

O INCONSTITUÍDO NACIONAL SOB UMA PERSPECTIVA CULTURALISTA: A ANTROPOFAGIA TROPICAL

Patrícia Marcondes de Barros

“Invenção e Saque. Originalidade na combinação dos elementos. Os indígenas se apropriando dos temas dos conquistadores” (SALOMÃO, 1972, p.19-20)

“O colonizado deglutindo o colonizador”, assumindo todos os pecados dos que nascem abaixo dos trópicos, inclusive a antropofagia, ato ritual de nossos ancestrais indígenas. Este foi o mote pelo qual, através do conceito oswaldiano de antropofagia cultural, o Movimento Tropicalista enfatizava a coragem de assumir o que se era: um país subdesenvolvido e exótico, que continha, em seu interior, uma marca de ecletismo cultural, originada por sua multiracialidade: negros, índios e europeus. Como diria o artista plástico Hélio Oiticica, que batizou o movimento com sua obra “Tropicália”: “A pureza é um mito”:

(...) creio que a Tropicália veio contribuir fortemente para a objetivação dessa imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade, quis eu com a Tropicália criar um mito de miscigenação – somos negros índios, brancos, tudo ao mesmo tempo –, nossa cultura nada tem a ver com a européia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela. (...) Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio. (OITICICA apud CALADO, 1997, p.163).

A marca comum aos tropicalistas era o fato de que se valia de uma extensa teia de referências culturais e transformavam todas numa arte brasileira diferente das vertentes nacionalistas, pregada, por um lado, pelos tradicionalistas de direita e, de outro, por intelectuais e universitários das alas esquerdistas ortodoxas.

Delimitamos, aqui, o Movimento Tropicalista em sua primeira fase (de 1967 até o exílio de alguns seus participantes, em 1970), quando se percebe, explicitamente, o ideário antropofágico, advindo das leituras oswaldianas e das similaridades com o movimento contracultural norte-americano.

(...) Fico apaixonado por sentir dentro da obra de Oswald de Andrade um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por este processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a bossa nova. (CAMPOS,1978,p.204).

Este ataque à seriedade revela a tendência libertária e carnalizada dos tropicalistas, assim como havia pregado Oswald, quando afirmava, em seu manifesto, que era preciso, acima de tudo, ver com “os olhos livres” a realidade. Esta visão do mundo encontra no movimento, o suporte de agregação das formas da modernidade, transformando as diversas informações universais num Brasil que era “isto e aquilo” e não o “isto ou aquilo”. Para Haroldo de Campos, a tarefa do Movimento Tropicalista era a de:

(...) assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. (CAMPOS apud VELOSO, 1997, p.247).

A Antropofagia, como forma de reinvenção cultural, inspirava-se nas vivências de volta a um passado tribal, o "Matriarcado de Pindorama" - país das palmeiras – gênese dessas pulsões primárias e “dionisiacas”. A idéia, porém, não era a de uma volta a estágios naturais, mas a de defender a interação dessas pulsões primárias com os avanços da cultura e da sociedade contemporânea, não cindindo tais influências.

O termo deglutição seria a maneira encontrada para trabalhar influências antagônicas: o rural versus o urbano, o industrial versus o artesanal, o irracional versus o racional, o “país subdesenvolvido, mas industrializado”, ao mesmo tempo. O resultado dessa deglutição seria novas formas culturais, consistindo numa construção mais próxima de elementos nacionais do que os instituídos pelas academias.

Segundo Pelegrini (1993), as similaridades entre os modernistas e os tropicalistas são expressas através do deboche, da ironização dos conceitos e dos

preconceitos sociais, da subversão da ordem estética e moral. A visão de mundo carnavalesca de Oswald de Andrade, retomada pelos *neo-clowns* tropicalistas, pode ser percebida, claramente, no seu manifesto “Cruzada Tropicalista”, publicado no jornal carioca *Última Hora*, na coluna “Roda Viva”, do jornalista e letrista Nelson Mota. A matéria de 05 de fevereiro de 1968, ilustrada com uma foto de Vicente Celestino, anunciava que algo de extraordinário estava prestes a acontecer na vida cultural do país:

(...) O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados neste sucesso e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo.

