

Figurações da violência na estética tropicalista¹

Figurations of violence in Tropicalism

Carlos Augusto Bonifácio Leite

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

guto.leite82@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo foi analisar duas canções presentes no III Festival da Música Popular Brasileira, de 1967, “Domingo no parque” e “Alegria, alegria”, com base no prisma da violência e sobre o pano de fundo da história. Atento ao modelo analítico de Luiz Tatit e às leituras de Roberto Schwarz sobre tropicalismo, o trabalho resultou numa leitura mais desconfiada da presença de uma estética tropicalista na canção de Gilberto Gil e a postulação de certa violência impregnada na forma cancional de Caetano Veloso.

Palavras-chave: tropicalismo; violência; nacional-popular; mercado.

¹ Este artigo afina argumentos e desenvolve hipóteses e leituras presentes em “Entre a ruína e o riso: as representações da violência na estética tropicalista”, a ser publicado na revista *Herramienta*, de Buenos Aires, em 2015. Ficam meus agradecimentos ao grupo de pesquisa “De como a canção popular urbana entrou em casa de família (1902-1964)”, cujas reuniões semanais foram imprescindíveis a este trabalho.

Abstract: the aim of this essay is to analyze two songs featured in the third Festival da Música Popular Brasileira (1967), namely “Domingo no parque” and “Alegria, alegria”, from the point of view of the reflection on violence and considering the dialogue between aesthetic form and social process. In light of Luiz Tatit’s analytic model and Roberto Schwarz’s discussion of Tropicalism, the present work yields a reading of tropicalist aspects in Gilberto Gil’s song and the postulation of a certain violence in Caetano Veloso’s composition.

Keywords: Tropicalism; violence; national culture; market.

Recebido em 02 de junho de 2015.

Aprovado em 24 de setembro de 2015.

Há um bom tempo se comenta não haver mais necessidade de se invadir com tropas e tanques um determinado país para dizimá-lo. Num sistema capitalista integrado e obediente a um capital que se multiplica sem estar necessariamente conectado ao mundo material (ARANTES, 2014), bastariam algumas medidas financeiras coordenadas, ou individuais, a depender da riqueza do investidor, para se desestruturar a economia de um país, deixando o caminho livre para interesses externos – se o mundo se espantou há sete décadas com a Bomba H, o quanto não se espantaria se abrisse os olhos para a Bomba C? Decerto há países menos vulneráveis do que outros a essas estratégias bélicas, como depõem as resistências de China, Rússia e Brasil atualmente, mas esse mecanismo desvela um novo tipo de violência e, em parte, este trabalho é sobre isso.

Se tomarmos a definição de Arendt (2004, p. 22) para violência, “a mais flagrante manifestação do poder”, parece mais razoável não se guiar pela oposição entre civilização e barbárie, mas concluir que, a depender da natureza do poder, ficamos à mercê de uma violência mais física ou mais abstrata, mas não por isso mais ou menos danosa. Também vale recordar o diagnóstico de Candido (2004, p. 170), ainda nos anos 1980, sobre a barbaridade que a civilização atingia àquela altura, quando os avanços não sublimaram a violência, como acreditavam alguns, mas a sofisticaram. Diante disso, me parece possível concluir que, na civilização como a conhecemos hoje, só com otimismo poderíamos conceber que a linguagem ameniza a violência nas disputas de poder (PERELMAN;

OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 61 e ss.), em vez disso, a linguagem substitui a violência, é um tipo de violência, o tipo de violência de um mundo que pode prescindir de armas materiais para que os mais fortes subjuguem os mais fracos, e que, no limite, é também sinal do descolamento entre capital e mundo material. Sendo possível conceber a canção popular como uma linguagem (TATIT, 2002), este trabalho também é sobre isso.

Polidas as lentes, e se pensarmos num arco entre 1954 e 1985 como a fase final do estabelecimento da modernidade nos principais centros urbanos brasileiros,² primeiro discursiva, depois material e, por fim, autoritariamente, torna-se interessante pensarmos sobre a estética cuja trajetória se construiu no e por esse momento histórico, saindo de derrotada nos primeiros festivais de música popular à condição de vencedora em 1968, com Tom Zé; de inicialmente coadjuvante da canção engajada e da jovem guarda no consumo de massa a sinônimo de mistura e marca de inegável qualidade nos produtos musicais contemporâneos: quando se diz “tropicalista”, metade do sucesso de marketing de um novo artista está obtido. Guardadas as proporções, seu funcionamento expandiu-se de maneira análoga ao termo “modernismo”, como sinal positivo e significando experimentalismo e liberdade estética. “Tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento tropicalista, seria pura e simplesmente... o movimento tropicalista”, poderia dizer Caetano plagiando o célebre ensaio de 1942 de Mário de Andrade (1978, p. 231), “O movimento modernista”.

