



CULTURA E POLÍTICA, 1967-2012: a durabilidade interpretativa da Tropicália

Liv Sovik¹

Espírito é o que enfim resulta
De corpo, alma, feitos: cantar

Todo relato histórico é interessado em colocar algo em relevo. Em um texto de 1978 intitulado “Cultura e política, 1967-1969” e mais recentemente, de novo, Roberto Schwarz busca explicar o que aconteceu nos anos 60 e com a esquerda, levando em conta as divisões políticas e a cultura industrial, sempre alerta para o desenvolvimento econômico capitalista e suas determinações (SCHWARZ, 1992 e 2012). Antonio Cicero quer entender a proposta artística de Caetano Veloso e sua ligação com a bossa nova, refletindo sobre a arte, a música e a possibilidade de uma evolução ou progresso, nelas (CICERO, 2003). Em 1994 defendi uma tese sobre a tropicália, em que me interessei em mostrar que o Brasil produziu uma estética pós-moderna, mesmo que os teóricos do pós-moderno europeus e norte-americanos não a tivessem previsto em um país subdesenvolvido; concluí que a estética pós-moderna é fruto mais da frustração de utopias do que do desenvolvimento tecnológico.

Hoje, a questão em pauta não é o subdesenvolvimento. Se o Brasil é periférico, nos dizem reiteradamente que também é uma potência emergente. O momento atual brasileiro é aparentemente muito bom, de distribuição de renda, estabilidade econômica e surgimento de uma nova “classe média”; de entusiasmo com a perspectiva de estar nos holofotes do mundo durante a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos; de aparente seriedade em torno da corrupção e das contas

¹ Liv Sovik é professora da UFRJ.

públicas. Por outro lado, *Recanto* (2011), o novo disco de Gal Costa com composições de Caetano Veloso, chama a atenção. O disco, enigmático na letra e mântico no som, parece formular algo sobre os tempos atuais que antes estava obscuro.

Segundo Silviano Santiago, em um estudo da correspondência entre artífices do modernismo brasileiro, a interpretação do Brasil era uma tarefa “diária, destemida e contínua”, que provia os alicerces de sua produção artística e ensaística. Além disso, diz Silviano, “a tarefa de interpretação da nação era – e deve continuar sendo – uma tarefa diária” (SANTIAGO, 2007, p.7). A interpretação do Brasil por Tom Zé, Gilberto Gil e, sobretudo, Caetano Veloso, passa pela sua capacidade de *encenar* pensamentos e sentimentos; essas encenações dizem respeito à situação do país e à experiência de uma geração, embora nem sempre o tropicalismo foi central para a memória cultural. Nos anos 90, sua marca se diluía nas referências a Elis Regina, Milton Nascimento e Chico Buarque; o tropicalismo era mais um. No final dos anos 90, a tropicália se consagrou como vitoriosa, predominando sobre as outras memórias, com diversos eventos e produções comemorativos dos 25 e dos 30 anos do movimento. Nos anos 2000, reconhecida como marco histórico, nem sempre parecia acompanhar os tempos. Gilberto Gil era Ministro da Cultura e compôs pouco. Caetano fez os discos *Cê* (2006) e *Zii e Ziê* (2009), com um som mais jovem e estridente. “Ele nos abandonou”, disse uma amiga hoje com 62 anos, sobre Caetano Veloso. Outra pessoa, músico popular profissional, estranhou que Caetano pudesse achar novidade em uma formação com voz, guitarra, baixa e bateria, como nesses discos. Mas aí veio *Recanto*, disco com Gal cantando composições de Caetano, que manifesta, de uma forma difícil e profunda, uma sensibilidade geracional contemporânea dos dois. A busca desta nova versão do debate histórico em torno do tropicalismo é, então, identificar os traços do tropicalismo ainda em debate, observar sua continuidade através dos tempos e, a partir daí, pensar o que *Recanto* nos diz sobre o Brasil de agora e os valores possíveis em um país que “enricou” e envelheceu.

