

## **A ALEGORIA TROPICALISTA DO ABSURDO**

**Pedro Duarte**

**(Professor de Filosofia da PUC-Rio)**

*Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo  
Até aí, tudo bem, nada mal  
Pode ser um absurdo, mas ele não é surdo  
O Brasil tem ouvido musical  
Que não é normal*

Caetano Veloso

Na música popular brasileira dos anos 1960, em geral polarizada entre o engajamento de um Geraldo Vandré, a diversão de um Roberto Carlos e a poesia de um Chico Buarque, o som tropicalista era desconcertante. Diferente de tudo e permeável a tudo. Se a Bossa Nova da década de 1950 foi, nas palavras do crítico Walter Garcia, “a contradição sem conflitos de João Gilberto”<sup>1</sup>, o Tropicalismo foi a contradição cheia de conflitos de Caetano Veloso. O sincretismo do movimento ia da concepção geral de cultura (como heterogeneidade amalgamada) à prática musical (que incluía enorme diversidade, configurando mais um estilo do que um gênero tecnicamente definido). “Nas gravações tropicalistas podem-se encontrar elementos da Bossa Nova dispostos entre outros de natureza diferente”, notaria Caetano, “mas nunca uma tentativa de forjar uma nova síntese”<sup>2</sup>. Resultava disso algo novo. O poeta e crítico Augusto de Campos, lançando mão de uma categoria da antropologia de Claude Lévi-Strauss, identificou aí o método de bricolagem<sup>3</sup> e Celso Favaretto classificou tal linguagem de caleidoscópica<sup>4</sup>. Reconhecia-se que, ao invés de uma coesão totalizante, a canção tropicalista era estilhaçada, como a experiência da cidade moderna de que partia e a imagem de país resultante.

Interpretando o Brasil, os tropicalistas buscavam não um símbolo clássico que o representaria perfeitamente, e sim as alegorias barrocas que significariam seus contrastes: samba e rock, rural e urbano, belo e feio, nacional e cosmopolita, dentro e fora, velho e novo, alegria e tristeza, mito e razão, arte e mercado, lírico e épico. O movimento expunha impasses, em lugar de resolvê-los. Os contrastes opositivos da cultura brasileira, se gerariam problemas, também gerariam suas maravilhas. Faca de dois gumes. Nem tudo que é antigo é atrasado. Nem tudo que é moderno é degenerado. Os tropicalistas, como no bordão de Chacrinha, vieram para confundir. Incorporavam antagonismos numa violenta explosão de imagens díspares e acordes dissonantes, enfrentando o desafio da geleia geral brasileira. Só que o sucesso histórico transformou por vezes o que era desafio em certeza, o que era provocação em conformismo. O êxito comercial do Tropicalismo ameaça fazer da tensão uma acomodação. Sua argúcia crítica depende de manter sempre teso o arco de contrários do Brasil. O problema é que, “sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração”, como apontou Roberto Schwarz, o principal intelectual opositor do Tropicalismo<sup>5</sup>. Este seu ataque devia-se à ausência, nessa poética do movimento, de superação das contradições apontadas<sup>6</sup>, que ganhariam um caráter absurdo.

Eu gostaria, aqui, de considerar os pressupostos filosóficos e estéticos que Schwarz adota para constituir sua crítica ao Tropicalismo. Considerá-la não é só o exercício erudito da história das ideias. É submeter o Tropicalismo à exigência por ele colocada de pensar o Brasil pela canção popular. Em 1970, plena ditadura no Brasil, Schwarz publicou, na França, o ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, onde se referiu à poética tropicalista como “disparate”, “absurdo”, “aberração”<sup>7</sup>. Tinha em vista o modo pelo qual, nas canções, combinavam-se as oposições mais distantes: o passado arcaico e o presente moderno. Nisso, percebia uma solução de compromisso do Tropicalismo com os problemas do Brasil. Mencionadas e até sublinhadas, as contradições tinham subtraídas a necessidade de superação de si na história. Eram um espelho narcísico do país em sua riqueza cultural. Pense-se na oração católica de *Miserere nobis*, na religião do *Hino ao Senhor do Bonfim* e na tradição africana de *Bat macumba* que se combinam com um *Parque industrial*, a televisão, o jornal da *Geleia geral*, como “as relíquias do Brasil”, em *Tropicália ou Panis et circencis*. O efeito tropicalista seria a “submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda”, afirmava Schwarz, “à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”<sup>8</sup>.

