



ISSN: 1983-8379

Para onde foram os sonhos: seguindo as pistas das canções de Caetano Veloso

Pedro Bustamante Teixeira¹

RESUMO: A partir da análise de duas canções tropicalistas de Caetano Veloso e da leitura do ensaio recente de Roberto Schwarz intitulado “*Verdade Tropical*”: *um percurso no tempo*, este trabalho pretende analisar a emergência do tropicalismo e de um ideário contracultural no final da década de sessenta no Brasil e a resistência política da esquerda tradicional a esses novos discursos ideológicos.

Palavras-chave: Caetano Veloso; Roberto Schwarz; Contracultura; Anos 60; Anos 70

RIASSUNTO: Partendo dall’analisi di due canzoni tropicalisti di Caetano Veloso e della lettura del saggio di Roberto Schwarz chiamato “*Verdade Tropical*”: *um percurso no tempo* appena pubblicato, questo articolo vuole analizzare l’emergenza del tropicalismo e dell’ideale della controcultura nel fine degli anni sessanta nel Brasile e la resistenza politica della sinistra tradizionale a questi nuovi discorsi ideologici.

Parole-Chiave: Caetano Veloso; Roberto Schwarz; Controcultura; Anni 60, Anni 70

Introdução

Os anos sessenta são comumente lembrados como os anos dos sonhos. Sonho de uma nova sociedade; sonho de libertação física e mental; sonho de paz e amor. O conflito de gerações flagrante no ideário contracultural, na rebeldia, no uso de drogas e na fruição do rock, explicita o rompimento de uma parcela significativa da juventude com a tradição que ela herdava, muito pesada para seus pequenos ombros. Evidenciava-se “A grande recusa”, como logo captou Marcuse. Nesse ambiente de sonho e rebeldia: novos sujeitos, advindos do seio daquilo que era indistinguível no conceito homogeneizador de povo, como o negro, a mulher, o homossexual etc., irão finalmente conquistar alguma força política. Pipocam reivindicações.

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.



ISSN: 1983-8379

Nas lutas antiimperialistas, nas manifestações estudantis, nas recusas antimodernistas da contracultura ou no rock. Dionísio que estava distante passa a ser invocado pelos filhos de seus algozes. Um trovador desses tempos, Bob Dylan, trazia consigo um sério anúncio: “The times they are a-changing” : os tempos estão mudando.

Contudo, é necessário dizer que o painel que quisemos apresentar no parágrafo acima se limita a uma visão dentro de um tempo e de um determinado espaço, marcada pelas impressões, isto é, uma visão que não consegue ir além das suas próprias expectativas para com o tempo, portanto, uma visão incapaz de propor balanços. No final dos anos setenta, enfim, com a mínima distância de tempo necessária a uma revisão histórica mais cuidadosa da década de 60, aparecem alguns estudos mais abrangentes. Destacaremos aqui dois trabalhos. O primeiro, *Periodizando os anos 60*, um ensaio do marxista americano Fredric Jameson, que não só é capaz de mapear e delimitar o período, como também consegue situar esses anos na “transição de um estágio infra-estrutural ou sistêmico do capitalismo para outro” (JAMESON, 1991, p. 126). O segundo, o livro *Impressões de Viagem* resultante da tese de doutoramento da pesquisadora Heloisa Buarque de Holanda que analisa três momentos da cultura brasileira que, de acordo com a periodização estabelecida por Jameson, se inscrevem, todos eles, no período conhecido como anos sessenta.

Segundo a periodização de Jameson, os anos 60 começam em 1959 com a revolução cubana e terminam entre os anos de 1972-1974 com as reações sistemáticas, tanto aos movimentos revolucionários terceiro-mundistas de esquerda quanto às atitudes ditas contraculturais, últimos obstáculos para a passagem do capitalismo para um novo estágio, global. Jameson consegue perceber que todas as forças sociais liberadas nos anos 60, na verdade, desencadeavam um “processo propriamente dialético em que liberação e dominação combinam-se inextricavelmente” (JAMESON, 1991, p. 124). Com o passar dos anos, aquilo que nos anos sessenta era vivido como um sonho transformava-se em ilusão. Jameson, por fim, dá a conta da fatura:

As grandes explosões dos anos 60 conduziram, na crise econômica de âmbito mundial, a poderosas retardações da ordem social e uma renovação do poder repressivo dos vários aparelhos do Estado (JAMESON, 1991, p. 125).



