogando com o fato de o resultado não poder ser o mesmo, operação que faz com que a interpretação crítica que quiser tecer uma leitura tenha de se complexificar, partindo também de outro lugar. É como se, aqui, o

¹⁰² *Coração materno* Diretor: Gilda de Abreu. Produtor: Afonso Campiglia. Local: Rio de Janeiro. Produtora: Filmoteca cultural ltda. Ano: 1951.

¹⁰³ FORTUNA, Felipe. op. cit.

¹⁰⁴ BATAILLE, Georges. *Documents*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Cultura e barbárie, Florianópolis, 2018, p. 162.

limitado se tornasse o ilimitado. Nem pastiche, nem culto, nem comentário político: alguma outra coisa, *disjunta*.

O conceito deleuziano de *disjunção* é também dos mais importantes aqui. Ele é uma interpretação do eterno retorno nietzschiano e visa igualmente refutar o primado da identidade. Trata-se de perceber que, para o sujeito, é elevando uma faculdade à máxima potência que “em presença de sua diferença e de sua divergência com todas as outras, cada faculdade produz um acordo discordante, uma discordância acordante que exclui o privilégio da identidade”.¹⁰⁵ Esta concepção, por seu aceite do polo negativo, em termos morais recusaria a divisão do interdito.

Coração materno, Três caravelas, Panis et circenses e Hino do Senhor do Bonfim, como escolhas estéticas díspares, estão lado a lado, em choque, para só citar o álbum tropicalista. Vai-se da anarquia musical dos Mutantes à ordem do arranjo e da interpretação à canção de Vicente Celestino, passando por outras fases, fazendo-se, de uma soma de contrários como estes, a proposição de uma forma diferente de construir sentido para a MPB. Forma esta que “legisla” a partir do múltiplo, que só encontra sentido na máxima exposição de uma “faculdade”, ou possibilidade de exercício estético, ao seu contrário ou contraste.

Ao pensar sobre o declínio da imersão contemplativa, que era o lugar do modo de apreciação tradicional da arte, em face da já avançada sociedade industrial, Walter Benjamin, que aqui está pensando no nascimento do dadaísmo, inferirá que “à imersão, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a *distração*, como uma variedade do comportamento social.”¹⁰⁶ Como uma das respostas da arte a essa mudança, prossegue o autor, “o comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo.”¹⁰⁷ E eis aqui um provável explícito exemplo de disjunção: “na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ MACHADO, Roberto. op. cit., p., 446.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.” IN: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Tomo I.* p. 206

¹⁰⁷ Ibid., p. 206.

¹⁰⁸ Ibid., p. 206.

Se pudermos olhar para a criação tropicalista com esta orientação, veremos um arco que vai dos versos, puramente distraídos, de *Alegria, alegria*, “Caminhando contra o vento/ sem lenço e sem documento”, para o escândalo da performance de *É proibido proibir* no festival da canção de 68, onde Caetano recusa versos e instaura o escândalo. O aqui tão enfatizado deslocamento para a autorreferencialidade da obra de arte é radicalizado com o procedimento dadaísta da “desvalorização sistemática do seu material”.¹⁰⁹ Isto pode ser visto também como uma visita à baixa matéria. Os momentos históricos de dadaísmo e tropicalismo possuem duas semelhanças muito fortes: um auge da técnica (cinema e TV) e um momento opressor (guerra e ditadura).

Diante do cheque ante a conceitos tradicionais, como a autenticidade e o enlevo espiritual, fornecidos pela arte, os dadaístas foram impingidos a mostrar a mudança na própria obra, esta “que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção”.¹¹⁰ A tentativa era a da pintura imitar o cinema. A da música no Brasil dos 60 é a de imitar a TV? Os tropicalistas também mostravam o fenômeno da reprodução da música com os instrumentos da produção.

O que pode haver em comum entre os conceitos de disjunção, aleatoriedade e coeficiente artístico duchampiano é uma tentativa de positivação da multiplicidade de modos possíveis de interpretação da arte. Um verso como “Tudo é divino, maravilhoso”, por exemplo, da canção *Divino maravilhoso*¹¹¹, se tomado isoladamente e em discurso direto, torna-se facilmente exemplo de cinismo político em um tempo delicado para o Brasil. Não se leva em consideração os outros versos da canção e a possibilidade de, então, ver nele ironia como um modo próprio do discurso, a saber, como constituidor de verdade e seu momento parcial, não como negação da mesma. Assim, o verso anterior, “Tudo é perigoso”, contrasta com ele, podendo significar a emulação dos enunciados disparatados presentes na imprensa e, ao mesmo tempo, a junção de contrários. O artista, para a crítica tradicional, deixa de estar mostrando o não-senso, como matriz diversificadora de modos de enunciação, para sua própria obra “não fazer sentido”. Os

¹⁰⁹ Ibid., p. 206.

¹¹⁰ Ibid., p. 206.

¹¹¹ Gal Costa. Gal Costa. São Paulo: Phillips, 1969.

críticos/comentadores que se pretendem emancipadores criam assim novas formas de censura e castração.

As nuances que caracterizariam essa obra de arte que é *Coração materno* como baixa, são várias: nas suas composição e gravação, Vicente Celestino mostra-se um músico bastante intuitivo, pois a métrica entre frase musical e eleição de palavras por vezes não coincide, havendo um sacrifício destas em nome daquela. Exemplos disso: em “Embora tristezas”, a sílaba “em” é estendida para cobrir o tempo da melodia, como se soasse dupla; em “E a correr o campônio partiu”, o substantivo tem sua primeira sílaba, “cam”, estendida e as seguintes alteradas, como se fossem independentes, pronunciando-se “cam” em dois tempos e suas sílabas finais “po-niô”. Em “Como um raio na estrada sumiu”, o substantivo “estrada” se torna “estrada” também para se sacrificar à melodia. No fim da música a parte final do verso “Nesse instante uma voz ecoou” é cantado como “umá” e “vózeco-ou”, as duas últimas palavras sendo pronunciadas como se fossem uma, também por clara submissão da letra à melodia.

Predomina, na dicção do cantor, o sotaque do europeu rústico abrasileirado, negado progressivamente pela urbanidade no Brasil. Os “des” parecem “tes”, como na primeira sílaba em “Disse o campônio” ou na última em “minha idolatrada”; os “esses” parecem “xis”; o “l” é pronunciado demorando-se no céu da boca, etc O arremate da música, com o verso “Vem buscar-me que ainda sou teu” é cantado com o prolongamento de “ainda” para a conclusão, algo marcial, de intencionalidade operística, de “sou teu” – que será bem diferente com Caetano, este prolongando estas duas últimas palavras. Estas características somam-se ao grotesco da letra, contribuindo certamente para a progressiva recusa do bom gosto.

Com o canto de Caetano Veloso estes dois fatores, métrica entre música e letra, por um lado, e dicção, por outro, são alterados. O músico adapta a pronúncia regular das palavras presentes na letra à métrica da melodia da música de maneira bastante habilidosa, suprimindo defasagens entre ambas. Também sua dicção é a que passamos a conhecer como apropriada nas cidades brasileiras, sendo clara e precisa. Aqui o cantor veste a música com a linguagem do cosmopolita. É possível até mesmo perceber em seu canto a marca do cinema na formação do cantor, havendo, com a evidente autoconsciência desta narrativa, algo do romanesco desmontado de um filme da *nouvelle vague*. Vaidoso, é como se Caetano se sentisse filmado, e olhasse para a câmera e fizesse

caras e bocas, como um Jean-Paul Belmondo em *Acossado*. O seu teatro permite-se também dramatizações prosaicas como evidenciado na maneira piedosa como o adjetivo “pobre” é pronunciado em “Magoouse, *pobre* filho meu?”

Os seus erres arranham a garganta, enquanto os de Celestino vibram enfaticamente a língua no céu da boca, o que também indica uma diferença entre os dois cantos. O respeito a este fonema vibrante indicado pela letra, “r”, que, ao fim das palavras, é comumente atenuado, e aqui é pronunciado, o que também depõe em favor de uma vontade de atuar com precisão por parte do tropicalista. Em “Como um raio”, de novo a letra “r”, que na original era de emissão abertamente interiorana, tem sua dicção feita também com a pronúncia aceita pelo cidadão. Quanto ao canto em si, versos cujas linhas melódicas foram compostas visando o arrebatamento, como o primeiro desta característica, “E ela disse ao campônio a brincar”, têm esta ênfase respeitada por Caetano, mas mais uma vez não soam operísticos ou carregados em dramatização, e sim apenas com a intensidade assinalada. Como uma ponte com a bossa nova.