O objetivo deste ensaio é, finalmente, analisar na minúcia a maneira como a violência é representada e exercida pela estética tropicalista, em especial, no que tange a duas canções, “Domingo no parque” e “Alegria, alegria”, executadas no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em outubro de 1967. Espera-se ainda ser possível discriminar aspectos do projeto de poder do movimento e a relação que se estabelece entre o tropicalismo e certo tipo de violência típica do mundo contemporâneo, violência esta que se apresenta como imperativo de realização da liberdade e do desejo.

² Está claro que o processo de modernização nunca se completa plenamente, já que seu desenvolvimento depende de um conjunto de “*checks and balances*” (LATOURE, 1994, p. 39, grifos do autor) que mantém traços arcaicos enquanto avança. A busca por um “novo tempo do mundo” brasileiro, ou do mundo não brasileiro, só serve em recortes construídos pela perspectiva do crítico, e tem eficácia localizada.

“Domingo no parque”, de Gilberto Gil, obteve o segundo lugar no referido concurso, atrás de “Ponteio” (Edu Lobo & Capinan), esta, a princípio, mais afinada à “relativa hegemonia de esquerda”³ (SCHWARZ, 1992, p. 62) do período, entoando o nacional-popular pela figura do violeiro que canta sua história. Em contrapartida, é comentário geral (CAMPOS, 2008, p. 145; TERRA; CALIL, 2010) que a obra de Gil se tornou a canção mais popular do festival e sua recepção começa a indicar uma possibilidade de leitura que pretendo explicitar até o fim da análise.

Arranjada por Rogério Duprat, com a presença de uma orquestra, e com Os Mutantes como banda de apoio, a canção principia com um breve trecho orquestrado que desacelera até encontrar uma das rítmicas reconhecidas do berimbau na capoeira. Sucintamente são apresentados José, um brincalhão trabalhador de feira, e João, um briguento operário da construção, em chave temática de entoação, ou seja, na esfera da ação e da elaboração de personagens, privilegiando o ritmo e o mundo objetivo, em detrimento da investigação subjetiva e da catarse (TATIT, op. cit., p. 10). A canção diz: isso é o que são, não pensemos por ora a respeito.

Contrariando-a um pouco, podemos fazer algumas observações. Os nomes dos protagonistas indicam potencialmente figuras indistintas, signos da coletividade, podendo significar um João⁴ qualquer ou um zé-ninguém – dois poetas modernistas já tinham se valido de estratégia similar em “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “José”. O recorte social da canção é bem definido e consiste no universo dos trabalhadores, a classe C, que exercem seu ofício a semana toda para se divertir nos fins de semana em parques de subúrbio. A classe, justamente, que pagava o preço do desenvolvimentismo brasileiro (OLIVEIRA, 2013, p. 93 e ss.) para a ascensão relativa da classe média – a acumulação da elite foi ainda maior e com base na exploração dos de baixo pelos do meio

³ É profícuo pensarmos nesta relativa hegemonia de esquerda como um microsistema de autores, leitores e obras afins ao marxismo, dominante no debate, mas dominada em relação às esferas de produção, incapaz, por exemplo, de impedir a guinada autoritária no país. “Se a tendência social objetiva da época se encarna nas intenções subjetivas dos diretores gerais, são estes os que integram originalmente os setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Os monopólios culturais são, em comparação com estes, débeis e dependentes”, advertem Horkheimer e Adorno (2009, p. 7).

⁴ No futebol, por exemplo, João é um jogador driblado com facilidade, um perna de pau no caminho do craque, que tem nome.

da pirâmide. Há ainda as respostas em coro, “Ê, José” e “Ê, João”, que funcionam tanto como canto-resposta comum da roda de capoeira, quanto como advertência diegeticamente precoce (*antecipatio*) em relação ao destino das duas personagens.