No flagrante desacerto revelado nas alegorias tropicalistas, apareceria um abismo histórico real: a conjugação de diferentes etapas do desenvolvimento do capitalismo ao mesmo tempo no Brasil. O arcaico e o moderno surgem juntos nas alegorias, cimentados imediatamente na própria realidade social do país. Mesmo que esse abismo não seja uma exclusividade nacional, aqui ganhava intensidade particular. Por isso, as alegorias tropicalistas seriam estridentes e inevitáveis, de certo modo reiterativas, pois que chamavam a atenção para o que o país, em todo caso, já era. O problema que Schwarz percebe é então que falta ao Tropicalismo a mediação que passe da reiteração à superação. Tanto assim que o compara com o método de alfabetização de Paulo Freire, com vantagem para este, claro. No caso do educador, de importância ímpar na história do país daquele momento, estaria também a dualidade do arcaísmo rural e de uma reflexão especializada, contudo, “a oposição não é insolúvel: pode haver alfabetização”, enquanto “o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno”<sup>9</sup>. E, para piorar, essa conjunção teria se cristalizado com o golpe de 1964, o que faria do Tropicalismo, nesse aspecto e independente das convicções de seus artistas, um movimento de cumplicidade, mesmo que involuntária, com a ideologia do regime ditatorial.

Não deixa de ser sintomático do limite de uma crítica sociológica, como é a de Schwarz, que ela avalie um movimento estético através da comparação com um método de alfabetização. O anseio por didatismo mal se disfarça. Não à toa, o sentido de vanguarda – do qual Schwarz de todo modo desconfia<sup>10</sup> – era por ele deflacionado ao tratar do Tropicalismo. Reconhecê-lo agravaria a impropriedade da comparação. O método de alfabetização, amparado na conscientização social, respeita o código da língua que será ensinada, enquanto uma vanguarda estética desafia o código da arte na qual se situa. Os tropicalistas não pretendiam ensinar música popular a ninguém, e sim desafiar o paradigma pelo qual ela era feita na década de 1960<sup>11</sup>. O fato de que não ensinavam a passagem das contradições às soluções como faria a alfabetização de Paulo Freire, porém, significa apenas que a transmissão do choque estético permanece. Sem a pedagogia. Tropicalistas não são professores. Não querem direcionar o resultado do choque das contradições. Mas a história permanece, por isso, aberta. Não se transforma em um “destino”<sup>12</sup>, como teme Schwarz. O Brasil tropicalista é desprovido de uma síntese conclusiva que eliminaria suas contradições na esteira do progresso, mas isso é diferente do fado da estagnação e da paralisia intemporais. É uma tensão aberta.

Não esteve fora da percepção de Schwarz que seu ataque ao Tropicalismo aplicava-se também à ideia de antropofagia do Modernismo dos anos 1920. Nela, já era feito um retrato desconjuntado do país pelos contrastes que o constituem. Desde o *Manifesto da poesia pau-brasil*, Oswald de Andrade fazia a “justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês”, e ainda “a elevação desse produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país”<sup>13</sup>, segundo Schwarz. Essa operação do Modernismo dos anos 1920 seria igual à do Tropicalismo dos anos 1960. “Portanto, a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo”, escrevia Schwarz em uma passagem dos anos 1980 cujo alvo poderia ser ou Oswald ou o Tropicalismo, “mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país”<sup>14</sup>. Não parece que a descrição do crítico fuja à justeza, exceção feita a este “do alto”, já que o sujeito tropicalista, ao contrário, situa-se dentro da cena por ele narrada, portanto, no mesmo nível que ela. Tudo isso é o meu país, sim, mas inclusive eu, que agora alegoricamente me apresento no seu interior como quem o canta. Em canções como *Baby* ou *Enquanto seu lobo não vem*, estamos dentro do país.