O canto de Caetano, se me for permitida uma leitura arriscada, é, sobretudo, andrógino, no que isto representa a procura por harmonizar elementos masculinos e femininos dentro do sujeito (e não fora, como estetização) e que seria uma sua marca presente tanto no canto quanto no comportamento e nas letras ao longo da carreira. Esta característica pode refletir a busca do artista masculino por emular tanto a paciência da mãe, em sua “paixão doentia”, que faz com que sinta que “é preciso lutar contra si mesmo, com, justamente uma paciência de mãe”¹¹² (como quer Bataille para a experiência interior), quanto as dores do parto, no sentido do idílio de um homem almejar ser “capaz de partilhar de maneira única” essa “maravilha feminina”¹¹³, como quis Joyce para o seu Leopold Bloom em *Ulisses*.

Com os arranjos se passa algo parecido: o arranjo original de *Coração materno* estaria para a versão tropicalista como a novela das 8 para Alfred Hitchcock. Na abordagem de Duprat é que se abre a porteira para a esquizofrenia. Na original, por sua vez, apesar da história bizarra

¹¹² BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015, p.46.

¹¹³ KIBERD, Declan. Introdução. IN: JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução: Caetano Galindo. São Paulo: editora Penguin, 2012, p. 61.

que a letra narra, não há permissão para a assunção de qualquer sadismo, tudo confluindo musicalmente para a seriedade e o pronto arrebatamento, na repetição de pulsões de um mundo de *bela alma*.¹¹⁴ Os outros instrumentos presentes na gravação, baixo e piano, seguem cartilha ainda mais modesta, apenas registrando burocrática presença. As cordas aparecem mais do que eles, mas não com espaço igual ao do canto. Por vezes, elas somem completamente ou quase, voltando a uma hora marcada, como se nada tivesse acontecido, exatamente como um serviço escravo.

Com o arranjo de Rogério Duprat, o volume das cordas está em pé de igualdade com a voz e possui uma independência muito maior em relação à versão original. Também há uma clara divisão de instrumentos baixos e agudos, bastante independentes, entre os canais esquerdo e direito, respectivamente. As frases dialogam, mas parece que se surpreendem e não se conformam com a história que comentam. De qualquer modo, elas também ajudam a narrar, assemelhando-se a recursos de um diretor para um filme. Elas estão sempre variando, mesmo em trechos que poderiam se repetir, acompanhando a sequencialidade da história e numa espécie de procura trágica, ou cômica, por conciliação.

As linhas melódicas da composição são simples e se dividem basicamente em 4, com algumas variações, principalmente ao fim de uma linha na segunda repetição da célula. A primeira linha é a do verso “Disse um campônio” e se repete, pela primeira vez, em “Provar quero eu”, voltando em “Chega à choupana”, voltando adiante com o mesmo espaçamento; a segunda é “Por ti vou matar, vou roubar”, repetindo-se em “Mas, diga, tua ordem espero” e voltando em “Rasga-lhe o peito o demônio”, seguindo o ciclo; a terceira linha melódica é “E ela disse ao campônio”, repetindo-se em “E a correr o campônio” e voltando em “Mas em meio da estrada”; a quarta e última linha é “Parte já e pra mim”, repetindo-se em “E sua amada qual louca” e voltando em “E a distância saltou-lhe”.

¹¹⁴ No cultivo da diferença, que aparenta obra ou emancipação, o maior perigo, para Deleuze, é cair nas representações da bela-alma, aquela que vê “apenas diferenças conciliáveis e federáveis, longe das lutas sangrentas.” DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*, p.9. Obviamente, a bela-alma não é passível de estar somente presente em manifestações da baixa cultura, podendo permanecer em manifestações “bem fundadas” da cultura elitista.

Ao ouvir a ária *Come un bel dì di maggio* da ópera *Andrea Chénier*, composta por Umberto Giordano para homenagear o poeta francês assassinado durante a revolução francesa, imediatamente reconhecemos uma linha melódica muito parecida com a do início de *Coração materno*.¹¹⁵ Desenvolvendo-se por outros caminhos, em outros trechos, no entanto, a semelhança reaparece. A composição brasileira não é plágio, mas lembra fortemente a italiana, como se fosse uma adaptação intuitiva de aspectos da original. O lugar de um cantor-compositor como Vicente Celestino é o de uma encarnação radiofônica, portanto popular, de um cantor de ópera.

A ária citada é arte romântica e possui estrutura complexa: seu canto é de difícil execução, a cadência harmônica e o arranjo de cordas encarnam a razão de chamarmos essa música de erudita, ou seja, são ultra-pensados, escolhidos como se tivessem sido esmerados e esmerados, num jogo incessante de proximidade e afastamento, entrelaçamento e tensão, de notas postas no tempo, como numa tapeçaria impossível. Para um cantor conseguir executar esta obra, precisa se dedicar ao estudo do canto por anos e anos, sem interrupção. O mesmo vale para a composição e para a execução.

Vicente Celestino é um cantor-compositor muito mais simples. A não ser pela potência, não imitável por qualquer um, sua voz não se difere da de um cantor mediano. Sua composição *Coração materno* foi criada intuitivamente, sem grandes explorações harmônicas e melódicas. O arranjo da gravação original segue as convenções do rádio, não podendo inventar caminhos independentes e sofisticados. A obra desse artista já não é romântica, mas sim algo como um ponto de passagem para esse cânone: a ele, musical e literariamente, Celestino se refere.

Para a concepção tradicional e estudada de música, a melodia é como o DNA da composição. Ela não deve ser alterada, sendo em torno dela que giram harmonia, ritmo, arranjo e interpretação, estes sim suscetíveis a releituras. São o arranjo e a interpretação da versão tropicalista que fazem profundas alterações na canção (que mexem também na harmonia e no ritmo). O arranjo de Rogério Duprat acrescenta desenhos ricos, onde se configuram como uma espécie de pano de fundo ou comentário à história narrada. Ele é um sujeito-arranjo

¹¹⁵ Os comentários à parte musical foram feitos com enorme ajuda do professor Luiz Felipe Soares a quem aqui agradeço.

e seus “comentários” se dão basicamente em dois níveis: o rítmico e o harmônico.

Duprat não é nem um músico romântico, nem um intuitivo: sua formação musical possui grande estudo, a ponto de ele ter se tornado maestro, mas, ao mesmo tempo, ele chega a experimentações próprias do que se convencionou chamar música contemporânea, incluindo em seu trabalho o estudo de compositores contemporâneos, ruídos, formas diferentes de afinar ou tocar instrumentos, sons cotidianos e influência do comercial. Na versão à *Coração materno*, Duprat comenta a música, mas não se posicionando como meramente um brincalhão, pois a leva a sério. Ele aqui não é um sarrista entediado, que quereria cometer um *bullying* contra a composição simplória de Celestino. Ele atua como um narrador que se posiciona e qualifica a ação dos personagens, mas gosta de narrar, não se demite nunca de sua função – que deve contar a história toda.

Se continuarmos pensando no dadaísmo, essa forma de interpretação tropicalista, que tem algo do *ready-made*, é como se fosse uma Mona Lisa com bigode. Os tropicalistas capricham no bigode, no entanto. Em sendo a composição de Celestino interpretada com seriedade, o cômico brota como que de detalhes: Duprat é sério, mas tem que se equilibrar entre isto e emular o arrebatado, ou melodramático da original, necessidade que pode fazer rir. Caetano não tem o vozeirão de Celestino, parecendo, diante dele, uma criança, ou um ser andrógino, ou uma mulher. A letra possui esse evidente e constante pendor pro exagero. De que outra forma os músicos poderiam a interpretar que não fosse soltando o riso? pode ter sido a questão.

Os instrumentos aqui são violino, viola e cello, na parte de cordas, contrabaixo e violão. Há a hipótese de algumas das frases tocadas não terem sido escritas: maestro pouco convencional que era, a variação melódica de alguns trechos pode ter sido um acordo com os músicos de estúdio, como se pudessem interpretar o escrito à vontade. Dessa forma, as frases que *comentam* mesmos trechos melódicos, como “Disse um campônio à sua amada” e “Provar quero eu que te quero”, são diferentes, podendo ter sido escritas assim ou improvisadas segundo um modelo.

A canção usa várias vezes de *appoggiaturas* (do italiano apoiar) que é o recurso de mencionar uma nota acima ou abaixo da principal, como se passasse por esse grau. O recurso é bastante evidente também no canto de Caetano, em sua ação de “corrigir” a defasagem entre

melodia e letra da versão de Celestino. Uma *appoggiatura* pode ser vista na levada inicial do baixo, que se inicia com o término da introdução, este instrumento ficando entre as notas E e F, esta última, por ser sua 9ª menor, sendo suspensiva em termos de efeito e como que apresentando algo de sinistro ou macabro. Esta mesma nota, F, aparecerá dentro do acorde E7 (b9), ao término da primeira estrofe, dando-lhe igual efeito. Os versos cantados são “Embora tristezas me causes mulher.” Ao término da segunda estrofe (com “Por ti não me importa matar ou morrer”), no entanto, a nota não está lá, a harmonia executando um simples E7.

