

**O CARNAVAL DO DESENCANTO: O AMBIVALENTE BAILE DE MÁSCARAS
TROPICALISTA**

André Rocha Haudenschild *

RESUMO

Neste artigo são feitas reflexões sobre o caráter revolucionário do Tropicalismo, mediadas pela constituição da gênese desse movimento cultural através das obras “pré-tropicalistas” de Glauber Rocha, José Celso Martinez Correa e Hélio Oiticica (produzidas em 1967), assim como, a partir da análise da lírica de algumas canções tropicalistas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé (de 1968 e 1969) e de canções pós-tropicalistas de Jards Macalé e Waly Salomão (do início dos anos 70). Deste modo, poderemos compreender a potencialidade da resistência destas poéticas musicais como estratégias ambivalentes de mascaramento da luta e do luto frente à situação opressora da vida nacional neste período.

* Doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina, exercendo pesquisa orientada sobre a experiência da modernidade na lírica da Bossa Nova.
arsolar@gmail.com

**CARNIVAL OF DISENCHANTMENT: THE AMBIVALENT TROPICALIST
MASQUERADE**

André Rocha Haudenschild *

ABSTRACT

This paper presents reflections on the revolutionary character of Tropicalia, mediated by the formation of the genesis of this cultural movement through the “pre-tropicalists” works of Glauber Rocha, José Celso Martinez Correa and Hélio Oiticica (produced in 1967), as well as from the analysis of the Tropicalia lyrics of Caetano Veloso, Gilberto Gil and Tom Zé (1968 and 1969) and the post-tropicalist songs of Jards Macalé and Waly Salomão (early '70s). Thus, we understand the capability of resistance of these musical poetics like ambivalent strategies masking the fight and the mourning against the oppressive situation of national life during this period.

* Doutorando em Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina, exercendo pesquisa orientada sobre a experiência da modernidade na lírica da Bossa Nova.
arsolar@gmail.com

*E meu país / Do verde dos olivais foi toldado /
O verde foi ficando violento / De violento... negro... /
O azul do céu não conseguiu iluminar o dia*

(placa "Abril" de Hélio Oiticica, em "Tropicália", 1967)

Uma "celebração exuberante"

A festa tropicalista eclodiu em meio à efervescência cultural de diversos setores artísticos nacionais na segunda metade dos anos 60, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e, principalmente, na música popular: "Artistas e intelectuais começaram a reavaliar os fracassos de projetos políticos e culturais do passado e buscavam transformar o Brasil em uma nação igualitária, justa e economicamente soberana. A Tropicália foi tanto uma crítica desses defeitos quanto uma celebração exuberante, apesar de muitas vezes irônica, da cultura brasileira e suas contínuas permutações" (DUNN, 2009, p.19). Como aponta ironicamente o trecho da seminal canção-manifesto de Caetano, "Tropicália", em meio à descrição da paisagem tropical surrealista: *Na mão direita tem uma roseira / Autenticando a eterna primavera / E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira / Entre os girassóis...* (LP *Caetano Veloso*, 1968). O lirismo ingênuo da "mão direita", assim como, a tradição familiar burguesa, autenticando a imutável primavera de nosso fictício *locus amoenus* tropical, enquanto os carcarás da ditadura passeavam sobre as cabeças mais criativas, musicais e pensantes, subvertendo o poder das flores.

Entre as manifestações artísticas de 1967 que contribuíram decisivamente para a gestação e parto do movimento, constituindo como que uma abençoada trindade pré-tropicalista, estão: o filme *Terra em transe* (de Glauber Rocha), a peça teatral *O rei da vela* (do Teatro Oficina), e a instalação *Tropicália* (de Hélio Oiticica). Todas estas obras sinalizam com vigor uma revitalização da alegoria moderna como crítica ao sistema então vigente, afinal, “nem todas as alegorias tropicalistas da história e da cultura brasileira são tão cáusticas e desesperadoras como *Terra em transe* e *O rei da vela*” (DUNN, *Op. cit.*, p.110). Assim como, a enigmática instalação “*Tropicália*” de Oiticica, que propunha ao seu espectador interagir “pisando em areia, pedra e água, cruzando plantas, araras, lendo frases inscritas em paredes, assistindo a uma TV ligada no fim do labirinto, caminho teleológico rumo ao pós-moderno” (SANCHES, 2000, p.47). Conforme polemiza o próprio artista ao defender a paternidade do movimento: “Eu é que inventei. Depois, o Caetano, que eu nem conhecia e o nome ficou conhecido. De modo que eu inventei a *Tropicália* e eles inventaram o Tropicalismo” (Oiticica *apud* BRITO, 1992, p.65); referindo-se à sua obra por ocasião da mostra coletiva “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em abril de 1967, reconhecida atualmente como um dos marcos fundadores do movimento.

