

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 23, jul-dez/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

OSIA.

A atualidade da Tropicália

Ricardo Fabbrini

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo, Brasil

RESUMO

A atualidade da Tropicália

Esse artigo é uma réplica ao texto de Pedro Duarte intitulado “A alegoria tropicalista do absurdo”.

Palavras-chave: tropicalismo – absurdo – alegoria – Brasil – Roberto Schwarz

ABSTRACT

Tropicalia Today

This paper is a critical response to Pedro Duarte's “The Tropicalist Allegory of Absurd”.

Keywords: tropicalism – absurd – allegory – Brazil – Roberto Schwarz

FABBRINI, R. “A atualidade da Tropicália”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 15-28.

DOI: [10.22409/1981-4062/v23i/248](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v23i/248)

Aprovado: 27.09.2018. Publicado: 27.12.2018.

© 2018 Ricardo Fabbrini. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 27.09.2018. Published: 27.12.2018.

© 2018 Ricardo Fabbrini. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Em “A alegoria tropicalista do Absurdo”, Pedro Duarte retoma em boa hora, porque no momento atual de impasse na vida brasileira, a polêmica desencadeada pelo lançamento do disco *Tropicália ou Panis et circensis*, em 1967, há mais de cinquenta anos portanto, que reuniu os artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto, Rogério Duprat, Nara Leão, Gal Costa, José Carlos Capinam, e o grupo Os Mutantes. Priorizarei, a seguir, alguns aspectos desse artigo que alia com maestria informação histórica e análise de obras, contribuindo significativamente para a fortuna crítica sobre o imaginário tropicalista.¹

Na caracterização da forma das canções tropicalistas, tão diversas, Duarte recorre no início de seu artigo, às noções de bricolagem e caleidoscópio utilizadas, respectivamente por Augusto de Campo, em 1967, e Celso Favaretto, em 1978.² Essas críticas pioneiras, mostra Duarte, caracterizaram as canções desse disco, a partir da ideia de montagem, de justaposição de fragmentos, própria à sensibilidade da vida moderna na cidade, no sentido de certa arte de vanguarda europeia, sem que daí resultasse a síntese entre esses fragmentos.

No exame da recepção crítica ao tropicalismo no calor do momento, Duarte também recorreu ao ensaio de Roberto Schwarz “Cultura e política, 1964-1969”, publicado em 1970, em pleno regime militar brasileiro, no qual o crítico caracterizou a “poética tropicalista” como forma “absurda”, como um “disparate” ou “aberração” uma vez que nela haveria uma “conjunção esdrúxula do arcaico e do moderno” operada não apenas no tratamento moderno dos “fatos arcaicos”, mas também no “material mesmo das canções”.³ Diferentemente do que teria ocorrido na pedagogia do oprimido de Paulo Freire do mesmo período, na qual “a dualidade entre o arcaísmo rural e a reflexão especializada” teria sido superada por um método de alfabetização libertário – na reconstituição de Duarte da posição de Schwarz – no tropicalismo, não teria havido a mesma possibilidade de superação das dualidades, em virtude da ausência de mediações, o que teria feito com que esse movimento corroborasse, ainda que independentemente das posições políticas de seus artistas, a ideologia da “modernidade conservadora” implantada pelo regime ditatorial após 1964.

Pondera Duarte, no entanto, que a ausência nas canções tropicalistas de uma síntese que “eliminasse as contradições do país” não deve ser tomada, malgrado Schwarz, como o “fado da estagnação e da paralisia intemporais”, haja vista que nessas canções a tensão entre os termos antagônicos (como arcaico e moderno) não apenas não naturalizariam a história transformando-a em destino – o que implicaria, em última instância, endossar o milagre econômico da ditadura militar – como, ao contrário, manteriam o futuro em aberto. Duarte não deixa, porém, de ressaltar a agudeza de Schwarz em atribuir um caráter alegórico às canções tropicalistas, ainda que as tome em chave negativa, porque não seriam dialéticas. De fato, pondera o autor, “se a alegoria tiver uma dialética”, esta será muito particular, pois nela os opostos (a tese e a antítese) “não se resolvem em um terceiro termo: a síntese”.