O primeiro acorde relativamente estranho, no entanto, é o segundo acorde do início da canção, um Dm6, pois poderia ser tocado sem a sexta. Na maior parte da música, a harmonia transcorre sem grandes saídas dos padrões. O tom das estrofes iniciais é Am, havendo apenas uma modulação para A na segunda parte. A grande brincadeira harmônica se dá nos versos finais, quando o coração da mãe vai falar, “Nesse instante uma voz ecoou”. Aqui, o uso de 4 acordes novos para a harmonia, F#dim, F6, E6 e B7, compõem um cenário musical inteiramente diferente para o desfecho da canção. Aqui, como nunca antes na canção, o instrumental ocupa grande espaço, como se estivesse ressignificando a música de maneira radical, enviesando e adensando seu clima e figurando o auge do comentário rítmico e harmônico. A música poderia terminar com os acordes E7 e A, mas Duprat ainda coloca outra movimentação harmônica com os acordes F, Dm, B° que podem tanto soar solenes como, pelo cromatismo de suas notas, um tanto irônico.

O ritmo também faz comentários aqui. Um exemplo: quando chegamos à parte em que o filho arrancou o coração da mãe e sai com ele da choupana, nos versos “E volta a correr proclamando”, os instrumentos dobram sua pulsação, simulando um *tun tun tun* dos eufóricos corações – o da mãe, porque arrancado, e o do filho porque em catarse. Esta pulsação não existe em outros trechos da canção. Ao proclamar “Vitória! Vitória” o filho se acalma e o arranjo também, cessando a pulsação. Um pouco antes, com os versos “Rasga-lhe o peito o demônio” há o momento de maior desbaratamento do arranjo. O violino chega a executar rapidamente uma escala cromática, para em seguida mencionar Hitchcock com nova *appoggiatura*. A menção é à trilha de *Psicose* onde o mesmo recurso é usado, duas oitavas acima. Não esqueçamos que o enredo do filme também é o de um matricídio.

O baixo ainda faz outro comentário nos versos em que o campônio cai na estrada e parte sua perna: assim que isso acontece, este instrumento “dá uma andadinha”. O ritmo possui também uma “sacada” que é a das pausas nas colcheias: as notas que caem no tempo forte, se completam no contratempo, criando uma espécie de padrão rítmico elegante e sincopado. A melodia cantada obedece a essa estrutura, destoando do que seria um canto reto.

Como dito, há também comentários melódicos: quando a narração passa a voz para a amada, com “E ela disse”, o violino comenta a passagem, ao fim de “disse”, ao fim de “ao campônio a brincar” e, sobretudo, quando a amada fala “Se é verdade”, com uma frase mais aguda e que como que serpenteia no ar. Essas frases são as mesmas em trechos iguais, mas aqui adquirem esse sentido de cenário ou comentário à aparição feminina.

O que possibilitou essa pretensa liberdade dos tropicalistas, se não a de não mexer nas linhas melódicas, a de “imitar do próprio jeito” a canção nos outros aspectos? A rigor, não seria uma prova de que ela existe, o fato de ela ser pretensa? É interessante notar, nesse sentido, o quanto a questão do “inexpresso, mas pretendido”, primeiro componente do coeficiente duchampiano antes apresentado, pode ganhar contornos neuróticos para os artistas. Esta impossibilidade ontológica pode passar facilmente por culpa de questões exteriores ao sujeito-artista, seja pela falta de uma sonhada cooperação de pessoas próximas, seja por falta de um apoio institucional que, pelo próprio artista, não é enfrentado politicamente, mas criticado segundo bases idílicas. Também gera grande frustração por ser substituída por enormes ideais de perfeição. (A escolha de *Coração materno* pode ser vista como a superação de um nojo.) A matéria possível para a arte, assim, é desconsiderada.

Neste ponto se encontra uma cisão fundamental do dadá: uma afirmação *satisfeita* deixa de ter de estar na obra (e uma sua grandeza), que é destruída. Entregar uma Mona Lisa de bigodes ou um mictório de ponta cabeça a museus, resulta numa mostra da anulação do modo unívoco da expressão. Politicamente ressalta-se, assim, a desigualdade de um modo de produção: entrega-se de volta o que se recebe da civilização, não o que se quer alcançar – e que está muito alto.

Levada esta ideia ao extremo, a análise do valor de uma obra feita segundo o critério da qualidade, executada tanto por críticos meticulosos, quanto pelo exemplo de plateias ensandecidas em festivais de música, pode ser sempre auferida como fechada, insuficiente. O

status da negatividade e do gesto anterior à obra ficam esquecidos. A operação dadaísta se dá neste ponto:

If an ordered structure is the means of endowing a work of art with intelligibility, then a breakdown of structure is one way of alerting the viewer to the futility of analysis. It is a form of shattering the work as mirroring the rational powers of its viewer, a way to cloud up the transparency between each surface of the object and its meaning, making it impossible for the viewer to reconstitute its every aspect through a single, concordant reading.¹¹⁶

Este “colapso da estrutura” da obra de arte levado a cabo por um gesto consciente do próprio criador é o próprio inimaginável para uma posição convencional, vinda tanto, poderíamos dizer, de uma concepção iluminista ou mesmo alto modernista, quanto do senso comum. É a própria contra-intuitividade, mais universal, da criação encarnada. Esta ação está presente em alguns momentos da intervenção tropicalista, onde Zé Celso sentiu, no geral, a presença de um “componente masoquista”.¹¹⁷ A performance ao vivo e barulhenta de *É proibido proibir*, onde a canção é totalmente destruída em favor de um improvisado manifesto contra a juventude esquerdista no festival de 68, e a anti-canção *Acrílico*¹¹⁸ do segundo álbum solo de Caetano são bons exemplos. A canção *Coração materno* ocupa, por sua vez e nisso, um espaço intrigante: ela seria classificada como dadá (violentação aleatória e insistente), dadá-duchampiana (*ready-made*; vazio, anestesiamento) ou alguma outra coisa (digamos, um gesto cínico, bem performado)?

De qualquer modo, para uma interpretação que apontasse a definição dos dicionários, uma ação dadaísta assim destruidora seria o avesso do *obrar*, a não ser que este despedaçamento da obra como espelhamento dos poderes racionais do observador, como aponta Krauss, se firmasse também enquanto obra, *desse forma*, através de astúcia e método. Talvez como novo grotesco, mostrando dispêndio de

¹¹⁶ KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge; London: MIT, 1988, p. 105.

¹¹⁷ VELOSO, Caetano. op. cit., p.268.

¹¹⁸ Caetano Veloso. Caetano Veloso. São Paulo: Philips, agosto 196

tempo, em uma nova forma de talento, maravilhosamente singular. Sobretudo, deveria haver algum fatídico truque, desvendado por uma hermenêutica intrigada, persistente e da mais alta erudição: trata-se de mais uma extrema e heroica forma do belo. Mas não é o que acontece.

Este último elo possível é, no dadá, justamente o cortado. Talvez a mais habitual, e não de todo inexata, definição do dadaísmo possa ser: um radical não-senso. A canção de Vicente Celestino regravada pelos tropicalistas não chega a tal ponto, mas como que está entre dois extremos: ela tem algo do gesto cínico e irritante, de aleatória escolha, que se pretende repetição enfadonha e feito para destruir padrões na arte, que é característica dadaísta, e, ao mesmo tempo, é um grotesco performado com trabalho e razão depurados, em um exemplo singular de performance apresentada como anestesiada.

Essa destruição da obra não é gratuita ou meramente negativa: ao lado dela, no tropicalismo, podemos juntar o conceito de *recepção integral*, que poderia servir como um seu polo dialético:

O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia); aceitamos a *ricezione* integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostri succhi* e através da utilização e elaboração da política correta.¹¹⁹

Esta exposição de Glauber Rocha dá a dimensão do projeto tropicalista de desancar interditos estéticos o mais totalmente. Por um lado a destruição da obra de arte pode ser defendida como o simples espelhamento da produção de lixo nas cidades ou, como quer Benjamin, com o avanço do capitalismo “os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica”.¹²⁰ Por outro, porém, a *recepção integral*, pode ser atacada como uma impossibilidade, dado que o modo de vida urbano já havia drasticamente “reduzido as possibilidades de os fatos exteriores serem assimilados à

¹¹⁹ ROCHA, Glauber. *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* 69. IN: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.151.

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*, p.81.

nossa experiência.”¹²¹ Os estímulos cotidianos da vida nas cidades são, em sua multiplicidade, conflituosos, geradores de apatia e tédio e fazem com que a experiência fique como que guardada em si. Esta é a cultura burguesa, da qual, por terem nascido longe dos grandes centros e em cidades com uma rica história cultural nativa, escaparam, em seus anos de formação, os tropicalistas.

