

Caetano Veloso e a Tropicália:

a releitura da antropofagia

Os primeiros sinais de uma música nacional brasileira, instituída e reconhecida como portadora de nossa identidade, foram ratificados na Semana de Arte Moderna de 1922, cujo maior representante foi o compositor Heitor Villa-Lobos. A importância desse evento não repercutiu apenas no campo da música erudita, oficializando uma linguagem nacional própria, como também e principalmente teceu um atalho entre os elementos populares e o universo da música nacional como um todo. Pode-se afirmar que até aquele momento, os elementos musicais próprios do povo brasileiro, ou seja, o produto musical resultante da mistura do branco, do negro e do índio tendiam a ser desprezados.

O Brasil Colônia vivia a sociedade imitação da Europa e os filhos dos “senhores” tinham que obrigatoriamente estudar na Europa e permanecer cultuando aqueles valores, ao mesmo tempo que deviam menosprezar aquilo que era considerado como “nosso”.

Na mistura das raças, o negro foi o elemento que mais influenciou a música. As manifestações musicais já se davam na Casa – Grande, na espera da chibata, no calar das noites da fazenda...

“A risada do negro é que quebrou toda essa apagada

tristeza” em que se foi abafando a vida nas casas-grandes. Ele que deu alegria aos são-jões de engenho; que animou os bumbas-meu-bois, os cavalos-marinhos, os carnavais, as festas de Reis...Nos engenhos, tanto nas plantações como dentro de casa, nos tanques de bater roupa, nas cozinhas, lavando roupa, enxugando prato, fazendo doce, pelando café; nas cidades, carregando sacos de açúcar, pianos, sofás de jacarandá de ioiôs brancos – os negros trabalharam sempre cantando: seus cantos de trabalho, tanto quanto os de xangô, os de festa, os de ninar menino pequeno, encheram de alegria africana a vida brasileira.”¹

O enorme vazio social que separava esses negros do grupo que mantinha o poder político e econômico do país acentuou para que as manifestações musicais que brotavam em solo brasileiro, adquirindo características próprias, fossem discriminadas. O maxixe, uma das primeiras danças genuinamente brasileiras, podia ser ouvida nos forrós e nos cabarés. Era perseguida pela polícia, pela igreja, pelos educadores e senhores por ser considerada contra os bons costumes. Foi um escândalo quando Nair de Tefé, em 1914, esposa do então presidente Hermes da Fonseca, permitiu a entrada dessa dança no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro.

A Semana de Arte Moderna de 22 foi realizada no Museu de Arte de São Paulo como resultado de um grupo engajado na idéia de renovação nas artes e na literatura. O movimento modernista brasileiro recebeu várias contribuições, desde a idéia de se estabelecer uma consciência criadora nacional, passando pelos adeptos do futurismo de Marinetti, à proposta antropofágica de Oswald de Andrade. A idéia de Andrade em torno da cultura canibal era de se extrair da Europa os elementos, consumi-los, assimilá-los e aproveitá-los para fins nacionais.

Antes da Semana de Arte Moderna, tanto nos teatros e nas salas de concertos como nos salões de festa da aristocracia, ecoavam principalmente as árias de óperas italianas. Aos poucos, a cultura musical passou a viver entre duas vertentes: a primeira com tendência a se perpetuar no romantismo das óperas enquanto outros se abriam diante da nova proposta sonora, ou seja, corroborando com os eventos em torno da Semana de Arte Moderna e suas repercussões.