ISSN: 1983-8379

Heloisa Buarque de Holanda (2004) percorre em seu estudo o mesmo período analisado por Jameson. No entanto, a pesquisadora se concentra na cena cultural brasileira. Holanda analisa primeiramente a arte engajada de orientação cepecista, depois, a crítica e a intervenção tropicalista e por último, a arte dita marginal do início dos anos 70. Movimentos que, apesar de receberem algumas influências de outros centros culturais, são absolutamente singulares.

De forma quase que oposta a uma nova forma de participação política que se começava a vislumbrar nos centros culturais do capitalismo ocidental nos anos sessenta, onde os caminhos da política tradicional deixavam de ser atraentes, especialmente para os jovens; a questão do engajamento político na arte no Brasil e nos demais países ditos terceiro-mundistas era central durante os anos 60. Nesses anos, o artista terceiro-mundista era obrigado a assumir uma posição muito clara diante da luta de classes.

No Brasil quem ditava as orientações na área artística era o CPC, Centro Popular de Cultura, um braço da UNE (União Nacional dos Estudantes). Opondo-se ao formalismo e ao suposto elitismo das vanguardas do final da década de 50, leia-se bossa nova e concretismo, o CPC impunha um novo paradigma para as artes nacionais. Doravante, a produção artística deveria estar totalmente comprometida com a revolução socialista e com os projetos de tomada do poder da esquerda nacional. O anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura de 1962 não poderia ser mais enfático: “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (apud Holanda, 2004, p.21).

Ficava evidente o descompasso entre as novas políticas que marcariam os anos sessenta nos centros culturais do ocidente e o caminho da arte engajada nos países terceiro-mundistas. De um lado emergiam novos sujeitos e novas formas de se fazer política, do outro, sacrificava-se a palavra poética e generalizavam-se sujeitos singulares, em nome da insípida conscientização das massas.

1. Schwarz versus Caetano.

No famoso ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, Schwarz identificou uma “relativa hegemonia da esquerda” na cultura brasileira:

3



ISSN: 1983-8379

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom (SCHWARZ, 2009, p. 7-8).

Em seguida, Schwarz localizou o AI-5 como o momento em que esta hegemonia começa a ser derrotada:

Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além de luta, um compromisso (SCHWARZ, 2009, p. 7-8).

Quarenta anos depois, Schwarz volta a pensar nesses anos, a partir da leitura do livro *Verdade Tropical*, espécie de autobiografia de Caetano Veloso publicada em 1997. A leitura do livro de Caetano rendeu a Schwarz um ensaio publicado recentemente chamado: “*Verdade Tropical*”: *um percurso no nosso tempo*.

Mesmo depois de quatro décadas e toda uma revisão da esquerda que se faz a partir do questionamento das políticas do Stalinismo, a emergência da Nova Esquerda, Maio de 1968, e, no Brasil, a crise do populismo e a intervenção Tropicalista, Schwarz ainda se mantém em dia com o compromisso com a resistência à ditadura que a esquerda brasileira assumia depois do golpe de 1964. Talvez mais com o compromisso do que com a luta em si. Ainda assim, no ensaio, a partir da premissa de que emergindo da esquerda, o rebelde Caetano Veloso assumira esse mesmo compromisso, o autor se ocupará em identificar quando e onde o cantor assume uma nova postura e torna-se um adversário da esquerda brasileira, um novo Caetano, um conformista.

Schwarz, ao se referir a uma mudança de posição de Caetano, cita a primeira reação do cantor ao golpe, segundo ele, “perfeitamente afinada com a esquerda da época” (Schwarz, 2012, p. 75):

Víamos no golpe a decisão de sustar o processo de superação das horríveis desigualdades sociais brasileiras e, ao mesmo tempo, de manter a dominação norte-americana no hemisfério (apud SCHWARZ, 2012, p. 75).