148

A TROPICÁLIA COMO INTERPRETAÇÃO DO BRASIL nos anos 60

Nos anos 60, o tropicalismo expressava uma *structure of feeling*, algo encontrado “na extrema fronteira de disponibilidade semântica” (WILLIAMS,

1977: 134), que dava conta do fim abrupto do regime democrático e do início da cultura de consumo, com o correspondente *boom* da indústria cultural. Ambos, o fim da democracia e início de consumismo, tinham em comum a violência - o golpe por motivos óbvios e o advento da cultura de consumo porque, conforme escreveu o psicanalista Jurandir Freire Costa, citando Jean Baudrillard, ela “cresce no terreno da desigualdade e da escassez relativa de bens materiais e culturais”; nela os desejos são excitados, mas não satisfeitos (COSTA, 1984, p. 155). Essas duas violências eram muito identificadas, na época: o golpe e a “americanização” da cultura pareciam dois braços do imperialismo americano. Assim, os termos do debate em que o tropicalismo tomou forma opunham valores político-culturais aos procedimentos de mercado, ou se era de esquerda e contra o mercado, ou de direita e a serviço do capitalismo.

Mais de vinte anos depois, em um livro de memórias, Sérgio Ricardo, artista identificado, na época, com a canção romântica e política, reitera a denúncia.

Cassavam o mandato de pensadores, políticos professores, que pretendiam a salvação de nosso povo. Instituiu-se a censura e a arte ganhou seu pior inimigo. O curioso e irônico de tudo isso é que a ditadura só veio atrapalhar a vida dos que andavam com o pé no chão. Os [homens de negócio] que tinham o sapato acima do chão permaneceram na mesma boa vida.

Continua:

Por outro lado, o poder da comunicação se ampliou assustadoramente com o progresso alcançado pela televisão, e os senhores do sapato flutuante tornaram-se todo-poderosos, determinando com moral absoluta a conduta e o destino cultural de nosso povo. (RICARDO, 1991, p.61)

Isso não é um sentimento caduco: vejam a semelhança com Deleuze, “O serviço de vendas tornou-se o centro ou a ‘alma’ da empresa. [...] O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores.” (DELEUZE, 1992, p.224) Mas também é verdade, sabemos, que a esquerda dos anos 60 reificava o povo. Sérgio Ricardo fala de um povo uno e passivo e de uma ditadura que é um sujeito indefinido: “cassavam”, “instituiu-se”. A palavra “salvação” e a luta inglória contra a televisão tornam anacrônica a crítica, mas Sérgio Ricardo tem um aliado e sucessor de peso em Roberto Schwarz, de quem tomei emprestado o título do clássico ataque ao tropicalismo, “Cultura e política, 1964-69” (SCHWARZ, 1992/1978). Schwarz mira no tropicalismo como conformidade com o atraso do país e ausência de crítica ao capitalismo vigente. Nesse primeiro texto de Schwarz, o resultado da estética tropicalista, que junta os

anacronismos ao ultramoderno, é “literalmente um disparate [...] em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista” (p.74).²

Schwarz voltou ao problema do tropicalismo com uma leitura crítica de *Verdade tropical* em 2012. Apresento alguns trechos que dão um esquema do argumento: “O sentimento muito vivo dos conflitos, que confere ao livro a envergadura excepcional, coexiste com o desejo acrítico de conciliação, que empurra para o conformismo e para o kitsch.” (SCHWARZ, 2012, p.57) Mas a crítica básica de Schwarz continua passando pelos “fracos e atrasados” (p.75), que pagariam o preço da modernização, formando uma “dívida histórico-social com os de baixo”; e também pela identificação ambígua que Caetano, preso político, tinha com aqueles que optaram pela oposição política e pela luta armada e sofreram muito mais (p.81 e 92). Ambígua porque Caetano fazia uma crítica ao autoritarismo de esquerda (essa crítica se tornou hegemônica mais tarde, a partir de acusações de “patrulhamento ideológico” de Cacá Diegues, no final dos anos 70) e ao mesmo tempo se orgulha de ter incomodado os militares. Para Schwarz, o erro de Caetano é aderir ao capitalismo vencedor e, no plano das representações do Brasil, abrir mão de uma análise mais fria: “A personificação mítica do país [...] toma o lugar da discriminação sóbria dos fatos, com evidente prejuízo intelectual” (p.105). Mas o livro vale a pena, conclui, porque faz “uma dramatização histórica: de um lado o interesse e a verdade, as promessas e as deficiências do impulso derrotado; de outro, o horizonte rebaixado e inglório do capitalismo vitorioso” (p.110).