Há nessas três obras tropicalistas *avant la lettre* - “*Terra em transe*”, “*O rei da vela*” e “*Tropicália*” - um claro procedimento de revalidação estética e de questionamento do objeto artístico em sua função histórica e performática¹. Ou seja,

¹ Conforme apregoava o legado glauberiano na época, no artigo “Revisão crítica do cinema brasileiro”: “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política (Glauber Rocha *apud* PAIANO, 1996, p.20). *Terra em transe* evidencia a profunda distopia do cineasta baiano frente ao contexto político dos anos pós-golpe militar de 64, através de um tom radicalmente messiânico impregnado nos discursos fragmentados do protagonista Paulo Martins, atuando como seu alter-ego: “Vejo campos de agonia, velejo mares do Não”. Assim como, a peça dirigida por José Celso Martinez Correa (escrita por Oswald de Andrade, em 1933), que aborda a dependência econômica e o cinismo dos interesses da classe dominante representados pelas figuras dos agiotas, Abelardo e Abelardo II,

o questionamento do papel sócio-histórico da arte e de suas relações com a moderna vida cotidiana, já estava no cerne do movimento, conforme sinaliza a crítica de João Adolfo Hansen:

(...) O tropicalismo sabia que a forma artística é histórica e enfrentou a questão de frente. A principal característica deste movimento foi incorporar a estrutura dos modernos meios técnicos de comunicação na forma, para representar com as incongruências de meio/forma/conteúdo os arcaísmos que a modernização do país produzia e mantinha à força da repressão e das mortes (HANSEN, 2005, p.73).

Ao negar a autonomia total do objeto artístico, o Tropicalismo irá assumir a tensão entre vida e arte de forma performática e explicitar a antinomia entre os arcaísmos e as modernidades da vida nacional ("a bossa" & "a palhoça"), em pleno processo de massificação da cultura pelos meios de comunicação - a "divina maravilhosa" televisão -, e de secularização da arte e da cultura:

(...) Ocorria uma desierarquização da cultura. A grande arte era citada, mas refluía, pois a coisa barata de massa também passava a interessar, porque não era totalmente kitsch ou só de massa, nela agora havia outra coisa e era dissonante. O tropicalismo juntava a crítica social dos CPCs com os experimentalismos de vanguarda. E isso era novo (HANSEN, 2005, p.73).

Vale atentar que os tropicalistas irão comer no mesmo prato a crítica social dos *Centros Populares de Cultura* da U.N.E., a tradição da cultura popular nordestina e a vanguarda construtivista internacional, mais a contracultura dos

e do investidor norte-americano, Mr. Jones. Na época de sua encenação, em meio ao espetáculo do desencanto generalizado entre o meio artístico brasileiro, seu diretor dizia que a única possibilidade ideológica que ainda lhe restava era o "teatro da crueldade brasileira, do absurdo brasileiro, o teatro anárquico" (Zé Celso *apud* DUNN, *Op.cit.*, p.100). Afinal, a tal "brutalidade jardim" poetizada por Oswald nos anos 20 (em um dos versos de *Memórias sentimentais de João Miramar*, de 1924) e recapitulada nos versos finais da canção tropicalista "Geléia Geral" (de Gil e Torquato Neto), começava a mostrar sua face mais cruel e truculenta, vide a usurpação total dos direitos civis perpetuada pelo Ato Institucional n.5, em dezembro de 1968.

experimentalismos da *pop art* americana e a da psicodelia do rock britânico (via Beatles). Sem, no entanto, buscar uma síntese concreta dessas múltiplas veredas dialéticas, como afirma ostensivamente a canção “Cultura e civilização”, de Gilberto Gil: *A cultura e a civilização / Elas que se danem / Ou não...* (LP Gilberto Gil, 1969)². Transformar o complexo caldo da cultura contemporânea em um rico alimento e degluti-lo proteicamente: eis a lição da proposição antropofágica correndo quente nas veias tropicalistas.



LPs tropicalistas de *Caetano Veloso*, 1968 (autoria de Rogério Duarte, sobre foto de David Zingg) e *Gilberto Gil*, 1968 (autoria de Rogério Duarte e Antonio Dias, sobre foto de David Zingg)

Entre acordes dissonantes

O primeiro LP solo de Caetano Veloso, gravado em 1967 e lançado no início de 1968, traz em sua contracapa um depoimento que ilustra bem a fecunda tensão entre a “celebração exuberante” do progresso nacional (como carnavalização pop do

² Segundo Sanches, essa canção “manifesta o anátema tropicalista do conflito entre o tradicional e o novo (os “cabelos belos” dos novos hippies), mas de uma forma muito própria de Gil. Interessam-lhe, como diz na letra, os prazeres do “licor de jenipapo”, do “pão das noites de São João”, mais desejados que civilização ou cultura. (...) O refrão é quase afirmativo. Dionisíaco e político dão vez ao desejo de abdicação (“ou não”, aí, é reformulação do “e daí?” de Rogério Sganzerla, elegia de “tanto faz”, confirmação mais que negação) (SANCHES, *Op. cit.*, p.84).