ISSN: 1983-8379

Em seguida a reação de Caetano é traduzida por Schwarz:

Noutras palavras, ficava interrompido um vasto movimento de democratização, que vinha de longe, agora substituído pelo país antissocial, temeroso de mudanças, partidário da repressão, sócio tradicional da opressão e da exploração, que saía da sombra e fora bisonhamente subestimado (SCHWARZ, 2012, p. 76).

Na tradução de Schwarz, primeiro nota-se um anacronismo semântico quando se fala em movimento de democratização. É evidente que, o que hoje se entende como democratização, está muito distante do projeto da esquerda daquele momento. O que hoje é um valor supremo, a democratização, naquele tempo ainda não o era.

Deve-se lembrar que no momento pré-64, nem as esquerdas nem a direita almejavam a democracia. Ambas desejavam a revolução. Uma a ditadura do proletariado, a outra, a ditadura militar. A historiadora Denise Rollemberg deixa isso claro:

As esquerdas revolucionárias dos anos 1960 e 1970, como de resto a sociedade, inseridas nestas referências e tradições, não tinham a democracia como um valor supremo. A democracia era burguesa, liberal, parte de um sistema que se queria derrubar. Após a revolução, o socialismo seria o caminho para se chegar à verdadeira democracia, da maioria, do proletariado (ROLLEMBERG, 2003 p. 47-48).

Ainda assim, Schwarz, comunicando-se com os leitores de 2012, usa o termo democratização no projeto político da esquerda, sem se ater a diferença do que ele significava para a esquerda no momento e o que ele significaria hoje. Contando com a ingenuidade do leitor, o ensaísta, empurra goela abaixo essa inverdade. Ademais, também surpreende a capacidade do autor de inflar com sua ideologia a reação de Caetano ao golpe que, apesar de afinada com a mesma esquerda a qual Schwarz se filia e ter sido escrita em um português bem claro, ainda precisa de ajustes. Algo que Schwarz irá fazer, não para facilitar o entendimento e sim, para atualizar um projeto que se tornava anacrônico.

No intuito de provar a incoerência político-ideológica de Caetano em seu percurso, o ensaio torna-se refém de um à priori político questionável. Como se tornava cada vez mais complicado defender a revolução de esquerda e a ditadura do proletariado no momento em que da utopia comunista emergia um socialismo real, militar, burocrático e ditatorial, Schwarz

5



ISSN: 1983-8379

atualiza aquele projeto, acrescentando a ele, de forma subterrânea, algo que nele nunca esteve: a democratização.

2. Caetano versus Schwarz.

Caetano, numa passagem do livro *Verdade Tropical* citada por Schwarz, diz:

No ambiente familiar e nas relações de amizade nada parecia indicar a possibilidade de alguém, em sã consciência, discordar do ideário socializante. A direita só existia por causa de interesses escusos e inconfessáveis (Apud SCHWARZ, 2012, p.66).

Até então, não havia, para o jovem Caetano a menor dúvida do que a direita representava o mal e a esquerda o bem. Reside aí, a sua aproximação com a esquerda que, como bem identifica Schwarz, parece mais moral do que política.

Por outro lado, essa aproximação tornava-se cada vez mais desmistificadora desse projeto socializante. No ambiente cultural, a relativa hegemonia da esquerda e a imposição do engajamento político ao artista já dava a Caetano provas suficientes de que suas diretrizes comprometiam esteticamente a cultura brasileira e significavam um retrocesso frente às conquistas estéticas da Bossa Nova e da Poesia Concreta. Gilberto Felisberto Vasconcellos, em um livro publicado em 1977, vaticina: “os intelectuais, e particularmente os compositores e intérpretes do período populista, esqueceram-se de que a arma da canção não pode substituir a arma da transformação” (VASCONCELLOS, 1977, p. 89).

