

O coletivo anônimo e a trama dos gêneros: subjetivações plurais e intertextualidade no Brasil dos anos 1960

Alvaro Neder (IFRJ, Rio de Janeiro, RJ)
alvaroneder@ig.com.br

Resumo: Este ensaio destaca a pouco compreendida pluralidade de gêneros musicais na MPB e na Tropicália da década de 1960, relacionando-a aos abalos vividos no período. Tal pluralidade de gêneros é inédita em um conjunto unitário de práticas na história da música popular brasileira, e argumenta-se que seu surgimento em momento marcado pela busca de participação nas decisões nacionais e diálogo, por parte das populações mais amplas, é significativa. Nesta pesquisa etnomusicológica, gêneros musicais foram compreendidos como *discursos* e diferentes gêneros foram percebidos como os discursos de diferentes grupos sociais e culturais. Investigando este fenômeno através do conceito de *intertextualidade*, analisou-se como identidades culturais erigidas em torno de gêneros delimitados foram desconstruídas pela ruptura de fronteiras entre os gêneros. Um sujeito plural emergiu deste processo, desafiando pares binários mutuamente excludentes.

Palavras-chave: intertextualidade na MPB e na Tropicália; subjetividade na música; discurso musical e gênero musical.

The anonymous collective and the network/conspiracy of genres: plural subjectivations and intertextuality in 1960's Brazil

Abstract: This paper highlights the scarcely understood plurality of genres in 1960s MPB and Tropicália, correlating it to the decade's upheavals. Such plurality of genres is unprecedented in a single set of practices in the history of Brazilian popular music, and the paper argues that its appearance in a moment marked by the broadest population's search for decisory participation and dialogue is significant. In this ethnomusicological research, music genres were taken as discourses, and different genres were perceived as the discourses of different social and cultural groups. Investigating this phenomenon through the concept of *intertextuality*, I analyzed how cultural identities built around delimited genres were deconstructed by the rupture of the frontiers between genres. A plural subject emerged from this, challenging binary, mutually excluding pairs such as militancy/ aesthetics, nationalism/ transnationalism, MPB/ Tropicália.

Keywords: intertextuality in Brazilian MPB and Tropicália; subjectivity in music; musical discourse and genre.

1 – Introdução

Apesar de cinco décadas de prolíficos e frutíferos estudos em múltiplas disciplinas, os conjuntos de práticas musicais surgidos no início dos anos 1960 com os nomes genéricos de "MPB" e "Tropicália" seguem suscitando problemas que solicitam revisão.

Para iniciar uma breve revisão de tais problemas, resumamos as descrições sobre MPB e Tropicália cristalizadas pelas abordagens dominantes, que entendem os dois movimentos em termos opositivos e mutuamente excludentes.

De acordo com tais abordagens, as canções da MPB teriam configurado um ideal de resistência contra a ditadura militar e os poderes políticos e econômicos associados ao golpe. Estas canções, feitas por intelectuais movidos por impulsos didáticos e paternalistas, utilizavam

basicamente os gêneros nacionais, que representariam as "massas" brasileiras. Suas letras comunicariam mensagens esquerdistas de rebelião, que encorajariam o "povo" a resistir e lutar contra a ditadura.

Ao contrário, ainda de acordo com as narrativas dominantes, os compositores tropicalistas teriam utilizado todos os ícones rejeitados pela MPB com o deliberado objetivo de provocar escândalo entre os nacionalistas. Sua música justapunha gêneros nacionais e transnacionais (nos quais a guitarra elétrica desempenhava um papel de destaque), suas letras não eram esquerdistas, mas anárquicas e surreais, e os intérpretes usavam o estrelato, a moda e os *mass media* para criticar as noções de autenticidade defendidas pela MPB, compreendidas como "populistas".

Entretanto, estas límpidas categorizações foram desafiadas por um problema específico encontrado em minha pesquisa (NEDER, 2007): o de ouvintes que se identificavam com ambas práticas musicais no contexto altamente polarizado dos anos 1960.

Nos anos 1970, quando eu era ainda um adolescente acompanhando familiares mais velhos em suas atividades como estudantes universitários, pude observar a rotina de tais estudantes e participar de suas reuniões políticas clandestinas, festas e eventos musicais – que giravam, todos, em torno de política. Pude usufruir a intimidade de vários destes estudantes, todos os quais membros de movimentos universitários nacionalistas da esquerda não-armada. Testemunhando suas práticas privadas e coletivas, observei seu uso indiscriminado de canções tanto da MPB como da Tropicália. Da mesma maneira, seu comportamento pessoal não se assemelhava ao conservadorismo nacionalista que a narrativa canônica propõe.

Anos mais tarde, à medida que estudava a crítica e historiografia da música popular brasileira e me defrontava com o paradigma dicotômico descrito anteriormente, tornei-me cada vez mais intrigado pelo que me pareceu um uso incoerente das canções tropicalistas por parte daqueles estudantes nacionalistas. Passei a suspeitar que era possível reconciliar tais significados divergentes através de subjetividades plurais, e que a música popular brasileira dos anos 1960 desempenhou um papel de destaque na constituição destas novas subjetividades.

Juntamente com minha observação participante, minha pesquisa etnomusicológica subsequente, que contou com entrevistas com estudantes militantes de esquerda, confirmou que a canção popular brasileira dos anos 1960 teve importante função na constituição de subjetividades plurais. Estas novas subjetividades são ilustradas nesta introdução por meio da menção, feita até aqui, à simultânea identificação com ideais nacionalistas e transnacionalistas/ contraculturais por parte destes militantes (para maiores detalhes, ver NEDER 2008).