Assumir completamente tudo que a vida nos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. (MOTA apud CALADO, 1997, p.175).

Através do seu manifesto, os tropicalistas ironizavam a música que os emepibistas tradicionais, estudantes e demais nacionalistas ortodoxos defendiam, com o intuito de popularizar a arte, forma direta e eficaz de manipular as “massas” para uma revolução:

O samba-canção, forma nacional de música, viverá o seu grande esplendor e o cavaquinho será eleito o instrumento da moda, em substituição às antiquadas e estrangeiras guitarras elétricas. Cada jovem terá em seu quarto um cavaquinho e muitos conjuntos surgirão, muitos regionais, todos uniformizados e com o indispensável chapéu de palhinha, já que o chapéu-chile é só para usar na rua, com o terno de linho... (CALADO, 1997, p.175).

O samba-canção, segundo os tropicalistas, já estaria ultrapassado em sua forma e conteúdo. O mesmo dar-se-ia com a bossa-nova, estilo com o qual a maior parte dos tropicalistas simpatizava. Esses artigos definiam as idéias tropicalistas: a filosofia, os ídolos, as músicas preferidas e até mesmo as roupas que deveriam vestir para se transformar numa mistura entre o selvagem exótico e o moderno cidadão brasileiro.

A filosofia de assumir tudo o que a vida nos trópicos podia oferecer, sem preconceitos estéticos, expressando uma assimilação do “senso comum”,

representado como arte genuína, dar-se-ia com o uso de chavões, provérbios e até cantadas da época, tais como: “Verde assim; que dirá madura”; “Esta é a nora que mamãe queria”, “Arte Moderna é prá enganar os trouxas”; entre outras. As festividades comerciais, colocadas como religiosas, também eram, segundo os tropicalistas, datas de extrema importância: Natal, Ano Novo, Dia das Mães, entre outras, deveriam ser comemoradas “em infindáveis piqueniques onde estarão sempre presentes: laranjas, bananas, fritadas de vagem e garrafas de tubaína. Abaixo os jantares e coquetéis! Viva o piquenique!” (CALADO, 1997, p.178).

A ironia, assim, funcionava como um estopim na guerrilha ideológica que atingia tanto os militares, quanto os militantes de esquerda. Os tropicalistas eram vaiados nos festivais de música por aqueles que fomentavam o sonho da “queda da bastilha brasileira”. Foram presos “sem motivos concretos” pela polícia e eram ridicularizados pela família brasileira, que não aceitava a caricatura mal-feita do Brasil apresentada pelos chamados pejorativamente de “desbundados”.

Além da visão carnalizante advinda das leituras oswaldianas, o pensamento do grupo tropicalista recebia influências do Cinema Novo, das artes plásticas, da poesia concreta e do rock estrangeiro, assim como, das manifestações culturais anteriores aos anos 60. Ao contrário do didatismo da esquerda, a compreensão do Tropicalismo exigia, de seu público, uma postura ativa, interativa e intelectual, na medida em que o receptor deveria decifrar os signos, mais ou menos ocultos, presentes tanto nas letras das músicas, como nas capas dos discos e nos shows, considerados verdadeiros *happenings*. Caetano Veloso (apud HOLLANDA, 1984, p.28) afirmava, em 1966: “Sei que a arte que faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo. Sei também que a arte não salva nada nem ninguém, mas que é uma das nossas faces”.

A forma de se pensar numa renovação da música popular, e conseqüentemente, em novas maneiras de ser e sentir o Brasil, foram desencadeadas devido às modernizações, cada vez maiores, nos meios de comunicação. Enquanto os modernistas de 22 recebiam influências do cinema, os tropicalistas estavam “ligados” às informações rápidas da TV, do rádio e da indústria fonográfica:

(...) Acredito que a necessidade de comunicação com as grandes massas seja responsável, ela mesma, pelas inovações musicais. O rádio, a TV, o disco, criaram sem dúvida uma nova música: impondo-se como novos meios técnicos para a produção de música, nascidos

por e para um processo novo de comunicação exigiram/possibilitaram novas expressões. (CAMPOS, 1978, p.199).