Acreditando que era possível conscientizar as massas, o discurso didático e populista da canção de protesto, do teatro cepecista e do cinema novo (até a ruptura de *Terra em Transe*) impunha-se e proibia com suas “patrulhas ideológicas” o aparecimento de quaisquer divergências. Na música popular, por exemplo, Geraldo Vandré, um ídolo da canção de protesto, irá pedir para que os tropicalistas deixem de competir com ele, alegando que o mercado não absorveria mais do que um nome forte de cada vez. Causando um efeito contrário ao esperado, o pedido acelera a ruptura Tropicalista com a Frente Única da Música Popular Brasileira. Schwarz observa que Caetano, com perspicácia, via aí: “um embrião



ISSN: 1983-8379

daquele mesmo oficialismo que matava a cultura dos países socialistas em nome da história (SCHWARZ, 2012, p. 83).

No famoso discurso proferido no Festival Internacional da Canção em 1968, Caetano, impedido pelas vaias de apresentar a canção *É Proibido Proibir* desmascarava e enquadrava a juventude de esquerda:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?(...) Mas que juventude é essa? (...) Vocês são iguais a sabe quem? Àqueles que foram a Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada delas, vocês não diferem em nada!²

Para Schwarz (2012, p. 81):

A posição libertária e transgressora de Caetano rechaçava igualmente - ou quase - os establishments da esquerda e da direita, os quais tratava de abalar ao máximo no plano do escândalo cênico, ressaltando entretanto o mercado.

Mais adiante Schwarz conclui que Caetano generalizava para a esquerda “o nacionalismo superficial dos estudantes que o vaiavam, bem como a idealização atrasada da vida popular que o Partido Comunista propagava” (SCHWARZ, 2012, p. 90). Um pouco antes Schwarz cita um punhado de nomes que invalidariam essa generalização. Mas, no entanto, começa com uma ressalva decisiva: “embora minoritária, a fina flor da reflexão crítica do período era, além de socializante, antistalinista com conhecimento de causa e amiga do experimentalismo em arte” (SCHWARZ, 2012, p. 89).

Por que razão o lado notadamente minoritário da esquerda haveria de dar as cartas quando o objetivo de tomar o poder fosse enfim alcançado? Será que o esclarecimento desses, resultaria por fim no esclarecimento do lado majoritário da esquerda? Pela sua própria experiência vivida no campo cultural, onde a esquerda foi hegemônica de 1964-1969, Caetano já sabia bem que a parte mais esclarecida era incapaz de conter as orientações conservadoras da parte majoritária.

3. Eles: “as pessoas na sala de jantar”.

² O discurso encontra-se disponível no seguinte endereço: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>



ISSN: 1983-8379

A grande novidade do Tropicalismo é que as denúncias contidas em suas canções atingiam também o conservadorismo velado de uma esquerda que até então permanecia blindada. Uma esquerda que apesar da ditadura da direita ainda era dominante na cultura, isto é, ainda traçava as diretrizes da ação cultural no Brasil. Para exemplificar a crítica tropicalista recorreremos a duas canções de Caetano Veloso. *Panis et Circensis*, fruto de uma parceria com Gilberto Gil que será gravada pelos Mutantes no disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* de 1968³ e *Eles*, última faixa do primeiro disco solo de Caetano Veloso lançado em 1967⁴, ambas arranjadas pelo maestro-mor do Tropicalismo Rogério Duprat.

Na primeira, *Panis et Circensis*, a alegórica imagem das pessoas da sala de jantar que se repete *ad infinitum* no refrão é central. O arranjo de Duprat inicia-se com alguns instrumentos e um lá lá lá cantado por Rita, Arnaldo e Sérgio que antecipam a melodia da canção. Em seguida, quando surgem as palavras, a canção é vestida com um arranjo orquestral que remete a virada psicodélica dos Beatles de Sgt. Peppers, o primeiro álbum conceitual da história da música pop, que por muito pouco não passava despercebido no Brasil.