150

O valor de Schwarz talvez não seja o de explicar o que é o tropicalismo, nem de apresentar um modelo que nos atrai, para a interpretação do Brasil (“a discriminação sóbria dos fatos” que interessam aos “fracos e atrasados”). O valor de Schwarz é sobretudo de lembrar que em certo momento, a ascendência tropicalista sobre a música de protesto e sobre a doçura da bossa nova não parecia inevitável ou natural. Também - pela sua ausência - o texto de Schwarz faz pensar

² Vale a pena lembrar a variedade de sons produzidos no disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, ouvindo os acordes iniciais de suas doze faixas, cujo som varia de pop a melodramático, passando por lírico e de música de baile. Ouvir em <http://www.allmusic.com/album/tropicália-ou-panis-et-circenses-mw0000667468>. Acessado em 21/10/2012

sobre o que existe além do impulso derrotado da esquerda e o capitalismo vitorioso. Emerge dessa ausência um entre-lugar de produção simbólica em que o tropicalismo se estabeleceu. Pois o tropicalismo fez muito, nesse espaço que entrecortava a esquerda e o mercado. Tornou manifesto uma *structure of feeling*, representou os desejos de aceitar e, aceitando, avançar no novo ambiente político e cultural. Foi expressão da experiência de uma geração cujos direitos e debates políticos foram abruptamente restringidos. Propôs a adesão dos fãs a uma cultura que não era nem rock americano ou sua versão tupiniquim, *iê-ê-iê* (ou Jovem Guarda), nem bossa nova; não era de esquerda, mas sofreu nas mãos da direita; não se interessava pela pureza da cultura nacional mas era uma solução original e brasileira às pressões externas e internas. Assim, a tropicália não é redutível à adoção da ideologia do mercado e do marketing via a televisão, nem à “americanização da cultura”, mas propõe uma perspectiva diferente a partir da periferia.

Caetano é o artista que mais nos interessa aqui e eis por que: ele combina e entremeia produção artística e verbal; embora use a linguagem da música popular, é legível também como comentarista de uma conjuntura maior. Como diz seu amigo e colaborador bissexto José Miguel Wisnik, “o gesto nítido de Caetano sempre foi a recusa independente dos lugares comuns dados como prontos, muitas vezes provocados por ele com prazer não disfarçado” (WISNIK, 2012). Caetano gosta do fato de que João Gilberto encontrou, nele, “‘um acompanhamento em pensamento’ para a música brasileira”. O livro *Verdade tropical*, ele diz, retoma a “atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções” (1997, p.18). No final avalia: “O que vale mesmo ressaltar é que o que me levou ao tropicalismo aqui me traz” (VELOSO, 1997, p.497): o tropicalismo não é o molde original nem obra definitiva do artista, mas produto de uma atenção às circunstâncias da criação artística em um momento histórico determinado.

Na época de seu surgimento, a questão chave era o atraso do Brasil, seu subdesenvolvimento. Nas passagens iniciais do livro *Verdade tropical*, Caetano Veloso fala de “esquisitos amortecedores que os impactos culturais de fenômenos de massa do chamado primeiro mundo encontram em países como o Brasil, sobretudo no próprio Brasil” (VELOSO, 1997, p.44). Caetano também reconhecia o atraso, mas não falava em fraqueza. Na famosa entrevista feita meses antes do lançamento de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, consideradas as primeiras canções tropicalistas:

Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e hot dogs, como em todas as cidades grandes. (in: ACUIO, 1967)

Em 1976, Caetano dá nova definição positiva ao subdesenvolvimento.