Filosoficamente, Schwarz assinala, em uma nota de rodapé, que aplicara a categoria de “alegoria” para classificar o Tropicalismo a partir da formulação de Walter Benjamin no livro *Origem do drama barroco alemão*, da década de 1920. É curiosa essa sua aplicação, pois Benjamin fizera um grande esforço teórico para legitimar o direito estético da alegoria frente ao símbolo, tradicionalmente o seu oposto hierarquicamente superior. Na sua opinião, o “preconceito classicista” fez a redução da alegoria a uma “ilustração”, como uma espécie de exemplificação de ideias, cujo valor seria dizer, indiretamente, uma outra coisa que não se poderia dizer diretamente. Na época da ditadura no Brasil, aliás, seria tentador entender a alegoria assim: artistas a empregariam para falar o que era proibido, como fez Chico Buarque na canção *Cálice*, cuja forma escrita escondia o efeito sonoro, uma vez que foneticamente soa um “cale-se”, denunciando a censura. Não é, contudo, esse jogo previamente intencionado e que pode ser desfeito quando decodificado o que Benjamin tem em vista. Pelo contrário, a essa concepção da alegoria que é meramente ilustrativa, ele opõe uma outra, que é expressiva, ou seja, que é, em e por si mesma, linguagem<sup>15</sup>. É inventiva, não só representativa.

O caráter alegórico que Benjamin atribuía ao drama trágico do século XVII – mas, na verdade, tendo em vista obras de vanguarda de sua própria época<sup>16</sup> – encontra-se ainda no Tropicalismo brasileiro. É que “o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação” tropicalista<sup>17</sup>, para arriscarmos uma paráfrase de Benjamin. Rompia-se, assim, com a pretensão de organicidade do todo prevista pelos símbolos da estética clássica. O Tropicalismo introduz na música popular do Brasil, mas também na imagem de Brasil que produz a partir dela, um sentido alegórico. Não se procura a perfeição que totalizaria a forma da canção e nem a imagem do país. Pelo contrário, encontra-se a força do estilhaço, dos fragmentos sem uma síntese. Sua intrusão pode “ser caracterizada como um grande delito contra a paz e a ordem, no campo da normatividade artística”<sup>18</sup>. O delito está na ausência de totalização simbólica. Isso que classicamente era dado como a fraqueza da alegoria, sua fragmentação, é o que Benjamin sublinha como a sua força particular, que quebra a ilusão de totalidade. Para tal, a alegoria, se é que tem uma dialética, é uma dialética muito particular, pois os opostos não vão se resolver – a tese e a antítese – em um terceiro termo: a síntese.

Entretanto, foi precisamente isso que Schwarz atacou na antropofagia do Modernismo e na sua atualização já durante o Tropicalismo: a falta de superação dialética das oposições. Nessa medida, o seu esquema parece se aproximar mais da *Estética* de Georg Lukács, de 1963, do que daquela de Walter Benjamin. Pois enquanto este sinalizava que a alegoria expunha criticamente a face hipócrita da história diante do sofrimento ou do malogro<sup>19</sup>, aquele acusava a alegoria da arte contemporânea de ser dissimulação conformista diante do mundo, tornando-se um jogo vazio, sem necessidade, sem conexão com a realidade<sup>20</sup>. É que a alegoria, para Lukács, compraz-se numa ambiguidade socialmente alienada, pela qual ela pode, ao mesmo tempo, estranhar o mundo e se integrar a ele. O compromisso de natureza material com a transformação da história se perde. Todos os elementos tornam-se apenas emblemas para figurar esteticamente. Os paradoxos avultam, só que some todo o trabalho de resolvê-los. Ora, se é assim, a crítica de Schwarz ao Tropicalismo filia-se – no campo da filosofia contemporânea – à teoria não de Benjamin, mas de Lukács. O embate, aqui, é entre duas concepções de dialética: a de Benjamin, heterodoxa e interessada na tensão entre as diferenças, é alegórica; a de Lukács, ortodoxa e interessada na superação das oposições, é simbólica. No Brasil, a canção tropicalista está com o primeiro. Schwarz está com o segundo.