Entretanto, tendo dito isto, permanece um outro problema: as narrativas hegemônicas sobre a MPB e a Tropicália insistem em afirmar os dois movimentos culturais e musicais como criações da classe média. No caso da MPB, tais narrativas atribuem a responsabilidade por sua criação, mais especificamente, a um segmento dessa classe média, os universitários, no contexto da resistência à ditadura militar. Com isso, a MPB foi reduzida, de maneira idealista, a decisões de cúpula do CPC da UNE orientadas pela ideologia nacional-popular, como se vê neste resumo de influente brasilianista da atualidade:

A MPB não deveria ser compreendida como um gênero ou estilo, mas, em vez disso, como uma categoria sociocultural de música inicialmente produzida e consumida primariamente por pessoas urbanas, com educação universitária, de classe média que eram, em

geral, comprometidas com a defesa da música brasileira "autêntica" e que se opunham ao governo militar. (DUNN, 2003, p.149)

Por outro lado, a Tropicália é, frequentemente, compreendida como resultado de um pequeno grupo de compositores e cantores, narrativa em que Caetano Veloso surge como líder. Como conta o próprio Caetano, em seu livro *Verdade tropical*, já havia algum tempo ele e o "grupo baiano" procuravam instaurar uma ruptura na música popular e no processo cultural brasileiro: "[...] nos empenháramos em subverter o ambiente da MPB" (VELOSO, 1999, p.141). Embora Caetano elegantemente inclua o grupo como um todo neste seu projeto, em outros momentos ele deixa clara a noção de sua consciência como origem e centro do movimento:

Eu me sentia responsável por uma grande e bela tarefa, pois Gil e Gal (e também Bethânia, apesar do seu grito de independência) necessitariam sempre de minha orientação, direta ou indireta. [...]
(VELOSO, 1999, p.145)

Por isso, Caetano teria tomado a iniciativa, segundo ele: "... decidi que no festival de 67 deflagraríamos a revolução" (VELOSO, 1999, p.165).

No entanto, esta conspícua ausência, nas versões dominantes, do papel do coletivo anônimo na formação da MPB e da Tropicália, parece dever-se à atenção relativamente pequena prestada aos sons musicais e ao que possam indicar ao crítico cultural. Percebe-se que as certezas geradas por estudos acadêmicos tornadas senso comum baseiam-se, prioritariamente, no discurso verbal: o que disseram as letras de música, o que se disse sobre as letras de música ou sobre as músicas. Poucos estudos podem ser mencionados quando se trata de investigar os possíveis sentidos culturais da *música* da MPB e da Tropicália. Ao contrário, busca-se, aqui, sugerir que a música utilizada nos dois movimentos, ao fazer uso de elementos de diversas origens, populares e eruditas, traz a marca da alteridade, constituindo-se em espaço plural de encontro, embate e negociação de sujeitos de diferentes classes sociais e segmentos culturais.

A alteridade está presente em toda música, posto que nenhuma música existe em um vácuo social e nenhuma música foi feita de forma "livre" em relação aos condicionamentos socioculturais (linguagem, economia, relações de poder e assim por diante). Colocando em destaque a participação da população mais ampla na criação musical, através do conceito de *musicar*, o musicólogo Christopher Small (SMALL, 1987 e 1999) entende que aquilo que chamamos de "música" abrange a produtividade de todos os que fazem parte da cultura, pois de alguma maneira interferem na concepção do que é e de como deve ser este musicar.

No que diz respeito à MPB, enquanto música comercial de massas que aspirava à sobrevivência artística e empresarial, é certo que o agradar a seu público era uma

condição colocada desde o princípio por todo intérprete, compositor ou produtor musical. E, como toda música popular, sua viabilidade dependeu de seu sucesso em atender às demandas identitárias de seu público:

[...] a música popular sempre esteve interessada, não tanto em refletir a realidade social, mas em oferecer maneiras através das quais as pessoas pudessem desfrutar de e valorizar identidades pelas quais elas ansiavam ou acreditavam possuir. (MIDDLETON, 1990, p.249)

Se as pessoas consomem música popular como um modelo para a construção de sua subjetividade, a existência de cada som musical em uma canção deve ser vista como algo que visa a ser reconhecido como tal modelo. Logo, gêneros, estilos e técnicas não se concretizam em uma dada canção devido às escolhas auto-suficientes de compositores, como desejariam os idealistas, mas devido à produtividade material do coletivo, cujos índices são insistentemente buscados pela indústria como um todo para orientar suas freqüentemente fracassadas tentativas de construção de sucessos.

Com certeza, é muito comentada a opção preferencial dos compositores da MPB por gêneros brasileiros. Como já foi dito, isto foi freqüentemente explicado como uma estratégia populista. Ao utilizar gêneros nacionais, o artista engajado no projeto nacional-popular estaria supostamente buscando uma aproximação em relação ao "povo". Diretrizes neste sentido foram efetivamente lançadas no documento do PCB, a *Declaração sobre a política do PCB*, de março de 1958. Naquele momento, o PCB visava promover uma aliança entre as lideranças de esquerda, as "massas" e os setores tidos como "progressistas" da burguesia nacional. Com o *Manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes* (lançado em outubro de 1962), os ideólogos do CPC davam continuidade à *Declaração* no sentido de disciplinar a criação dos músicos impondo-lhes o caminho do folclore. Isto porque, no entender desses ideólogos, para que fosse possível desenvolver uma consciência popular (condição necessária à libertação das "massas"), seria necessário que o artista abdicasse de seus prazeres estéticos "burgueses" e de sua auto-expressão individualista e se voltasse para o folclore, produto da "verdadeira alma popular".