“fetiche da mercadoria”), e os primeiros sinais da distopia tropicalista (em sintonia com o “desencantamento do mundo moderno”, como dizia Max Weber):

(...) do lado de cá não resta ninguém, apenas os sapatos polidos refletem os automóveis que, por sua vez, polidos, refletem os sapatos... (...) Os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica...” (VELOSO, 1968, contracapa LP *Caetano Veloso*, Philips).

Por trás do verniz reluzente da realidade material, entre o brilho efêmero das calotas dos carros e dos sapatos (ambos veículos culturais civilizatórios), já não há mais nada ou “ninguém” para nos salvar³. Portanto, nem a novidade estética da Bossa Nova poderia nos redimir de nossa caótica condição subdesenvolvida - nossa aparente “nudez transatlântica” em relação aos países imperialistas - pois o mar da história “não estava mesmo pra peixe”. Como afirmaria o refrão de uma das clássicas canções tropicalistas, “Divino maravilhoso” (de Gilberto Gil e Caetano, gravada no primeiro LP tropicalista de Gal Costa, em 1969): *É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte...*⁴

Afinal, seria por causa deste pseudo-atraso tecnológico e cultural é que Caetano Veloso iria declarar naquela época: “(...) nego-me a folclorizar o meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas” (*apud* VELOSO, 1977, p.23). Eis o principal sintoma da ressaca indigesta tropicalista: “Brasileiros e latino-

³ No filme *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, o protanista-herói-e-bandido (interpretado por Paulo Villaça) repete à exaustão: “O Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra...”.

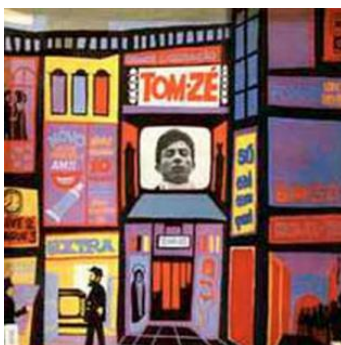
⁴ Como uma psicodélica estrela de rock, Gal Costa se tornaria a “diva da Tropicália” ao conquistar o terceiro lugar no 4º. Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 9 de dezembro de 1968 (DUNN, 2009, p.165), vencido pelos versos mordazes da canção “São Paulo, meu amor”, de Tom Zé: *São, São Paulo meu amor / São, São Paulo quanta dor / São oito milhões de habitantes / De todo canto em ação / Que se agridem cortesmente / Morrendo a todo vapor / E amando com todo ódio / Se odeiam com todo amor...*

americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência” (como se refere Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, em 1986), em sintonia com a lírica de *Marginalia II* (Gilberto Gil e Torquato Neto), do LP de Gil, de 1968: *Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa, meu pecado / Meu sonho desesperado / Meu bem guardado segredo / Minha aflição...* Pois o Tropicalismo iria se nutrir exatamente deste atraso da “cultura reflexa” nos trópicos, na tentativa de sanar o “mal-estar” histórico da cultura brasileira (SCHWARZ, 2005, p.109).

Eis aqui um viés fecundo para entendermos o “grande encontro” da guitarra elétrica com o berimbau, conforme ocorreu na apresentação da canção “Domingo no parque”, de Gil, com arranjo de Rogério Duprat (no 3º. Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em outubro de 1967), como uma alegoria perfeita da “retomada da linha evolutiva” da música popular brasileira (como bem apregoava Caetano)⁵. A tradição autenticando a tecnologia na justaposição do arcaico com o moderno, como se Luís Gonzaga estivesse batendo uma bola com Jimmi Hendrix ou o super-herói Batman pudesse dançar em um terreiro brasileiro ao som de iê-iê-iê: *Batmacumba iê-iê* (afirmava a canção “Bat macumba” de Gil e Caetano, no álbum-manifesto do movimento *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968). Ou, também,

⁵ Em entrevista para a *Revista Civilização Brasileira n.7*, em maio de 1966, Caetano afirmava autocriticamente: “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”. Augusto de Campos afirmaria logo após o referido festival de 1967: “Pois *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que ‘retomam a linha evolutiva’ da música popular brasileira, no sentido de abertura experimental em busca de novos sons e novas letras” (CAMPOS, 1986, p.143-144).

como afirmava o refrão da canção "Quero sambar meu bem", do LP tropicalista individual de Tom Zé, de 1968, no desejo de uma radical ruptura da velha tradição: *Quero sambar meu bem / Quero sambar também / Mas eu não quero andar na fossa / Cultivando tradição embalsamada..*



LP tropicalista de *Tom Zé* (1968)

1968: do sonho ao pesadelo

(...) A tropicália como estética reafirma a força estranha da música popular como lugar de afirmação do outro, de devoração do outro, caldeirão multicultural que busca, através da alegoria das "imagens primitivas do Brasil", inseri-lo no cosmopolitismo do pobre, para usar uma expressão do crítico Silviano Santiago. A alegoria como caminho necessário para transformar a falta e a dor em alegria, o luto em luta, negando a busca da nacionalidade como valor essencialista e substantivo, e a arte como instrumento de conscientização das massas e guerra contra a ditadura militar. (DINIZ, 2007, p.3)