Villa-Lobos buscou a sua inspiração na alma do povo,

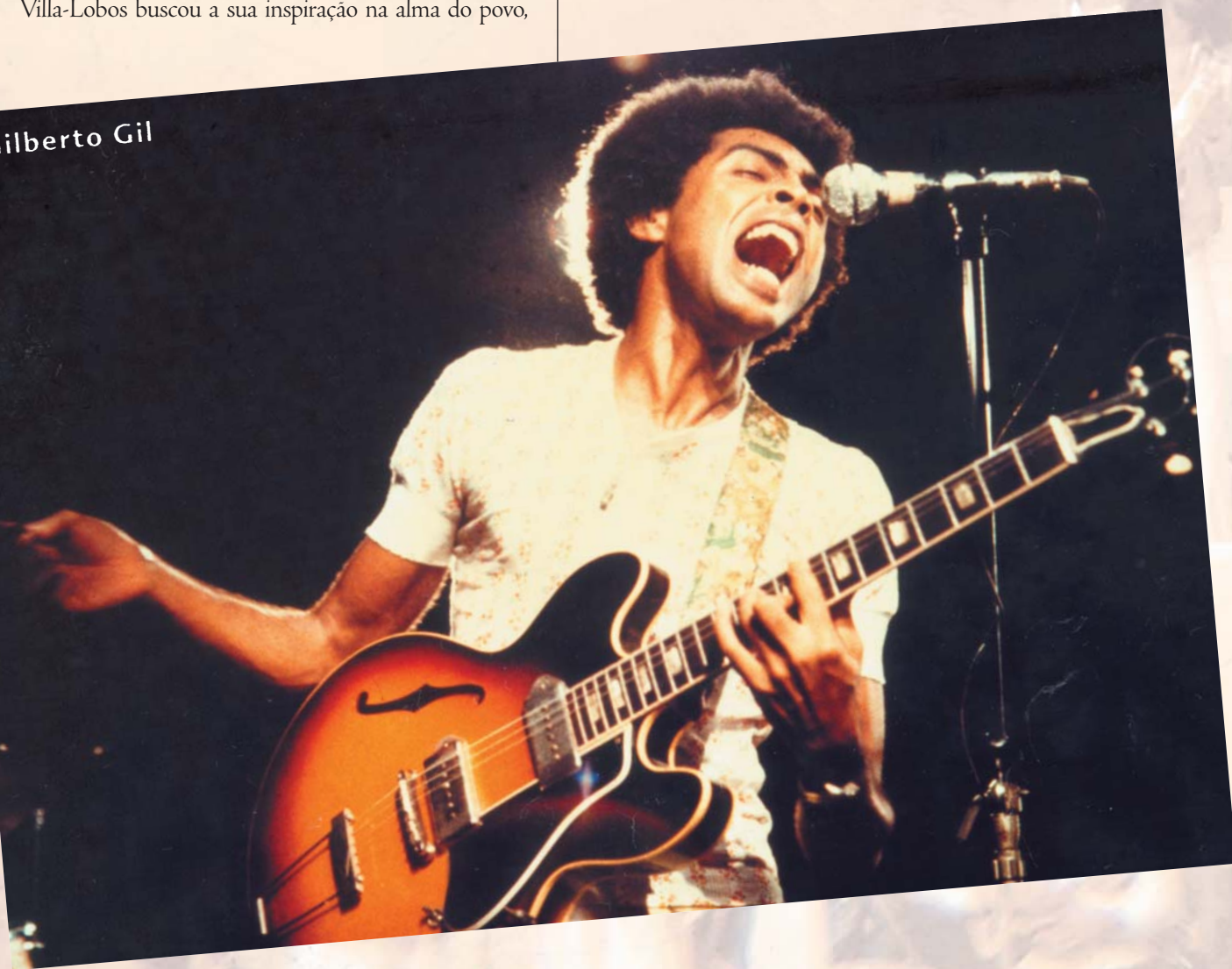
imprimindo tratamento erudito a melodias populares. Assim como Villa-Lobos, outros artistas teceram atalhos entre o nacional popular e o formal. Um dos artistas mais populares do início do século XX no Brasil, o barítono Mário Pinheiro, apresentava-se nos melhores teatros, cantando óperas ao mesmo tempo que gravava composições populares, das quais, muitas adentravam espaços mais nobres, como por exemplo o Palácio do Catete, no Rio de Janeiro.

