

o tropo  
tropicalista



o tropo  
tropicalista  
joão camillo penna

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Renato Rezende

**PROJETO GRÁFICO**

Sergio Cohn

**REVISÃO**

Ingrid Vieira

**CAPA**

Sergio Cohn, sobre foto de Renato Mangolim da obra  
“Penetrável Genet/ Experiência Araçá”  
de Celso Sim e Anna Ferrari.

P59t

Penna, João Camillo

O tropo tropicalista / João Camillo Penna. -

Circuito/Azougue, Rio de Janeiro, 2017.

244 p.

ISBN 978.85.9582.008-1

1. Cultura brasileira. 2. Tropicália. 3. João Camillo Penna.

CDD 890 CDU 78.01

Editora Circuito - [www.editoracircuito.com.br/](http://www.editoracircuito.com.br/)

Azougue Editorial - [www.azougue.com.br](http://www.azougue.com.br)

2017

**VIRAR O VIRÁ: VIRÁ O VIRAR,**  
**por Alexandre Nodari 9**

**ANOTAÇÃO DAS DATAS 21**

**EXÍLIO 33**

**OVEREDITO 45**

**ABSURDO-BRASIL 57**

**POP TRÓPICO 89**

**BÓLIDE SEBASTIANISTA 117**

**CONVERSÕES 145**

**O POSSESSO E A POÇÃO 181**

**AÇO FRIO DE UM PUNHAL 205**

**REFRÃO 233**

**SOBRE O AUTOR 244**



[...] Figuras são chamadas *tropos*, do grego *tropos*, *conversio*, cuja raiz é *trepo*, *verto*, eu viro. Elas são assim chamadas porque, quando tomamos uma palavra no sentido figurado, viramo-la, por assim dizer, a fim de fazê-la significar o que ela não significa no sentido próprio...<sup>1</sup>

*Trópico*, 1532 (uma primeira vez em 1377, em Oresme). Emprestado do baixo latim, *tropicus* (do grego *tropikos*, de *tropos*, “volta”); dito desta forma porque “quando o sol veio ou chegou a cada um, ele se volta ao equinócio (o “Equador”)”.<sup>2</sup>

1 Du Marsais. *Traité des tropes*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1977 [edição original, 1730], p.19.

2 O. Bloch, e W. Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975, 6a edição, verbete “Tropique”.

*Thou little Child, yet glorious in the might  
Of heaven-born freedom*

WORDSWORTH

Para Dora e Caetano,  
duas crianças livres nos trópicos.



## **VIRAR O VIRÁ: VIRÁ O VIRAR**

*Alexandre Nodari*

Em uma crônica de – frise-se a data – 18 de maio de 1968, intitulada “A matança de seres humanos: os índios”, Clarice Lispector lista os diversos e perversos modos pelos quais se matam índios (e o verbo tem de permanecer no presente, pois a ação que designa também permanece): “Ocorre-nos perguntar, então: e hoje, como se matam os índios se é esta uma ação premeditada? Há várias maneiras de se matar índios: desde a mais simples que é a bala de um trabuco, aos mais requintados métodos, como interferência maciça na cultura do índio através de catequese religiosa que lhes proíbe a preservação de sua cultura primitiva, o que fatalmente redundava em sacrifício do nativo. Ou se mata índio também arrebatando-lhes a terra, à qual estão teluricamente ligados.”

Um ano antes, no celebrado *Quarup*, de Antonio Callado, uma outra forma de violência aos indígenas, o seu silenciamento simbólico, se consumava, sintetizada em uma passagem do livro: “Os índios andavam atrás dos brancos e os brancos só andavam porque sabiam que se parassem iam virar índios”. Essa frase não é sintomática apenas da simplificação a que os índios são submetidos no romance, em que a ausência de qualquer pesquisa aprofundada (para não dizer interesse) leva a figuração literária dos indígenas a um estágio pré-romântico (acuse-se o romantismo de qualquer coisa, menos de que os índios que ali compareciam não eram construídos a partir de um aparato de investigação e trabalho de fontes): os índios ali seguem a toada, dada pelos