Tinha contato indireto com a música brasileira de baile que é influenciada pelo jazz. No interior da Bahia, a gente chamava orquestra de baile de jazz, jaze como eles chamavam. Quer dizer, eu tinha um contato inconsciente com as coisas de Jazz, já transformadas, já subdesenvolvidas. (MELLO, 1976, p.191)

Subdesenvolver, verbo transitivo, é para Caetano um processo produtivo, que se define pela incorporação de elementos da cultura de massa estrangeiros e o impacto deles com a “ultramelódica tradição musical brasileira de base luso-africana e veleidades italianas - e a atmosfera católica de nossa imaginação”, como dirá em 1997 (VELOSO, 1997, p.44). Para ele, nem a busca das raízes rurais, nem o foco nos atores político-culturais - o artista, o povo, a televisão, o imperialismo - presentes no imaginário do protesto, serviram para definir o avanço na “linha evolutiva” da música popular brasileira, na sua famosa frase: ele não estava interessado em essências.

Segundo Antonio Cicero, quando falou na “linha evolutiva da música popular” estava interessado, na modernização da música popular de sua época, equivalente à síntese operada pela bossa nova entre música moderna e samba. Essa equivalência, ainda segundo Antonio Cicero, passa não apenas pela utilização da “informação da modernidade *musical* que ele [o tropicalismo] trazia para a MPB”, como na bossa nova, “mas a informação da modernidade simplesmente: a informação da modernidade musical, poética, cinematográfica, arquitetônica, pictórica, plástica, filosófica etc.” (CICERO, 2003, p.213)

ADEUS NÃO, me diga até breve

Há anos, o tropicalismo vem sendo enterrado. A primeira vez foi em dezembro de 1968, no programa de televisão *Divino Maravilhoso*, concebido e apresentado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, quando o grupo de rock os Mutantes fizeram seu enterro simbólico. No mesmo mês, Caetano e Gil foram detidos em São Paulo e ficaram presos no Rio de Janeiro até fevereiro de 1969, passando depois à condição de vigiados em Salvador e exilados em Londres.

Primeiro foi enterrado, depois o tropicalismo parecia ter sido morto pela repressão aos seus principais atores. Mas ele continuou vivo e a marca que deixou na cultura industrializada brasileira não é da mão morta do passado, assombrando tudo o que vem depois. Embora jornalistas e público se perguntassem, em décadas posteriores, por que a grandeza dos anos 60 não se repetia, a tropicália não é o equivalente a Woodstock. Ela não só foi ponto alto na história cultural do Brasil, mas continuou sendo um marco estético, uma estampa do imaginário, para usar o termo de Eneida Leal Cunha, citando Freud e Derrida: tem “traços que, reinvestidos, se repetem sempre diferenciados” (CUNHA, 2006, p.14).

Podemos falar em pelo menos dois fenômenos diferentes dos últimos vinte anos que repetem e se diferenciam da tropicália e, como os tropicalistas, pretendiam conseguir a aprovação de indústria e crítica: Marisa Monte, com seu cosmopolitismo e ecletismo, e o Manguê Bit, que revelou que a cultura popular do sertão pernambucano era produtiva em sua mistura com o pop. Finalmente, é importante lembrar do rap, que encena a vida popular sem passar pela ironia ou o pastiche e parecia trazer uma diferença mais radical com relação à tropicália. Os primeiros dois são do início dos anos 90, quando a globalização da economia brasileira, sob a presidência de Fernando Collor de Mello, marcou o debate público; o terceiro, iniciado na mesma época mas só recebendo atenção nacional no final da década, é a expressão negra e popular dessa globalização. Aparentemente, se inicia um novo período, mas a vigência da estampa tropicalista no âmbito da música popular como discurso reflexivo sobre o Brasil não é rompida, como veremos.