Sabemos que o sonho tropicalista foi abortado pela "mão direita" da ditadura que literalmente interrompeu o barato da RFB, a "Revolucionária Família Baiana" (como afirmava Augusto de Campos sobre os tropicalistas), pois seus dois principais representantes musicais, Gil e Caetano, foram presos nos "últimos dias da alegria,

alegria” de 1968⁶. Deste modo, podemos vislumbrar um arco temporal tropicalista que se iniciaria em abril de 1967, com a mostra coletiva “Nova objetividade” capitaneada por Hélio Oiticica no MAM, e que se fecharia no final de 1968 com a prisão dos dois artistas baianos. Como já anunciava o panorama da realidade nacional na letra de “Marginalia II” (Gilberto Gil/Torquato Neto), naquele mesmo ano: *Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa, meu pecado / Meu sonho desesperado / Meu bem guardado segredo/ Minha aflição // Eu, brasileiro, confesso / Minha culpa, meu degredo / Pão seco de cada dia / Tropical melancolia / Negra solidão // Aqui é o fim do mundo...*

Os polêmicos e criativos anos de 1967 e 1968 (“os anos que nunca terminaram”?) podem ser hoje entendidos como a efêmera “vida-paixão-e-morte” do Tropicalismo⁷, assim como, a partir de meados de 68, o movimento “começava a ser visto como moda entre parte da classe média – e como um inimigo para boa parte dela” (PIRES, 2004, p.354). Gilberto Gil, no meio do fogo cruzado tropicalista, ao se recordar do “Fla X Flu” dos festivais televisivos de MPB - o embate entre a “tradição

⁶ Em outubro de 1968, a censura interrompe a temporada que Caetano, Gil e os Mutantes faziam com grande sucesso na boate Sucata, no Rio de Janeiro, e que exibiam no palco o provocativo estandarte “Seja marginal, seja herói” que Hélio Oiticica criou em homenagem ao assaltante Cara de Cavalo. Com a decretação do AI-5, em 13 de dezembro, o programa de TV “Divino, Maravilhoso” conduzido pela “família tropicalista” em *happenings* e apresentações polêmicas, é tirado do ar no mesmo dia em que é decretada a prisão de Gil e Caetano, em 27 de dezembro daquele mesmo ano (PIRES, *Op. cit.*, p.354).

⁷ O manifesto “Vida, paixão - 1967 - e banana - 1968 - do tropicalismo”, de Capinam, Torquato Neto e Zé Celso, “deveria ter sido o roteiro para o que se anunciou em 1968 como ‘o primeiro programa de TV do tropicalismo’. Desentendimentos com o patrocinador, a Rhodia, fizeram com que se alterasse decisivamente o show imaginado por Torquato e Capinam, que numa versão simplificada foi ao ar no dia 27 de setembro de 1968, pela TV Globo, como ‘Tropicália ou Panis et circenses’, gravado ao vivo na gafieira Som de Cristal, em São Paulo” (PIRES, 2004, p.57).

engajada” da música de protesto e “vanguarda alienada” da Jovem Guarda -, afirmaria mais tarde: “Eu sentia que nós estávamos mexendo em coisas perigosas” (apud VELOSO, 1997). Afinal, o legado tropicalista pretendia transcender a polarização típica dos pensamentos libertários dos anos 60: as “antíteses estéreis” entre a modernolatria de Marinetti, Maiakovski, Le Corbusier, e do último Marshall McLuhan, e o desespero cultural de Pound, Foucault, Arendt e Marcuse (BERMAN, 1986, p.163), usando a ambigüidade da “carnavalização como método” (BENTES, 2007, p.107)⁸.

Ao ouvirmos os LPs de Gil, Gal Costa e Caetano de 1969, percebemos que são “discos de refluxo, retrotropicalistas, retropicalistas” (SANCHES, *Op. cit.*, p.71), pois foram compostos e gravados no período de confinamento em prisão domiciliar dos compositores na capital baiana, antes de partirem para o exílio na *Swinging London*.



Caetano Veloso



LPs de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa (1969)

Em seu LP, Caetano Veloso grava duas músicas em inglês que simbolizam e disfarçam sua profunda distopia naquele período - “Lost in the paradise” - cujos

⁸ Ao entendermos o legado antropofágico como uma matriz estética do Tropicalismo, reconheceremos a potência de seu “procedimento carnavalizante” capaz de “desqualificar uma série de oposições clássicas” (eu/outro; nacional/estrangeiro; bárbaro/civilizado; religioso/profano, caos/cosmos; transgressão/ordem, etc), assim como, se valendo “da colagem, da superposição, do travestimento, da mascarada e das alegorias” (BENTES, *Op.cit.*, idem) como formas ambíguas de representação.

versos finais aludem ao paradoxo marcusiano de viver em dois mundos opostos, entre Eros e Tanatos - *I am the sun, the darkness / My name is green wave death, salt / South America's my name* - e "Empty boat", cuja letra remete à imagem de um "barco vazio" como metáfora do esvaziamento da mente e do coração do artista e da situação do país - *From the east to the west / Oh, the stream is long / Yes, my dream is wrong / From the birth to the death*. Afinal, o sonho tropicalista começava a virar pesadelo...