Essa caracterização da canção tropicalista como alegoria por Schwarz a partir de sua leitura de *Origem do drama barroco alemão*, de 1925, mas só publicada em 1963, de Walter Benjamin, que visava a legitimar “o direito estético da alegoria frente ao símbolo – tradicionalmente o seu oposto hierarquicamente superior” – teria sido um “achado às avessas”. Para Duarte o que estaria subjacente à oposição de Schwarz à poética tropicalista teriam sido, em suma, duas concepções de dialética: a de Walter Benjamin, tomada como “imagem dialética”, porque “heterodoxa e interessada na tensão entre as diferenças” (a alegoria); e a de Gyorg Lukács, porque “ortodoxa e interessada na superação das oposições” (o símbolo). No Brasil, afirma Duarte evocando Benjamin para pensar o país de então, “a canção tropicalista está com a primeira (a alegoria), e Schwarz com a segunda (o símbolo)”. Por isso a crítica tropicalista às imagens clichês ou identitárias do Brasil não teria “incluído apenas o movimento, mas também sua imobilização”, o que significa dizer que a canção na forma da alegoria teria operado no período da ditadura brasileira como “dialética na imobilidade” no “instante do perigo”, nas expressões de Benjamin.⁴

Partindo dessas considerações de Duarte, pode-se inferir que a polêmica entre Schwarz e os Tropicalistas (ou Caetano Veloso, em particular) retomou, no contexto da dita cultura brasileira, o debate sobre as noções de “obra de arte orgânica” e “obra de arte não orgânica” que mobilizaram teóricos da estética europeia como Adorno, Lukács, Brecht e Benjamin. A arte orgânica é aquela, vale lembrar, que intenta uma impressão unitária procurando tornar irreconhecível o caráter de objeto produzido; enquanto a arte não orgânica é aquela que não postula uma unidade apresentando-se como puro construto ou artifício. Na arte orgânica (também denominada de realista ou simbólica) as partes e o todo formam uma unidade dialética no sentido de que as partes só podem ser compreendidas a partir do todo, sendo que este por sua vez só pode ser apreendido a partir de suas partes; enquanto na arte não orgânica (também denominada de vanguardista ou alegórica) as partes se emancipam da ideia de um todo, ao qual, como partes constitutivas, estariam subordinadas.⁵ Pode-se dizer, nessa direção, que o padrão estrutural da forma orgânica é sintagmático, ou seja, que a conexão entre seus elementos é hierárquica ou por subordinação (ou ainda, por hipotaxe); enquanto o padrão estrutural na forma não orgânica (que aqui estendemos da arte das vanguardas históricas às canções tropicalistas) é paradigmático porque nesse último caso a relação entre seus elementos não é hierárquica, mas por justaposição (ou por parataxe). Na canção tropicalista não teríamos, portanto, todo orgânico, mas mosaico de elementos heterogêneos como nas *collages* cubistas de Georges Braque e Pablo Picasso; nas *assemblages* dadaístas de Kurt Schwitters ou Hans Arp; nas fotomontagens de John Heartfield ou Raoul Hausmann; ou, por fim, no cinema de Serguei Eisenstein, ou Dziga Vertov

Sendo assim, se Roberto Schwarz teria acertado ao tomar a canção tropicalista como alegoria do Brasil, teria se equivocado, segundo Duarte, ao atribuir-lhe um caráter regressivo, justamente porque nessa canção a falsa aparência de totalidade se extingue.

Duarte mostra-nos, ainda, que em “Domingo do parque” de Gilberto Gil temos a expressão de uma melancolia; análoga, pode-se supor, àquela do alegorista que face aos pormenores isolados vive a experiência da decepção própria a quem contempla um “emblema esvaziado”, na expressão de Benjamin. Essa melancolia estaria presente, também, na canção “Geleia geral”, de Gil e Torquato Neto, na qual ao verso “a alegria é a prova dos nove”, apropriado do *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, de 1928, segue-se o verso – como bem ressalta Duarte – “a tristeza é teu porto seguro”, marcando assim a “profunda ambivalência” entre paixões tristes e alegres, que habitariam o coração do Brasil. Em síntese, se Schwarz tomou a canção tropicalista como “forma absurda” é porque, diferentemente do símbolo que pressupõe a junção entre significante e significado, ela produz uma disjunção entre esses elementos; ou ainda, se a canção foi tida como “disparate” é porque ela não é uma representação monista da realidade, mas uma metáfora continuada; uma figuração sequencial; uma representação que nunca se fecha; um hieróglifo do país, enfim.