Esta seria a explicação hegemônica para o uso de gêneros nacionais pela MPB dos anos 1960. No entanto, seja este uso devido à influência dos ideólogos do CPC ou dos compositores, o painel oferecido por essas versões é o de uma independência quase total desses produtores ou formuladores de políticas em relação ao universo de compradores de discos e participantes, de maneira geral, no processo de produção discursiva de um quadro histórico-musical. O que essas análises implicitamente sugerem é um poder de determinação acentuado para os ideólogos ou compositores, pois não chama a atenção nenhum relato que considerasse a sobrevivência material de uma

política cultural. Ao contrário, parece haver um consenso de que bastava que se decidisse por uma linha política ou estilística para que ela se afirmasse comercialmente. Ou melhor, a palavra comércio não se coloca, e a única coisa que parece em disputa é o grau de poder político suficiente para fazer prevalecer uma linha artístico-ideológica. Mesmo quando surgem gravações de gêneros e estilos mais populares – que são tradicionalmente descritas como obedecendo à "estética do CPC" – isso seria devido, mais uma vez, exclusivamente às intenções soberanas da elite cultural, suficientes para impor seus desejos aos grandes conjuntos sociais, invisíveis no processo.

Contrapondo-se a esta visão, é meu argumento que a atividade do coletivo anônimo foi determinante para o processo histórico que viria a constituir a MPB e a Tropicália. Como já foi dito, a análise da MPB, neste sentido, foi objeto de outras publicações (NEDER, 2012a). No decorrer deste artigo, pretendo discutir a emergência da Tropicália a partir de uma ampla articulação coletiva, da qual participaram também os artistas. Procuo, assim, problematizar as narrativas esquemáticas já mencionadas, que, desconsiderando a participação da população mais ampla na construção da música popular da década de 1960, buscam reforçar o dirigismo das elites, alienando tais populações de seu papel e suas responsabilidades na condução de seus destinos.

2 – Fundamentação teórica: Gênero musical, subjetividade e intertextualidade

As novas subjetividades complexas, intertextuais, mencionadas anteriormente, para cuja constituição teriam contribuído a simultânea identificação com músicas e ideologias da MPB e Tropicália, sugerem o conceito de *sujeito em processo* desenvolvido pela crítica literária e psicanalista Julia Kristeva (KRISTEVA 1974, 1975, 1984). Kristeva aplica seu conceito não à música mas à linguagem poética, buscando compreender como o leitor do texto modernista, experimental, se identifica (no sentido mais profundo do termo) com as múltiplas vozes dispersas no texto, o que leva à crise da identificação com apenas um sentido fundador, paternal, sentido que seria a própria definição de *identidade*. Como resultado desta crise, o leitor tem sua identidade desconstruída por meio desta *prática do texto*.

Entretanto, a música – especialmente o gênero musical – é também um sistema signifiante, portanto argumento que é também capaz de produzir identificações e levar a processos semelhantes aos descritos por Kristeva nos termos de seu sujeito em processo.

Questões identitárias, políticas, estéticas, corporais, de etnicidade, nacionalidade, classe e outras estabelecem entre si uma relação complexa, no âmbito dos discursos verbais. Esta relação servirá como um contexto para apreender, classificar e criticar os sons musicais, quaisquer que sejam. Por outro lado, os discursos musicais (gênero,

estilo, retórica, técnicas e tecnologias, intertextualidades entre idioletos, etc.) se conectam tanto a processos corporais como culturais. Assimilação e rejeição, amor e ódio são categorias corporais que se manifestam na música e possibilitam, em geral, um grau muito maior de mobilização emocional do que o permitido pelos discursos verbais. Assim, embora a rejeição, por exemplo, não precise do linguístico para se expressar, e possa ser veiculada pela música sem um discurso verbal específico, tal discurso verbal proporciona maior precisão a uma dada crítica social, como, por exemplo aquela formulada pelo *punk rock*. Por outro lado, sem a música – e a corporalidade, o semiótico (cf. Kristeva) presentes nela – o discurso do *punk rock* não teria o mesmo potencial mobilizador e aglutinador.

Portanto, a música pode ser considerada um discurso. Não no sentido de se realizar em completa independência do discurso verbal, mas no sentido de, tal como o discurso verbal, e em interdependência com ele, ser capaz de exprimir a subjetividade de quem emite o discurso musical, e ser capaz de fazer coincidir diversas subjetividades em um dado ponto nodal (para o conceito de *ponto nodal* como ponto de ancoragem coletivo e social de diversos discursos subjetivos, ver Laclau e Mouffe, 1987, p.129). O discurso musical propicia, assim, a formação de discursos sociais específicos (por exemplo, os discursos dos diferentes gêneros musicais, que relacionam elementos especificamente musicais a elementos extramusicais). Ao selecionar para audição e ouvir, imaginar, cantarolar, cantar, assoviar, compor e/ou executar melodias cotidianamente, pessoas sem treinamento musical, bem como músicos amadores e profissionais emitem seu próprio discurso musical, aquele que *constrói* sua subjetividade. Ao definirem suas preferências (por exemplo, por gêneros musicais), as pessoas encontram concordâncias ideológicas intersubjetivas que formam discursos sociais específicos.

Portanto, o que mantém coeso um grupo formado em torno de um gênero musical é mais do que uma mera apreciação de recursos estilísticos ou estéticos: um profundo processo psíquico está tendo lugar, e que é a própria (re)construção da identidade. A música – o gênero musical –, neste contexto, transmite poderosamente crenças e visões de mundo, contribuindo para a produção da subjetividade, constituindo-se em um discurso de uma comunidade.

E, o que é mais importante, se o gênero musical é um *texto* – uma rede aberta de conexões indiciais, um lugar onde o processo de significação pode ser observado em seu funcionamento – a interseção de gêneros musicais em uma dada prática também pode fazer dela uma *prática significativa intertextual*. De acordo com Kristeva, a intertextualidade faz com que nos identifiquemos “com os diferentes tipos de textos, vozes e sistemas semânticos, sintáticos e *fônicos* que estão a jogar em um dado texto” (KRISTEVA, 1996, p.190, grifo meu). Isto faz com que sejamos “reduzidos a zero, ao estado de crise que é,

talvez, a pré-condição necessária ao prazer estético, ao ponto de [...] perda de sentido” (KRISTEVA, 1996, p.190).