Porém, justo na interdição a conceitualizar a fragmentação dos estímulos é que está a cilada da representação e o nó para uma sua superação: a representação é a expectativa do desenho da totalidade, da organização, da definição de finalidades objetivas. Bataille relaciona o surgimento dessa concepção ao momento em que “a transcendência da ferramenta e a faculdade criadora ligada a seu emprego são atribuídas (...), ao animal, à planta, ao meteoro; são igualmente atribuídas à totalidade do mundo”.¹²² É por considerar que tudo é criado como as obras produzidas pela ferramenta ou técnica, que a representação acaba por falar a partir do ideal, desenha esse ideal e estabelece o mandamento a ser seguido. Não reconhece, entretanto, o que efetivamente faz, como opera, pois cria infinitas cisões entre a ação real e a almejada. Uma importante ação tropicalista pode ser a de propor, no campo estético, a inversão dessa ontologia, oferecendo não a cisão, mas a supressão de distâncias sensíveis, fazendo o caminho de volta da crítica.

Para a crítica à representação a situação usual se inverte: os imperativos pedagógicos do conhecer a história, respeitar a cultura e aprender a distinguir entre os bens culturais oferecidos são vistos como o contrário do que pretendem. Se não puder ser destruída para estar sempre aberta, reconstruindo-se, o conhecimento da história tende a se tornar representação congelada, dogma e neurose. É preciso, portanto, também desconhecer a história. Respeitar a cultura em ação tomada como imperativo tende a levar a uma anulação da abertura ao presente, à experimentações novas e híbridas, a outros modos possíveis, enfim, de se ler e criar cultura. É possível destruir ou esvaziar objetos, deslocar a atenção do objeto para o gesto, rir e escarnecer do objeto da cultura e isso exige uma atenção mais móvel do que respeitar a cultura.

¹²¹ Ibid., p.108.

¹²² BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015, p.32.

Da mesma forma, se congelamos um aprendizado que seleciona bens culturais como “bons”, criando um conhecimento que age escolhendo diante do que é “ruim”, e selecionando o melhor, este aprendizado não raro vai progressivamente deixando de estar aberto a novas formas de arte e novos modos de recepção, querendo fixar um método onde justamente a completa mobilidade seria a experiência mais libertadora, geradora de sentido. Apenas a *distração* é que poderia ser um método.

A formação idílica, baseada em aristocracias passadas é, assim, atravessada pelo hiper-estímulo de imagens (cinema, TV, internet) no contemporâneo jogando o ideal no lixo. Pode nos auxiliar a pensar aqui, a inversão do cartesianismo proposta pelo conhecido aforisma de Lacan: “Penso onde não sou, logo sou onde não penso.”¹²³ Se sou onde não penso, não preciso fazer infinitas remissões valorativas aos objetos com os quais me relaciono: torno-me um sujeito que não se diz a partir de objetos ou relações puramente extrínsecas.

Diferentemente da pintura, a música, mesmo que gravada, tem seu sentido no seu desempenho. Você tem que ver o artista construindo. O seu sentido é o tempo. É por isso que regravar *Coração materno*, tal como o tropicalismo faz, ou seja, seguindo os parâmetros da original, não deixa de ser também destruir a sua própria obra. Coloca-se o objeto, repetindo-o, tal e qual, dentro dela. Caso gravassem uma faixa com silêncio e ruídos corporais e cotidianos talvez o não-senso não fosse tão radicalizado: perder-se-ia a tensão entre contrários e, no esforço por obedecer a composição de Celestino, há um jogo com o aspecto temporal da música.

Ouvida isoladamente, sem ciência de se tratar de uma versão à composição de Vicente Celestino, a *Coração materno* tropicalista poderia ser experienciada por si mesma. Para qualquer apreciador de arte, entretanto, é, na prática, muito difícil se despir de suas referências e formulações, indo experimentar o “objeto” com naturalidade. Imaginando aqui um ouvinte ideal a ouvir esta canção, de imediato se perceberia a sofisticação do arranjo e do canto, havendo certo choque com o grotesco da letra. Mas claro que este ouvinte poderia assimilar este componente da canção: o grotesco é parte de alguns dos filmes e quadros que mais

¹²³ LACAN, Jacques. *Subversão do sujeito e a dialética do desejo no inconsciente freudiano*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.1998, p.521.

gosta. Por que não o ver em uma letra de canção performada por uns artistas inteligentes? Trata-se de uma escolha estética, entre infinitas outras possíveis.

O tropicalismo pode mesmo ser definido como um implantador de “enigmas” na MPB. É ele que “pela primeira vez”, com suas manifestações nos festivais televisivos, mostrou que “apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade.”¹²⁴ A situação da canção enquanto arte no Brasil, à época do movimento (mas não incrivelmente diferente hoje em dia), é clara: em sendo este gênero de expressão artística recém descoberto como o mais potencial centralizador de debates políticos dentro das artes, uma deficiência de história de leitura crítica ficou evidente na inadaptabilidade dos meios usados para o julgar.

O claro subjuogo do encurralamento dilemático, “este objeto artístico é progressista ou conservador?”, em si empobrecedor, possui ainda estas bases de história deficitária para se pautar. Sintomaticamente, quando se trata dos cantos de pura subjetividade dos cânones da literatura, a pergunta pela orientação política e bases intelectuais se faz, não-raro, de forma não-violenta. É na expectativa de instrumentalizar a canção popular como meio para criar uma consciência de nacionalidade e mudança social, antes mesmo de seu pleno reconhecimento artístico e crítico, que a Tropicália atua, desativando esse mecanismo teleológico, mostrando suas deficiências e reduções.

Na imagem feita acima, a de um ouvinte ideal que naturalizaria inteiramente a versão tropicalista à *Coração materno*, estão implícitos alguns pressupostos: este ouvinte teria de ter um mínimo conhecimento musical (para sacar a sofisticação do canto e do arranjo); teria também de ter se livrado de preconceitos estéticos (alguém com o saber técnico poderia, mesmo reconhecendo a ocorrência de sofisticação, ainda assim, apresentar ressalvas quanto aos aportes ao grotesco da versão, como se eles sujassem a obra de arte); e teria de ter a paciência para pesar a crítica no lugar certo (comportamento não muito comum nos apreciadores de arte, sempre sedentos por “mostrar trabalho” e usarem o juízo negativo como esbanjamento de virilidade intelectual).

¹²⁴ FAVARETTO, Celso. Op. cit., p.20.

O outro lado seria o de não supor que o tropicalismo mereça quaisquer críticas. O que não é verdade. Um bom exemplo está no fato de embora o movimento tropicalista ter tentado a abertura de veredas estéticas, a pulverização de focos e a desconstrução de identidades artísticas tal como concebidas pela tradição à sua época, aconteceu um processo completamente inverso: o da *canonização* de um rol reduzidíssimo de suas figuras, eventos e procedimentos. No limite, o tropicalismo pode ser visto como se pretendendo antídoto para algo que não poucas vezes acaba sendo a extremização.

O que sabemos hoje, contudo, é que ao mesmo tempo que este momento histórico se define nas artes como, principalmente, uma espécie de *zeitgeist* tropicalista, em geral os nomes que de fato o pluralizam são quase sempre definidos com o epíteto “tropicalista esquecido”.¹²⁵ Em ensaio sobre as crônicas do poeta Torquato Neto, o pesquisador Frederico Coelho aborda, como introdução ao seu tema, esta questão de frente:

Ao analisarmos variados trabalhos sobre esse período, percebemos a formação de uma historiografia baseada em uma espécie de acordo sobre um “espírito de época” transformador, que enquadra e torna homogênea uma produção cultural brasileira cujas clivagens e matizes eram das mais diversas e conflituosas.¹²⁶

O principal crime, para este autor, está em constituir-se “assim um ‘consenso’ sobre temas e eventos que deveriam ser vistos principalmente pela ótica do conflito criativo, aspecto fundamental para a elaboração de qualquer movimento cultural”.¹²⁷ Onde estão estes conflitos que não encontramos na historiografia padrão? É possível falar de tropicalismo sem focar em Caetano Veloso e Gilberto Gil e seus ilustres companheiros musicais, pelo contrário, tratando-o desde o princípio como movimento plural e pulverizado?

¹²⁵ Como é o caso desta matéria, que noticia o lançamento do livro *A conspiração dos búzios*, de Gramiro de Matos: <https://goo.gl/turQvD>.

¹²⁶ COELHO, Frederico. “A formação de um tropicalista: um breve estudo sobre a coluna ‘Música popular’, de Torquato Neto”. IN: *Estudos históricos, Arte e História*, n. 30, 2002/2 CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, 2002, p.130.

¹²⁷ *Ibid*, p.130.