branco, que, como o autor, não têm a menor “vontade de virar índio”, de que falavam Kafka e, evidentemente, Oswald de Andrade (“Virar índio” é o título de uma crônica sua de 1946, no imediato pós-guerra, quando retoma a Antropofagia), ou seja, de travar um verdadeiro contato recíproco, escutá-los, vê-los de fato, muito menos aprender com eles, deixar que eles mostrem o caminho. Mas, mais do que isso, a frase é sintoma – ou mesmo emblema – de grande parte da esquerda, que, por mais que tenha lido Walter Benjamin, ao fim e ao cabo, ainda professa um progressismo vulgar, demasiado vulgar. Assim, não espanta que Roberto Schwarz termine o seu famigerado ensaio “Cultura e política, 1964-1969: Alguns esquemas” do seguinte modo: “Uma figura tradicional da literatura brasileira deste século é o ‘fazendeiro do ar’: o homem que vem da propriedade rural para a cidade, onde recorda, analisa e critica, em prosa e verso, o contato com a terra, com a família, com a tradição e com o povo, que o latifúndio lhe possibilitara. Em *Quarup*, o romance ideologicamente mais representativo para a intelectualidade de esquerda recente, o itinerário é o oposto: um intelectual, no caso um padre, viaja geográfica e socialmente o país, despe-se de sua profissão e posição social, à procura do povo, em cuja luta irá se integrar – com sabedoria literária – num capítulo posterior ao último livro”. Esse povo que Nando – o protagonista de *Quarup* – procura certamente não abarca os índios, que estariam atrás (seguindo-lhe) e não adiante (e os quais talvez não sejam melhor trabalhados no romance para impedir “a trama de emaranhar-se no inessencial”, para fazer uso – maldoso – de uma passagem do referido ensaio), pois, enquanto parábola (moral e moralizante), o que está em jogo no livro ou na leitura que Schwarz faz dele, é o movimento (desejado) do intelectual brasileiro de então: deixar

de procurar a origem (os índios) e o coração (geográfico: a natureza, a terra) do Brasil e engajar-se na militância de esquerda. Mas, nesse gesto (de Callado e de Schwarz), por trás da diferenciação aparentemente nítida entre duas direções opostas (o passado e o futuro), não se confundiria, na figura do arcaico e do tradicional, os sentidos (conservador) da *formação* colonial baseada na propriedade latifundiária da terra (uma relação negativa) e (transformador) do contato indígena com a terra (uma relação de reciprocidade positiva), relação outra com a terra que, ainda (mais) hoje, se mostra um modo de resistência aos interesses de mineradoras, geradoras de energia e também latifúndios, uma *forma outra*, diferente, passível de questionar e *transformar* a forma colonial (os índios enquanto portadores de uma outra história possível, possibilidade, ainda presente, de um outro futuro), ou seja, não se confundiria a origem com o originário, o passado com o devir? Não caberia, então, indo direto ao ponto, colocar a questão: que povo é esse que Nando procura – e que exclui uma parte de si? Falar de *o* povo, assim, no singular, não é, para usar o vocabulário caro à esquerda que Schwarz pertence, “mistificação” ou “fetichismo”?

Na instalação “Tropicália”, de Hélio Oiticica, da qual esse livro oferece uma leitura rica e atenta em suas páginas finais, comparecia a frase “A pureza é um mito”, fazendo dela o inverso dos campos de concentração nazistas, com o seu pórtico “O trabalho liberta”, ou seja, fazendo dela a proposição de uma vida não-fascista de que fala Foucault em referência à obra de Deleuze e Guattari. Do mesmo modo, poder-se-ia afirmar que o povo, assim hipostasiado, também é um mito. Assim, se, como demonstra Giorgio Agamben, o termo “povo”, nas línguas europeias modernas, comporta uma ambiguidade – ou cisão – fundamental, designando

tanto o sujeito político do Estado, ou seja, o Povo unívoco constitutivo da Nação, “o conjunto Povo enquanto corpo político integral”, quanto os pobres e deserdados, “o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos carentes e excluídos”, não estaria Schwarz transferindo ao povo – os pobres – de que não cessa de falar, os atributos substancializantes do Povo?