O movimento seguinte da canção, agora em chave figurativa – mais próxima à prosódia da língua falada, em que a voz que canta e a voz que fala estão imbrincadas (TATIT, op. cit., p. 20-22) e estranham-se –, põe a narrativa a mover-se e, principalmente, desvela para o ouvinte o narrador. Este, que antes estava escondido nas asserções desmarcadas dos fatos, ora se coloca em terceira pessoa para indicar como José e João se encontrariam. Muito habilidoso, ele narra o domingo passado, quando João, em vez de ir lutar capoeira, foi namorar, e José – “como sempre”, indicando que o narrador acompanha há mais tempo a personagem –, guardou a barraca e foi passear na boca do rio, onde encontrou Juliana (o narrador não indica em que trabalha Juliana, por quê?). O espanto do encontro é frisado na entoação, delongando a letra “i” de “viu” na primeira vez do verso “foi que ele viu”, e subindo a voz e a melodia na repetição enxuta do verso, logo em seguida.

A partir de então, a canção desenvolve subsequentes figuras em círculo, “Juliana na roda com João”, “uma rosa e um sorvete na mão” etc. – roda de capoeira? Roda-gigante? Roda-viva? Ciclo trágico? – e o narrador se aproxima substancialmente da perspectiva de José, escolhendo determinado foco narrativo, com direito a discurso indireto livre (WOOD, 2012, p. 22), em expressões, como “uma ilusão” e “o amigo João”, e brusco distanciamento, “o espinho da rosa feriu Zé”, feito na narrativa e na entoação. O desfecho do movimento é o célebre monólogo interior de José em que a rosa e o sorvete giram “na mente”, até serem interrompidos pela expressão, em discurso direto, “olha a faca”, logo ecoada, como se fossem vozes anônimas entre os frequentadores do parque. A canção sugere que o crime acontece quando os dois descem do brinquedo e tem algum grau de tocaia, talvez premeditação, porque não há narração de luta ou reação dos amantes. Reparem o cuidado da construção de Gil: contra João, o hábil e possivelmente forte operário-capoeirista que treinava toda semana, José se vale da faca (talvez seu instrumento de trabalho na feira), compensando sua desvantagem numa luta corpo a corpo. A arma do crime: eis o ápice da narratividade desenvolvida na canção, que depois tomará outro movimento. Pelo sangue na mão e pelos corpos caídos, deduzimos a morte de João e Juliana, e, na estrofe seguinte, a prisão de José.

Talvez nem fosse preciso indicar a virtuosidade de Gil como cancionista, mas gostaria de sublinhar a maneira como a canção tarda para apresentar Juliana, centro de desavença entre José e João. A figura feminina, contudo, pode ser intuída no espelhamento das estrofes anteriores à formação do triângulo amoroso, o que confere certa espessura de significação à canção, uma presença espectral, que, à moda dos contos, faz com que Juliana esteja presente, em ausência, desde os primeiros versos, sendo o óbvio inusitado da história. Também vale destacar o esquema requintado de rimas, como, por exemplo, “brigar”, “jogar”, “lá” e “namorar” na primeira estrofe, ou “sumiu”, “rio” e “viu”, na segunda, além do recurso entoativo de colocar à mesma altura “foi namorar” e “foi que ele viu”, amor e ódio com análogo investimento passional, o que aponta com força para o desfecho trágico.

Os últimos versos da letra repetem a entoação da abertura da canção, transmutando a chave temática, das ações, pela chave passional, das sensações, o que se mostra pelo andamento ralentado e pelo prolongamento maior das vogais, enfim, catarticamente. As admoestações do começo da canção (“Ê, José!” e “Ê, João!”) retornam como reprimenda ante o reconhecimento da desdita. Deflagrada a violência, não há mais feira, construção, brincadeira, confusão; trabalho ou lazer. A repetição entoativa da primeira estrofe da canção confecciona um ciclo que, antes aberto, ora se fecha, e seu desfecho lembra na forma o princípio, indicando uma prática que sempre retorna, um fato relativamente ordinário, embora grave, uma permanência habitual da violência. A narrativa trágica, cíclica, exemplar, condenatória e por ação do destino tem ares de tragédia clássica, não obstante seu recorte social preciso, do mundo da “gente simples”.

A versão executada no festival e gravada em seguida no disco do evento descerra com nova aceleração do ritmo, o retorno do protagonismo da orquestra na parte instrumental e vocalizes eufóricos de Gil: “Ê! Ê! Ê! Ê! Ê! Ê! Ê! Ê! Ê!”. Esse encerramento poderia ser interpretado simplesmente como uma concessão feita pelo cancionista à já então fórmula de “música de festival”, um modelo que se decantou ao longo das disputas e que era marcado por um desfecho sempre enérgico, convidando a plateia ao envolvimento máximo e impressionando o júri. Um caminho mais interessante de reflexão, no entanto, nos faz perguntar pela forma cancional e sobre a razão de a euforia expressa pelo narrador não ter desarmado a tragédia até ali articulada. Parece razoável pensar

que essa representação de euforia só é possível porque toda a história é narrada em relativa distância pelo eu da canção, que está pouco envolvido na história de morte contada, mas a narra ao público como um tipo de exemplo, o que nos indicam alguns vieses para perscrutar a representação da violência em “Domingo no Parque”.