O paradoxo presente na relação da vanguarda com o mercado, talvez ajude a esclarecer esta questão, e é analisado por Celso Favaretto, citando o ensaio *Sociologia da vanguarda*, de Edoardo Sanguineti:

embora as atividades de vanguarda pretendam designar uma oposição ao capitalismo, seus produtos se apresentam como ‘a oferta de um fetiche mais misterioso do que qualquer outro, a oferta de uma mercadoria pela qual ainda não havia nenhuma procura conhecida’. Sendo esvaziada sua pretensão de violentar as convenções, a novidade de linguagem é normalizada e consumida: aquilo que tem interesse estético é consumido apenas como extravagância. É o que ocorre com os choques: selecionados e diluídos pelo mercado, são transformados em meros excitantes.¹²⁸

Esta descrição pode ser o próprio resumo historiográfico do tropicalismo e, sobretudo, das carreiras de Caetano, Gil, Gal e Rita Lee, os tropicalistas mais famosos. A pretensão dos membros do movimento de violentar convenções foi sendo esvaziada, a partir de seus anos heroicos até meados da década de 70. De lá até hoje, salvo exceções podemos dizer que raras, a música feita por estes artistas não possui grandes pendores vanguardísticos. As ricas construções de letra de Caetano alçaram enormes voos, a riqueza musical de Gil é enaltecida por instrumentistas estudiosos, Gal se tornou uma das principais vozes da MPB e Rita Lee, saindo (ou sendo saída) dos Mutantes para uma carreira solo, criou uma obra abundante em *hits*, humor e letras inteligentes.

O produto vanguarda dos tropicalistas aceitou inteiramente o mercado: as canções dos 4 artistas citados aparecem abundantemente, nas últimas três ou quatro décadas, em novelas televisivas, rádios *mainstream*, carnavais, etc Repete-se: a pertinência das partes literária, musical, de produção, de comentário ao momento ou qualquer que seja o quesito para avaliação da arte canção, é, na obra longeva dos tropicalistas, não raro alta. Mas um caminho fantasioso de ver estes quatro músicos seguindo, nos anos posteriores ao tropicalismo, um rumo vanguardista, ou menos passivo mercadologicamente, passando a dar a mínima para o sucesso e comentando, de fora do *mainstream*,

¹²⁸ Ibid., p. 139.

firmemente, as lambanças da geleia geral brasileira, parece ser um cenário não raro imaginado. Chico Buarque possui, nesse sentido, um raro senso de distanciamento, discrição e posicionamento firme como personalidade famosa.

Caetano Veloso continuou criando letras notáveis desde o fim do tropicalismo. Canções como *O quereres, Terra, O ciúme, Cantiga de boi, Podres poderes, Genipapo absoluto, Sampa* entre tantas outras, mostram um domínio da invenção poética, um agudíssimo olhar sobre a realidade brasileira e uma corajosa apresentação da forma do chulo ou do displicente, próprios da poesia contemporânea, que compõem uma escola poética para a MPB. Falar assim, no entanto, se tornou lugar comum e quase não há necessidade. Nesse sentido, uma crítica como a já citada, presente no livro *Martinha versus Lucrécia, Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, escrita por Roberto Schwarz, tem vários momentos importantes e muito bem escritos para relativizar o mito Caetano Veloso.

O ensaio começa com um inesperado elogio à autobiografia de Caetano, *Verdade tropical*, colocando-a, para a historiografia do reconhecimento da canção, em vertiginoso pedestal: para Schwarz o livro pode ser colocado “ao lado dos congêneres literários ilustres, como o *Itinerário de Pasárgada* de Bandeira e o *Observador no escritório* de Drummond, ou as memórias de Oswald de Andrade e de Pedro Nava.”¹²⁹ De fato, *Verdade tropical* parece ter sido escrito por um grande e maduro escritor, ou, para este elogio não soar no fundo mitificador da figura do literato, por alguém que trabalha com a palavra há muito tempo.

O livro é rico em *afeto*, suas imagens sendo atravessadas por um olhar chão e imanente da vida, pulsando em diferentes registros, não raro indo visitar a formação conceitual e a agudeza intelectual de maneira sofisticada. É neste sentido que Schwarz vai relatar as virtudes da obra, enumerando, por exemplo, seu “domínio em alto nível de um setor fundamental do presente, até então pouco estudado, avaliações críticas ousadas e certeiras, segredos da cozinha artística sob a ditadura”¹³⁰, etc

Os elogios, para um leitor ingênuo, soariam tão grandes que obviamente seriam definitivos. Mas Schwarz, muito habilmente,

¹²⁹ SCHWARZ, Roberto. op. cit., p.52.

¹³⁰ Ibid., p. 52.

começa, a certo distante parágrafo, com uma explicitação de uma missão cumprida: “*Dito isso*” (grifo meu) ... Em seguida, o crítico alterna elogios e citações feitos com entusiasmo, com críticas do tipo: “a altura da visão de Caetano não é estável, sempre ameaçada por descaídas regressivas.”¹³¹ A cena e o pano de fundo mudam, inesperadamente. O rico livro de Caetano é agora interpretado como um discurso no qual “volta e meia a lucidez cede o passo a superstições baratas, à mitificação despropositada do Brasil.”¹³²

Tais ressalvas não são equivocadas. Os destaques de trechos inspirados continuam a voltar, mas permeados pela exposição do abismo, já consagrado, entre as duas figuras famosas na cultura brasileira. Igualmente, trava-se um embate, como que clássico, entre poeta e crítico. As mais fortes recriminações de Schwarz são as destinadas à interpretação e vivência de Caetano dadas ao evento da ditadura no Brasil: “a ditadura (...) é tratada com complacência, por ser ela também parte do Brasil — o que é uma verdade óbvia, mas não uma justificação.” Ainda nesse trecho, a atitude vanguardista, em detrimento da política de Caetano, é definida como se fosse “o seu traço de personalidade muito à vontade no atrito mas avesso ao antagonismo propriamente dito”.¹³³

Estes personagens, Caetano e Roberto, vistos à distância, tornam-se romanescos. Não é pouco estranho o fato de Roberto jamais se referir à obra do artista em questão e Caetano, inteligentíssimo, resistir a adotar, em suas falas, os registros do telúrico, prosaico e lúcido do esquerdismo em geral. Fica parecendo que ambos não saem de seus tipos puros de ofício. O poeta com inveja do crítico e o crítico com inveja do poeta. O poeta abastecendo-se com energias sensíveis, corporais, utópicas, mas também usando bastante a razão, e o crítico cultivando suas energias abstratas, intelectuais, realistas, sem deixar de conhecer e exercitar muito bem a sensibilidade.

Caetano se tornou, para as gerações seguintes à Tropicália, um ícone do desprendimento em relação a tabus, ou, em uma imagem mistificadora, um tipo antropológico raro, capaz de usufruir de leveza e criatividade em níveis altos, quase como se conseguisse passar ao largo do mal-estar da civilização. É este seu personagem. Falando sobre si

¹³¹ Ibid., p. 57.

¹³² Ibid., p.57.

¹³³ Ibid., p.65.

mesmo, assunto que muito gosta, no filme *Coração vagabundo*, Caetano diz detestar a postura de certos artistas, como a de Bob Dylan, que se escondem num obscurantismo, nunca desmistificando a si mesmos. Caetano se irrita falando disso. Seu excesso de palavrório e sua vaidade leonina, entretanto, podem muito bem ser vistos como o outro lado da mesma moeda.

Talvez falte, para Schwarz e para a esquerda tradicional, pensar a desromanização do homem. A postura esquerdística, em sua forma tradicional, raramente é capaz de significar a nulidade da teleologia, quase sempre atuando com o culto à ação afirmativa, aborlativa e guerreira. A expressão citada acima, por sua vez citada por Benjamin e de autoria do *political writer* e satirista Ludwig Börne é um conceito, a referida desromanização. Neste, mostra-se o sentido do entretenimento em face da imagem da queda na história:

‘Se fosse possível poupar toda a energia e paixão que se desperdiçam anualmente nas mesas de jogo da Europa, será que chegaria para construir com isso um povo e uma história romanos? Mas é essa exatamente a questão! Como cada um já nasce romano, a sociedade burguesa procura desromanizá-lo, e isso explica a introdução de jogos de azar e de sociedade, romances, óperas italianas e jornais para o mundo elegante...’¹³⁴

Não se trata, aqui, de defender um abraço a este mundo do entretenimento e abandonar ideais e/ou práticas de transformação social. Trata-se de apontar para o reconhecimento dessa desromanização como fenômeno que acontece, positivamente, e com a qual chocam-se os ideais de solidariedade. Estes baseiam-se não raro em concepções da sociedade como vida orgânica, sem passar, antes, pelo reconhecimento de um egoísmo positivo. Este que permitiria a criação de sujeitos, indivíduos, tanto quanto de mundo, humanidade. Esta concepção, é claro, só poderia ser aberta, nunca pressupondo um ponto ideal onde chegar.