Ernesto Nazareth, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1863, também representou um nome importante dentre aqueles que construíam uma linguagem musical nacional própria. Chamava a atenção de nomes importantes como Mário de Andrade, considerado uma personalidade das mais importantes para a realização da Semana de Arte moderna. Assim como Chiquinha Gonzaga, outra compositora de destaque, Nazareth utilizou o piano para se expressar.

Depois do surgimento do choro e do samba, da geração virtuosa de Pixinguinha, da exportação e do sucesso de

Gilberto Gil

Foto: Mario Thompson



Carmem Miranda, dos carnavais das marchinhas, do baião de Luiz Gonzaga e da força dos programas de rádio e suas vozes maravilhosas, foi a Bossa Nova que procurou dar à Música Popular Brasileira, um cunho nacionalista. Pelo menos do que se pode observar, foi a primeira vez que, de forma consciente, se abordou a questão do cunho formalmente nacionalista no âmbito da música popular propriamente dita. O movimento surge a partir de 1958, marcado pelas mudanças principalmente de estrutura rítmica. A cidade mais cantada durante toda a Bossa Nova foi a cidade do Rio de Janeiro, valorizando as suas belezas naturais, o que contribuía para imprimir à música um caráter de exportação.

Em 1963, um grupo de músicos eruditos, incluindo Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Willy Correia de Oliveira, entre outros, assinavam o Manifesto Música Nova no qual se declaravam totalmente comprometidos com o mundo contemporâneo. Propõem um desenvolvimento interno da linguagem musical com a contribuição de Debussy, Ravel, Schönberg, Webern, Varèse, Schaeffer, Messiaen, Cage, Boulez e Stockhausen e com a adoção aos novos conhecimentos do homem, como os computadores, além de outros recursos. Dentre outras preocupações, o grupo destacava o novo processo de criação-consumo da música, referindo-se a inclusão do rádio, da televisão, do teatro literário, do cinema, dos jingles das propagandas, dos stands das feiras e dos aparelhos de som dentro do espaço doméstico na vida cotidiana do homem pós-moderno.

Logo após, em 1964, explode a Revolução que culmina na tomada do poder pelos militares. Sob a égide dos militares, inaugura-se um novo cenário de inspiração para as artes, ora limitada pela censura, ora marcada pelo ufanismo nacional. A corrente nacionalista, mais afinada com a Bossa-Nova, enfrentava a invasão das músicas norte-americanas e em seguida do iê-iê-iê dos Beatles. Surge a Jovem Guarda, movimento cujo maior representante foi o cantor Roberto Carlos, tendo se transformado no fenômeno de maior sucesso de todos os tempos no Brasil. A Jovem Guarda tinha como palco um programa de televisão aos domingos e como carro chefe, uma versão nacional do rock. No entanto, esse movimento surgido nos anos 60, não encampou a crítica ao regime militarista pós-revolução.

Diante desse momento pelo qual passava a canção nacio-

nal, surge uma necessidade de ruptura e de renovação. Movidos pelo impulso dessa renovação, no final dos anos 60 foi criado um produto nacional inspirado no conceito antropofágico de Andrade. Buscou-se elementos nos Beatles, em Bob Dylan, e em compositores da vanguarda européia e temperou-se com a energia e rebeldia própria da juventude daquela época. Esse novo momento da canção brasileira ficou conhecido como Tropicália.

TROPICÁLIA

Convém inicialmente chamar a atenção para o panorama cultural prevalente no Brasil no final dos anos 60. No campo das artes plásticas, Hélio Oiticica desenvolvia um trabalho renovador do ponto de vista estético. José Celso Martinez e o grupo Oficina também seguiam nessa linha de “rompimento” encenando peças com texto de Oswald de Andrade e questionavam o comportamento das elites brasileiras. No cinema, Glauber Rocha criticava a situação política. Eram manifestações distintas mas que carregavam no seu bojo a mesma vontade de renovação convergindo para o que se chamou de tropicália. Observa-se, portanto, a amplitude cultural do movimento que arrastou consigo um grupo representativo de intelectuais e artistas que se identificaram com uma proposta vanguardista.