Como um texto musical intertextual que foi constituído por vários gêneros diferentes, a MPB parece ter criado exatamente o mesmo processo. Como os textos modernistas, a MPB questionou o próprio conceito de gênero. Gêneros como *rock*, *samba*, *blues*, *bolero*, todos apontam para identidades discretas, delimitadas por discursos de seus nativos a partir das imagens identitárias que acreditam ou desejam possuir. É justamente esta sólida relação com os desejos de pessoas concretas que permite o exame de gêneros musicais como discursos sociais de um coletivo.

Assim, discursos sobre os gêneros delineiam as características identitárias gerais expressas por estes gêneros, quando são apresentados em seus contextos usuais, unificados. Ao fazer dialogar estes e outros gêneros, a MPB ajudou a dissolver as barreiras entre as identidades distintas que eles representam e contribuiu para a dissolução do sujeito unitário. Seguindo a mesma orientação recebida da MPB, o movimento tropicalista (cujo surgimento é posterior àquela) manteve esta intertextualidade constitutiva como parte fundamental de sua organização, fazendo o discurso anárquico e contracultural dialogar com os discursos já constitutivos da MPB, inclusive os dos setores populares. Neste sentido, foi importante para levar ainda mais longe a desconstrução identitária empreendida pela MPB, ao confrontar-se com ela.

Emerge destas considerações a pergunta: como compreender o surgimento, nos anos 1960, da MPB como conjunto de práticas musicais marcadas pela pluralidade e pelo diálogo entre os gêneros musicais? Sugere-se aqui que a busca de diálogo entre os diversos atores sociais que estava em curso naquele momento foi expressa musicalmente pela MPB através do diálogo entre os gêneros musicais, cada um deles expressão identitária de um grupo social, regional, cultural.

Não se deve esquecer que, no início dos anos 1960, a sociedade brasileira estava empenhada em diálogos em vários níveis. Esta busca de diálogo interclasses e interculturais estava bem expressa nas Reformas de Base do governo Jango e na ampla e entusiástica mobilização popular do período, que é freqüentemente descrita como a “ascensão das massas”. Esta é, inclusive, a expressão utilizada pela hoje professora Ana Maria de Moura Nogueira, no âmbito da etnografia sobre a MPB que deu origem a este artigo (NEDER, 2007). Como membro de movimentos políticos estudantis e universitários associados à extrema esquerda, estudante secundarista nos anos 60 e acadêmica de História nos anos 1970, Ana Maria foi fiel o bastante a seus ideais nacionalistas e esquerdistas para deixar-se prender pela ditadura militar devido a tais associações. A noção de “ascensão das massas” está presente em seu depoimento, reforçando

o vínculo entre os setores populares e a emergência de movimentos musicais:

O momento que a gente vivia no Brasil era diferente dos outros e era muito rico. Pelo ascenso de massas geral que estava acontecendo, também questionou culturalmente (*sic*), ou questionou a expressão cultural, né? da sociedade naquela hora, naquela época, e provocou o surgimento de todas essas manifestações [musicais]. (NOGUEIRA, 2005)

Enfim, naquele período inicial da década de 1960, amplos movimentos de participação e inclusão levaram os setores mais amplos da população a se fazer ouvir. E os próprios estudantes, à época, como Ana Maria, salientam a influência destes setores para o surgimento dos movimentos musicais que aqui estudamos, evidenciando a relação que desejo, aqui, estabelecer, entre a participação do coletivo anônimo e a criação musical.

Não se pode excluir desta abrangente busca de diálogo a vontade dos jovens brasileiros de participar de uma comunidade transnacional organizada em torno de questões existenciais e estéticas como a sexualidade, os direitos civis (a partir das lutas dos negros estadunidenses), o comunitarismo, o pacifismo (manifestações anti-guerra do Vietnã), o rompimento com o consumismo, a ecologia, um novo conceito de política não binária, o *rock*.

A ditadura veio cercear as trocas e a comunicação no plano lingüístico, mas sugere-se aqui que a música, força incomensurável que excede o verbal, por meio da MPB – diálogo de gêneros e estilos marcados por classe, cultura, relações de poder e ideologia – encontrou meios para continuar a promover o diálogo entre as classes médias e a população mais ampla, entre o sujeito da bossa nova e o sujeito da música nordestina, entre o nacional e o transnacional (não se deve esquecer que Jorge Ben, surgido em disco em 1963, já se inscrevia na MPB como proponente de uma estética que tomava elementos da música negra estadunidense e os fazia dialogar com o samba e o maracatu), entre o homem e a mulher (diálogo que se pode acompanhar especialmente através do estudo da obra de Nara Leão, também desde o início dos anos 1960 – a este respeito, ver NEDER, 2012b).

Se o gênero musical, não sendo propriedade individual, é produzido pelo coletivo anônimo em um prolongado processo de lutas históricas, torna-se possível compreender tais manifestações concretizadas em produções da chamada indústria cultural como discursos e diálogos deste coletivo. Nesta concepção, o artista é denudado de sua pretensa subjetividade psicológica transcendental, de sua alegada dominância sobre a significação, de seu lugar como centro de seu discurso e, descentrado, se torna, ele próprio, um discurso – o discurso do coletivo, que por meio dele reencena suas lutas históricas e combate por sua inserção neste amplo e ubíquo fórum de debates sociais que é a indústria cultural.