Destaquem-se, também, os comentários de Duarte, ainda a partir de Schwarz, sobre a relação entre a antropofagia e o tropicalismo. A crítica de Schwarz ao caráter alegórico do Tropicalismo remonta à sua abordagem do modernismo, na qual mostra que no *Manifesto da poesia pau-brasil*, de 1923, Oswald de Andrade já recorrera à “justaposição de elementos próprios ao Brasil Colônia e ao Brasil burguês”, com “a elevação desse produto à dignidade de alegoria do país”; e que, ainda segundo Schwarz, nessa mesma direção, o próprio Oswald de Andrade, no *Manifesto antropófago*, de 1928, apresentara “um retrato desconjuntado do país pelos contrastes que o constituem”, o que teria sido retomado, ou mais precisamente atualizado, pelo tropicalismo nos anos 1960. Foram os próprios artistas, além de Schwarz, cabe destacar, que aproximaram os imaginários da antropofagia e do tropicalismo, como Caetano Veloso que caracterizou o “tropicalismo como neantropofagismo”; ou Lygia Clark, em obras como *Canibalismo* e *Baba antropofágica*, de 1973.

Não se pode, entretanto, ignorar as especificidades do tropicalismo haja vista que ele reteve dos “primitivismos antropológicos” – como mostrou Favaretto – sua “concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses; mas não sua dimensão etnográfica ou sua tendência em conciliar as culturas em conflito”.⁶ Se nos dois casos acentuou-se o conflito ou o choque cultural, o tropicalismo, diferentemente da antropofagia, não prescreveu um projeto definido de superação [*Aufhebung*], como o defendido por Oswald de Andrade na seguinte passagem tão referida de “Crise da filosofia messiânica”, de 1950: “Porque, enfim, é a seguinte a formulação essencial do homem como problema e como realidade: 1º. Termo: tese – o homem natural; 2º. Termo: antítese – o homem civilizado; 3º. Termo: síntese – o homem natural tecnizado. Vivemos em estado de negatividade, eis o real. Vivemos no segundo termo dialético de nossa equação fundamental”.⁷ Não orientou o tropicalismo, em outros termos, a ideia oswaldiana de uma “metafísica bárbara”, de “uma utopia social de base antropológico-

metafísica” que apostava na tecnologia como forma de crítica cultural. Passados quarenta anos o que o tropicalismo operou, nos anos 1960, foi o deslocamento das discussões dos aspectos étnicos (“do idealismo de um *ethos* brasileiro”) para aspectos político-econômicos referentes à modernização do país.⁸ O debate mítico-poético sobre a “originalidade nativa” no “mundo supertecnizado” (o *homo ludens* em Pindorama) nos termos de Oswald de Andrade, foi atenuado, senão propriamente substituído, pelas discussões em torno da presença da indústria cultural (do entretenimento como forma de consumo de massa), na canção tropicalista.

O ensaio de Duarte ressalta, ainda, os modos pelos quais as canções tropicalistas apropriaram-se de elementos da tradição musical: “O passado que é atualizado na canção o é a partir de uma necessidade presente e configura com ele uma tensão dialética”: “Logo”, conclui o autor, “a apropriação do que já passou não seria uma canibalização aleatória” – o que permite diferenciar, a nosso ver, o tropicalismo do pós-modernismo. Duarte pondera, no entanto, que a “articulação tropicalista do presente com o passado” não se fez somente através da “paródia de ruptura”, mas também pelo “pastiche de permanência”, recorrendo à caracterização por Silvano Santiago das técnicas literárias no modernismo brasileiro.

Na construção paródica, vale recuperar, temos o procedimento da ironia, ou seja, uma operação crítica face à normatividade da tradição que foi recorrente na arte moderna do século XX:

De qualquer maneira, um bom parodista precisa ter certa simpatia tácita pelo original, tal como um excelente mímico precisa ter a capacidade de se colocar no lugar da pessoa imitada. Assim, subjaz à paródia o sentimento de que existe uma norma linguística, por oposição à qual os estilos dos grandes modernistas podem ser remedados.⁹

Sua matriz literária pode ser assim localizada no século XVI, em *Pantagrue* e *Gargântua* de François Rabelais; ou, no século XVII com *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Foi, contudo, em *A vida e as opiniões de Tristram Shandy* de Laurence Sterne, de 1759, referência, como se sabe, para Machado de Assis, que a ideia de “desorganização da narrativa” teria atingido sua culminância. Nas irregularidades e excentricidades formais deste romance, o leitor é conduzido por um fluxo verbal descontínuo, permeado por digressões e enxertos que interrompem frequentemente o percurso da narrativa principal.¹⁰ Seria esse procedimento, então inusitado, decorrente de uma irreverência textual que passando do jocoso ao sério e do sério ao jocoso, alternativamente, teria atravessado o modernismo para então alcançar o tropicalismo.