¹³⁴ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade.*, p.131.

CONCLUSÃO

A afinidade com o dadaísmo pode ser vista em vários aspectos do movimento tropicalista: no choque da soma inescrupulosa de diversas linguagens musicais e artísticas; na autorreferencialidade do fazer artístico; no jogo com a não definição de um objeto artístico delimitado e dirigido à contemplação em sentido tradicional; no flerte com o não-senso; na violência da atitude artística; na abertura ao uso do aleatório; na consciência da ação de dessacralização da matéria artística; na proposta de criar obras que pretendem promover um autêntico diálogo e mesmo choque do público em suas apresentações; na adoção de elementos cênicos e líricos que flertam explicitamente com a quebra da espera por um sentido linear; na consciência de a obra artística representar um produto no capitalismo avançado; etc

Temos que pensar também, no entanto, as diferenças entre os movimentos, que também são muitas. A violência formal no dadá é muito maior do que a tropicalista, no que assume um radical lugar de negação, como afirma um de seus fundadores, Hans Richter: “Tudo precisa ser rompido, nem um único parafuso deve ficar no seu lugar costumeiro, os buracos dos parafusos devem ser deformados... a negação total de tudo o que antes existira.”¹³⁵ No tropicalismo, pelo contrário, se há também algo dessa negatividade dadaísta, há também uma forte latência de positividade, como se se acreditasse na diversidade, no afeto e na superação do atraso brasileiros. A relação dos tropicalistas com as festas, como o carnaval, é emblemático disso. A crítica de Schwarz à autobiografia de Caetano, onde esta ecoa um otimismo de que “tudo vai ficar bem” também depõe em favor disso.

O tropicalismo, se desloca a referência de sua ação para o gesto, mantém o valor da *expertise* tradicional no desempenho de suas canções. Salvo exceções, em termos musicais quase não há violentação, como as presentes em músicas experimentais da época que prezavam por ruídos, silêncios, entrecruzamentos frontais com outras artes, etc Não: se usa diversos ritmos brasileiros, gêneros da música popular da

¹³⁵ RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.32.

época e se elide a noção de identidade, o movimento faz isso por dentro de um domínio técnico que bebe bastante da tradição.

Também a relação da arte com o mercado é mais amplamente aceita no movimento brasileiro, a ponto de Caetano Veloso ser eleito algo como “o maior pop star do Brasil” naquele momento. Em novo eco à positividade, às vezes saudável, às vezes suspeita, da Tropicália, Caetano afirma, no fim da introdução de sua autobiografia, que fala “do fundo das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento”.¹³⁶ Na assunção do terceiro-mundismo, como uma sua operação fundamental, a Tropicália assume-se como bárbara. Uma das críticas levadas a cabo pelo movimento é, nesse sentido, a de renegar a posição psicologicamente dependente, envergonhada de sua miséria e culturalmente estranha a si mesma, do Brasil. Mas que por vezes, como no trecho destacado, pode soar otimista demais.

O dadá teve sua origem localizada em Zurique, capital do país neutro diante da Guerra Mundial, Suíça, cidade que serviu de exílio para vários artistas vindos dos mais variados países.¹³⁷ Há, por isso, também *barbarismo* no dadá, e que extravasa o artístico e chega ao existencial, na crítica a um tempo em estilhaço político levada a cabo por atores excluídos das cenas da história. Em ambos os movimentos, foram os “bárbaros” (os exilados e forasteiros) que, em um encontro de invasão à *polis* operaram a crítica às formas e espaços reservados à arte, misturaram, cruzaram fronteiras, deixaram se inspirar pelos detritos e fragmentos e gargalharam.

A risada, em *Coração materno*, é discreta, bem mais que a de um bigode. Predomina aqui a *beleza*, desempenhada por Duprat e Caetano, aquele com um arranjo rico e sedutor (pois não entrega todas as suas virtudes de cara), este com um canto inspiradíssimo, onde chamam atenção seu timbre e controle emocional. A simplicidade da composição e, principalmente, o grotesco da letra situam essa beleza em um lugar ímpar, parecendo a ameaçar: é mesmo uma obra bela a que tem uma letra que não fala nada e termina como se fosse espirituosa, mas na verdade é cômica? O que tanta densidade afetiva aplicada por canto e arranjo termina por criar com este impasse gerado pelo tema? Algum

¹³⁶ VELOSO, Caetano. Verdade tropical, p.53.

¹³⁷ O movimento depois se expandiu para várias cidades do mundo como Nova York, Paris, Hamburgo, etc

estado novo? Ou é a pergunta pela utilidade da arte que está errada? Terminamos esse caminho, eu e, à convite, o leitor, com essas perguntas.

O contexto de ambos os movimentos, dadá e Tropicália, é, como já dito, bastante semelhante. Também o é o nosso em relação aos deles, haja vista vivermos o momento posterior a um golpe de Estado no Brasil. Esta foi uma das maiores bênçãos encarnadas, pra mim, por essa pesquisa: folheando o livro de Celso Favaretto em outra cidade, enquanto saía de um emprego, dei com esta expressão, quando da narrativa de umas características vanguardísticas do movimento brasileiro: “o efeito de dessacralização dadaísta”¹³⁸. O golpe ainda não havia acontecido em nosso tempo e eu escolhia um tema que unia dois movimentos inconformados com a ascensão fascista em seus tempos.

Em nova semelhança com o momento atual, sobre o momento prévio ao surgimento do dadaísmo e tropicalismo, há um otimismo histórico vislumbrado. As coisas estavam ou estariam melhorando. Hal Foster, no ensaio *Mímico dadá*, assim fala acerca das expectativas de ninguém mais ninguém menos que Walter Benjamin, como reflexo do seu tempo, em 1918: “Nesse momento, a sua balança da história ainda se inclina em favor da esperança.”¹³⁹ No Brasil dos anos imediatamente anteriores ao golpe de 64, o mesmo otimismo antifascista era recorrente. A descrição do cenário nacional é feita da seguinte forma por Roberto Schwarz:

Os *Cadernos do Povo*, por sua vez, vendidos por um cruzeiro, divulgavam amplamente as manobras em torno do petróleo, relações entre o latifúndio e a doença endêmica, questões de reforma agrária, discutiam quem fosse “povo” no Brasil, etc O país vibrava e as suas opções diante da história mundial eram pão diário para o leitor dos principais jornais.¹⁴⁰

Tal qual o dadá, o tropicalismo nasce em um momento onde o desastre da visão de otimismo histórico está no auge de sua irrupção. O mesmo se aplica agora, o que pode dar a força desta pesquisa. Que

¹³⁸ FAVARETTO, Celso. op. cit., p.48.

¹³⁹ FOSTER, Hal. *Mímico dadá*. p.97.

¹⁴⁰ SCHARWZ, Roberto. *Pai de família*, p. 64.

caminhos pode a arte no Brasil em 2019 percorrer agora que não podemos mais nos filiar em dualismos? Agora que somos os bárbaros?

Para Schwarz, a miríade de referências do tropicalismo, muitas delas remetendo à vanguarda, criaria uma “cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia”¹⁴¹ – aqui, em mais uma aproximação ao dadaísmo, quase nomeada. Porém, a possibilidade de leitura adequada de seus matizes, dada a riqueza de referências, “sem a qual se perderia a distância”, torna-se, para o crítico, “monopólio de universitários e afins”¹⁴², elitizando uma referida assunção de desastre histórico.

O estudioso norte-americano do tropicalismo Christopher Dunn afirmou que esta análise de Schwarz “parece ignorar as consideráveis diferenças entre a obra de um ativista engajado na educação popular e a de artistas envolvidos num projeto de renovação estética e de crítica cultural, no âmbito da mídia de massa.”¹⁴³ Ele usa a ideia sartriana de que o escritor, ou artista, não tem o mesmo papel que o do educador ou militante engajado, cabendo a ele o limite de interpretar o mundo à luz da natureza do seu ofício, que é naturalmente alusiva. O efeito disjuntivo no tropicalismo opera fortemente neste sentido, mostrando a música como sendo o que quiser ou tudo o que puder ser.

A resposta da esquerda militante, marxista, na história é a de considerar a guerra e os fascismos, como um “desvio fatal da linha racional da história”.¹⁴⁴ Uma resposta vinda da arte, enquanto capaz de jogar com o simbólico atestaria essa parcialidade das teleologias. A atitude do dadaísmo, pontualmente, considera “falsa a direção tomada pela civilização.”¹⁴⁵ Sua ação se insere como uma força anuladora de respostas entre as dicotomias.