3 – A Tropicália como discurso do coletivo anônimo

O levantamento da MPB que vem sendo feito indica uma movimentação de amplos setores sociais brasileiros que se evidencia desde o início dos anos 60. No ano de 1967 já se percebe uma maior radicalização dessa movimentação, tanto no plano internacional quanto no nacional. A cultura, de maneira geral, parece ter sido o espaço onde esta agitação do conjunto social poderia ser articulada. Esta concepção da cultura, das produções culturais, como espaço de articulação de um movimento coletivo no Brasil, está confirmada pela reflexão de um dos mais significativos artistas e intelectuais do período, o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, ao desautorizar a ideia de um movimento de poucas pessoas em favor da noção de revolução (de muitas pessoas):

Nunca houve um "movimento tropicalista". Isso foi um jeito que encontraram para batizar a revolução cultural que se impunha. O que houve mesmo foi toda uma série de recusas sociais, uma série de manifestações sociais que foram entrando no corpo da gente, como no corpo dos outros, baixando uma coragem imensa. A coragem de *O rei da vela*, a da guitarra elétrica, a da câmera de um jeito que ninguém tinha feito antes. A gente, essa turma toda foi se conhecendo só com os trabalhos que ia fazendo. Conheci o Caetano Veloso durante o processo de *O rei da vela*; só aí fui conhecer ele. *Terra em transe*, eu só vi quando estava terminada a peça. Sim, a gente sacou que havia uma identidade muito grande entre nós, mas não era uma influência de um para outro, nem um movimento programado. Era toda uma *confluência de ansiedades, fruto das recusas e dos movimentos sociais* que se ensaiavam. A gente se sentia *ligado no mesmo pólo*, ou melhor, a gente foi se sentindo ligado no mesmo pólo (CORRÊA apud STAAL, 1998, p.305, grifos meus).

As declarações de José Celso, que fundamentam a perspectiva aqui adotada, voltada para os índices da agência coletiva na cultura brasileira, estendem-se ainda para a agudeza de visão e o espírito democrático dos envolvidos na cultura naquele momento. Da mesma maneira, demonstram o processo de degradação e institucionalização de uma energia antes vital. Segundo José Celso, vários dos "tropicalistas" teriam percebido que as agitações sociais estavam a ser capitalizadas pela mídia; a Tropicália como *instituição*, no sentido que CASTORIADIS (1991) daria ao termo, começava a autonomizar-se, alienando o coletivo:

Em 1968, Torquato, Capinam, Gil, Caetano e eu escrevemos então um ato público, maravilhoso, que seria transmitido pela Globo sob patrocínio da Rhodia: Vida, paixão e banana da tropicália. O ato começava com a nossa definição do "produto": "Tropicalismo, nome dado pelo colonismo social dominante a uma série de manifestações *espontâneas*, surgidas durante o ano de 1967, e, portanto, destinadas à deturpação e à morte" (CORRÊA apud STAAL, 1998, p.127, grifo meu).

"Tropicalista" – no sentido de um amplo movimento comunitário, não como um programa específico – também poderia ser considerado o trabalho do artista plástico Hélio Oiticica. Aliás, como se sabe, a música "Tropicália", de Caetano Veloso, tomou este nome do penetrável de Oiticica exposto em 1967 no MAM-RJ. Rubens Gerchman (além de Glaucio Rodrigues e outros) também participaria da estética – sua "Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios" (1966) inspiraria a "Lindonéia" (Caetano Veloso) dos tropicalistas.

Falando do ponto de vista do cinema, Arnaldo Jabor confirmaria a noção de uma movimentação social ampla infiltrando-se nas produções culturais. Para o crítico, 1967 teria sido importante por demarcar o momento em que os produtores culturais teriam se dado conta de que os maniqueísmos do CPC e do projeto nacional-popular não poderiam fornecer as respostas de que se necessitava para compreender o Brasil, e isto teria sido efeito de uma mentalidade crítica, que diria respeito a uma compreensão não idealizada da sociedade brasileira como um todo.

Esse ano de 1967 é o ano de "Alegria, alegria". É o ano em que *Terra em transe* estréia e que provoca uma comoção psíquica na intelectualidade brasileira, carioca inclusive. (...) Esse ano foi também o ano de *O rei da vela*, em que o Zé Celso, influenciado por *Terra em transe*, fez a retomada e a releitura do Oswald de Andrade. *Predominava um espírito, na época, de revisão crítica do pensamento brasileiro* (...) (JABOR, 2003, p.180, grifo meu).

Desta maneira, Jabor abre uma possibilidade de revisitação da MPB pré-1967: em que medida as contradições brasileiras discutidas em *Terra em transe* poderiam estar operantes na MPB sob os discursos homogeneizadores no nacional-popular, antes que a visão penetrante de Glauber Rocha as tivesse denudado de sua ocultação no tecido da sociedade e alertado para sua existência? Em outras palavras, que tipo de *práticas musicais* concretas estavam sendo levadas a efeito pelas diferentes comunidades participantes da construção da MPB, e que não se reduziam ao discurso da esquerda institucional?

Jabor situa o cineasta como o desencadeador desta reflexão entre os produtores culturais. Glauber teria sido o intelectual que, com sua agudeza de visão, sua intuição, teria compreendido o caráter contraditório da cultura brasileira, contradição tanto das classes subalternas como de seus auto-intitulados protetores, os artistas e intelectuais. Destruindo os mitos românticos da "pureza" do "povo", e de intelectuais e artistas altruístas e eficazes em sua auto-imposta tarefa revolucionária, Glauber, em *Terra em transe*, chamava a atenção, na forma adotada, para a *violência* do processo social mais abrangente, que fica implícita como uma possibilidade não entrevistada pela elite cultural. As contradições no espaço social se demonstraram a Glauber em seu potencial plural, complexo e para além de qualquer maniqueísmo, e passariam a ser a marca formal de seu cinema:

Essa crise reflexiva é representada no cinema pelo *Terra em transe*, de Glauber. De uma das seqüências do filme saiu *O rei da vela* e

saiu também o "Alegria, alegria", do Caetano. Saiu daí por quê? Porque instaura-se a idéia de complexidade, instaura-se a idéia de modernidade, instaura-se a idéia de que os instrumentos de análise não eram suficientes [para compreender a sociedade brasileira] (JABOR, 2003, p.186).