Nesse sentido, a articulação tropicalista do presente com o passado não se faz só através da paródia, mas também do pastiche, como observou Christopher Dunn<sup>21</sup>. O passado não é objeto de cinismo ou deboche apenas, como na paródia. Escute-se a interpretação que Caetano dá à canção *Coração materno*. É sincera e emocionada. O passado musical nacional é tratado com carinho: a voz empostada antiga de Vicente Celestino, oposta ao estilo discreto da Bossa Nova de onde vem o Tropicalismo, é reaproveitada numa espécie de antropofagia (sob este aspecto, tropicalistas foram mais generosos com a tradição do que concretistas; Augusto de Campos lamentava que não se tivesse deixado para trás a grandiloquência do “bel canto”<sup>22</sup>). Nossa vanguarda teve paródia de ruptura e, também, pastiche de permanência, como era o caso do Modernismo, segundo Silviano Santiago<sup>23</sup>. Não há, contudo, neutralidade na operação. Recuperar Celestino era um gesto crítico diante da normatização comportada da Bossa Nova. O passado que é atualizado o é a partir de uma necessidade presente e configura com ele uma tensão dialética. Logo, a apropriação do que já passou não é uma “canibalização aleatória”<sup>24</sup>, o que para Fredric Jameson definiria a estética do pastiche. Não no caso tropicalista.

É que a poética tropicalista, ao produzir paródias e pastiches do passado, procura na verdade construir o que Benjamin chamava de imagens dialéticas. O “seu lugar não é arbitrário”, definiu o filósofo, “deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível”<sup>25</sup>. Se a relação do presente com o passado ou do moderno com o arcaico fosse aleatória, não haveria a força poética extraída da oposição radical entre um e outro. É preciso que entre os elementos haja tensão. Esta tensão é a mesma que a dialética tradicional gostaria de superar numa conclusão. O Tropicalismo não procura a consumação, e sim a exposição da contrariedade da tese com a antítese. Há Vicente Celestino e João Gilberto, Chico Buarque e Roberto Carlos, macumba e Batman, campo e cidade, tristeza e alegria, amor e humor, religião e política, folclore e consumo. Nenhuma das oposições é submetida ao movimento de superação que curaria seu choque estético. “Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização”<sup>26</sup>, nos dizia Benjamin. Tal choque era a crítica tropicalista da imagem de Brasil. Desde a pioneira canção *Tropicália* até o álbum *Tropicália ou Panis et circencis*, interessa a tensão – e não a solução – entre a multiplicidade e a unidade do Brasil.

Se a música *Geleia geral* tornou-se um manifesto dentro do manifesto que era o disco *Tropicália ou Panis et circencis*, foi porque sua letra expunha imagens dialéticas do Brasil, servindo como uma instância metalinguística do movimento tropicalista. O consumo moderno e o folclore arcaico estão conjugados aqui: há o iê-iê-iê novo e o bumba antigo, mas “é tudo a mesma dança”. É violenta e delicada a fórmula “brutalidade jardim”, tirada do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. São as “reliquias do Brasil”. Elas aparecem nas dualidades e não excluem elementos de fora devorados antropofagicamente, por exemplo um disco de Frank Sinatra. O mundo é moderno e urbano, a geleia geral do país é anunciada no *Jornal do Brasil*. Mesmo assim, a natureza bela é presente na “manhã tropical”. O Modernismo de Oswald está por toda parte desta canção. O verso “a alegria é a prova dos nove”, do *Manifesto antropófago*, é citado, porém, depois ouvimos: “a tristeza é teu porto seguro”. Interpretadas por Gil, as palavras de Torquato Neto ganham uma profunda ambivalência, um misto de entusiasmo autêntico e ironia reflexiva, de elogio e crítica. Nada está pronto ou claro. Nem a verdade do ser do Brasil. Pois este ser é lançado na história. O Tropicalismo não definiu qual a identidade nacional pela antropofagia, ele explicitou a resistência antropofágica a toda definição unívoca, essencial e intemporal do país.