A escolha de um objeto de arte popular, que é a canção de Vicente Celestino, joga com a crítica, tornando o movimento enigmático. Também o seu sucesso é amplo e existe uma afetividade na poética tropicalista que é de imediato reconhecimento. Uma possibilidade de leitura do resgate de *Coração materno* é a de se

¹⁴¹ Ibid., p. 74..

¹⁴² Ibid., p. 75

¹⁴³ DUNN, Christopher. op cit., p.115-16.

¹⁴⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 356

¹⁴⁵ Ibid., p. 356.

escolher justo uma tentativa malsucedida no passado, aos olhos da razão teleológica, a fim de desnudar o mecanismo do gosto e da crítica que operam num momento histórico, gesto que quer se afirmar como uma atuação local, para além de qualquer tentativa de controle para além de uma situação.

Somos perdedores. Em ensaio sobre o dadaísmo em Nova York, Amelia Jones, afirma: “historicism is a politically dubious method in that it fails to understand the ‘barbaric’ labors and cultural effusions that are coextensive with the culture of the ‘victors’, on which historicists focus exclusively.”¹⁴⁶ A violência dos procedimentos relacionados aos movimentos do dadá e da tropicália pode ser vista como a forma encontrada para que estas manifestações artísticas bárbaras se fizessem ouvir. O otimismo histórico, pelo contrário, nos deixava e ainda deixa dóceis. E com uma arte em geral dócil.

¹⁴⁶ JONES, Amelia. *New York Dada: beyond the readymade*. IN: DICKERMAN, Leah, WITKOVSKY, Mathew S. *The Dada seminars*. Washington: Casva Seminar Papers, 2005, p. 151.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

_____. *Documents*. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Cultura e barbárie, Florianópolis, 2018.

_____. *O erotismo*. Tradução: Fernando Scheibe. Autêntica, 2013.

_____. *Teoria da religião*. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução: João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2015.

_____. *Obras escolhidas volume 1: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.

COELHO, Frederico. “A formação de um tropicalista: um breve estudo sobre a coluna ‘Música popular’, de Torquato Neto”. IN: *Estudos históricos, Arte e História*, n. 30, 2002/2 CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. 2ª edição. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado, 2ª ed, RJ: Graal, 2006.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução: Cristina Yamagami. Editora Unesp, 2008.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

FOSTER, Hal. *Mímico dadá*. Tradução de Larissa Costa da Mata. IN: *Boletim de Pesquisa do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC) - Entusiasmo e contemporaneidade* v. 12, n 17, Florianópolis, 2012.

_____. *O retorno do real*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Por trás da fábula*. IN: *Ditos e escritos*. Vol. 3. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: Paulo César de Souza. Companhia das letras, 2011.

GREENBERG, Clement. *Avant-garde and kitsch*. IN: *The collected essays and criticism. Volume 1: Perceptions and judgments*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

_____. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Organização: Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

GRINDON, Gavin. *Surrealism, Dada, and the Refusal of Work: Autonomy, Activism, and Social Participation in the Radical Avant-Garde*. IN: *Oxford art journal* vol. 34. Oxford: 2011.

GUERRA, Guido. *O hóspede das tempestades*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

KIBERD, Declan. Introdução a JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução: Caetano Galindo. São Paulo: editora Penguin, 2012.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge; London: MIT, 1988.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PERLOFF, Marjorie. *Duchamp sem Dadá / Dadá sem Duchamp: a tradição vanguardista e o talento individual*. Tradução: Dilvo I. Ristoff. IN: ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raúl; BARROS, Maria Lúcia Camargo. (Orgs.) *Leituras do ciclo*. Florianópolis/Chapecó: ABRALIC/Grifos, 1999.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *Mallarmé: la politica de la sirena*. Tradução: Cristóbal Durán, Verónica González e Carolina Matamala. Lom ediciones, Buenos Aires: 2015.

RICHEPIN, Jean. *La glu*. Paris: Maurice Dreyfous, 1883.

RICHTER, Hans . *Dadá: arte e antiarte*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROCHA, Glauber. *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* 69. IN: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo.” IN: *Martinha versus Lucrecia*. Companhia das letras, 2012.

_____. *Cultura e política, 1964-69* IN: *Pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

SÜSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: A experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60.” IN: BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosa Naify, 2006.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *Verdade tropical*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

Revistas

Art News – novembro, 1963

Revista da Civilização Brasileira 7 – 1966

O pasquim 16 – 9-15 outubro, 1970

Sibila – Agosto, 2010.

Discografia

Vários. *Tropicália ou Panis et circensis*. São Paulo: Philips, julho 1968

Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, janeiro 1968

Caetano Veloso. *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, agosto 1969

Caetano Veloso. *Araçá azul*. São Paulo: Polygram, 1973

Gilberto Gil. *Gilberto Gil*. São Paulo: Phillips, maio 1968

Gilberto Gil. *Cérebro eletrônico*. São Paulo: Phillips, 1968

Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Barra 69*. Phillips, 1972

Tom Zé. *Grande liquidação*. Recife: Rozenblit, 1968

Gal Costa. *Gal Costa*. São Paulo: Phillips, 1969

Gal Costa. *Gal*. São Paulo: Phillips, 1969

Mutantes. *Os Mutantes*. São Paulo: Phillips, 1968

Mutantes. Mutantes. São Paulo: Phillips, 1969
Nara Leão. Nara Leão. São Paulo: Phillips, 1968
Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tropicália 2. São Paulo: WEA,
1993.
Compacto – 365257 PB, Philips, 1968 (É proibido proibir)

Filmografia

Tropicália – Marcelo Machado, 2012.
Fabricando Tom Zé – Décio Matos Jr, 2007.
Coração materno – Gilda de Abreu, 1951.

ANEXOS

Letras do álbum *Tropicália ou Panis et circencis*

Miserere Nóbis

Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

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

Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

Tomara que um dia dia um dia seja
Para todos e sempre a mesma cerveja
Tomara que um dia dia um dia não
Para todos e sempre metade do pão

Tomara que um dia dia um dia seja
Que seja de linho a toalha da mesa
Tomara que um dia dia um dia não
Na mesa da gente tem banana e feijão

Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

Já não somos como na chegada
O sol já é claro nas águas quietas do mangue
Derramemos vinho no linho da mesa
Molhada de vinho e manchada de sangue

Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

Bê, rê, a - Bra
Si, i, lê - Sil
Fê, u - fu
Zê, i, lê - Zil
Cê, a - ca
Tê, agá, a, til - ão

Ora pro nobis

Coração Materno

Disse o campônio à sua amada
Minha idolatrada, diga o que quer
Por ti vou matar, vou roubar
Embora tristezas me causes, mulher

Provar quero eu que te quero
Venero teus olhos, teu porte, teu ser
Mas diga, tua ordem espero
Por ti não importa matar ou morrer!

E ela disse ao campônio a brincar:
“Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vai buscar
De tua mãe inteiro o coração”

E a correr o campônio partiu
Como um raio na estrada sumiu

Sua amada qual louca ficou
A chorar na estrada tombou

Chega à choupana o campônio
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar

Tira do peito sagrando
Da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando:
“Vitória, vitória! Tem minha paixão!”

Mas em meio da estrada caiu
E na queda uma perna partiu
E a distância saltou-lhe da mão
Sobre a terra o pobre coração

Nesse instante uma voz ecoou
“Magoou-se pobre filho meu?
Vem buscar-me, filho, aqui estou
Vem buscar-me, que ainda sou teu!”

Panis Et Circenses

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

Mandei fazer
De puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar

Mas as pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Lindonéia

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia
Lindonéia desaparecia

Despedaçados
Atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor

Lindonéia, cor parda
Frutas na feira
Lindonéia solteira
Lindonéia, domingo
Segunda-feira

Lindonéia desaparecida
Na igreja, no andor
Lindonéia desaparecida

Na preguiça, no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho
Mais desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida
Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando

Oh, meu amor
A solidão vai me matar de dor
Vai me matar
Vai me matar de dor

Parque Industrial

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

Tem garotas-propaganda
Aeromoças e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado

É somente requestrar
E usar,
É somente requestrar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.

Retocai o céu de anil, etc.

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar.

É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado,
É somente folhear e usar,
É somente folhear e usar.