Marisa Monte explodiu na cena musical popular intelectualizada em 1988, com 21 anos. Estudou canto lírico na Itália e teve como empresário o jornalista e compositor bossanovista Nelson Motta, que lhe introduziu no nicho mais alto do mercado, cantando em pequenos clubes no Rio de Janeiro, no auditório do Museu de Arte e no Teatro de Cultura Artística de São Paulo. Demorou para lançar um disco e quando por fim gravou, em 1989, foi um disco ao vivo, com o virtuosismo que isso implica, que incluía uma coleção eclética de canções, que incluía “South American Way”³, sucesso de Carmen Miranda cantado com um fictício sotaque “latino”. Parecia levar o projeto tropicalista um passo além: sua cultura era local e

³ Acessível em 21/10/2012 em: <http://letras.mus.br/marisa-monte/88294/http://letras.mus.br/marisa-monte/88294/>

global concomitantemente; folclorizava o subdesenvolvimento de Carmen Miranda desde uma posição de conforto – podia imitar um sotaque porque não o tinha, os estranhos amortecedores da cultura brasileira nem precisavam ser lembrados; abria mão não só da busca da autenticidade popular, mas pessoal, usando uma técnica do canto lírico: cantou uma sequência de canções dos mais variados tons emocionais sem qualquer mudança de iluminação ou postura. As semelhanças com o projeto tropicalista ou talvez a falta de desejo da cantora de falar a respeito de seu trabalho fizeram com que as afinidades acabaram por falar mais alto do que as inovações e Marisa Monte subsumiu-se à categoria geral de ótimas cantoras.

O manguê bit quis fazer impacto além da música e lançou um manifesto, que fala da cidade de Recife, sua pobreza, os impasses gerados por um conceito de progresso que aterrou rios e mangues, e faz um chamado para engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama.” (ZERO QUATRO, 1992). Musicalmente, o trabalho das três principais bandas que o compunham, Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e Mestre Ambrósio, se caracteriza pela *fusion* de elementos pop com maracatu, soul, hip hop e outros.⁴ Vemos a busca de um Brasil local renovado pela globalização, um arraigamento orientado para o novo, um certo protesto político. *O manguê bit sofreu um abalo com a morte de seu principal músico, Chico Science, em um acidente de carro em 1997.* Embora tenha suscitado interesse pelo seu conceito, tido fãs no país inteiro e mudado a paisagem urbana de Recife ao ocupar a zona portuária, seu som ou era regional demais para os grandes mercados ou insuficientemente interessante musicalmente para se anunciar, nacionalmente, como sucessor da tropicália; é somente mais um herdeiro.

Um terceiro fenômeno musical popular parecia ter mais chances de vingar como caminho não tropicalista para a música popular pensante: o rap. É um verdadeiro movimento global que fala de política antes de cultura e surgiu entre setores populares. O rap – associado sempre à sua sombra intelectual e artisticamente mais pobre, o funk – parecia no final dos anos 1990 e início dos

⁴ “A cidade”, do disco *Da lama ao caos* (1994), que mostra esse ecletismo, pode ser ouvido aqui: <http://letras.mus.br/chico-science-e-nacao-zumbi/70406/>. Acessado em 21/10/2012.

2000 mexer com a soberania do tropicalismo. Havia, para início de conversa, uma nova relação com a indústria cultural, transformada pelas tecnologias digitais. Ao reduzir economias de escala, elas tornaram possível a produção e venda direta, sem a ajuda e controle da televisão, da grande imprensa ou da promoção paga, nos rádios. É pelas vendas que o rap chamou a atenção da grande mídia no final dos anos 90. Em 1998, a banda Racionais MCs ganhou o prêmio de audiência para um videoclipe de “Diário de um detento”,⁵ um relato da chacina na prisão de Carandiru, em São Paulo. O CD do qual faz parte, *Sobrevivendo no inferno*, vendeu 100 mil cópias em um mês e meio milhão em oito, com divulgação por rádios locais e comunitárias e vendas em shows em ginásios nos subúrbios, atingindo facilmente um público de 10 mil a cada show. Com esse potente esquema de comercialização - que retoma e atualiza a popularidade do samba, em seus primórdios no Rio de Janeiro -, os Racionais MCs e outras bandas do início do movimento se recusaram a aparecer em programas de TV até então considerados fundamentais para o sucesso massivo, dizendo que sua mensagem é outra e que são indiferentes aos gostos do público branco ou “playboy”.