No campo musical, o principal compositor dessa nova era da canção brasileira foi Caetano Veloso. Assumindo a força da antropofagia sobre o movimento, o intérprete-compositor aludiu ao conceito do termo na sua origem, lembrando o episódio inusitado do Bispo Sardinha. Tendo sido convidado de honra para um jantar de uma tribo canibal nos tempos que seguiram a descoberta do Brasil pelos portugueses, o Bispo da Igreja católica é surpreendido ao notar que ele seria o próprio cardápio a ser consumido.

A antropofagia ganhava dimensão nas encenações escritas por Oswald de Andrade, cuidadosamente examinadas e apreciadas por Caetano Veloso. Portanto, a tropicália surge com o sabor dos anos 60, a partir de um conceito dos modernistas dos anos 20, e, com a mesma intensidade daquela década, também representou um ponto de convergência das vanguardas artísticas. A tropicália tornava-se “embrião” na obra plástica de Oiticica exibidas no Rio de Janeiro, desenvolvia-se nas manifestações teatrais dirigidas por José Celso e finalmente nascia

com os baianos lançando suas músicas em São Paulo.

O termo “tropicália” foi utilizado por Oiticica para uma de suas obras, criada em 1967. Naquele mesmo ano, Caetano também utilizou o termo para composição sua, ao que tudo indica, por mera coincidência, pois ainda não tinha mantido contato com essa obra de Oiticica. O termo passou a ser visto na mídia, sempre ligado a manifestações de vanguarda e acabou sendo aceito por muitos, inclusive por Caetano para se referir ao seu trabalho.

Tendo como pano de fundo o pós-modernismo, a tropicália de Caetano recorreu à banalização do cotidiano, criticando o cenário político, os valores morais e a ideologia através de uma poética que sugeria ruptura e por vezes chocava. Não obstante, observava-se gêneros familiares aos sons nacionais como as marchas, o iê-iê-iê, o samba e o baião. Em referência ao aproveitamento do material conhecido (algumas vezes de um passado recente, outras de um passado remoto), comumente chamado de “relicário”, o mesmo era normalmente utilizado de maneira crítica. Os instrumentos musicais mais ouvidos eram as guitarras e o teclado. O caráter timbrístico tinha como premissa o som eletrificado. Era a pura arte da desestetização, em outras palavras, criticava-se a classe média consumidora através de um certo mau gosto.

Surgiu um novo paradigma do produto cultural, que passou a ser um produto de consumo. Como ressaltara o Manifesto Música Nova, iniciava-se uma nova era de consumo musical e a tropicália trabalha em cima desse novo paradigma, concentrando-se principalmente na classe média.

Apontada por alguns estudiosos como atualização da arte voltada para as massas, “busca de uma nova forma de expressão artística e inserção no mercado”, “abertura político-cultural” ou “redimensionamento da dimensão política das classes médias”², a tropicália surgiu no momento pós-tomada do poder pelos militares, transformando o nacional-popular em cultura de massa.

A idéia de ruptura foi traduzida em cima do comportamento, do momento político e ideológico e das novas experimentações sonoras. A participação do público se dava em vários níveis. O espaço privilegiado dos acontecimentos em torno do tropicalismo eram os festivais. O elo de ligação entre o intelectual e o povo obedecia as regras da cultura via mídia, principalmente pelo rádio, pelos canais

televisivos e pelo mercado da indústria fonográfica. Foi a fase de consolidação da participação do jovem como consumidor do produto cultural no Brasil.

Ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil introduzia a nova canção, lançava discos, sempre chamando a atenção pelo inusitado de suas experiências. Os dois jovens esbanjavam talento e inteligência artística. Caetano chamava a atenção principalmente pela beleza de sua poesia enquanto Gil tinha como ponto forte a pulsação rítmica. O primeiro LP lançado por Caetano individualmente contou com a participação direta de Júlio Medaglia e Sandino Hohagen como arranjadores, músicos do Manifesto Música Nova. Certamente a idéia de recorrer a esses músicos formais se deu em torno de tantas idéias em comum das quais compartilhavam, como o compromisso com uma nova estética e a sintonia com as idéias de vanguarda. Gilberto Gil recorreu aos arranjos de outro músico erudito vanguardista, Rogério Duprat, apresentando um trabalho arrojado com efeitos timbrísticos interessantes. Observa-se, portanto, que a base tropicalista tinha como protagonista jovens talentos da nova música popular brasileira cujo trabalho se achava interligado com o cenário erudito se considerado o caráter vanguardista comum as duas correntes.