A violência está em foco, não há dúvida, ela é o tema da canção, quer a tomemos como a narrativa de um crime, quer a tomemos como exemplo da tópica do poder destrutivo do amor. Não obstante, chama a atenção, por estarmos no fatídico ano de 1967,⁵ que seja violência passional, circunscrita ao ambiente popular, e não se misture com aquela praticada pelo regime autoritário, pós-golpe. Só por veredas muito tortuosas poderíamos dizer que a canção perfaz uma crítica à violência do regime militar – defendendo, por exemplo, que qualquer narrativa de crime sugeriria cifradamente crimes do Estado ou que o recorte social deriva do desenvolvimento assimétrico brasileiro.

Por essa leitura, fica inevitável perguntar pela classificação de “Domingo no parque” como uma canção tropicalista. Quer entendamos o tropicalismo pela leitura de Roberto Schwarz (op. cit.), uma variante complexa do pop que sobrepõe alegoricamente estágios diferentes do desenvolvimento do capital, se o sintetizo bem, quer o entendamos pela leitura de Favaretto (2000, p. 21), como a dicção que transfere o componente crítico da matéria para a fatura, a canção limita a convivência de “avanço” e “atraso” a seus elementos de arranjo e de instrumentação, combinando música erudita de vanguarda e traços do nacional-popular, e, embora haja sugestões e implícitos no desenvolvimento da narrativa, seus componentes críticos vão todos na matéria, impossibilitando leituras ambíguas, como em “Baby” ou “Lindoneia”, ilustrativamente. A tão aclamada técnica eisensteiniana (PIGNATARI apud CAMPOS, 2008, p. 153) é mais sensibilidade multimídia do seu artífice na construção da narração e das imagens do que propriamente técnica tropicalista – aliás, chamar Eisenstein de tropicalista é prova de submissão à atual hegemonia tropicalista, inadequadamente.

⁵ Além do mais importante festival, 1967 foi o ano de lançamento de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *Quarup*, de Antônio Callado, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, e *Lúcia McCartney*, de Rubem Fonseca, de *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal – o quadro foi elaborado pelo professor Luís Alberto Alves (UFRJ) em fala na UFRGS no ano de 2014.

Se olharmos para a trajetória de Gil e como sua obra se desenvolveu, talvez a resposta seja ainda mais rica. Desenvolvi melhor em outro artigo, ainda inédito, a ideia de que a canção do período foi arena quase exclusiva para a classe média brasileira. No campo da canção, essa classe se dividia basicamente em “alienada” (iê-iê-iê), “culpada” (canções de protesto) e “agônica” (tropicalistas), segundo a maneira com que reagiam à sua própria ascensão decorrente de um empobrecimento maior dos de baixo. A isso se soma o fato de Gil vir da Bahia – periferia com antepassado de centro colonial, para os centros simbólico e econômico do país independente, Rio e São Paulo, respectivamente – como filho de médico e professora, e administrador de empresas da Gessy Lever. Na análise de “Alegria, alegria” ficará um pouco mais claro o que estou afirmando, mas o cancionista-administrador-ministro apresenta mais afinções com a parcela culpada dos compositores populares – que se incumbiu de tomar a palavra e formular o mundo daqueles que reivindicavam participação mais digna e justa na sociedade brasileira: o homem do campo, o homem do morro, a cultura popular anônima etc., e cuja organização do Show Opinião é um de seus pontos altos – do que com a parcela da classe média cuja voz está na base da formulação tropicalista e parece explicar ambigualmente a maneira como a violência é representada nessa estética. Esse terceiro grupo, de que boa parte percorreu biograficamente o arco modernizador de famílias confortáveis do interior do país para a condição desconfortável, mas protegida, de jovem classe média no centro do Brasil moderno, Rio-São Paulo, não pôde ignorar que as agruras daqueles que se tornavam mais miseráveis financiavam o desenvolvimento brasileiro (OLIVEIRA, op. cit.). Esse grupo tampouco considerava aceitável produzir conforme diretrizes políticas, o que consideravam um ataque às liberdades criativas, ou promover qualquer recuo estético, abdicando da posição de vanguarda, uma das mais reconhecíveis ambições burguesas.