Isso, porém, é diferente de um disparate. Se assim o pareceu a Schwarz, é porque o Tropicalismo ofendia seus pressupostos filosóficos em dois pontos: um era a concepção de história e outro era a relação com o mercado. O passado não estava submetido à superação revolucionária pelo progresso até o socialismo e o liberalismo tinha algum potencial democratizante. Neste segundo ponto, sempre espantou – e não apenas aos opositores dos tropicalistas, mas a seus apoiadores idem – a receptividade generosa que tudo parecia ganhar aí. Em *Verdade tropical*, Caetano conta que era cobrado por Glauber Rocha e Augusto de Campos pelo que seria sua excessiva tolerância ou generosidade com a produção nacional (o que, até hoje, causa espécie, como em seus elogios à cantora Sandy). Nisso, buscava-se “a ampliação do mercado pela prática da convivência na diversidade”<sup>27</sup>. Era uma espécie de “abraço” que tudo trazia para si, e pouco deixava de fora, o que dava a impressão de falta de discriminação crítica. No crivo férreo de Schwarz, era um efeito da “conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado”<sup>28</sup>. Tudo teria lugar no Tropicalismo, pois ele mesmo seria um espaço vazio.

O problema era semelhante àquele que, a seu modo, apontava o diretor de teatro Augusto Boal, a saber, que a interação tropicalista com a indústria cultural sempre se decidiria a favor desta última. No embate entre a arte de vanguarda e o capital da mídia, este acabaria vencendo. Para dar um exemplo, “a participação de um tropicalista num programa do Chacrinha obedece a todas as coordenadas do programa e não às do tropicalista – isto é, o cantor acata docilmente as regras do programa sem, em nenhum momento, modificá-las”<sup>29</sup>. Essa era a opinião de Boal, e por isso achava ele que o Tropicalismo “pretende ser tudo e não é nada”. O seu argumento, contudo, ignora que, para os tropicalistas, o Chacrinha não era somente um adversário a ser domado, mas um elemento já com caráter tropical, a ser como que convocado para compor uma ampla imagem do Brasil. Não havia preconceito com ele. Mesmo assim, quando os tropicalistas consideravam que a situação da indústria demandava rompimento com a docilidade, eles o fizeram. O episódio da apresentação de *É proibido proibir* é o exemplo cabal disso, diante da estrutura dos festivais da canção. Só que esse embate não era tomado a priori, ou seja, só surgia quando era o caso, na medida em que tantas outras vezes parecia aos tropicalistas que a técnica industrial podia abrir ideias estéticas também. Era desta tese que os críticos marxistas, como Schwarz, e os artistas socialistas, como Boal, discordavam, uma vez que a lógica do capital seria só de fechamento.

Mesmo críticos que enxergam na origem do Tropicalismo a virtude do uso democratizante do mercado, como é o caso de Nuno Ramos, suspeitam que a sua normatização histórica possa ter um efeito oposto. “Suspeito que o Tropicalismo tenha naturalizado nossa indústria cultural até um ponto sem retorno”, escreveu ele, “e que o ciclo de conquistas democráticas provenientes dessa operação tenha se encerrado há décadas”<sup>30</sup>. Seu comentário tem dois lados: se acusa o legado do Tropicalismo no século XXI pela naturalização com que aceitamos a lógica típica da indústria cultural do espetáculo, reconhece também que no final da década de 1960 a operação desempenhou papel importante para o alargamento público da arte a partir de uma visão menos preconceituosa. Meio século atrás, a técnica das mídias e a comunicação de massas estavam sendo experimentadas, o seu sentido estava em disputa. Era o caso do programa de auditório do Chacrinha. Nada a ver com Luciano Huck, por exemplo. Onde antes havia grande ambiguidade cultural, agora há estreita ideologia social. Não é, definitivamente, a mesma coisa.

Se a estratégia tropicalista era uma espécie de antropofagia não somente do mundo estrangeiro tal como ele se apresentava na primeira metade do século XX mas também da indústria cultural sistematizada na segunda metade do século XX, o desenvolvimento da lógica dessa indústria no século XXI impõe ainda uma nova atualização da ideia originalmente modernista. Nesse contexto, o problema é saber se a poética tropicalista ainda fricciona o mundo do que o crítico Nicholas Brown chamou de “obra de arte na era de sua completa subsunção ao capital”<sup>31</sup>. Pois as brechas evidentes meio século atrás, se não desapareceram, certamente se estreitaram. É que “a produção cultural está agora diretamente, e não apenas de modo eventual, explorada do ponto de vista econômico, comprada e vendida de maneira a proporcionar lucro”, escreveu Brown para discutir especificamente o movimento tropicalista, reconhecendo que, em *Verdade tropical*, Caetano “fala de maneira notavelmente honesta a respeito das condições sob as quais os artistas contemporâneos realmente trabalham”<sup>32</sup>. Tais condições são aquelas em que o intervalo entre um momento plenamente autônomo e crítico da criação, por um lado, e o momento de interação com a sociedade e o mercado, por outro lado, foi praticamente abolido. O problema é que todos os canais de difusão da arte, cuja função é essencial para a pretensão social, pertencem ao capital. Ruim com eles, pior sem eles. O custo da pureza seria a irrelevância. O desafio é como trabalhar em meio às contradições, e não extirpá-las – “aqui ninguém é inocente”<sup>33</sup>.