Em outras palavras, Glauber destrói o populismo para que se pudesse perceber o verdadeiro potencial revolucionário da sociedade, que não era sua síntese racional, proposta pelo marxismo tradicional, mas a fricção entre instâncias contraditórias e no entanto celebradas dialogicamente todas a uma vez, compondo o Brasil como um painel barroco e surrealista, instável e sempre à beira de transformações radicais – progressistas ou regressivas. Ou seja, algo semelhante ao que se pode afirmar sobre a MPB pré- e pós-67, observando seus textos com atenção ao detalhe.

O olhar de Glauber, orientando sua direção, estabelecia um isomorfismo formal – não uma "mensagem" textual – entre as imagens fragmentadas de sonho/pesadelo captadas por sua câmera, e a realidade popular brasileira multiforme e plural que entrevia por sob as camadas discursivas da elite cultural dominante. Através da polifonia de planos, lugares, origens, histórias e temporalidades colocados em diálogo em seu cinema pode-se entrever a MPB e a Tropicália como tradução em música desta complexidade.

Por sua vez, o próprio Caetano – que afirma diversas vezes, em seu livro *Verdade tropical* (1999), a importância de *Terra em transe* para a constituição de sua visão da Tropicália – confirma que havia um movimento amplo de forças ocorrendo no Brasil:

Eu tinha escrito "Tropicália" havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular (VELOSO, 1999, p.244).

Esse movimento era vinculado por José Celso, no programa de *O rei da vela*, às forças populares. Tal vinculação ao coletivo foi feita por José Celso através do líder televisivo Chacrinha (Abelardo Barbosa). Entendido como a ponta visível de um profundo processo popular, que não se poderia reduzir a um programa ideológico, tropicalista ou outro, Chacrinha era este anárquico apresentador cuja popularidade evidenciava sua sintonia com os desejos dos heterogêneos públicos que nele viam sua imagem transcrita. A julgar pelo seu programa, a subjetividade do brasileiro das classes subalternas era tão plural quanto aquela proposta pelas estéticas fragmentárias das vanguardas internacionais. Pois, no programa de Chacrinha, a idealização das canções mais românticas coincidia com o apresentador atirando bacalhau na platéia e gritando frases desconexas com sua voz deliberadamente estridente.

Caetano reconhece a visão de José Celso, que endossaria ao entronizar Chacrinha no panteão tropicalista (fruto

deste endosso é a menção a Chacrinha em "Aquele abraço", de Gil, aparições dos tropicalistas no seu programa e múltiplas menções elogiosas feitas por eles ao apresentador).

Inserido entre estas manifestações da época, na posição privilegiada de observador das contradições dos brasileiros, figurava o cinema de Glauber Rocha. A vinculação a Glauber (entendido não como o criador deste movimento popular, mas como aquele que o pôde ver, intuir, compreender, ou seja, seu "profeta" – termo utilizado explicitamente por Jabor) é explícita na menção de Caetano à análise da cultura da época por parte de José Celso:

No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibiu – e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música. Depois de ver a peça, conversei com Zé Celso, a quem fui apresentado já não lembro por quem. Estávamos num restaurante freqüentado por gente de teatro e de música, e por artistas em geral. Conteí-lhe sobre minha canção "Tropicália" e de como eu a achava semelhante ao que ele estava fazendo. . . . Comentei a concordância no interesse por *Terra em transe* e Chacrinha. E nossa conversa animou-se com facilidade (VELOSO, 1999, p.240).

No entanto, esta ideia de uma complexidade e contradição do contínuo social, que infiltrava-se capilarmente no tecido da cultura passando a constituir as produções culturais, nem sempre é a que prevalece. Como já foi dito, em suas narrativas posteriores aos fatos, Caetano busca centralizar o processo histórico tropicalista em si mesmo.

A revolução a que faz menção Caetano se concretizou, efetivamente, na Tropicália – embora, talvez, não pela mão de uma só pessoa ou grupo, mas fruto de um espírito coletivo, como ressaltam Glauber, José Celso e Jabor. O movimento tropicalista teria sido, antes (segundo as análises destes três intelectuais/ artistas), um revolução cultural, debitada a movimentações amplas e profundas nos setores mais abrangentes da sociedade, e que traziam as marcas destes setores historicamente determinados.

Esta revolução instaurou uma nova ordem cultural tão fundamental e oportuna quanto necessária. Se tudo o que vem sendo dito diz respeito às posições permitidas pela ordem simbólica, que são predeterminadas e restringem as possibilidades de subjetivação, evidentemente a Tropicália representou um avanço importante. Até então havia uma barreira entre o *rock* e a MPB. Esta barreira era artificial, na medida em que uma parte considerável dos ouvintes de música popular brasileira parecia encontrar no *rock* algo que lhe faltava na música brasileira, mas via-se impedida de declará-lo em função dos preconceitos dominantes no pensamento de esquerda. Conforme foi dito, os "estudantes" – pelo menos os que conheci na intimidade – na realidade, estavam engajados em uma pluralidade de práticas musicais. Por exemplo, ouvir e dançar ao som de Beatles e Rolling Stones.

Ao mesmo tempo, esta preferência – esta definição identitária – parecia não ser forte o bastante para provocar o rompimento da barreira artificial criada pelos preconceitos. E não o seria, talvez, por as músicas do *rock* brasileiro antes da Tropicália (com destaque para o iê-iê-iê) serem demasiado ingênuas para uma grande maioria, muito embora a atitude, o comportamento, a dança, as referências a uma identidade desejada despertassem seu interesse.