Seja pela autoafirmação confiante do burguês ascendente, seja pela afinidade à valoração do indivíduo sensível que pautava parte importante da produção internacional, a resposta tropicalista conjugava avanço e atraso na forma cancional, esse é seu princípio estrutural, conscientes ou não da forte interdependência desses dois aspectos na composição da sociedade brasileira, relação que era posta cada vez mais em carne viva desde os anos 1950.

De maneira bastante *sui generis*, “Domingo no parque” resgata figuras cujos futuros foram interrompidos, pifados (ARAÚJO, 2014), pelo

golpe civil-militar, mas não se engaja, estando mais perto das canções de *Louvação* (1967), “Louvação”, “Procissão” e “Ensaio geral”, do que do, aí sim, tropicalismo orgânico elaborado pelo compositor a partir de *Expresso 2222* (1972), com plena maturação em *Refazenda* (1975). Para cotejarmos somente com as canções “daquela noite em 67”, está mais próxima de “Roda-viva”, de Chico Buarque, do que de “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, canção que nos ocupará a partir de agora.⁶

Quarta colocada no festival e feita, segundo Caetano, a partir de “A banda”, de Chico Buarque (VELOSO, 2008, p. 169), “Alegria, alegria” é a primeira canção tropicalista do autor apresentada ao público, na noite de quatorze de outubro de 1967. Como curiosidade, há parte de um capítulo em *Verdade tropical* em que o cancionista descreve com bastante minúcia o processo de composição de “Tropicalia”, canção-paradigma do movimento, lançada, junto com “Alegria, alegria” no primeiro álbum solo de Caetano, em janeiro de 1968. Nesse capítulo, Caetano propõe uma espécie de “A filosofia da composição”, menos no sentido de explicar o objeto e mais no sentido de sugerir a possibilidade de se realizarem esforços semelhantemente exaustivos (ECO, 1994, p. 50 e ss.) quanto às outras canções do compositor.

Perseguindo a linha da representação da violência, a primeira menção ao tema surge somente na segunda estrofe, não por sua realização direta, senão pela maneira como é representada nos jornais: “O sol se reparte em crimes,/ Espaçonaves, guerrilhas/ Em Cardinales bonitas/ Eu vou” – em que o nome do jornal, *O Sol*, promove a ambiguidade, sendo metáfora para “dia” ou referência às páginas do diário carioca.⁷

⁶ Minhas pesquisas recentes têm apontado para a existência inicial de ao menos dois tropicalismos em disputa: um, formado mediante as parcerias de Gilberto Gil e Torquato Neto, recusava enlaçar-se às produções mais rebaixadas da cultura de massas; outro, cujo centro era Caetano Veloso, mais afeito à estratégia de aproximação irônica em relação ao que produzia a indústria cultural. O álbum *Tropicalia ou panis et circensis* teria sido o ponto de virada dessa disputa, em que o segundo tropicalismo, o de Caetano, se torna hegemônico – tropicalismo esse, vale dizer, que é tomado pelos críticos como “o” tropicalismo. Embora não seja uma parceria com Torquato, “Domingo no parque” pode ser analisada como ponto alto desse tropicalismo silenciado, que retornaria, após a morte do poeta piauiense, na *Refazenda* de Gil.

⁷ Para mais informações sobre o jornal-escola carioca, ver: MORAES e ALENCAR (2006). Ruy Castro contesta a possibilidade de Caetano ter aludido ao referido jornal em: CASTRO, 2013, p. 12-13.

Ao considerarmos a observação de Roberto Schwarz (2000, p. 231) do quanto o jornal pode ser a forma que reifica o fato em notícia, é notável que aqui a violência (“crimes” e “guerrilhas”) não está no centro e divide a cena com fenômeno UFO e uma bela atriz, multiplicada aos moldes da Pop Art. Na estrofe seguinte, o recurso se repete: “Em dentes, pernas, bandeiras/ Bomba e Brigitte Bardot”, em que “bomba” e, talvez, “dentes” se perdem em matérias de naturezas muito diversas.