Creio que essa seja a questão que atravessa o presente ensaio de João Camillo Penna, uma análise fina, acuradíssima estética, política, teórica e eticamente, e com a devida implicação do sujeito, do corpo do sujeito na escrita, do debate entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz. A sua cena central, a meu ver, reside na leitura que Caetano faz de *Terra em transe*, vendo no filme de Glauber Rocha “a morte do populismo”, “momento traumático, sem o qual “[n]ada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar”. O atestado de óbito do populismo, segundo ele, “libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava”. “Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem”, continua em *Verdade tropical*, “foi porque as imagens que, no filme, a precediam e a sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam pelo nosso destino”. João Camillo mostra com argúcia como o ataque virulento e cheio de incompreensão (ou mesmo má vontade, para dizer o mínimo) de Roberto a essa posição, acusando-a de desolidarização com as classes populares, perde o essencial: a descoberta, por Caetano, da multiplicidade (e das múltiplas perspectivas) que a concepção e prática política do “populismo” de esquerda não permitia ver, pois que ela consistia na (e necessitava da) univocização do Povo, e, portanto, no

limite, do processo de exclusão. A passagem é da univocidade à equivocidade (termo chave na análise de Camillo), do Povo aos povos e sua multiplicidade de vozes – de corpos, de modos de ser – silenciadas a cada vez que subsumidas em uma unidade, seja nacionalista, seja de classe.

A “conversão histórica” que Schwarz vê aí está longe de ser uma capitulação, ou seja, não se reduz a uma aceitação do dado, um mapeamento, um des-cobrimento, dos múltiplos modos de vida e sua sobreposição (sua equivocidade) antes encobertos pela noção de Povo (o que, diga-se de passagem, não é, nem de longe, pouco: Callado, o herói do ensaio de Schwarz, foi totalmente incapaz de fazê-lo minimamente no tocante aos índios). Mais do que isso, e para transformar a maldade alheia implícita em afirmação explícita e própria (movimento que esse livro realiza exemplarmente), enquanto verdadeira “conversão histórica”, de que fala Freud nas origens da psicanálise, ela envolve deixar-se possuir e transformar, no corpo, pelo corpo, ao corpo, por tal multiplicidade: é desse modo que o *transe da terra* glauberiano aparecia a Caetano como “um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir”. Ou seja, é o corpo-a-corpo com modos de vida outros (contato engendrado por outras perspectivas) que permite ao sujeito e ao seu corpo – ao corpo do sujeito – abrir-se a outras possibilidades de existência e sensibilidade. Trata-se, evidentemente, de uma concepção que une, de modo indissolúvel, espiritualidade e política, nos termos de Foucault: a transformação de si (do corpo, dos hábitos, da sensibilidade e da consciência) à transformação do mundo, a política aos modos de vida, aos costumes. Embora Schwarz veja nessa concepção “mística” (cujas raízes, significação e efeitos são

elucidados por Camillo) uma “mistificação”, o que deriva da decisão política que subjaz ao seu posicionamento de excluir a espiritualidade da política (exceção feita aos padres católicos que se convertem em militantes – de esquerda, evidentemente...), o aparato censório e repressor da ditadura militar identificou claramente os seus perigos políticos, pois, de outro modo, não se explica a prisão de Caetano e Gil (a qual, aliás, a matriz explicativa de Schwarz *não explica*), a não ser apelando para a obtusidade dos militares, o que, convenhamos, é mero recurso compensatório. Pois a ditadura militar não politizou a moral porque não enxergava corretamente (dialeticamente?) a situação, acoplando à luta de classes uma lente “arcaica”, tomando o “inessencial” como essencial, e sim porque os costumes, os modos de vida, as práticas corporais, a sexualidade, haviam se tornado – esse é o sentido de 1968 – um palco político decisivo, revelando a sua politicidade e potencial transformador inerentes. Não é um acaso que, logo antes da decretação do AI-5, o Conselho de Segurança Nacional tenha identificado como maior ameaça ao regime, à Nação, e à civilização que ele dizia representar, não a luta armada, nem a batalha ideológica pelas consciências, mas a “guerra psicológica” (o nome dado, no vocabulário contra-revolucionário da guerra fria, ao embate cultural dos modos de vida) “desencadeada sobre o alvo mais sensível da estratégia defensiva democrática, que é a opinião pública”, e que, por meio da subversão dos costumes, minaria as bases morais da sociedade, gerando um “clima de intranquilidade e agitação”, propícios à derrubada revolucionária da ordem.