O americano Marshall Macluhan e sua teoria sobre comunicações de massa, ao lado dos inúmeros acontecimentos que marcariam para sempre a humanidade (o homem pisando, pela primeira vez, na lua; as barricadas na França e Inglaterra, em 68; a antipsiquiatria e a abertura dos manicômios na Itália, entre outros fatos que trouxeram mudanças comportamentais marcantes), levariam os místicos a profetizarem que a década de 60, especificamente o ano de 1968, seria o marco da entrada na "Era de Aquarius". Essa Era prenunciaria profundas transformações no mundo, quebrando os grilhões com o passado. Além do que, através do Tropicalismo, fazia-se, cada vez mais visível, uma possível interseção com o ideário contracultural norte-americano.

Coletivismo, experiências com drogas como o LSD e a maconha, a fim de expandir os níveis de consciência, revelava um ideário bem diferente daquele pregado pelo sistema de consumo capitalista, com seu projeto de ascensão social, característico dos valores centrais da cultura ocidental. A contracultura no Brasil pôde ser vislumbrada, inicialmente nos artigos de Luís Carlos Maciel, sobretudo, em sua coluna chamada *Underground*(1969-1971), veiculada no jornal *O Pasquim*.

Maciel foi considerado, por muitos, como “o guru da nova geração”, pois informava e interpretava para os leigos leitores brasileiros, o que seriam essas manifestações culturais e políticas contra o sistema vigente, denominadas pela imprensa norte-americana de contracultura:

(...) Contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos.(...) A compreensão do fenômeno da contracultura depende da erradicação desse preconceito, introjetado em todos nós desde a infância: o de que nossa cultura particular e suas formas específicas e limitadas são, de alguma maneira, superiores, ou melhores, ou mais objetivas do que quaisquer outras, pretéritas ou a inventar.

Esta é uma ilusão tenaz, amparada por todas instituições - da universidade à política -, e o primeiro ato indiscutivelmente positivo e genuinamente revolucionário da contracultura foi o de desmenti-la..

Este ato foi espontâneo. O surgimento e o desenvolvimento do que se chamou contracultura não foram previstos - e só foram precariamente apreendidos, à custa de distorções - pelos quadros de conhecimento elaborados por nossa cultura.

Sua fonte foi a magia fundamental da realidade, seu poder incessante de criação, insubmisso a todos os tipos de tentativas de racionalização.

Esta é a principal originalidade histórica da contracultura. Ela tem mais a ver com um passe de mágica do que qualquer processo racionalizável.(MACIEL,1981, p.19).

A contracultura foi imprescindível para os tropicalistas em relação a questões como: a crítica comportamental e contra as instituições falidas; a militância ortodoxa (surge, nessa época, a chamada “Nova Esquerda”³⁹) e as universidades, temas estes que se viam refletidos e visualizados nas músicas e em outras manifestações artísticas. Desse modo, procuraram outros caminhos, como o da revolução comportamental e o da reformulação da cultura nacional, com a utilização das guitarras elétricas dentro da MPB, assim como, com a abordagem de um país que não poderia mais se assumir, musicalmente e poeticamente, tendo apenas, como base a temática nordestina, proletária e periférica, numa forma paternalista, como a defendida pelo CPC (Centro Popular de Cultura), por exemplo.

Além dos *happenings* mundiais, as principais influências que o Tropicalismo recebeu partiram de produções nacionais como o filme *Terra em Transe* (1964), de Glauber Rocha, precursor do Cinema Novo, e a obra de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela* (1937), dirigida no teatro por José Celso Martinez Corrêa, que sintetizaria não apenas a visão carnavalizada do autor, como aquilo que estava acontecendo no mundo e refletindo-se no Brasil.