Diferentemente, no procedimento do pastiche, ainda segundo Jameson, não teríamos as mesmas motivações críticas da paródia, o mesmo “impulso satírico”, a mesma graça ou humor, na medida em que ele não seria movido pelo “sentimento ainda latente de que existe uma norma, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico”; mas pela sensação de que não havendo mais uma norma linguística

contra a qual se deveria investir para destituí-la de sua autoridade, tudo teria se tornado possível.¹¹ O pastiche, em outros termos, seria uma “mascarada estilística”, uma “fala em língua morta”; um *pot-pourri* de signos descarnados gratuitamente recolhidos do passado.¹²

Duarte diferencia, assim, o tropicalismo do dito pós-modernismo. Nas canções de Tropicália haveria acicate crítico como na sátira social (a ironia), e não efeitoismo fútil, mera *boutade*, próprios ao cinismo daqueles que tomam a cultura como um estado de disponibilidade generalizada de signos esvaziados de sentido (o pastiche). A apropriação, por exemplo, de Vicente Celestino por Caetano Veloso não seria – segundo Duarte – uma “operação neutra”, mas um “gesto crítico”, plenamente motivado, “diante da normatização comportada da Bossa Nova”.

A canção tropicalista, portanto, não é uma ciranda aleatória de referências musicais disparatadas no sentido do pastiche pós-moderno, o que implicaria posição regressiva porque evasiva ou saudosista, mas “jogos, inversões e dissimulações” que são, via de regra, desmistificadores.¹³ No carnaval tropicalista há consciência histórica, um “trabalho da cultura” de elaboração da tradição que produz tanto a ruptura com o passado quanto a irrupção no presente de suas possibilidades ainda não realizadas. Esse trabalho da cultura operado na canção tropicalista foi aproximado, por Favaretto, da elaboração onírica no sentido freudiano. De modo semelhante, ao exercício surrealista, a prática tropicalista, recorrendo a procedimentos como condensação e deslocamento, teria fecundado a realidade pela imaginação onírica, trazendo à tona dimensões até então reprimidas da tradição cultural brasileira. Esse trabalho da memória efetuado na forma da canção seria análogo à técnica psicanalítica da perlaboração [*durcharbeiten*]. Do mesmo modo que “o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando-a livremente a elementos aparentemente inconsistentes com as situações passadas”; os músicos tropicalistas teriam elaborado em suas canções a realidade do presente, associando-o a elementos da tradição o que lhes teria permitido descobrir sentidos ocultos da vida cultural brasileira.¹⁴

Ressaltem-se, ainda, as considerações de Duarte sobre a relação dos tropicalistas com a indústria cultural. Problematizando a ideia de Schwarz segundo a qual no tropicalismo haveria a “conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado”, da qual resultaria, malgrado as posições ideológicas de seus artistas, um “espaço vazio”, receptivo, portanto, à lógica de consumo, Duarte pondera que meio século atrás, como “as técnicas das mídias e a comunicação de massas no Brasil ainda estavam sendo experimentadas” – e, portanto, seu “sentido ainda estava em disputa” – compreende-se o intento dos tropicalistas de atuarem na cultura de entretenimento visando a efetuar uma crítica interna a essa cultura, incorporando, em chave antropofágica, as “ideias estéticas abertas pela técnica industrial”.¹⁵

A participação dos músicos tropicalistas nos programas de auditório do Chacrinha, na TV, no exemplo de Duarte, não implicaria, portanto, submissão dócil às regras da cultura comercial, como denunciavam os seus críticos à época, porque o “Chacrinha não seria apenas um adversário a ser domado, mas um elemento já com caráter tropical a ser convocado para compor a ampla imagem do Brasil” intentada pelos tropicalistas. Os músicos tropicalistas não teriam, em outros termos, preconceito em relação à cultura de massa porque a teriam tomado como dado inexorável da realidade da sociedade moderna, urbana e industrial, que poderia, no entanto, ser alterada, pela elevação de seu repertório cultural. Suas intervenções nos meios técnicos de difusão dos produtos culturais como a TV visariam a introduzir informação (o novo, a invenção) no nível da *mass-cult* caracterizada pela repetição de fórmulas ou clichês, ou seja, pela redundância; nos termos dos teóricos da cultura de massa dos anos 1960 e 1970, como Décio Pignatari ou Umberto Eco.