O que parece ter ocorrido é que todas as condições estavam maduras, à espera de uma deflagração. Aparentemente, faltava apenas aparecer uma pessoa ou grupo que articulasse o comportamento roqueiro, agressivo, demolidor, debochado levado às últimas conseqüências, com uma reflexão em que mais pessoas pudessem se reconhecer (uma vez que os questionamentos comportamentais colocados pela Jovem Guarda, embora legítimos na sociedade conservadora de então, eram assumidos quase exclusivamente por adolescentes). Além disso, para que aquela barreira deixasse de existir através de uma sociedade fortemente hierárquica como a nossa, uma parte especialmente vocal da sociedade, que é a elite cultural, precisava também reconhecer-se em um padrão de produção que, para isso, necessitaria oferecer-lhe os imprescindíveis elementos formais, estéticos e intelectuais desejados.

Portanto, ao que parece, a ruptura com padrões estéticos e políticos impostos pela cúpula política, não por desejos orgânicos (sempre contraditórios) dos grupos sociais mais abrangentes, apoiava-se em um amplo processo popular. Articulando um produto extremamente bem acabado, amadurecido e altamente coerente em sua incoerência deliberada, a Tropicália ofereceu às pessoas posições subjetivas que elas desejavam, que emanavam do *rock* e comportamentos transnacionais mais amplos, e que não eram oferecidas pela Jovem Guarda ou outro sucedâneo nacional.

Esta teoria parece ter mais sentido do que a noção de que, repentinamente, num vácuo histórico e social, as pessoas pudessem voltar as costas para todo um modelo identitário "nacionalista" que, segundo esta noção, as teria produzido como sujeitos, e abraçar a Tropicália e o *rock* dos Mutantes e Beat Boys. Seja pelo encanto produzido pelos tropicalistas, segundo alguns, seja pelas determinações da indústria cultural, segundo outros, esta noção parece insuficiente para perceber questões problemáticas. Uma delas seria o caráter contraditório (portanto não tão facilmente manipulável) dos diversos contingentes sociais. Outra seria os movimentos profundos dessa extensa comunidade. Apesar de eclodirem em ocasiões pontuais como aquele III Festival da Música Popular Brasileira (III FMPB, de 1967, que revelou "Alegria, alegria"), tais movimentos vinham se produzindo desde muito antes. Os depoimentos de Zé Celso e Arnaldo Jabor parecem

confirmar esta perspectiva, falando em "revolução cultural", "manifestações sociais" que penetram no corpo dos artistas e intelectuais por osmose, "recusas" generalizadas, "confluências de ansiedades" e "predominância de um espírito de revisão crítica".

O que cumpre estabelecer aqui é a relação entre gênero musical e identidade, o que teria levado a uma crise que já se colocava na fragmentação de gêneros que constituía a MPB desde o início dos anos 60. Esta crise seria levada ao extremo ao instaurar-se, com a Tropicália, uma divisão entre o desejo de pertencimento a uma nova ordem transnacional e libertária, e todas as identificações ligadas ao sentimento nacional e ao modelo então vigente de luta política. Dois desejos igualmente intensos, no entanto aparentemente incompatíveis. O resultado seria a irrupção da crise identitária, da desconstrução do sujeito, nos termos de Kristeva: a colocação do sujeito em processo.

Portanto, a fusão de uma atitude roqueira, no Brasil, com temas de identidade nacional e individual, tal como efetuada pela Tropicália, não deve ser dissociada do panorama global, pois foi este o pano de fundo sobre o qual os sentidos do fato novo foram criados. Esta perspectiva dialógica, que deve ser complementada com as considerações anteriores a respeito do caráter global das insurreições na década de 1960, não deve ser confundida com um ataque à Tropicália com base em uma suposta acusação de falta de originalidade. A intenção é colocar MPB, Tropicália, Beatles, Rolling Stones, *hippies*, o Maio de 68, o *Summer of Love*, as manifestações contra a guerra no Vietnã, o repúdio à ditadura militar no Brasil, no contexto de uma manifestação orgânica que se desenvolveu em virtualmente todo o ocidente e além. Busco assim compreender o papel do coletivo anônimo na produção da cultura, relativizando as hierarquias que regem estas relações, e o desejo inconsciente – mas reforçado a partir de interesses claramente definidos – de procurar uma origem paternal para os sentidos, na forma de líderes e autores.

Conforme vimos acompanhando, estes amplos processos culturais são produzidos historicamente e de maneira contraditória, através dos embates e negociações de diferentes comunidades dentro da sociedade. Eles podem instalar-se na medida em que respondam, de alguma maneira, aos desejos disseminados através das extensas redes sociais, e que são desejos de auto-reconhecimento (ilusório ou não, não vem ao caso) nas manifestações culturais. Por outro lado, não são processos que possam ser planejados, pois isto equivaleria a afirmar a existência de uma entidade intelectual ou psicológica prévia ao texto, que se encarregaria de transferir como pacotes os conteúdos de sua consciência à consciência dos receptores. No entanto, os artistas possuem um grau irreduzível de participação no processo. Pode-se efetivamente falar de uma agência, que, se não possui a mesma eficácia que lhe era atribuída pelo existencialismo, mesmo assim possui

alguma medida de participação no processo histórico. As canções inscrevem posições subjetivas em seu texto, e as pessoas identificam-se com estas posições, o que provoca alterações na subjetividade, na significação e no próprio processo histórico. Neste sentido, um dos papéis do crítico torna-se a análise e interpretação das posições inscritas nos textos das canções – serão progressistas ou regressivas?