Diferente da canção de Gil, essa é narrada em primeira pessoa e para seu narrador os fatos transcorrem indistintamente e em velocidade acelerada. Há inclusive certo enfado quanto ao ritmo em que os elementos se sucedem – “O sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça? Quem lê tanta notícia?” –, construindo, numa primeira leitura, uma voz que se encanta com as belezas da vida e que se cansa com a atribulação do mundo. Um posicionamento descolado, de quem finge que a novidade não é novidade – atitude análoga, vale dizer, à que encontramos muitas vezes em *Verdade tropical*, de um Caetano altamente estetizado. Esse ritmo não é de mesma natureza ao da aceleração obsessiva do assassino em “Domingo no parque”, mas concerne ao ritmo acelerado de consumo no auge do desenvolvimentismo brasileiro, que substituiu desde a década anterior o papel do país na economia global, endividava-se à custa do empobrecimento operário, modernizando-se. Em entrevista de 1968, feita a Vanderlei Malta da Cunha, ainda inédita, Caetano chega a dizer que a canção é narrada por uma personagem de classe média, tornando ainda mais patentes as relações estabelecidas aqui e dando a possibilidade de separarmos o artista da voz que canta. Na vanguarda em relação a esse contexto, Caetano entoava o processo de reificação geral no tempo de estabelecimento da indústria de massas.⁸

Abre-se uma trilha para perscrutarmos outro tipo de violência, diferente daquela representada em “Domingo no parque”. É certo que a canção de Caetano comenta mais diretamente a arbitrariedade e a violência praticadas pelo regime militar, por exemplo: na representação do clima de resistência e dos desaparecidos políticos (“Por entre fotos

⁸ “É sempre bom lembrar” que Caetano tinha canções não tropicalistas antes de “Alegria, alegria”, como “Cavaleiro”, “Samba em paz”, “Um dia” e “Boa palavra”. Cabe transcrever um trecho de sua fala na entrevista a Vanderlei Malta da Cunha: “Eu sentia que o que eu fazia era uma coisa muito mais ligada à morte do que à vida. Daí eu resolvi quebrar com as amarras a certas ideias abstratas de cultura, de nacionalidade e de pureza (entende?), para conseguir me expressar de maneira mais rica e mais viva.”

e nomes/ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome sem telefone/ No coração do Brasil”) e na subversiva pergunta para qualquer regime autoritário, entoada e repetida no ponto mais alto da canção, investida, portanto, da maior energia entoativa (“Por que não?”). Em contrapartida, a violência mais saliente representada na canção é de outra ordem. Parte de certa desobrigação “libertadora” quanto a toda responsabilidade social⁹ – “sem lenço, sem documento”, frase de um amigo de Dori Caymmi, e “nada no bolso ou nas mãos”, frase descontextualizada de Sartre – e consiste no ritmo próprio do desenvolvimento, que confere valor de troca a tudo e que não contempla mais as especificidades de cada esfera (ARAÚJO, 2014, p. 137 e ss., sobre “Baby”).¹⁰ Nas páginas ou não do jornal da época, crimes, atrizes, bombas, guerrilhas, discos voadores etc. são reduzidos a coisas e às manchetes das coisas, a um ponto qualquer nas reflexões do sujeito, a um item a ser entoado, ou não entoado, a depender da vontade do eu cancional, transparecendo necessariamente uma boa dose de arbítrio.

Tal como em *Macunaíma*, preguiça e melancolia dão o tom da relação com este *allegro* mundo, mas é possível perceber uma boa dose de prazer e de euforia – brincadeiras, na chave mais matuta de Mário de Andrade – permeando a canção de um rapaz blasé andando por Copacabana.¹¹ No título, “Alegria, alegria”, um bordão de auditório

⁹ Confira-se a leitura de Roberto Schwarz (2012) sobre a recepção de Caetano ao filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em “*Verdade tropical: um percurso do nosso tempo*”. A elaboração agônica do intelectual de boa vontade feita pelo diretor de cinema é transformada em recusa de posição supostamente hipócrita e exumação de quaisquer programas políticos que não passem por irrestrito exercício do prazer na estética, na perspectiva confessa de Caetano.

¹⁰ É notável que em “Eu tomo uma Coca Cola/ Ela pensa em casamento”, a dose de crítica é maior a este do que àquela. Construção comum, aliás, da estética tropicalista, que ataca as instituições da ordem – Família, Igreja e Estado – na aproximação com a vulgaridade do mercado, mas pouco acusa a vulgaridade do mercado. Diz o já afamado Caetano (2008, p. 49): “Hoje [1997] são muitas as evidências de que, por um lado, qualquer tentativa de não-alinhamento com os interesses do Ocidente capitalista resultaria em monstruosas agressões às liberdades fundamentais, e de que, por outro lado, todo projeto nacionalista de independência econômica levaria a um fechamento do país à modernidade.”