A estratégia cultural dos tropicalistas seria, assim, a de promover a porosidade ou contaminação recíproca, nunca destituída de tensão, entre os três níveis da cultura: cultura erudita (*high-brow* ou alta cultura), cultura popular (*low-brow* ou baixa cultura) e cultura de massa (ou *mid-cult*), nos termos do período. Na canção pop-tropicalista teríamos uma apropriação de signos da cultura popular e da cultura erudita pela cultura de massa sem que daí resultasse o esbatimento das fronteiras entre os três níveis. Essa “transmigração de estilemas” – na expressão da semiótica dos anos 1970 – entre os níveis da cultura operada na canção tropicalista – um procedimento usual na arte de vanguarda do século XX – não poderia, portanto, ser identificada à hegemonia da *mass-cult*, ou seja, à subsunção da cultura erudita e da cultura popular à forma redundante e politicamente conformista da *mass-cult* – que para autores como Jameson é um dos sintomas da dita pós-modernidade.

Outro aspecto significativo do artigo de Duarte são suas considerações sobre a relação entre os músicos tropicalistas e artistas visuais, como Hélio Oiticica, Lygia Pape ou Antonio Dias. Nas obras dos músicos e dos artistas teríamos uma articulação entre o legado construtivo da arte concreta e neoconcreta dos anos 1950 e a apropriação de signos da cultura pop ou de massa. Essa aproximação não se limitou, como mostra o autor, à incorporação pelos músicos do título da obra *Penetrável Tropicália*, de Hélio Oiticica, que integrou a mostra “Nova Objetividade Brasileira” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, porque eles incorporaram também os pontos programáticos do “Esquema Geral da Nova Objetividade”, divulgados pelo artista durante a mostra. Nas músicas tropicalistas teríamos, assim, a mesma “vontade construtiva geral” resultante da “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos” no Brasil, defendida por Oiticica.¹⁶

Essa “tendência para composições coletivas”, nítida no disco *Tropicália ou Panis et circensis*, não deve ser considerada, no entanto, um movimento estilístico no sentido estrito das vanguardas artísticas internacionais, haja vista que a *Tropicália* não foi um

“ismo” a mais, mas uma tomada de posição geral sobre a situação cultural do país. A “participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.)” proposta pelos artistas da Nova Objetividade também convergia com a ênfase atribuída ao comportamento enquanto “prazer de viver esteticamente”, pelos músicos tropicalistas, como evidenciavam suas apresentações nos festivais da canção, em programas de televisão, ou em revistas de entretenimento. Essa convergência manifestava-se, ainda, na presença do imaginário da *pop art* norte-americana, e em menor grau do *nouveau réalisme* francês, tanto nos objetos artísticos de Rubens Gerchman e Antonio Dias, quanto nas canções de Caetano Veloso, como “Lindonéia” ou “Baby”. É verdade que o pop em “países como o nosso”, como dizia, certo, Mario Pedrosa, no mesmo ano de 1967, não era o pop das “formas imaculadamente limpas” próprias ao “conformismo complacente” em relação à sociedade de consumo afluente norte-americana – como em Tom Wesselmann ou Claes Oldenburg –, mas o pop pobre, brutalista, tupiniquim, “suburbano”, “sem rodeios”, de “nua violência”.¹⁷ De todo modo, o importante, aqui, é acentuar, na direção de Duarte, que a “técnica industrial” mediada pela *pop art* contribuiu significativamente para a “abertura das ideias estéticas tropicalistas”.