Gilberto Gil, por sua vez, grava entre outras canções de seu segundo LP tropicalista, a sincrética "Objeto semi-identificado", e a irônica e messiânica "Futurível": remetendo à morte do sujeito moderno e à assunção utópica de um novo ser humano mutante, cuja "felicidade será feita de metal".⁹ Ou seja, na sua ida ao exílio, "plataforma tropicalista lançada, Gil decreta a falência do admirável mundo velho" (SANCHES, idem, p.73), como o jornalista explica:

(...) O conjunto dos três discos evidencia a guinada de interesses dos tropicalistas ao ponteiro do progresso tecnológico e dos arcabouços concretistas – os três trabalhos unem-se conceitualmente por uma "trilogia" do objeto (concretista, portanto): "Objeto não-identificado" (composta por Caetano), "Objeto semi-identificado" e "Objeto sim, objeto não". A ininteligibilidade é o fim almejado – o tempo não é mais de conceituação, muito ao contrário; as três composições (e, por contigüidade, os três discos) não fecham um conceito, mas um desconceito. O tropicalismo se autodestrói; era bomba-relógio autoprogramada para lançar seus estilhaços a redor e deixar de existir (SANCHES, *Op.cit.*, p.74-75).

Tendo a "ininteligibilidade" como fim, neste período de supressão total dos direitos civis, o Tropicalismo parece mesmo dar uma "guinada" no sentido de "chutar

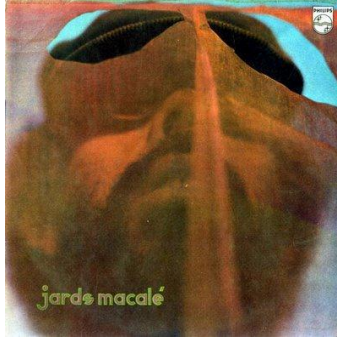
⁹ Outra canção tropicalista que critica ironicamente a "modernolatria" consumista do "homem unidimensional" como promessa de felicidade plena, em total sintonia com a crítica marcusiana dos anos 60, é "Made in Brazil" de Tom Zé, gravada em seu disco de 1968: "Temos o sorriso engarrafado / Já vem pronto e engarrafado / É somente requentar / E usar..."

o balde” da situação caótica que a paisagem nacional anunciava: uma “geléia geral” cada vez mais intragável e indigesta. Se a força tropicalista “se autodestrói” como uma bomba-relógio, é porque sua novidade começa a virar moda e seu “procedimento carnavalizante” começava a incomodar o regime como um perigoso “atentado ao pudor da família & da tradição brasileira” transmitido semanalmente em rede nacional (afinal, “o meio era também a mensagem”). Então, restava ainda ao movimento “explodir colorido, no céu dos cinco sentidos” (como canta Caetano, em “Superbacana”, de 1968).

Resistência e ininteligibilidade: a luta & o luto

4-na geléia geral brasileira, a repressão é um fenômeno muito mais amplo do que geralmente se vê. na música popular brasileira (1968), a repressão é absolutamente evidente: ninguém, a bem da verdade, esconde seu jogo. estamos todos ao redor da mesa, a mesma mesa, e somos vistos. pois: é preciso *virar a mesa* (hélio oiticica). (NETO, 2004, p.63)

Importante notar que sempre existiu uma “geração tropicalista” composta de artistas de tensa e difícil relação com a indústria cultural, como Tom Zé, Torquato Neto, Jards Macalé, Capinam, Waly Salomão, José Agripino de Paula, Jorge Mautner, Walter Franco e Sérgio Sampaio, entre muitos outros, que daria “prosseguimento à vocação – a que os tropicalistas *mainstream* renunciaram muito cedo de reafirmar a rebeldia e o experimentalismo ainda que a custo do divórcio da indústria e do grande público” (SANCHES, *Op.cit*, p.286).



LP *Jards Macalé* (1972)

Entre estes artistas, pretendemos aqui salientar algumas obras musicais de Jards Macalé¹⁰ em parceria com o poeta baiano Waly Salomão¹¹, compostas no início dos anos 70 e entendidas como autênticas canções “retropicalistas” - “Mal secreto”, “Revendo amigos” e “Vapor barato”:

¹⁰ Jards Macalé nasceu no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, em 1943. Em 1963, influenciado pelo violão de João Gilberto, Macalé começa a compor, e, em 1965, inicia sua carreira profissional substituindo Roberto Nascimento no violão junto ao *Grupo Opinião*, acompanhando a novata cantora Maria Bethânia. Em 1966, faz a direção musical do recital de Bethânia no Rio; em 1969, acompanha Gilberto Gil ao violão na gravação da canção “Cultura e Civilização”, e grava seu primeiro compacto, *Só Morto*, que trazia a canção “Gotham City”, parceria com Capinam com a qual participou do IV Festival Internacional da Canção naquele ano. Em 1970, participa ao violão do LP *Le-Gal*, de Gal Costa, a acompanhando no show *Meu nome é Gal*. Em 1971, viaja para Londres a convite de Caetano Veloso onde, além de tocar violão, faz a produção do LP *Transa* (de Caetano), voltando ao Brasil no ano seguinte, chegando a gravar seu primeiro LP, *Jards Macalé*.