Se o tropicalismo representava a alteridade de uma maneira refratada pela ironia, a alegoria e o pastiche, os rappers encenam mais diretamente o outro excluído por motivos raciais e econômicos, posicionando-se contra a violência física e simbólica da ordem política branca. O gênero musical e linguístico do rap (como o rock, aliás), é mais democrático, mais aberto a participações “amadores” do que a tradição da MPB. Foi importado com mínimas alterações dos Estados Unidos, quase nada de estranhos amortecedores, embora os rappers brasileiros desse momento inaugural, sobretudo, fossem mais críticos às drogas e valores de consumo do que seus irmãos nos EUA. O primeiro rap era tão global como Marisa Monte, mas tinha um perfil social e público e uma ideia do fazer artístico diferentes. Muitos jovens decoraram suas letras kilométricas e o rap se tornou objeto de pesquisa para estudiosos de Letras e cientistas sociais, como porta de entrada à análise da atual cultura popular brasileira e a importância da negritude, nela, mas não vingou no âmbito maior da cultura, como o tropicalismo. Os motivos podem ser vários: a resistência da cultura *mainstream* à própria ideia de negritude; a pecha da ligação à juventude negra – com um projeto político de

⁵ Letra e videoclipe disponíveis em: <http://www.vagalume.com.br/racionais-mcs/diario-de-um-detento.html>. Acessado em 21/10/2012.

interesse aparentemente “limitado” aos interesses de suas comunidades; o som que mais parece com um mantra do que uma melodia ou uma canção, cuja tradição a classe média preza - tudo isso levou rappers como MV Bill a ser mais conhecido pelo que ele diz do que canta. Com o tempo, a resistência dos rappers à grande mídia diminuiu e o escândalo do funk proibidão, sexual ou policial, acabou tomando conta desse espaço popular no imaginário projetada pela mídia.

RECANTO RENOVA e repensa

Recanto, lançado no final de 2011, é a segunda colaboração de Caetano Veloso com Gal Costa. O LP *Domingo*, de 1967, cuja faixa mais conhecida é “Coração Vagabundo”, também contém faixas pouco românticos, embora sejam sobre sentimentos. No LP, Gal canta em um tom de quem está simplesmente soltando o ar; de quem embala uma criança ou sussurra no ouvido de um amante. Em “Nenhuma dor”,⁶ combina o infantil e o passional: “Minha namorada, muito amada / Não entende quase nada [...] É preciso, ó doce namorada / Seguirmos firmes na estrada / Que leva a nenhuma dor.” Se no álbum como um todo, a canção brota como se fosse tão natural quanto respirar, em *Recanto*, o fôlego é mais curto, as frases não se prolongam nas finalizações, mas ao mesmo tempo a voz é calma, a cantora fala baixo.

156

Outro precursor a relembrar é *Araçá Azul*, o disco experimental que Caetano fez em 1972 no retorno do exílio. Uma das faixas mais difíceis é “De conversa, cravo e canela”.⁷ Caetano a retomou no disco *Tropicália 2* (1992), feito em colaboração com Gilberto Gil, em uma gravação – impossível chamá-la de canção – intitulada “Rap popconcreto”, que começa com uma série de gravações famosas da palavra “Quem”. A faixa é tão sonora, tão pouco espetacular visualmente que não está disponível no YouTube⁸. Um dos primeiros artistas de sua geração a

⁶ Composição de Torquato Neto e Caetano Veloso, gravação original disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VHLhuwZPOGY>. Acessado 21/10/2012.