Duarte refere-se também à proximidade dos tropicalistas com a poesia concreta, em particular à relação entre Augusto de Campos e Caetano Veloso. Se de fato houve uma “tropicaliança com os concretos” em “prol de uma arte brasileira de invenção”, nas expressões de Augusto de Campos, essa confluência não foi, no entanto, destituída de conflitos. Na autobiografia *Verdade tropical*, de 1997, por exemplo, Caetano Veloso relembra que era cobrado por Glauber Rocha e Augusto de Campos por sua “excessiva tolerância ou generosidade com a produção nacional”, incluindo-se nela a “grandiloquência do bel canto”; de tal modo que “sob este aspecto”, conclui Duarte, “os tropicalistas” foram “mais generosos com a tradição do que os concretistas”.¹⁸ Não se pode, além disso, como mostrou Favaretto, afirmar que “os tropicalistas teriam posto em prática o projeto dos concretos”, mas “sim, que estes reconheceram no trabalho dos tropicalistas coincidências com o trabalho que realizavam já há uma década – o da revisão crítica da literatura e crítica literária brasileira”.¹⁹ Apesar da afirmação de Augusto de Campos de que os “tropicalistas empregaram processos de composição próximos aos dos poetas concretos”, é possível constatar, por meio da “análise das letras e das canções tropicalistas”, um emprego discreto dos procedimentos típicos da poesia concreta, tais como “sintaxe não discursiva, verbi-voco-visualidade, concisão vocabular”, por parte dos músicos.²⁰

Somente em canções como “Batmacumba” de Gilberto Gil e Caetano Veloso, de 1967, no LP *Tropicália ou Panis et circensis*, na qual há um magma entre *comics*, candomblé e concretismo – como assinala Duarte – ou, mais recentemente, – pode-se acrescentar – em “Rap Popcreto” ou “Dada”, do próprio Caetano Veloso, no CD *Tropicália 2*, de 1992, é que teríamos uma concisão formal análoga à dos poemas da dita fase ortodoxa da poesia concreta. Há outros aspectos, ainda, que permitem diferenciar o tropicalismo do concretismo. Se ambos convergem na busca por estratégias culturais contrárias às

correntes nacionalistas e populistas, os concretistas ainda que visando a operar “na faixa de consumo” teriam “hipertrofiado o valor dos procedimentos formais”, segundo a tradição da arte de vanguarda, diferentemente dos compositores tropicalistas, que sempre atuaram diretamente na “parafernália dos meios de reprodução-difusão em massa”.²¹ Desse fato certamente resulta a maior resistência dos poetas concretos em aceitar a passagem tida por inexorável pelo próprio concretista Décio Pignatari da produção artística ao consumo em massa, como se depreende do seguinte poema lacrimoso “TVgrama 1 (*le tombeau de Mallarmé*)”, de 1988, de Augusto de Campos: “ah *mallarmé!* a carne é *tristel* e *ninguém te lê!* tudo existe/ pra acabar em tv”; poema esse que foi atualizado, em 2009, pelo próprio autor, visando a sua adequação às novas mídias, agora na seguinte versão: “tvgrama 4 *erratum*”: “Ah, *Mallarmé!* a poesia resiste/ se a tv não te vê/ o cibercéu te assiste/ em quick time e flv/ já pairas sobre os sub/ tudo existe/ para acabar em youtube”.²² Sem desconsiderar suas diferenças no modo de inserção no aparato produtivo da criação, pode-se constatar, em suma, que concretistas e tropicalistas convergiram na efetuação de “amalgamas ou hibridizações de códigos, materiais, ou linguagens”; porque tanto no poema quanto na canção temos uma mesma “raiz intersemiótica”, ou seja, um contágio recíproco entre linguagens.²³ Esse é sem dúvida, ao meu juízo, um dos principais legados da poética tropicalista.

Refletindo sobre o potencial de resistência do tropicalismo em nossa época de “completa subsunção da obra de arte ao capital”, Duarte recorre, ainda, à crítica de 2011 de Roberto Schwarz à *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, no intento de verificar “se esta poética ainda fricciona o mundo” de hoje, ou, se, ao contrário, ela “escorregou” de tal modo para “o flerte acrítico com o mercado”, como acredita Schwarz, que acabou por se converter ela própria em um “sintoma de um problema mais geral”, a saber: a adesão ao capitalismo contemporâneo.²⁴ Essa avaliação de Schwarz segundo a qual “o capitalismo consagrou o próprio movimento tropicalista” decorreria, segundo Duarte, de um mal entendido no tocante à ideia de negatividade da canção, porque o tropicalismo não teria tentado “apenas vencer e sobrepular o mercado” – função que lhe foi atribuída por Schwarz – mas “deixar-se, nesse mesmo movimento, ser transformado por ele”, naquilo que ele teria de “virtuoso”. Embora Duarte não especifique qual seria propriamente essa “virtude” não é difícil supor que, na perspectiva do autor, aqui coincidente com a dos compositores tropicalistas, só pela inserção no mercado é que seria possível impregnar a práxis, ou seja, produzir efeitos liberadores para a vida do dia a dia, valendo-se dos meios técnicos da cultura de massa. Estaria a virtude, em linhas gerais, no fato de os tropicalistas considerarem o mundo da vida [*Lebenswelt*] não sob o prisma idealizante das vanguardas, ou em um plano transcendental, mas como algo materialmente constituído pelas relações sociais tais como elas se configuram no interior de uma sociedade regida pela lógica da mercadoria.