A retomada dessa cartilha fascista por setores da sociedade civil (fariam eles parte do povo?) escancara que o debate que esse livro reencena e no qual intervém de forma

magistral não se reduz a uma discussão sobre o passado, ou melhor, a sua atualidade revela que esse passado não cesou de passar e que nos encontramos, para o bem ou para o mal, ainda em 1968 (ou em 1933, ou em 1498). Por isso, embora Camillo se apologize pelo tom acusativo que o seu texto assume, há de se perguntar se poderia ser de outra forma, quando a virulência vem do próprio Schwarz e sua “sugestão” (para usar um eufemismo) de cumplicidade (político-)estética do tropicalismo com a ditadura. É toda uma (ou mais) geração(ões) que se vê convocada no infame tribunal da história por Schwarz – e é ela que Camillo se propõe a defender. Mas não nos enganemos: apesar do caráter de contra-ataque do livro, trata-se não apenas de um embate sobre o conteúdo, mas, acima de tudo, de um debate sobre *modos de ler* (o texto e o mundo, o texto do mundo). De um lado, a crítica como judicção, o juízo, muitas vezes assumindo o seu desconhecimento sem por isso se furtar ao julgamento (“não tenho bom conhecimento de música nem das composições do autor”, diz Schwarz nas linhas iniciais de seu ensaio sobre *Verdade tropical*, postura que parece ser recorrente na linhagem a que pertence – veja-se o ensaio “Além da literatura”, de Marcos Natali) – isso sim, aparentando a um modelo repressivo, como enunciavam claramente mesmo um documento marco do Iluminismo (“Crítica se aplica às obras literárias; censura às obras teológicas, ou às proposições de doutrina, ou aos costumes”) e ninguém menos que Karl Marx (“A verdadeira censura, baseada na própria essência da liberdade de imprensa, é a crítica; esta é a corte que a imprensa criou ao seu redor. A censura é a crítica como monopólio do governo”). De outro, a crítica (da crítica) como forma de libertar as potências daquilo que foi aprisionado pelo juízo – no caso, a alegoria avaliada como

símbolo manco, a simbolização do tropo tropicalista, ou seja, o seu engessamento num juízo não só limitador como equivocado (nessa situação – talvez em todas –, o jogo de palavras é inevitável, até mesmo como método) teoricamente. Ou seja, a crítica de Camillo a Schwarz não é da mesma ordem que aquela de Schwarz a Caetano; não é um fim em si mesmo, não serve à reprodução do que já está dado ou se sabe de antemão – antes, é um meio de possibilitar a leitura do tropicalismo, que ficou em parte, e por muito tempo, soterrado. Ao invés de fechar o corpo ao objeto estético, fazer um corpo-a-corpo com ele, experienciá-lo como acontecimento, ou seja, abrir-se ao encontro, à transformação de si, às novas possibilidades que ele suscita – e não seria isso o que caracteriza toda *leitura* digna desse nome?

É aqui que se situa também a importância do meticoloso exercício de análise de pressupostos, *salvo engano*, de Schwarz (com exceção daquele que o leva a ler *Verdade tropical* como um romance realista, mas aqui estamos diante de uma petição de princípio, a não ser que ou – hipótese menos provável – ele tenha capitulado diante de uma perspectiva “pós-moderna” que só existe como tal enquanto fantasma criado pelos seus inimigos – a essa altura, não preciso nomeá-los – e que indiferenciaria realidade e ficção, ou então que tome o que Caetano diz como desfaçatez, o que implica seja um argumento *ad hominem*, não dissonante da sua fixação para com ele, seja – pior ainda – uma visão um tanto redutora da ficção literária). Assim, a noção de alegoria, tropo tropicalista fixado (estatizado) por Schwarz, é lida por Camillo sob a luz de sua formulação benjaminiana, da qual aquele supostamente parte, de modo a restituir o horizonte de sua inteligibilidade e – mais do que isso – a sua potência crítica de imediaticidade, de linha de fuga à me-



dição intelectual ou política, ou seja, de *movimento* em relação à representação – pois, no fim das contas, esse é o limite do horizonte de Schwarz, mesmo que a representação se refugie, como na célebre análise que faz de Machado, na forma, na forma representativa, que representa a situação de classes.