Na primeira estrofe da canção, o enunciador fala sobre uma vontade de vida forte, sensível ao seu devir, mas que, por sua vez, é sempre ignorada por uma sociedade extremamente conservadora que ocupada em nascer e morrer não vive. Assim, nem mesmo uma canção iluminada de sol, cheia de som e de fúria, que se quer cantar no quintal em meio a tigres e leões, comove. Na segunda estrofe, depois da tentativa de comover as pessoas e de se fazer notar com a canção solar, parte-se para a violência à luz do dia: “mandei fazer de puro aço, luminoso um punhal/ para matar o meu amor e matei/ às quinze horas na avenida central” e ainda assim, ninguém se comove. Ouve-se então o refrão reticente: “mas as pessoas da sala de jantar” que se repete sempre mais. Nos tempos da ditadura militar brasileira, nos quais um misto de repressão e política de pão e circo, *Panis et Circensis*, era suficiente para desmobilizar as pessoas, nada mais comovia a não ser a última brutalidade que por sua vez também poderia passar despercebida.

³ *Tropicália ou Panis et Circensis*, Philips, 1968.

⁴ *Caetano Veloso*, Philips, 1967.



ISSN: 1983-8379

Na terceira e última estrofe, duas imagens dicotômicas, folhas e raízes, são alegóricas ao invocarem duas posições bem marcadas na cultura brasileira que voltavam a se enfrentar no final dos anos sessenta. A nacionalista, Mário Andradiana, preocupada em buscar as raízes, onde estaria uma essência perdida, procedimento que Augusto de Campos apelidou de método avestruz e a Antropofágica, que inspirada no Manifesto de Oswald de Andrade preocupava-se mais com as folhas - as antenas das plantas -, que captam a energia solar fortalecendo o próprio organismo e, conseqüentemente, as próprias raízes.

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

“Mas as pessoas da sala de jantar” seguem incólumes e não se dão o direito de assumir um posicionamento frente às restrições do regime militar e nem de sonhar. Por fim, o refrão reticente, “essas pessoas na sala de jantar” se repete *ad nauseam* até que se retoma o mesmo predicado: “são ocupadas em nascer e morrer”. Na última enunciação da palavra “morrer”, Duprat recorrerá a mais um truque de gravação para dar ênfase ao significado da palavra. Quando se ouve pela última vez a palavra “morrer” a própria energia mecânica que produz o movimento do disco parece sofrer o ataque das pessoas da sala de jantar o que faz com que a palavra morrer seja emitida com a distorção característica de um disco que está deixando de girar. No entanto, advindo de uma nova camada que se sobrepõe às antigas, silenciadas, o refrão reticente, agora sem conclusão, vai ressurgindo de um arranjo que vai se intensificando cada vez mais, em instrumentos, vozes e velocidade até que o movimento é bruscamente interrompido e passamos a ouvir o tilintar dos talheres e as vozes das pessoas da sala de jantar interpretadas pelos próprios Mutantes. Por fim, o barulho das pessoas da sala de jantar restaura a velha ordem e silencia a canção.

Lançado um ano antes do LP manifesto *Tropicália ou Panis ET Circensis*, o LP *Caetano Veloso* (1967), primeiro disco do Tropicalismo, antecipava, na última faixa, “Eles”, o mesmo grande adversário do enunciador de *Panis et Circensis*, a canção. Sem nenhuma diferença: “Eles”, como hei de demonstrar, são as mesmas pessoas da sala de jantar. Nessa



ISSN: 1983-8379

canção, Caetano Veloso é acompanhado pelos mesmos garotos dos *Mutantes* que lançariam um ano depois a já citada parceria Caetano/Gil, o que não é uma coincidência.

Com uma linha vigorosa de baixo elétrico tocada por Arnaldo Baptista que se ouve depois de uma espécie de ragga tocada na cítara de Sérgio Dias, faz-se um rock psicodélico, modal e circular que conjugado a uma melodia com sotaque nordestino hipnotiza desde o princípio conduzindo o ouvinte a uma experiência de transe. Tomado por esse transe e essa “transa” com o grupo, Caetano no fim da faixa, que é também o fim do disco, afirmará com muita ênfase: “os mutantes são demais”. E de fato: os jovens mutantes antecipavam um devir jovem, um devir rock, ao qual o grupo baiano ainda aspirava alcançar. Em um depoimento, Tom Zé confessa: “nós não ensinamos nada aos mutantes, eles é que nos ensinaram tudo⁵”. Por outro lado, Rita Lee deixou sempre claro que o contato com os compositores baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé tinha sido decisivo para que os Mutantes passassem a compor suas próprias canções em português. Devemos lembrar que o grupo poderia muito bem ter escolhido escrever canções em inglês, a língua hegemônica do Rock ao qual eles desejavam se integrar.