Geleia Geral

Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geleia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia

Ê, bumba-iê-iê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove
E a tristeza é teu porto seguro
Minha terra é onde o sol é mais limpo
E Mangueira é onde o samba é mais puro

Tumbadora na selva-selvagem
Pindorama, país do futuro

Ê, bumba-iê-iê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala
No Canecão, na TV
E quem não dança não fala
Assiste a tudo e se cala
Não vê no meio da sala
As relíquias do Brasil:
Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne-seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade jardim

Ê, bumba-iê-iê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

Plurialva, contente e 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

Ê, bumba-iê-iê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Voz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento

Ê, bumba-iê-iê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-iê-iê-iê
É a mesma dança, meu boi

Baby

Você precisa saber da piscina
Da margarina
Da Carolina
Da gasolina
Você precisa saber de mim
Baby, baby
Eu sei que é assim
Baby, baby
Eu sei que é assim
Você precisa tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com gente
Me ver de perto
Ouvir aquela canção do Roberto
Baby, baby

Há quanto tempo
Baby, baby
Há quanto tempo
Você precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
E o que eu não sei mais
Não sei comigo vai tudo azul
Contigo vai tudo em paz
Vivemos na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul
Você precisa
Você precisa
Você precisa...
Não sei leia na minha camisa
Baby, baby
I love you
Baby, baby
I love you...

Três Caravelas (las Três Carabelas)

Un navegante atrevido
Salió de Palos un día
Iba con tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Hacia la tierra cubana
Con toda sua valentía
Fue con las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Muita coisa sucedeu
Daquele tempo pra cá
O Brasil aconteceu
É o maior
Que que há?!

Um navegante atrevido
Saiu de Palos um dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria

Em terras americanas
Saltou feliz certo dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria

Mira, tu, que cosas pasan
Que algunos años después
En esta tierra cubana
Yo encontré a mí querer

Viva el señor don Cristóbal
Que viva la patria mía
Vivan las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Viva Cristóvão Colombo
Que para nossa alegria
Veio com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria
(La Pinta, la Niña y la Santa María)

Enquanto Seu Lobo Não Vem

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
Presidente Vargas
Presidente Vargas
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 cama
debaixo da cama

Mamãe Coragem

Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu fui embora
Mamãe, mamãe, não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu quero mesmo é isto aqui
Mamãe, mamãe, não chore

Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Veja as contas do mercado
Pague as prestações

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
(Braço de ouro vale 10 milhões)
Eu tenho corações fora do peito
Mamãe, não chore, não tem jeito

Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Leia "Alzira morta virgem"
"O grande industrial"

Eu por aqui vou indo muito bem
De vez em quando brinco carnaval
E vou vivendo assim: felicidade
Na cidade que eu plantei pra mim
E que não tem mais fim
Não tem mais fim
Não tem mais fim

Bat Macumba

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba ê
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá!

Hino do Senhor do Bonfim

Glória a ti neste dia de glória
Glória a ti, redentor, que há cem anos
Nossos pais conduziste à vitória
Pelos mares e campos baianos

Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

Glória a ti nessa altura sagrada
És o eterno farol, és o guia
És, senhor, sentinela avançada
És a guarda imortal da Bahia

Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

Aos teus pés que nos deste o direito
Aos teus pés que nos deste a verdade
Canta e exulta num férvido preito
A alma em festa da tua cidade

Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

Demais canções tropicalistas citadas

Tropicália

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central
Do país

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão

O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina

Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

No pulso esquerdo bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o Fino da Bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém

O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da

Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da

Alegria, Alegria

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola
Ela pensa em casamento

E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou

Por que não, por que não?
Por que não, por que não?
Por que não, por que não?

No Dia Em Que Eu Vim-me Embora

No dia em que eu vim-me embora
Minha mãe chorava em ai
Minha irmã chorava em ui
E eu nem olhava pra trás
No dia que eu vim-me embora
Não teve nada de mais
Mala de couro forrada com pano forte brim cáqui
Minha vó já quase morta
Minha mãe até a porta
Minha irmã até a rua
E até o porto meu pai
O qual não disse palavra durante todo o caminho
E quando eu me vi sozinho
Vi que não entendia nada

Nem de pro que eu ia indo
Nem dos sonhos que eu sonhava
Senti apenas que a mala de couro que eu carregava
Embora estando forrada
Fedia, cheirava mal
Afora isto ia indo, atravessando, seguindo
Nem chorando nem sorrindo
Sozinho pra Capital
Nem chorando nem sorrindo
Sozinho pra Capital
Sozinho pra Capital
Sozinho pra Capital
Sozinho pra Capital...

Deus Vos Salve Esta Casa Santa

Um bom menino perdeu-se um dia
Entre a cozinha e o corredor
O pai deu ordem a toda família
Que o procurasse e ninguém achou
A mãe deu ordem a toda polícia
Que o perseguisse e ninguém achou
Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ó deus vos salve essa mesa farta
Feijão verdura ternura e paz
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 e não se casou
Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ó deus vos salve essa mesa farta
Feijão verdura ternura e paz
Um trem de ferro sobre o colchão
A porta aberta pra escuridão

A luz mortiça ilumina a mesa
E a brasa acesa queima o porão
Os pais conversam na sala e a moça
Olha em silêncio pro seu irmão
Ó deus vos salve esta casa santa
Onde a gente janta com nossos pais
Ó deus vos salve essa mesa farta
Feijão verdura ternura e paz

Poema Herbert Trench

The mother's heart

A poor lad once and a lad so trim
Fol de rol de raly O!
Fol de rol!

A poor lad once and a lad so trim
Gave his love to her that loved not him.

And says she, "fetch me tonight you rogue"
Fol de rol de raly O!
Fol de rol!

And says she, "fetch me tonight you rogue"
Your mother's heart to feed my dog!

To his mother's house went that young man
Fol de rol de raly O!
Fol de rol!

To his mother's house went that young man
Killed her, and took the heart, and ran.

And as he was running, look you, he fell
Fol de rol de raly O!
Fol de rol!

And as he was running, look you, he fell
And the heart rolled to the ground as well.

And the lad, as the heart was was a-rolling, heard
Fol de rol de raly O!
Fol de rol!

And the lad, as the heart was was a-rolling, heard
That the heart was speaking, and this was the word

The heart was a weeping and crying so small
Fol de rol de raly O!
Fol de rol!

The heart was a weeping and crying so small
"Are you hurt my child, are you hurt at all?"

Coração materno

Vicente Celestino (1937)

Arranjo: Rogério Duprat (1968)

Transcrição: Luiz Felipe Soares (2018)

$\text{♩} = 72$

Violin

Viola

Cello

Contrabass

Canhão

f *pp* *f*

5

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Cnh

pp

B7 D° D7 E7

9

F Am Am

Dis - se um cam - pô - nio/a su - a/a -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

13 B[°] E7 Am A7

ma - da mi - nha / i - do - la - tra - da Di - ga o que quer Por ti vou ma - tar vou rou -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

17 Dm B[°] E7(b9) Am

ba - ar Em - bo - ga tris - te - zas me cau - ses mu - lher Pro - var que - ro eu que te

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

21 B[°] E7 Am A7

que - ro Ve - ne - ro teus o - lhos Teu por - te teu ser Mas di - ga tu - a or - dem es

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

25 Dm B° E7 Am E7

pe - ro Por ti não im - por - ta ma - tar ou mor - rer E/e - la

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

28 A Bm E7 Bm7 E7(b9)

dis - se ao cam - pô-nio/a brin - car Se/é ver - da - de Tu - a lou-ca pai -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

31 A A7 D/F#

xão par - te já e pra mim vai bus - car De tua

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

34 B7(b9) E7 A

mãe in - ter - ro / o co - ra - ção E/a cor - rer o cam - pô - nio par -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

37 Bm E7 Bm E7(b9) A A7

tiu Co - mo / um rai - o na es - tra - da su - miu Sua / a - ma - da qual lou - ca fi -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

41 D E7 A Dm A

cou A cho - rar pe - la / es - tra - da tom - bou

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

44 Am B° E7 Am

Che-ga ã chou-pa-na o cam-pô-nio En-con-tra/a mã-zi-nha a-jo-e-lha-da a re-zar

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

48 A7 Dm Dm6

Ras-ga - lhe/o pei-to o de-mô-nio tom-ban-do/a ve-

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

50 B7 E7 E7 Am Am9(maj7)

lhi-nha aos pés do al-tar Ti-ra do pei-to san-gran-do da ve-lha mãe-

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

54

Am

A

A/E

Dm

B°

zi - nha o po - bre co - ra - ção E vol - ta/a cor - rer pro - cla - man - do "Vi - tó - ria, vi -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

58

Am

E7

Am

E7

A

tó - ria, tem mi - nha pai - xão Mas em mei - o da es - tra - da -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

61

Bm

E7(b9)

A

A7

iu E na que - da u - ma per - na par - tiu E a dis - tã - cia sal - tou - lbe da

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Coração materno

65

D B 7(9) B E7

mão So - bre/a ter - ra o po - bre co - ra - ção Nes - se/ins -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

68

F#dim F 6 D#° D A maj7/C# B 7(9)

tan - te u - ma voz e - co - ou "Ma - go - ou - se po - bre fi - lho meu Vem bus -

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

72

A A7 D/F# D6 E7 F Dm B° E7 A/C#

car - me fi - lho/a - qui es - tou Vem bus - car - me que/a - in - da sou teu".

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.