Nesse jogo complexo, os tropicalistas, desde o fim da década de 1960 até o século XXI, podem às vezes acertar em cheio e outras vezes escorregar na forma de ter contato com o mercado. Depois de escrever sobre o Tropicalismo em cima do laço em 1970 e amadurecer sua crítica na década de 1980 em *Que horas são?* incluindo nela a antropofagia, Roberto Schwarz voltou a carga em 2012 tendo em vista o livro *Verdade tropical*, de 1997. O seu inteligente ensaio condena Caetano, dando àqueles momentos em que a sua versão da história escorrega para o flerte acríptico com o mercado o valor de sintomas de um problema mais geral: a adesão ao capitalismo contemporâneo que consagrara o próprio movimento tropicalista. O elogio provocador feito por Caetano à “pluralidade de estilos concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras”<sup>34</sup> prestou-se certamente a esse ataque, para o qual tal aposta fracassa na medida em que “o mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado”<sup>35</sup>, nos termos de Schwarz, que acusa o Tropicalismo de aproveitar para surfar na crista da onda. O elogio de Caetano ao espírito liberal, em *Verdade tropical*, seria um pacto com a vitória em curso no mundo e no Brasil nos anos 1990, um déficit crítico.

É como se a história posterior do protagonista do Tropicalismo dos anos 1960 confirmasse um vício de origem: a ambiguidade de Caetano é esteticamente interessante e culturalmente reveladora, entretanto politicamente insuficiente. O critério para tal juízo, no caso de Schwarz, é o abandono da posição de esquerda estabelecida e do projeto de futuro socialista<sup>36</sup>. Mesmo que o seu parecer esteja certo, já a consequência daí tirada para a avaliação do Tropicalismo é no mínimo duvidosa, pois disso não resultou uma situação em que “a satisfação legítima de sair do estado de segregação de uma cultura semicolonial se converte”, como ele denuncia, “na ambição de fazer e acontecer na arena internacional – em lugar de questionar essas aspirações elas mesmas”<sup>37</sup>. Tais aspirações jamais deixaram de ser questionadas pelos tropicalistas que, como Oswald de Andrade no *Manifesto da poesia pau-brasil*, queriam de fato dar à cultura nacional obras que pudessem ser exportadas, participando do mundo globalizado, mas a partir da antropofagia que era, em si mesma, crítica ao circuito colonizador da arena internacional. Em outras palavras, os tropicalistas não questionavam as premissas dessa arena do ponto de vista da esquerda socialista, o que é diferente de não questioná-la como um todo e de apenas endossá-la sem mais, como quer Schwarz.

Novamente, o problema é que a antropofagia tem uma lógica própria, que não renega o inimigo, mas o devora para transformar este que o come. Não seria o caso, portanto, de apenas o Tropicalismo vencer e sobrepujar o mercado, e sim de se deixar também transformar por ele, no que aí haveria de virtuoso, mas que para Schwarz inexistente. Devorar o mercado não é simplesmente exterminá-lo, mas digeri-lo, torná-lo parte de si após analisá-lo. Isso está tão distante de abandonar o questionamento da “ordem mundial” que até mesmo um intelectual socialista, Ruy Fausto, defende a perspectiva de Caetano sobre o mercado na polêmica com Schwarz<sup>38</sup>, talvez porque aceite em maior profundidade uma revisão dos ideais da esquerda frustrados com o golpe militar de direita de 1964. *Verdade tropical* é muitas vezes condescendente demais com o liberalismo e severo com a esquerda que a ele se opunha, talvez por no íntimo sentir-se até mais próximo da última, e exigir então mais dela. Mesmo assim, apontar os problemas da condescendência liberal, como faz Schwarz, não deveria alterar a severidade com que são tratados projetos politicamente autoritários – e não era só a União Soviética, como parece acreditar Schwarz – que se vestiram de socialistas apenas para que a solução da desigualdade se colocasse na frente da liberdade democrática.