Numa entrevista, o maestro Rogério Duprat lembra que a princípio *Os Mutantes* eram antinacionalistas e que eles se interessavam mais em estar perto dos Beatles do que de se aproximar da MPB⁶. Assim, não havia nenhuma restrição ideológica que os impedia de cantar canções em inglês. O contato com o grupo baiano e adesão à Tropicália, no entanto, foram decisivos para a nacionalização de um grupo que a esquerda desprezava, justamente, por parecer suficientemente comprometido com a música pop internacional, o Rock britânico e estadunidense. Alguns anos depois, Edu Lobo reafirmaria esse desprezo num show na França, quando se reporta aos Mutantes como uma banda que não fazia música brasileira.

Lembro-me de ter ouvido de Arnaldo Baptista uma afirmação que não esqueci: “O Caetano era o nosso Bob Dylan”⁷. Se Caetano era o Bob Dylan dos Mutantes, na canção *Eles*,

⁵ O depoimento pode ser encontrado no filme *LOKI - Arnaldo Baptista* de Paulo Henrique Fontenelle (Brasil, 2008).

⁶ A entrevista está disponível em: <http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>.

⁷ Estive com uns poucos amigos na casa de Arnaldo Baptista no ano 2000. Tivemos o prazer de ouvir o disco que os Mutantes tinham gravado na França nos anos 70 e que até então permanecia inédito enquanto Arnaldo comentava as gravações, as canções, a facilidade de Rita Lee em transpor as músicas do grupo para o Inglês etc. Enquanto ouvíamos *Panis et Circensis*, Arnaldo sintetizou com a imagem de Bob Dylan o que Caetano Veloso representava para eles.



ISSN: 1983-8379

Arnaldo, Rita, Sérgio e Dinho tornavam-se a banda, *The Band*, de Caetano. Assim como a banda de Bob Dylan (*The Band*) possibilitou em termos musicais a sua adesão ao rock em turbulentas apresentações na Inglaterra em 1965⁸, os Mutantes em 1967 abriam caminho para um devir-rock à música e à poesia de Caetano.

As três primeiras estrofes de uma canção, à maneira Bob Dylan, sem refrão já são suficientes para revelar o tipo que se quer denunciar:

Em volta da mesa
Longe do quintal
A vida começa
Do seu ponto final

Eles têm certeza do bem e do mal
Falamos com franqueza do bem e do mal
O porão da América o bem e o mal

Só dizem o que dizem
O bem e o mal
Alegres ou tristes são todos felizes durante o natal

Para o grupo baiano, os Mutantes eram a prova de que emergia da juventude brasileira vida para além da sala de jantar. Vida para além da esquerda e da direita. Vida para além da velha opinião formada sobre tudo a qual se reportaria Raul Seixas em *Ouro de Tolo*. De repente o encontro do grupo baiano com os Mutantes e com Duprat tornava-se, no momento, mais interessante e produtivo do que o encontro com os artistas da MPB. Aliás, esses artistas, com raras exceções, ainda pareciam sentados naquela mesma sala de jantar.

Com a deflagração do movimento tropicalista radicalizava-se a questão. De agora em diante: de um lado estariam os tropicalistas do outro “as pessoas da sala de jantar”. Não é mais a esquerda contra a direita ou a direita contra a esquerda. O adversário era um conservadorismo que poderia ser percebido tanto na direita quanto na esquerda e que não se atrelava a nenhuma classe social específica.

Na canção se diz: “Eles tem certeza do bem e do mal”. Em 1967, todos, salvo raríssimas exceções que já percebiam os efeitos da “Terra em Transe”, pareciam satisfeitos

⁸ No tradicional festival de música Folk, o *Newport Folk festival* de 1965, Bob Dylan surpreende o público mais tradicionalista ao voltar para a segunda parte de sua apresentação, até então toda acústica, acompanhado por uma barulhenta banda de rock. Nesse episódio Bob Dylan chega a ser chamado de Judas.