O filme, *Terra em Transe* (1967), coloca como ponto crucial a questão política, uma crítica aos esquerdistas que tiveram o seu ideal revolucionário esmagado pelo poder político mundano:

(...) De uma forma estilizada, *Terra em Transe* narra o confronto entre um ditador e um poeta, num país fictício. O ditador é representado por Paulo Autran; o poeta, por Jardel Filho. O antagonismo dos personagens principais estabelece entre eles uma relação complexa, de interdependência dialética. São duas gerações diferentes, duas visões contraditórias da realidade, dois projetos existenciais opostos mas, entre esses dois pólos radicais, Glauber percebe uma continuidade dialética, a necessidade histórica(...) *Terra em Transe* faz uma metáfora do Brasil, apresenta uma imagem do país que não é mais a reprodução de uma realidade, mas uma imagem recriada. Sua intenção fundamental é a mesma que iria servir de fundamento para o surgimento do tropicalismo, ou seja, aprender e em seguida expressar a própria personalidade brasileira, sem os acidentes que distorcem ou mascaram sua essência, uma

³⁹ A Nova Esquerda colocava em xeque a esquerda ortodoxa acreditando que a política deveria ser feita, antes de tudo, de envolvimento pessoais e não de abstrações. Acreditava-se que o lugar ideal para uma primeira revolução seria através de uma guerrilha contra si próprio.

espécie de redução eidética, fenomenológica, do fenômeno brasileiro.(MACIEL,1996, p.111).

Terra em Transe não foi um sucesso de bilheteria, mas conseguiu escandalizar a esquerda, que chegou a fazer protestos nos cinemas onde o filme era exibido. Uma das cenas que mais chocou a esquerda foi assim descrita por Caetano Veloso:

(...) uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes: “Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!” Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato.(VELOSO, 1997, p.104).

Outra obra de extrema importância para o ideário tropicalista, que acompanhou esses novos caminhos da arte, foi a encenação da peça de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Correa.

A peça, escrita em 1933 e publicada em 1937, foi encenada, em 1967, pelo Grupo Oficina de São Paulo. Mesmo passados quase trinta e quatro anos, o texto ainda trazia elementos altamente inovadores para o teatro brasileiro, e sua montagem afirmou a originalidade e a atualidade das idéias oswaldianas.

O Rei da Vela manifesta a amargura de Oswald frente aos acontecimentos que antecederam 1933, como a crise da bolsa de Nova Yorque, a Revolução de 30 e a Revolução Constitucionalista de 1932, que arruinaram suas finanças e o forçaram a percorrer infindáveis escritórios de agiotagem para se reequilibrar financeiramente. O agiota, na peça, é personificado como Rei da Vela. O texto, porém, supera a experiência pessoal de Oswald, mostrando os mecanismos da engrenagem em que se baseava o esquema sócio-econômico do país.

A peça discute, de forma extremamente caricatural, a incipiente sociedade industrial do início do século XX, evidenciando personagens arrivistas que, para ter um nome ou sobrenome, casava-se com filhas de famílias aristocráticas rurais falidas. A questão sexual é de extrema importância nesta peça: como Heloísa, que tinha

tendências homossexuais, ou o seu irmão Totó Fruta do Conde, os quais revelam o nível de hipocrisia da moralidade da aristocracia rural.

O que surpreendia o público que assistia não era apenas o texto, mas o modo como Zé Celso dirigia, ao lançar novas formas de expressão artística, manifestando-se num espetáculo desconcertante onde, através da comicidade dos estilos insólitos dos personagens, interpretava-se uma crítica ao imperialismo americano, ao fascismo, ao socialismo, à tradicional aristocracia cafeeira de São Paulo, a todos os “ismos” e à intelectualidade quadrada, racional. Um aspecto interessante, no teatro de Zé Celso, eram também, os elementos mágicos e intuitivos postos em cena.

Caetano Veloso, antes de assistir ao espetáculo *O Rei da Vela*, já havia composto a música “Tropicália”, tomado de entusiasmo com que vira em *Terra em Transe*. Entretanto, após ver o espetáculo de Zé Celso, realmente percebera que algo estava mudando no cenário das manifestações artísticas no Brasil.

“A música popular brasileira dos universitários” invadia os festivais de música, exigindo dos artistas uma “proposta séria e engajada”. Músicos e intelectuais de esquerda queriam que a música brasileira voltasse às suas raízes, desprezando, assim, o “iê-iê-iê” da Jovem Guarda e o uso de guitarras elétricas na MPB, que eram vistos como uma verdadeira afronta: o imperialismo americano invadindo a cultura brasileira.