¹¹ Dado de composição mencionado por Caetano em diversas entrevistas, que ele queria representar tudo o que um rapaz passeando por Copacabana vislumbrava. Impossível não fazer a relação: dez anos depois, Caetano compõe “Garota de Ipanema” a partir da visão da musa, do flâneur, e não do embaçacado voyeur.

utilizado por Chacrinha de empréstimo a Wilson Simonal (VELOSO, op. cit., p. 161). Na letra, em que acompanhamos o eu passar por entre todas “as coisas”, com postura afirmativa e decidida. E na entoação, que, salvo a desaceleração das estrofes “O Sol nas bacanas de revista...” e “Ela bem sabe até pensei...”, é conduzida em chave temática – do corpo, da ação, do seguir – com investimentos gradativos de passionalidade até o ápice, no último verso do refrão. Difícil negar que essa construção sofisticada seja uma das responsáveis pela sensação de animação e euforia que também toma de imediato o ouvinte da canção. Não obstante, em movimento inverso, esse aborrecimento pelo mundo que não se apresenta satisfatório ao gênio dinâmico e incompreendido – para manter em pauta *Macunaíma*, uma alusão a calhar da requintada tristeza pós-coito formulado por Paulo Prado em *Retrato do Brasil* –, também está presente, na matéria e na fatura da canção, e pode mesmo ter vestígio crítico, embora sem sombra de distanciamento ou afirmação peremptória.

[Sem perder o ensejo, e sendo repetitivo, na *Verdade tropical* de Caetano, a sintaxe longuíssima e repleta de negações das negações realiza no relato memorialista essa voz escorregadia, como notamos na passagem (2008, p. 95, grifos meus): “A vitória do prestígio do movimento sobre essas duas tendências **não** foi atingida **sem** dificuldade, e **não** se pode dizer que a **desatenção** – quase hostilidade – a produções como *O cangaceiro* (Vera Cruz) ou *O homem do Sputnik* (chanchada) **não** pareçam hoje francamente **injustas**.” O que afirma o autor? Ou melhor: se o objetarmos por afirmar o que quer que seja, ele poderia replicar dizendo que não era nada disso?]

Recorro outra vez a Schwarz (1987) para perguntar: o “ufanismo crítico” de Oswald de Andrade, possivelmente decantado da posição que ocupava a rica burguesia paulista dos anos 20, e que também me parece poder ser encontrado em *Macunaíma*, noutros matizes, de euforia pela rica matéria linguística, folclórica e indígena brasileira, e desalento em relação a um mundo conspurcado pelas relações mercadológicas, ganha uma nova manifestação, uma classe abaixo e uma linguagem ao lado, na dicção tropicalista de Caetano nos anos 60? Sendo assim, uma leitura bastante dura poder ser feita: beneficiado pelo desenvolvimento da sociedade brasileira, que é feito sobre os pobres e não apesar dos pobres, “Alegria, alegria” mais é violenta do que representa a violência, compondo-se da euforia levemente melancólica motivada pela ascensão de um indivíduo e de uma classe e pela intuição de que se deixa para trás os miseráveis de Santo Amaro, como representativos dos pobres do

país, que só terão alguma chance de ascenderem décadas mais tarde, para consumirem, por suposto. A alegoria do Brasil (SCHWARZ, 1992, p. 74) vista com precisão pelo crítico, não se encontra somente na letra, mas também na própria forma cancional e quiçá em seu gesto, sua enunciação, a “voz que canta”, nos termos de Tatit.

Para concluir o ensaio, convido a uma breve recapitulação, em cotejo, das canções analisadas.

“Domingo no parque” traz a violência em sua matéria, mas a circunscreve e a divisa passionalmente, tornando-se inócua como objeto de denúncia no decisivo ano de 1967. Sua composição é de cunho nacional-popular, na aproximação a capoeiras, trabalhadores, feirantes e moças pobres, no circuito explorado dos parques de diversão de subúrbio, sem, contudo, engajar-se, visto que a tragédia não é explicada por qualquer força de exploração externa e acima. Como acusadora da violência, “Domingo no parque” dá “zoom” à tragédia do casal e desfoca a violência estatizada no Brasil em 1964, gesto que ou indica sua cordialidade, ou implica em crítica, via cordialidade, à violência em escala nacional. Há de se concordar que a primeira hipótese é mais razoável.