Para que o Tropicalismo esteja à altura da exigência crítica de Schwarz, é preciso considerá-lo cuidadosamente. Realmente, o mercado pode cooptar para si a arte, extraindo dela todo espírito crítico, dissolvendo as obras e os gestos no fetichismo generalizado de signos culturais. Não é possível ignorar que mesmo a antropofagia e o Tropicalismo tornaram-se, como tudo o mais, marcas de sucesso na globalização anódina atual. No caso, marcas de uma brasilidade *prêt-à-porter* agradável para a arte mundial, ela mesma cada vez mais subordinada à lógica da indústria cultural, que mal sabe distinguir entre valor estético e valor financeiro. Pareceria até que, sendo assim, a geleia geral, moldável por qualquer interesse, é uma metáfora adequada para o jogo do capital. No entanto, a geleia geral jamais foi, para os tropicalistas, uma panaceia. Os objetos de consumo de *Baby* estão no mesmo álbum no qual há “policiais vigiando” de *Lindoneia*. O eu queria cantar em *Panis et circences*, não pode pois as pessoas da sala de jantar estão ocupadas em nascer e morrer. Os amantes gostariam de passear na canção *Enquanto seu lobo não vem*, só que ele – a perseguição ditatorial – já chegou. Em suma, a geleia geral não é a solução para a cultura brasileira, é o desafio que se coloca para ela, só que esse desafio é, ao mesmo tempo, fonte de alegria, alegria.

Realmente, o Tropicalismo suprime das suas imagens de Brasil a solução para os conflitos que anuncia. Mesmo porque, eles seriam uma espécie de veneno remédio, como toda droga, ou seja: às vezes responsáveis por nossas doenças, às vezes por nossa saúde. Nesse sentido, os tropicalistas buscavam menos a síntese que uniria as oposições com as quais trabalha, deixando-as para trás, do que uma “configuração saturada de tensões” que “comunica um choque”, para empregar a terminologia do filósofo Walter Benjamin<sup>39</sup>. Impor uma síntese seria desfazer as tensões. Em *Tropicália ou Panis et circencis*, ficamos entre o arcaico e o moderno: macumba e Batman, boi do folclore e LP de Sinatra, a *Carolina* de Chico Buarque e o iê-iê-iê de Roberto Carlos, bandeirolas no cordão e parque industrial, as três caravelas de Colombo e uma lanchonete, céu de anil e inferno, o coração materno que o camponês arrancou e a cidade que eu plantei para mim: a alegria é a prova dos nove, mas a tristeza é o porto seguro. É o choque da diferença que dá força às imagens. O passado deve ser atualizado, não superado. Na Tropicália, o “conceito fundamental não é o progresso, mas a atualização”<sup>40</sup>, talvez dissesse Benjamin. O paradoxo resistia à dialética. Não há síntese por vir do tempo histórico, mas uma atuação presente dele através de suas inúmeras tensões passadas e futuras.

---

<sup>1</sup> Walter Garcia, *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (São Paulo: Paz e Terra, 1999).

<sup>2</sup> Caetano Veloso, *Verdade tropical*, (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), p. 168.

<sup>3</sup> Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas* (São Paulo, Perspectiva, 1974), p. 162.

<sup>4</sup> Celso Favaretto, *Tropicália: alegoria, alegria* (São Paulo: Ateliê Editorial, 1996), p. 18.

<sup>5</sup> Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, in *O pai de família e outros ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 89.

<sup>6</sup> Roberto Schwarz, “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, in *Martinha versus Lucrecia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2012), p. 97.

<sup>7</sup> Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, in *O pai de família e outros ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 88, 90.

<sup>8</sup> Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, in *O pai de família e outros ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 87.

<sup>9</sup> Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, in *O pai de família e outros ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 90.

<sup>10</sup> Roberto Schwarz, “Nota sobre vanguarda e conformismo”, in *O pai de família e outros ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 48.