¹¹ Waly Salomão nasceu em Jequié (BA), em 1943. Em 1960, muda-se para Salvador onde forma-se em Direito. Em 1968, vai pra o Rio de Janeiro com estadias em São Paulo, onde escreve sua primeira letra “Vapor barato”. Em 1970, escreve seus primeiros textos, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, durante sua prisão no Carandiru, por porte de maconha. Em 1972 organiza com Torquato Neto a antológica revista pós-tropicalista *Navilouca*, em 1974 vai para Nova York por 11 meses, onde inicia o projeto visual *Babilaques*. Autor de letras e poemas musicados e gravados por compositores e intérpretes de destaque da Música Popular Brasileira, alcança reconhecimento como importante poeta brasileiro da segunda metade do século XX, falecendo em maio de 2003, no Rio de Janeiro (SALOMÃO, 2007, p.141).

“Mal secreto” (Jards Macalé / Waly Salomão)

Não choro,
Meu segredo é que sou rapaz esforçado,
Fico parado, calado, quieto,
Não corro, não choro, não converso,
Massacro meu medo,
Mascaro minha dor,
Já sei sofrer.

Não preciso de gente que me oriente,
Se você me pergunta: “-Como vai?”
Respondo sempre igual, tudo legal,
Mas quando você vai embora,
Movo meu rosto no espelho,
Minha alma chora...
Vejo o Rio de Janeiro... Vejo o Rio de Janeiro...

Comovo, não salvo, não mudo
Meu sujo olho vermelho,
Não fico calado, não fico parado, não fico quieto,
Corro, choro, converso,
E tudo mais jogo num verso
Intitulado
Mal secreto.

A canção “Mal secreto”, gravada no LP *Jards Macalé* (1972), simboliza notadamente a ambivalência flutuante que permeava os sentimentos dialéticos dessa geração tropicalista, pois denota a mutação de um sujeito lírico que oscila entre a imobilidade total, como aceitação “esforçada” da realidade circundante (“fico parado, calado, quieto”), e a rebeldia inquietante, como forma de superação dessa realidade (“não fico calado, não fico parado, não fico quieto”). De modo que esse sujeito parece justificar a própria existência de sua canção (“e tudo mais jogo num verso”) como uma pulsão de vida que o retroalimenta positivamente e negativamente (pois ele chama seu próprio verso de um “mal secreto”: *pharmacom*, remédio & veneno). Um sentimento paradoxal que permeia a canção em franca sintonia com a citada “carnavalização” tropicalista, como aponta Favaretto:

Em sua ambivalência, a festa carnavalesca mistura positivities e negatividades, inverte-lhes a posição, reduplica a decepção da percepção-entendimento da “tragédia brasileira”, devorando a linguagem que a estabelece como fato

irreversível. Este ato libertário não minimiza as contradições, antes aguça o despropositado, numa representação grotesca da dominação (FAVARETTO, 1996, p.80).

Ao anunciar “mascaro meu medo / massacre minha dor”, temos explicitada a “representação grotesca da dominação” como forma de mascaramento do sujeito lírico, assim como, os versos “minha alma chora / vejo o Rio de Janeiro”, como introjetamento de sua dor. Entretanto, os versos finais “corro, choro, converso / e tudo mais jogo num verso” surgem alegoricamente “como caminho necessário para transformar a falta e a dor em alegria, o luto em luta” (DINIZ, *Op. cit.*, idem).

“Vapor barato” (Jards Macalé / Waly Salomão)

Oh! sim!
Eu estou tão cansado
Mas não prá dizer
Que eu não acredito mais em você...
Com minhas calças vermelhas
Meu casaco de general
Cheio de anéis...
Vou descendo por todas as ruas
E vou tomar aquele velho navio
Eu não preciso de muito dinheiro
Graças a Deus!

E não me importa, Honey...
Minha Honey Baby
Baby! Honey Baby!
Oh! Minha Honey Baby
Baby! Honey Baby!...

Oh! sim!
Eu estou tão cansado
Mas não prá dizer que eu tô indo embora...
Talvez eu volte
Um dia eu volto
Mas eu quero esquecê-la
Eu preciso...
Oh! minha grande!
Oh! minha pequena!
Oh! minha grande!
Obsessão!...

Minha Honey Baby
Baby! Honey Baby!

Oh! Minha Honey Baby
Honey Baby! Honey Baby!