A canção tropicalista visaria, segundo Duarte, a “configurar tensões” que “comunicassem um choque, para empregar a terminologia do filósofo Walter Benjamin”. Assim como na sintaxe das canções, como vimos, os compositores não produziam uma síntese que

“desfizesse as tensões”; na relação entre a forma da canção e o mundo da vida (tal como ela se apresenta nas condições materiais do presente) não haveria simplesmente uma submissão da primeira ao segundo, mas uma tensão em suspensão entre os dois elementos. Sendo assim, é possível concluir, na direção de Duarte, que a poética tropicalista enquanto forma de negatividade não deve ser tomada como grande recusa, mas como “hostilidade participante”; não como rejeição, mas como “interiorização polêmica” (neoantropofágica); não como fuga, mas como “inserção ofensiva”; não como niilismo, mas como ironia lúcida e ácida.²⁵

Se essas considerações não fazem jus às nuances do ensaio de Pedro Duarte, elas mostram, ao menos, que seu texto possui a grande virtude de interpelar o leitor. Na canção tropicalista teríamos – conclui esse leitor – uma espécie de dialética na imobilidade ou dialética em suspensão, um sentimento enfim de expectativa entre o tempo presente e aquele que se anuncia. Essa noção de expectativa, ou, em outros termos, de um desejo insatisfeito em permanente expectativa que se protraí no tempo, resultante da tensão entre contrários, não deve ser equiparado, portanto, à ideia de esperança ou de utopia no sentido das vanguardas artísticas europeias ou da antropofagia oswaldiana, como dizíamos.

Na escuta da canção tropicalista o que ocorre é o que ela própria anuncia por meio de sua tensão interna (bem como de sua tensão face ao mundo mass-midiático) que não se resolve: “Ocorrerá algo – *no Brasil?*”, sendo que a própria indagação: “Ocorrerá?” é a ocorrência que afeta o ouvinte. Este experimentaria, assim, na denegação do sentido como choque, nesse estado de privação de síntese, ou de conciliação, um alerta para o fato de que a sua própria práxis vital deve ser questionada e, conseqüentemente, para a necessidade de transformá-la. Seria na sustentação dessa interrogação, no anseio de que alguma coisa surja, ou ainda, de que é possível que algo *aconteça* na geia geral crônica brasileira que o ouvinte vive, na fruição da canção, a experiência da ausência de uma relação de dominação ou de determinação de sentido. Na canção tropicalista o externo, a absurda realidade do país é interiorizada, tornando-se elemento constitutivo de sua forma. Forçando a forma para fora de si mesma, enquanto índice de indeterminação na dita realidade brasileira, a canção implica seu ouvinte. A atualidade da Tropicália consiste, assim, no fato de que ela mostrou ser possível, em plenos anos de ditadura, transformar a ausência de uma identidade estável em potência de libertação.

* **Ricardo Fabbrini é professor do Departamento de Filosofia da USP.**

¹ Recorreremos, no entanto, não apenas ao artigo inédito “A alegoria tropicalista do absurdo” (mimeo, s/p.) apresentado por Pedro Duarte no 9º “Encontro Nacional do GT de Estética da ANPOF”, promovido pelo Departamento de Filosofia da PUC-RIO, em maio de 2018, mas também ao livro do próprio autor, posteriormente publicado: *O livro do disco: Tropicália ou Panis et circensis*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018; no qual Duarte desenvolve os temas que já estavam indicados no artigo anterior. O plano geral desse livro – e esta é uma de suas contribuições mais significativas – é o arco temporal que inscreve o Tropicalismo numa história de longa duração que remonta ao programa dos “primeiros românticos” da revista *Athenaum* do fim do século XVIII como