<sup>11</sup> Devo um agradecimento aqui ao amigo Sérgio Martins, que me chamou a atenção sobre este ponto.

<sup>12</sup> Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, in *O pai de família e outros ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 92.

<sup>13</sup> Roberto Schwarz, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, in *Que horas são?* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987), p. 12.

- 
- <sup>14</sup> Roberto Schwarz, "A carroça, o bonde e o poeta modernista", in *Que horas são?* (São Paulo: Companhia das Letras, 1987), p. 22.
- <sup>15</sup> Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (São Paulo: Brasiliense, 1988), p. 184.
- <sup>16</sup> Cf. Peter Bürger, *Teoria da vanguarda* (São Paulo: Cosac e Naify, 2008), p. 140.
- <sup>17</sup> Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (São Paulo: Brasiliense, 1988), p. 200.
- <sup>18</sup> Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (São Paulo: Brasiliense, 1988), p. 199.
- <sup>19</sup> Walter Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (São Paulo: Brasiliense, 1988), p. 188.
- <sup>20</sup> Georg Lukács, "Alegoría y símbolo", in *Estética 1* (Barcelona: Grijalbo, 1982), p. 467-8.
- <sup>21</sup> Christopher Dunn, *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira* (São Paulo: Unep, 2009), p. 114.
- <sup>22</sup> Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas* (São Paulo: Perspectiva, 1974), p. 56.
- <sup>23</sup> Silviano Santiago, "A permanência do discursos da tradição no Modernismo", in *Nas malhas da letra* (Rio de Janeiro: Rocco, 2002), p. 134.
- <sup>24</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism; or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 17-8.
- <sup>25</sup> Walter Benjamin, *Passagens* (Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009), p. 518.
- <sup>26</sup> Walter Benjamin, "Sobre o conceito de história", in *Magia e técnica, arte e política* (São Paulo: Brasiliense, 1994 – Obras escolhidas, v.1), p. 231.
- <sup>27</sup> Caetano Veloso, *Verdade tropical* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), p. 281.
- <sup>28</sup> Roberto Schwarz, "Cultura e política, 1964-1969", in *O pai de família e outros ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), p. 89.
- <sup>29</sup> Augusto Boal, "Que pensa você do teatro brasileiro?", in Carlos Basualdo (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (São Paulo: Cosac Naify, 2007), p. 272.
- <sup>30</sup> Nuno Ramos, "Suspeito que estamos", in *Folha de S. Paulo* (28 de maio de 2014).
- <sup>31</sup> Nicholas Brown, "A obra de arte na era de sua completa subsunção ao capital", in Fabio Akcelrud Durão; Daniela Mussi; Andréia Maranhão (orgs.), *Marxismo: cultura e educação* (São Paulo: Nankin Editorial, 2015), p. 11.
- <sup>32</sup> Nicholas Brown, "Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital", in Maria Elisa Cevalco e Milton Ohata (orgs.), *Roberto Schwarz: um crítico na periferia do capitalismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), p. 306.
- <sup>33</sup> Nicholas Brown, "Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital", in Maria Elisa Cevalco e Milton Ohata (orgs.), *Roberto Schwarz: um crítico na periferia do capitalismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2007), p. 300.
- <sup>34</sup> Caetano Veloso, *Verdade tropical* (São Paulo: Companhia das Letras, 1997), p. 281.
- <sup>35</sup> Roberto Schwarz, "Verdade tropical: um percurso de nosso tempo", in *Martinha versus Lucrecia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2012), p. 99.
- <sup>36</sup> Roberto Schwarz, "Verdade tropical: um percurso de nosso tempo", in *Martinha versus Lucrecia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2012), p. 87.
- <sup>37</sup> Roberto Schwarz, "Verdade tropical: um percurso de nosso tempo", in *Martinha versus Lucrecia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2012), p. 74.
- <sup>38</sup> Ruy Fausto, "Caetano Veloso, Roberto Schwarz, etc.", in *Revista Fevereiro* (No 6: <http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=06&t=16>).
- <sup>39</sup> Walter Benjamin, "Sobre o conceito de história", in *Magia e técnica, arte e política* (São Paulo: Brasiliense, 1994 – Obras escolhidas, v.1), p. 231.
- <sup>40</sup> Walter Benjamin, *Passagens* (Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009), p. 502.