“Alegria, alegria”, por sua vez, reifica a violência em sua matéria, mas traz a violência em sua fatura, sem ênfase e talvez nem mesmo deliberadamente. Em certa medida, chega a ser violenta no prazer em meio à desobrigação quanto aos soterrados pelo desenvolvimento brasileiro. Não trata da violência militar, mas da violência do mercado,¹² no apagamento das particularidades, da ancoragem vestigial aos valores de uso, e no primado da vontade, do arbítrio, antes elaborado em chave crítica por Machado de Assis, agora assumido por Caetano como grito de liberdade em um quadro de regime totalitário. Naquele momento, agredia o governo militar por trazer na forma a interdependência entre avanço e atraso e será rapidamente silenciada com prisão e exílio. Quando o quadro da violência de mercado, esta que acorrenta os homens no ciclo de produção e consumo em chave eufórica, não era evidente, evidenciá-lo fazia do tropicalismo uma estética potencialmente subversiva, o tiro na mosca da vanguarda. Tal como no modernismo mesmo antes de um Brasil moderno, Caetano goza e chora os impasses do desenvolvimentismo a propósito brasileiro, “ambíguo ao extremo” (SCHWARZ, 2012, p. 80,

¹² Recordo-me da provocação de Lukács, “e quem nos salva da civilização ocidental?” (2000, p. 7-8), ao fazer projeções sobre o fim da Grande Guerra.

sobre certas passagens de *Verdade tropical*) – não menos do que a poética de Oswald ou a rapsódia de Mário, vale dizer –, mas é identificado com justiça pela Ditadura Militar como inimigo. Passados os anos, Caetano grava especial com cantora pop ou com o maior representante da classe média alienada dos anos 60, transa com o que tem de mais popularesco com ares de reivindicação do valor do popular, reifica-se e reifica a estética que capitaneou.¹³ A História se incumbem de esclarecer definitivamente a ambiguidade.¹⁴

Nas canções analisadas, Gil se volta para as origens, para o povo, consola-se e consola, canta a violência material e circunscrita, cujo instrumento ganha mais corpo (“olha a faca!”) do que o destino dos violentos e violentados. Caetano canta para o futuro e é consumidor agônico, porque eufórico, cansado e culpado do progresso, “a mercadoria mais séria e mais complexa em oferta na feira de superstições de nossa época”, dizia Hannah Arendt em 1969 (ARENDDT, op. cit., p. 20). Se, desde Engels, vários teóricos apontam que a violência precisa de instrumentos para se realizar, quais seriam os instrumentos desse outro tipo de violência cantada por Caetano? Há fuzis e bombas em “Alegria, alegria”, mas, para a canção, não matam mais do que as pernas das atrizes.

Neste mundo despido de utopias, cujas cortinas foram abertas nas décadas de 1960 e 70, também os objetos estéticos se tornam instrumentos ou não da violência do mercado. Engana-se quem acredita que esta não deixa corpos estirados no chão à saída de rodas-gigantes e quem esquece que o coeficiente de euforia com que podemos lograr do consumo é proporcional à violência que aplicamos aos menos privilegiados, diluída, silenciosa, global e impessoalmente, mesmo que a denunciemos. Como é nefasto o sistema, uma liberdade irrestrita implica violentar o outro – acusando-se como falhada e ideológica a proposta tropicalista, ao reconhecer como direito geral o direito de alguns. Se não estamos num panorama de “banalidade do mal”, para retomar Arendt e Eichmann, também não vivemos num tempo em que o mal e suas violências são confrontados e evitados. Arrisco dizer que “não temos tempo”, sequer, para contabilizar o mal, seus produtos e os *upgrades* desses produtos.

¹³ No documentário *Uma noite em 67*, Caetano reclama que não teria “se livrado” de “Alegria, alegria” como Chico de “A banda”. Gil também parece que conseguiu “se livrar” de “Domingo no parque”. O *hit*, no fim das contas, é de Caetano.

¹⁴ Escrevi sobre o álbum mais recente de Caetano e a reificação do tropicalismo em: LEITE, 2014.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Futuro pifado na literatura brasileira: promessas desenvolvimentistas e modernização autoritária*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.

ARENDDT, Hannah. *Da violência*. Trad. Maria Claudia Drummond. Versão digitalizada, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CASTRO, Ruy. *Letra e música: a canção eterna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. v. 1.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1994.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. Sobre o peso de si e maestrias: uma análise de parte da cena atual da canção popular brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, dez. 2014.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., prefácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. Cultura e política 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.

_____. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são? – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Filmografia:

O SOL – caminhando contra o vento. Direção: Tete Moraes e Martha Alencar. Documentário. Brasil, 2006.

UMA NOITE em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Documentário. Distribuidora: Vídeo Filmes. Brasil, 2010.

Discografia:

GIL, Gilberto. *Louvação*. Produzido por João Mello. Brasil: Philips, 1967.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Produzido por Manuel Barenbein. Brasil: Philips, 1967.