⁷ Disponível aqui: <http://www.youtube.com/watch?v=UP3Fg8PDyhw>. Acessado em 21/10/2012.

⁸ Mas na internet se encontra em um blog sobre a música experimental de Caetano e entre as outras faixas de *Tropicália 2*, aqui: <http://www.allmusic.com/album/tropic%C3%A1lia-2-mw0000111979>. Acessado em 21/10/2012.

reconhecer o rap, Caetano o faz a partir de seu interesse pelo som produzido por aparelhos eletrônicos, sintetizadores e gravadores, o som que estrapola o musical e surpreende em sua materialidade. *Recanto* começa com “Recanto escuro”⁹ com uma batida que parece o de coração, com um som eletrônico no fundo que mais parece um ruído e, como no resto do disco, a incorporação de elementos eletrônicos familiares aos que ouvem música com DJ. A letra mistura, segundo Caetano, as histórias de vida dele próprio e de Gal; podemos distinguir a chegada a Salvador, o élan criativo tropicalista, as pressões para assumir certo discurso político, a prisão de Caetano e, para fechar, a percepção que “Coisas sagradas permanecem”, mesmo estando em um recanto escuro:

Mas é sempre o recanto escuro
Só Deus sabe o duro que eu dei
Mulher, aos prazeres, futuro
Eu me guardei

Coisas sagradas permanecem
Nem o Demo as pode abalar
Espírito é o que enfim resulta
De corpo, alma, feitos: cantar

Reitera-se a vocação artística em um contexto retrospectivo. (Outra faixa, “Autotune autoerótica” o fará em chave narcísica, lembrando que Gal é marcada pelo seu cabelo, “roço a minha voz no meu cabelo”, e que se formou cantando para dentro de uma panela, “minha voz na panela lá”, para se ouvir melhor.) “Recanto escuro” relata e avalia um passado vivido em função de seus sentidos políticos e da criação estética, mas cujo saldo é uma afirmação do ser, de ser, de fazer, depois de tudo.

Se “Recanto escuro” fala do auto-retrato e da autoria, “Neginho”¹⁰ desenha o panorama social. Os brasileiros atuais são vistos através de um jogo de tipificações, como na tropicália dos anos 60, mas agora tratando explicitamente dos estratos sociais novo-ricos. As tipificações não chegam a operar com a força

⁹ Letra e gravação disponíveis em: <http://letras.mus.br/gal-costa/1992784/>. Acessado em 21/10/2012.

¹⁰ Letra e gravação disponíveis em: <http://letras.mus.br/gal-costa/1992788/>. Acessado em 21/10/2012.

total do estereótipo, embora o sejam, pois como na tropicália se constrói um mosaico irônico e auto-irônico de que ninguém escapa: “Neguinho que falo é nós”. Esse “nós” é um subdesenvolvido já modernizado sem consequências maiores para sua humanidade, que consome primeiro, seja bem ou mal, e depois pensa, talvez duvida, que outro mundo é possível. “... vai pra Europa, States, Disney e volta cheio de si / Neguinho cata lixo no Jardim Gramacho / Neguinho quer justiça e harmonia para se possível todo mundo”.

Finalmente, “Tudo dói”, a faixa favorita de Gal e Caetano (VELOSO, 2011), que atualiza “Oração ao tempo”, de 1987, pois ambas nos posicionam diante do tempo da vida que passa, que passou. “Tudo dói”¹¹ talvez se refira também a “Nenhuma dor”, de quarenta e cinco anos antes, com seu pedido de “seguir firmes na estrada que leva a nenhuma dor”.