LP *Fatal* – Gal a todo vapor, 1971

A canção “Vapor barato”, gravada por Gal Costa no LP *Fatal - Gal a todo vapor*, de 1971, se tornou um hino contracultural da partida para o exílio de toda uma geração: “Oh! sim! / Eu estou tão cansado / Mas não prá dizer que eu tô indo embora.../ Talvez eu volte / Um dia eu volto...” Uma geração engajada que estava prestes “a tomar aquele velho navio”, porém, há também nessa canção a declarada “metáfora de mobilidade”, como aponta Dunn ao comentar sobre a lírica de Waly Salomão:

A metáfora de mobilidade funciona aqui em termos espaciais, sugerindo seu desejo de pegar a estrada e experimentar uma variedade de lugares dentro e fora do país, mas também suma vontade de se mover no interior dos registros lingüísticos e discursivos. Ele revela aqui uma afinidade com os beatniks norte-americanos, com sua ênfase na mobilidade espacial como uma metáfora para a aventura poética (DUNN, 2008, p.155)

Eis aqui o cultuado *drop-out* como o legado hippie aclimatado nos trópicos: uma experiência corporal de liberdade, experimentação e transgressão total. Como anunciaria o próprio Waly Salomão em sua primeira coletânea poética, *Me segura qu’eu vou dar um troço*, em 1972: “Morte às linguagens exigentes. / experimente

livremente. / estratégia de vida: mobilidade no EIXO rio são paulo bahia. / Viagens dentro e fora da BR" (SALOMÃO, *Op.cit.*, p.106).

"Revendo Amigos" (Jards Macalé / Waly Salomão)

Se me der na veneta eu vou,
Se me der na veneta eu mato,
Se me der na veneta eu morro,
E volto pra curtir
Eh eh, ah ah,ih ih,
Eu volto prá curtir.

Se tocar algum xote eu tou,
Se tocar um xaxado eu xaxo,
Se cair algum coco eu corro,
E volto pra curtir.

Na sopa ensopada eu volto pra curtir,
Na sopa ralada eu volto pra curtir,
Eu vou, eu mato, eu morro, e volto pra curtir,
Mas eu já morri, e volto pra curtir,
Eh eu, ah já, morri,
E volto prá curtir.

Chego num dia a cidade é careta
Chego num dia a cidade é porreta
Chego num dia, me arranco no outro
Se eu me perder lá na catarineta
Eu vou, eu mato, eu morro, e volto pra curtir.

Já "Revendo amigos", também gravada no LP *Jards Macalé*, de 1972, apresenta um cenário "careta" e "porreta" de uma cidade que circunda um sujeito lírico meio dionisíaco e esquizofrênico: "Se me der na veneta eu mato / Se me der na veneta eu morro", que ao praguejar a realidade afirma que mesmo "morto" ainda "voltará pra curtir" (vale notar, que por causa desses dois versos essa canção teve sérias dificuldades para ser liberada pela censura da época). Essa fantasmagoria pode ser comparada ao final do poema "Dança macabra" de Baudelaire, em *Flores do mal*: *Em todo clima, sob todo sol, a Morte te admira / Nas tuas contorções, risível Humanidade / E às vezes, como tu, se perfumando de mirra / Mistura sua ironia com tua insanidade!* Ora, esta canção vem ecoar legitimamente a lenda de Oiticica para

a morte do bandido Cara de Cavalo: "Seja marginal, seja herói!". Pura "ironia com insanidade", pois o poeta aparenta elevar a morte a uma condição de redenção como algo da esfera da "curtição" e do prazer tropicalista "no aqui e no agora"¹²:

(...) O tropicalismo fecha a porta modernista sem nostalgia e olha pela fresta o pós-moderno sem nenhum desejo de colonizar o futuro, utilizando a imagem de Octavio Paz. A defesa de uma "poética da agoridade" em aliança com uma ética que afirma o valor da vida no presente (DINIZ, *Op.cit.*,idem).

Mas, a canção vai mais além do "valor de vida no presente", jogando com a possibilidade da fantasmagoria no futuro, ou melhor, de que os heróis ("poetas, seresteiros e camaradas") um dia voltarão da morte para "rever os amigos". A sublime e grotesca morte heróica moderna, como também anunciava a letra da libertária "Soy loco por tí, America", de Gil e Capinam, de 1968: "*Estou aqui de passagem / Sei que adiante um dia vou morrer / De susto, de bala ou vício... // Num precipício de luzes / Entre saudades e soluços / Eu vou morrer de braços / Nos braços, nos olhos / nos braços de uma mulher... // Mas apaixonado ainda / Dentro dos braços da camponesa / guerrilheira, manequim, ai de mim / Nos braços de quem me queira...*"



¹² O neoconstrutivismo de Lygia Clark já propunha em 1964, em seu *Livro-obra*: "Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora" (*apud* DUNN, 2008). Não por acaso, Jards Macalé dedicou seu segundo LP *Aprendendo a nadar*, de 1974, à Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Interessante observar que com o final da festa tropicalista, há “tanto uma perda da dimensão coletiva, ritual, da devoração, no novo contexto político, quanto uma redefinição de status do artista (não mais antropófago, mas uma espécie ávida de morto-vivo) e de sua atividade (cujo caráter agora é secreto, noturno) no Brasil dos anos 70” (SUSSEKIND, 2007, p.54). Afinal, esse “caráter secreto e noturno” seria uma tônica nas parcerias de Jards Macalé e Waly Salomão: em seu LP, *Aprendendo a nadar*, de 1974, Macalé apresenta na contracapa a estética das canções como sendo esta uma “linha de morbeza romântica”.