Friedrich Schlegel e Novalis; ou seja, ao ideário deste “primeiro grupo *avant-garde* da história” – segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy – que teria orientado até mesmo as vanguardas históricas da primeira metade do século XX (entre as quais o modernismo antropofágico, no Brasil) enquanto extensão do romantismo: “Encontramos assim no tropicalismo brasileiro três aspectos que desde o Romantismo alemão caracterizaram os movimentos modernos de vanguarda: a produção coletiva, a inovação na arte e a crítica cultural” (pp. 77-89). Duarte relaciona, por exemplo, a heterogeneidade das canções que integram o “álbum coletivo” *Tropicália ou Panis et circensis*, de 1968, às perspectivas conflituosas ou complementares do grupo *Athenaum*: “Uma época inteiramente nova nas artes, diziam os pensadores românticos, começaria talvez quando a sinfilosofia e a simpoesia – sendo que o prefixo ‘sim’ significava *mesmo, poetizar junto* – tivessem se tornado tão universais e interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto”. Por fim, conclui o autor: “Manter a simpoesia, contudo, é difícil. Romantismo alemão e tropicalismo brasileiro duraram pouco. Sua criação coletiva foi inferior a três anos: 1799 a 1801; 1967 a 1969” (p. 88 e 89).

² CAMPOS, A. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pp. 151-158; FAVARETTO, C. *Tropicália- Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

³ SCHWARZ, *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006, p. 505.

⁵ BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2008, pp. 117-162.

⁶ FAVARETTO, C. Op. cit., p. 49. ci

⁷ ANDRADE, O. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios (Obras Completas VI)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 177. Recentemente, Roberto Schwarz retomou, em entrevista, a relação entre a antropofagia de Oswald de Andrade e o tropicalismo em Caetano Veloso, de forma lapidar: “Enquanto em Oswald o entrechoque dos tempos é a promessa de um futuro nacional alegre, em que o passado e a modernidade se integram sob o signo da invenção e da surpresa, no tropicalismo ele é a encarnação do absurdo e do desconjuntamento nacionais, de nossa irremediável incapacidade de integração social, enfim, do fracasso histórico que seria a nossa essência”. In: “Quatro vezes Brasil” (Entrevista de Roberto Schwarz à Bruna Della Torre de Carvalho Lima e Mônica Gonzáles Garcia). In: *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 22. julho de 2018, p. 6.

⁸ FAVARETTO, C. Op. cit., p. 53.

⁹ JAMESON, F. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, n. 12 (jun. 1985), p. 23

¹⁰ ALMEIDA, A. “A evolução do conceito de ironia romântica na obra do jovem Györg Lukács”. In: *Cadernos de Filosofia Alemã*, São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), n. 09 (jan-jun 2007), pp. 49-70.

¹¹ JAMESON, F. Op. cit., p. 23.

¹² JAMESON, F. Op. cit. p. 27. Poder-se-ia indagar se em virtude do grande número de referências ou de imitações estilísticas presentes nas canções tropicalistas, a ironia não teria recaído em cinismo (e a crítica soçobrado em conformismo), haja vista que nelas ressoam samba; rumba; baião; bossa nova; rock; bolero; jazz; música de vanguarda ou ponto de macumba; ou ainda: Lupicínio Rodrigues e os Beatles; Ary Barroso e Paul Anka; Orlando Silas e Bob Dylan; Roberto Carlos e Rogério Duprat; e, no campo da literatura, Oswald de Andrade; João Cabral de Melo Neto; Clarice Lispector; Carlos Drummond de Andrade, em rol apenas exemplificativo. Essas referências nas canções tropicalistas não são, no entanto, gratuitas, mas motivadas, ainda que oniricamente, como mostraram Favaretto e Duarte.

¹³ FAVARETTO, C. Op. cit., pp. 131-136.

¹⁴ Ibidem, pp. 68-98.

¹⁵ SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 52-110.

¹⁶ OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84.

¹⁷ PEDROSA, M. “Do pop americano ao sertanejo Dias”. In: ARANTES, O. (org), *Acadêmicos e modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, pp. 367-372.

¹⁸ CAMPOS, A. Op. cit., pp.151-158.

¹⁹ FAVARETTO, Op. cit., pp. 27-53.

²⁰ Ibidem, p. 44.

²¹ Ibidem, p. 47.

²² CAMPOS, A. *Despoesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994, p.113; e, do mesmo autor, *Outro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, p. 37.

²³ SANTAELA, L, *Convergência: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986, p. 103.

²⁴ SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. Op. cit., pp. 52-110.

²⁵ BANDEIRA, J. “Sob tensão da ditadura, artistas uniam cima sinistro a força criadora”. In: *Folha de São Paulo, Ilustríssima*, 17. maio de 2018, pp. 4-5.