ISSN: 1983-8379

diante da certeza do que era o bem e do que era o mal, seja na direita ou na esquerda. As pessoas retratadas em *Eles*, em nome de um futuro redentor: “eles sempre falam num dia de amanhã/.../ Eles desde já querem ter guardado/ todo o seu passado / no dia de amanhã”, renunciavam ao presente. Diante da exuberância da vida, vontade de potência, e a repressão da ditadura militar, o compromisso com a velha esquerda tornava-se um fardo pesado demais para se carregar. Além do conformismo, à adesão ao regime, a batalha nos auditórios, a luta armada ou a guerrilha urbana, haveria outra saída? A Tropicália era o primeiro movimento a apontar outra. Uma saída essencialmente contracultural e, sobretudo, artística.

A canção *Eles* começava essa tarefa identificando e denunciando os conservadorismos que represavam a vida e impediam seu devir: o amor conjugal: “a mesma boca, sempre o mesmo beijo” e o ideal do amor burguês, onde “só o primeiro amor é puro e verdadeiro”⁹. A canção, como num *bang-bang* tupiniquim, ainda dispara no patriarcalismo de uma sociedade falocêntrica onde “só há um galo em cada galinheiro”; no individualismo: “farinha é pouca, meu pirão primeiro” e na proletarização do ser humano “mais vale aquele que acorda cedo”. Eis que se apresenta na canção um conjunto de posições conservadoras muito evidentes na sociedade brasileira que ainda eram preservadas como valores, até mesmo pela esquerda. Assim, quando se percebe que é essa esquerda que quer tomar o poder, passa-se a desconfiar do seu projeto, seu amanhã. Daí a pergunta de Caetano à esquerda no momento em que ela é flagrada em pleno ato de repressão: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder”?

Heloisa Buarque de Holanda (2004, p.63-64) resume bem a crítica e a prática tropicalista:

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise.

Uma crise que é encarada com pessimismo e alegria, com heroísmo.

⁹ É interessante notar que essa crítica ao amor burguês vai ao encontro de um famoso aforisma do manifesto fundador do Futurismo Russo, *Um tapa na cara do gosto público* (1912), que diz: “quem não consegue esquecer o primeiro amor, jamais conhecerá o último”.



ISSN: 1983-8379

Considerações finais

Contra o descompasso das reivindicações terceiro-mundistas em relação às da Contracultura, o Tropicalismo irá, à exemplo do modernismo de 22, acertar os ponteiros da arte brasileira com o seu tempo. Em seu caminho, os herdeiros da bossa nova convergiam, talvez pela urgência do tempo, na opinião de que era preciso ajustar o modernismo da bossa nova às exigências da luta de classe. Para garantir a existência do mundo dissonante de João Gilberto e das vanguardas, Caetano Veloso desafina o coral da canção de protesto. Pois Caetano, assim como João Gilberto, não subestima a inteligência do povo, e se recusa, portanto, a folclorizar o seu subdesenvolvimento e, sobretudo, se recusa a sobrepor a política à arte. Ademais, o mundo dissonante não é senão o extemporâneo que faz soar no presente o devir da outridade, sendo assim, a mais exata expressão do Contemporâneo.

Referências

- DUPRAT, Rogério. Entrevista concedida a Fernando Rosa e Alexandre Matias em 2003 Disponível em <http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>. Acesso em: 28 de jun. de 2012.
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. Trad.: César Brites e Maria Luiza Borges. In: *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.81-126. Título original: Periodizing the 60's.
- HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. V.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 43-91.
- ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Trad.: Donalds M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972. Título original: The Making of a Counter Culture.
- SCHWARZ, Roberto. *Verdade Tropical: um percurso no nosso tempo*. In: *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 7-58.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: GRAAL. 1977.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



ISSN: 1983-8379

_____ . Discurso no Festival Internacional da Canção de 1968. Disponível em <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>. Acesso em: 28 de jun. de 2012.