A poética de Waly Salomão deste período, assim como a de Torquato Neto, ao driblar a mão pesada da censura, “enfrentando a fúria policialesca das subjetividades reacionárias e colocando a micrologia do cotidiano como uma das dimensões da política em fins dos anos sessenta” (BRANCO, 2005, p.44), nos permite pensar a carnavalização tropicalista em torno dos paradigmas: “corpo-militante-partidário” e “corpo-transbunde-libertário”. Porém, a poética “retropicalista” de Waly pretendia fundir essas duas antíteses estéticas em um procedimento de subversão e inversão, afirmando com excelência o “realismo grotesco” de Bakhtin, como ainda nos sugere Favaretto:

(...) O rito carnavalesco é ambivalente: é a festa do tempo destruidor e regenerador. Introduce no tempo cotidiano um outro tempo, o de mistura de valores, de reversão de papéis sociais – tempo do disfarce e da confusão entre realidade e aparência. (...) O carnaval faz voltar o reprimido: traz à tona o inconsciente, o sexo e a morte. Por isso é marcado por uma gestualidade da incontidência e da obscenidade, e, em oposição ao decoro da linguagem permitida, valoriza o corpo: é o que Bakhtin denomina “realismo grotesco” (FAVARETTO, *Op.cit.*, p.116).

Em meio ao desbunde do desencanto e ao desespero da guerrilha, o legado tropicalista se afirmaria como uma potencialidade ainda fecunda e revolucionária no meio artístico brasileiro como uma verdadeira “obra aberta”. A experimentação total encontrava seu eco coral nas linguagens plásticas, cinematográficas, musicais e poéticas, como bem pregava o legado de Oiticica, do outro lado do continente americano:

*os fios soltos do experimental são energias q brotam para um numero aberto de possibilidades /
no Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los*

(Manifesto “Experimentar o Experimental”, Nova York, março de 1972)

Enquanto que nos dias atuais, “(...) no domínio dos ainda vivos, pós-modernos e antipós-modernos, se arrastam, indistintos, por ilhotas solitárias, naufragos que são do desenrolar da história. O luto uma vez produziu cinema novo, música de protesto, teatro armado, tropicalismo, cinema marginal, criatividade. O luto – agora conformado, liberto de bombas, botas, bandeiras e circuitos cerebrais em transe – talvez volte a produzir, cedo ou tarde, novas ondas de criatividade” (SANCHES, *Op. cit.*, p.297). - Evoé, Oswald de Andrade & Oiticica!



Homenagem a Cara de Cavalo, 1966 (estandarte de Hélio Oiticica)

Bibliografia

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Ponde e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. *Todos os dias da Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

BRITO, Jomard Muniz de. *Bordel Brasilírico Bordel: antropologia ficcional de nós mesmos*. Recife: Comunicarte, 1992.

CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: _____. *O balanço da bossa e outras bossas*. 4ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

DINIZ, Julio. Antropofagia e Tropicália: devoração/devoção. Ensaio apresentado no Colóquio *Brésil/Europe: repenser Le Mouvement Anthropophagique* organizado pelo Collège International de Philosophie (Paris, 2007). Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIMSEMINARIO/ensaiosartigos.htm>> Acesso em 20/07/2010.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

_____. "Nós somos os propositores": vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. In: *ArtCultura*, v. 10, n. 17, p. 143-158, jul.-dez. Uberlândia: 2008.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

HANSEN, João Adolfo. Pra falar das flores. In: *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural: 2005.

NETO, Torquato. Torquatália III. In: NETO, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PIRES, Paulo Roberto. Cronologia de Torquato Neto. In: NETO, Torquato. *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SALOMÃO, Waly. *Babilaques: alguns cristais clivados*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, Kabuki Produções Culturais, 2007.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo, decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Cultura e política*. 2ª.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SUSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

Currículo do autor: André Rocha Haudenschild (1968) é compositor e pesquisador de música popular brasileira, tendo lançado diversos CDs autorais desde 1994. Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina, investigou a poética da canção jobiniana com a obra *Alegria Selvagem: a lírica da natureza na obra de Tom Jobim* (São Paulo: Olho d'Água, 2010). Atualmente realiza doutorado em Teoria Literária na mesma instituição, exercendo pesquisa orientada sobre a experiência da modernidade na lírica da Bossa Nova.

Data de Recebimento: 01/10/2010

Data de Aprovação: 20/12/2010