Segundo esta perspectiva, a instalação da Tropicália não teria sido obra de um compositor ou grupo de artistas e ideólogos, mas fruto de um complexo processo histórico que envolve o contínuo e progressivo enfraquecimento dos laços entre significante e significado, no contexto de uma cultura específica, a brasileira, em que desde sempre a hibridização, o carnaval, a abertura para o mundo foram traços identitários poderosos. Neste sentido, a Tropicália teria representado uma ruptura extremamente importante e necessária para a cultura brasileira, mas o papel do conjunto social nessa ruptura tem sido negligenciado, o que favorece uma visão idealista da cultura.

Mesmo assim, os compositores exercem uma agência, ainda que problemática, como foi dito. Neste contexto, foi afirmado que não existe a possibilidade de pureza, também neste campo. A canção, sendo um espaço atravessado por diferentes códigos culturais, diferentes comunidades de fruidores, grupos de críticos, ideólogos e compositores em luta por seus projetos culturais e de poder, meios de comunicação de massa em busca de domínio, e assim por diante, será sempre contraditória.

4 – Conclusões

Na década de 1960, no Brasil, uma configuração cultural e política peculiar colocou em movimento novas subjetivações, não unitárias mas divididas, capazes de identificações plurais. Um forte compromisso com a luta sem tréguas contra uma violenta ditadura militar não excluía, ao menos para Ana Maria e outros estudantes com quem convivi, um desejo de conectar-se às identidades mais livres e experimentais associadas com preocupações existenciais e estéticas, valores e práticas partilhadas transnacionalmente pelos estudantes, em um credo intuitivo que se opôs a um nacionalismo estrito. Estes sujeitos desenvolveram identidades múltiplas e puderam fazer conviver um desejo de liberdade pessoal e coletivo com esquerdismo, nacionalismo e transnacionalismo em suas complexas subjetivações, propondo e realizando ações que são coerentes – em suas próprias acepções – com suas crenças.

Seguindo linhas que criticam o nacionalismo da MPB ou a "alienação" da Tropicália, os teóricos que pensam o Brasil em termos de oposições binárias terminam por estabelecer fronteiras rígidas que recalcam ocorrências de muito maior fluidez entre as duas instâncias, MPB e Tropicália. Em substituição a tais oposições binárias, sugere-se que, sob o impacto de eventos tão tremendos como a ditadura militar e a revolução comportamental internacional trazida pela década de 1960, a busca de

diálogo entre os diversos atores sociais foi expressa musicalmente pela MPB através do diálogo entre os gêneros musicais, cada um deles expressão identitária de um grupo social, regional, cultural.

A ditadura rompeu o crescente debate que se vinha estabelecendo entre múltiplos atores da sociedade brasileira, mas a MPB e a Tropicália – intertextualidades entre gêneros e estilos produzidos por grupos sociais e culturais em embate, e como tal marcados por classe, cultura, relações de poder e ideologia – encontraram meios para continuar a promover o diálogo entre as classes médias

e a população mais ampla, entre a elite e a pobreza, entre o nacional e o transnacional, entre o homem e a mulher.

Assim, ao contrário do pensamento dominante, a fluidez entre fronteiras, tantas vezes apontada como ubíqua na sociedade brasileira, manifestou-se na música popular de maneira complexa, uma maneira que não se conforma a categorizações esquemáticas associadas à MPB e à Tropicália. As discrepâncias evidenciadas neste artigo entre tais categorizações e os fatos observados sugerem a necessidade de uma abordagem mais flexível para o estudo da música popular brasileira dos anos 1960.

Referências

- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. Título original: Institution imaginaire de la société.
- DUNN, Christopher. Resenha de: Araújo, Paulo César de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. In: *Luso-Brazilian Review*, v.40, n.2, p.148-150, 2003.
- JABOR, A. Glauber Rocha: cineasta e pensador do Brasil. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj/Relume-Dumará, 2003.
- Kristeva, Julia. *Julia Kristeva interviews*. GUBERMAN, Ross Mitchell (ed). New York: Columbia UP, 1996.
- _____. *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- _____. *Revolution in poetic language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.
- _____. The subject in signifying practice. *Semiotexte*, v.1, p.19-26, 1975.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open UP, 1990.
- NEDER, Alvaro. A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto. In: DINIZ, J.; GIUMBELLI, E.; NAVES, S. (Org.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- _____. MPB: identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, v.1, p.1, 2012a.
- _____. *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*. 2007. 487f. Tese (Doutorado em Letras)– Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- _____. "Parei na contramão": faixas cruzadas na invenção da MPB. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.25, n.49, p.50-70, 2012b.
- NOGUEIRA, Ana Maria de Moura. *Depoimento ao autor*, 2005.
- SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social. In: *Transcultural Music Review*, v.4. Disponível em <<http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>> (Acesso em 4 de Maio, 2007), 1999.
- _____. *Music of the common tongue: survival and celebration in Afro-American music*. New York: Riverrun, 1987.
- STAAL, A.H.C. (org.). *Zé Celso Martinez Corrêa*. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: 34, 1998.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Álvaro Simões Corrêa Neder é etno/musicólogo e professor da graduação e pós-graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ). Possui Doutorado em Música, pela UNIRIO (2012), e Doutorado Multidisciplinar em Letras (Literatura Brasileira, Linguagem e Teoria da Literatura) pela PUC-Rio (2007). Foi Teacher Assistant na Universidade Brown durante parte de seu estágio de doutoramento nesta universidade, ministrando o curso Introduction to Ethnomusicology. Publicou o livro *Creativity in Education: Can Schools Learn with the Jazz Experience?* (WCP, EUA, 2002). Sua tese de doutorado sobre a MPB dos anos 60 foi selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio para representar o programa no Grande Prêmio Nacional Capes de Teses de Doutorado 2008. Como crítico musical, publicou textos para vários livros de referência lançados nos EUA e acima de 2.300 artigos na imprensa norte-americana. Desde 1980 atua como professor de música, músico e produtor musical, tendo sido membro da Old Time String Band, coordenada pelo etnomusicólogo Jeff Titon.