Tudo dói
Tudo dói
Tudo dói

Viver é um desastre que sucede a alguns
Nada temos sobre os não nenhuns
Que nunca viriam

As cascas das árvores crescem no escuro
As cascatas a 24 fotogramas por segundo
Os vocábulos iridescem
Os hipotálamos mingam
Tudo é singular

Dói
Tudo dói

Por que parece tão adequado ao momento atual? Talvez seja interessante imaginar uma repetição com diferença, uma renovação da estampa tropicalista. Caetano e - com sua interpretação singela e precisa - Gal, nos colocam em uma posição que relembra “Alegria alegria”, pois apesar do título da canção de 1967, o

¹¹ Letra e gravação disponíveis em: <http://www.radio.uol.com.br/-/letras-e-musicas/gal-costa/tudo-doi/2523638>. Acessado em 21/10/2012.

sujeito que caminha contra o vento, experimentando intensamente seu entorno, comunica uma sensação de abandono. Ouvimos na faixa e no disco os traços de uma música experimental tecnicizada, familiar por causa dos MCs e DJs, mas é lenta, pesada, às vezes estridente e causa estranheza, mesmo que não prove a paciência do público tanto quanto fazia *Araçá Azul*. São continuidades, mas esse tropicalismo parece também pós-tropicalista. Em *Recanto* se retoma a questão da modernização e o subdesenvolvimento do Brasil, tema tropicalista por excelência, mas sem os contrastes entre o acarajé e o hot dog, o anacrônico e o ultramoderno, sem tanta necessidade de discutir os “estranhos amortecedores da cultura brasileira”, pois o cosmopolitismo já pode ser presumido, como o fez Marisa Monte nos anos 90. Estamos em um terreno paradoxal, desolado mas sem desespero, em que Disney e Jardim Gramacho se juntam em uma *fusion* cujos elementos não precisam ser distinguidos e que incluem música experimental, rap, funk e o som da voz de Gal Costa, atravessando quarenta e cinco anos de carreira. O país e seus artistas já não são muito periféricos, ou pelo menos não dá para falar em “dificuldades técnicas”, e isso gera uma espécie de assentamento. No meio à euforia de alguns órgãos da mídia e governistas, acaba sendo bom saber que “Viver é um desastre que sucede a alguns”; que “tudo é singular”; e que para esses artistas, o espírito resulta de “corpo, alma, feitos: cantar”. Quem sabe, essas são frases a seguir. Talvez na academia, enquanto continuemos distinguindo sobriamente os fatos, alguns deles singulares, e se preocupando com essa figura universitária clássica, “os de baixo”, podemos também imaginar que o espírito resulta de corpo, alma, feitos: pensar.

159

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACUIO, Carlos. Por que canta Caetano Veloso. *Manchete*, 16/12/1967.

CICERO, Antonio. O tropicalismo e a MPB. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. Sobre a “Geração AI-5”: violência e narcisismo. *Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Postscriptum* sobre a sociedade de controle. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

SANTIAGO, Silviano. “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”. *Alceu*. Rio de Janeiro, PUC-Rio. Vol.5, Nº. 10, p.5-17, jan./jul. 2005

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 (1978), p.63-92.

_____. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.52-110.

SOVIK, Liv. Globalizing Caetano Veloso. In: DUNN, Christopher e PERRONE, Charles A. (orgs.). *Brazilian Popular Music and Globalization*. University Press of Florida: Gainesville, 2001, p.96-105.

_____. O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui: Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Santiago. In: MATO, Daniel (org.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO/UCV, 2002, p.277-286.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Sovik.rtf>

VELOSO, Bruna. “A ousadia dessa produção tem a ver com o nosso DNA”, diz Caetano Veloso sobre nova parceria com Gal Costa. *Rolling Stone*. 5/12/2011.
<http://rollingstone.com.br/noticia/ousadia-dessa-producao-tem-ver-com-o-nosso-dna-diz-caetano-veloso-sobre-nova-parceria-com-gal-costa/> Acessado em 21/10/2012.

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

WISNIK, José Miguel. Independente. *O Globo* (Segundo Caderno), 11/08/2012, p.2.

ZERO QUATRO, Fred. Manifesto Carangueijos com Cérebro. Recife, 1992.
http://pt.wikisource.org/wiki/Carangueijos_com_cerebro, Acessado em 21/10/2012.