A canção de Caetano que abriu a tropicália chama-se “Alegria, Alegria”. É uma marcha de melodia simples e sem sofisticções do ponto de vista harmônico. No entanto, as palavras se identificavam com a proposta vanguardista, sugerindo um cenário de liberdade, ousado e em processo de ruptura com símbolos convencionais. Ela descreve alguém caminhando por uma cidade, sem preocupações de carregar consigo seus documentos e sim comprometido com a própria liberdade. A canção de Gil, “Domingo no Parque”, que contou com um arranjo de Rogério Duprat, conseguiu exprimir até ruídos do parque, transmitindo a sensação de se estar rodando em uma roda gigante. Nesse mesmo parque se desfechou de maneira trágica a disputa de dois homens pelo amor de uma mulher. O ritmo nordestino utilizado por Gil, o baião é utilizado ao lado do ritmo internacional pop.

Essas duas canções inauguraram o cenário da tropicália, seguidas de outras canções que foram apresentadas em LP e nos festivais. Prosseguiram na busca de novidades estéticas, permitiram novamente a contribuição das vanguardas radi-

Caetano e Maria Bethania



cais imprimindo um verdadeiro caráter de pesquisa ao trabalho que se desenvolveu durante 1967 e 1968. Tão explosiva, tão representativa e fértil foi a tropicalia mas, no entanto, não persistiu por muito tempo. Durante o tempo que durou, as manifestações foram muito intensas, fosse através dos jovens que consumiam os LPs ou no prestígio alcançado pelas aparições e prêmios alcançados pelos tropicalistas nos festivais da moda onde as interpretações ganhavam nova dimensão na voz de Gal Costa.

Durante esse período não se constituiu em tarefa fácil garantir a supremacia do interesse do público pelas novas experimentações. Nem sempre o júri ou o público no geral estava preparado para assimilar tanta novidade. Por outro lado, toda essa disputa pela atenção resultava em audiência e um crescimento da indústria cultural em torno da canção brasileira.

Musicalmente, Caetano e Gil são merecedores do maior carinho e atenção no Brasil e no exterior. No entanto, suas canções, apreciadas até os dias de hoje, tomaram rumos diferentes daqueles da tropicalia. Numa tentativa de releitura da trajetória desses dois artistas e sobre o que sugerem algumas de suas entrevistas na imprensa escrita ao comentar sobre a

tropicalia, nenhum dos dois parece ter tido a intenção de promover um movimento ou muito menos um tropicalismo. Tratava-se simplesmente de uma manifestação espontânea, inerente de seus espíritos jovens, potencialmente privilegiados, se expressando musicalmente através de um processo catalizador das manifestações mais significativas que ocorriam naquele momento.

Tendo em vista o cenário difuso da música popular brasileira hoje, só temos a lamentar pela efemeridade do movimento, com pouco aproveitamento se comparado à sua fertilidade. Finalmente, lembramos Júlio Medaglia ao afirmar que a abertura cultural proposta pelo movimento ainda não foi totalmente preenchida.

Jaci Toffano é pianista concertista, professora do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Realizou o Mestrado em Piano pela Juilliard School (Nova York - Estados Unidos), Doutorado pelo Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e Pós-Doutorado pela Sorbonne (Paris, França).

¹ Respectivamente: Marcus Napolitano, Cleos Favaretto, Marcelo Ridenti

² Freyre, Gilberto. Casa-Grande & Senzala, Editora Record, Rio de Janeiro, 1992. Pag 462 e 463.