Os tropicalistas, ao contrário dos militantes esquerdistas, eram contra a arte utilitária e adestradora. Queriam escancarar aquilo tudo que muitos intelectuais caracterizavam como “cafone” e que era uma das faces do Brasil, concentrando na figura do Chacrinha – o ídolo *pop* – um dos principais referenciais tropicalistas. O apresentador representava, assim, uma síntese viva do movimento: carnavalização, *glamour*, erotismo, mau-gosto, televisão, indústria cultural, kitsch, humor, anarquia, lógica inclusiva do isto e aquilo, personificado na imagem de um homem gordo, excêntrico, que provocava seu público gritando, na melhor tradição do Teatro do Absurdo, “Vocês querem bacalhau?”

Sem se apegar a um “plano de revolução”, os tropicalistas acreditavam numa arte revolucionária, à medida que esta transformasse o indivíduo e sua forma de se relacionar com a sociedade, colocando em comum a musicalidade brasileira e a modernidade musical, o que assumiu, naquele momento, um caráter provocativo e renovador para as alas conservadoras.

O Tropicalismo embora muito criticado e entendido como um movimento “colonizado”, meramente reprodutor das tendências internacionais, como sempre se

fez no país, com atraso e diluição, consistiu na incorporação e na deglutição de novos dados, como a já mencionada contracultura.

Fernando Gabeira afirma que o Tropicalismo foi uma nascente da contracultura no Brasil:

(...) Eu diria que, ao mesmo tempo que o Tropicalismo significava um mergulho no Brasil, talvez rompesse um pouco com a visão européia, e já estava trazendo alguns elementos da própria perspectiva *hippie*. O tropicalismo foi talvez o precursor da entrada de uma concepção *hippie* no Brasil. Tanto que no momento de desbunde, que é já no fim dos 60, princípio dos 70, o Tropicalismo passa a ser também um elemento de inspiração para aquelas pessoas que iam para as praças, que tentavam viver o momento *hippie* um pouco já com atraso, mas um momento importante no Brasil porque era uma tentativa de escapar daquela dicotomia: ou encareta ou vai para a luta armada. (GABEIRA apud CYNTRÃO, 2000, p.180).

Nos anos que se seguiram, até 1974, tentou-se realizar uma série de experiências genericamente rotuladas como “contraculturais”, desvinculadas das universidades, das instituições, da política oficial e do esquema comercial de produção e difusão da informação.

O chamado pela poeta e escritora Ana Cristina César de “comportamento desviante” será originado a partir das experiências com o tropicalismo:

(...) A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento exótico são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e portanto, assumidos como contestação de caráter político. (CESAR, 1993, p.123).

Através de uma crítica quase caricatural do Brasil e de seus “sujeitos históricos”, o Tropicalismo desestruturou não só a direita militarista, que se irritava com o modo “exagerado e provocador” de seus integrantes, mas também à esquerda, que rotulava o movimento de “alienado e sem compromisso com a nação”.

Catalisando as inquietações e impasses da situação pós-64, este movimento promoveria uma renovação estética, abrindo novas possibilidades para a produção artística e cultural, inserindo novas formas de ser, sentir e pensar o Brasil.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. **O Rei da Vela**. Editora Abril, São Paulo, 1976.
- BUENO, A. L. **Contracultura: As utopias em marcha**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras – PUC, Rio de Janeiro, 1978.
- CALADO, C. **Tropicália: A História de uma Revolução Musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- CÉSAR, A.C. **Escritos no Rio**. Rio de Janeiro/São Paulo, UFRJ, Brasiliense, 1993.
- CYNTRÃO, S. H.(org). **A forma da festa**. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. Brasília, Editora UNB, 2000.
- FAVARETTO, C. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.
- HOLLANDA, H. B. e GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. 3ª. edição. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MACIEL, L. C. **Negócio seguinte**. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. Coleção Edições do Pasquim, v.101.
- _____. **Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- PAIANO, E. **Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996.
- PELEGRINI, S. de C. A. **Vinte e poucos anos de Tropicalismo**. Pós-História, v.1. UNESP, 1993.
- LONTRA, H. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. In: HELENA, S. (org). **A forma da festa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- SALOMÃO, W. **Me segura que eu vou dar um troço**. José Álvaro Editora, 1972.
- VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.