Por fim, uma nota pessoal – até porque é disso que trata o ensaio e todo o trabalho intelectual de fôlego, envergadura e, acima de tudo, sensibilidade de Camillo: de gente, da gente, e não de um Povo, de experiência, não de representação (e a impressão que tenho ao ler Schwarz é a de que o povo de que ele fala é um povo sem gente, que não tem nada de próprio – a não ser a sua prole, com a qual, ainda assim, não tem nenhuma relação singular, como se nem essa despossessão, esse padecer, esse sofrimento lhe fosse próprio –, de modo que me parece que aquilo que o choca em Caetano é a descoberta deste de que o povo é equívoco, não determinado, mas – múltipla e diferencialmente – sobre-determinado, ou seja, que por trás do – coletivo – povo, há gente, uma gente, muita gente, a gente, atravessada por correntes contraditórias – múltiplas – de determinação, que cada um agencia e individua: não há gente sem agenciamento/individuação de uma sobredeterminação diferencialmente múltipla). Quando criança, ao voltar do Brasil após quatro anos passados fora, dos quatro aos oito anos de idade (ou seja, em um período crítico no que diz respeito à linguagem, à relação com o mundo, com o contexto, à constituição de si mesmo e do mundo), tendo perdido e esquecido já quase todo contato com a minha cultura materna, inclusive a língua, tive incontáveis vezes a experiência de ouvir discos da MPB, especialmente de Caetano, Gil e dos Mutantes, que meus pais colocavam para tocar nos fins de semana, e me

intrigar com o estranho, exótico e “desconjuntado” país que, a meu ver, transparecia naquelas músicas e suas letras. Passei muito tempo da minha vida achando que eu não entendia o “meu” país, que ele, a bem dizer, não era propriamente “meu”, no sentido de que eu não pertencia a ele, devendo procurá-lo, o que acarretou inclusive um breve engajamento, anos mais tarde, no marxismo de viés nacionalista, o “populismo de esquerda”, até a “vacina antropofágica”, base do pensamento e da práxis que vai dar no tropicalismo, me curar desse “sarampão”: nunca encontrei esse país porque ele não existe, porque o Brasil é um mito – e é isso que a negatividade tropicalista tal qual lida por Camillo mostra, essa é a *Verdade tropical*. Mas tal negatividade se revelou também uma afirmação, uma paradoxal sensação de estar em casa (como nunca me senti e como até hoje me sinto) *no* movimento (o que é diferente do *topos* colonial tornado chavão por Sérgio Buarque – “Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” –, pois este implica uma não-relação, ou relação puramente negativa com a terra em que se está, enquanto o movimento, da, na e com a terra – movimento literal e/ou figurado, i.e., alegórico, sem mediação de um terceiro, como argumenta Camillo – é já uma forma afirmativa de relação). Onde eu lia uma desconexão que eu me achava incapaz, por carência experiencial, de conjuntar, passei a ler multiplicidade, onde eu via uma representação para a qual eu era incapaz de tornar coerente pelo mesmo motivo, passei a ver a abertura para um contato transformador com o inusitado, o supostamente banal estranhado (os tropicalistas jamais repetem conformisticamente o familiar; este, esteja no plano discursivo, ou no rítmico-melódico, pela sua justaposição disparatada, se desfamiliariza – como na ostranenie formalista ou no distanciamento brechtiano – e induz

ao movimento do ouvinte em direção àquilo que desconhece, ou seja, àquilo que até então lhe parecia familiar e que se revela agora como alteridade abissal – muitas vezes, o próprio sujeito, que, estranhando-se, é induzido ao movimento de transformação).

Talvez, em nenhum momento essa passagem da negatividade a uma afirmação fique tão clara quanto na música “Um índio”, em especial nas versões em que Maria Bethânia a conjuga com a declamação de “Navio Negroiro”, “o mais belo comício que o Brasil ouviu”, segundo Oswald de Andrade, para quem seu autor, Castro Alves, “teve um destino augural. Ele criou para o Brasil, o vocábulo da liberdade.” Os versos finais da música (“E aquilo que nesse momento se revelará aos povos / Surpreenderá a todos não por ser exótico / Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto / Quando terá sido o óbvio”), prenunciados pelo mote do refrão (“Virá que eu vi”) e pelo tema de um índio, caracterizado como um negro (“Impávido que nem Muhammad Ali”), que virá, no fim, depois do fim, numa nave espacial, deixam claro: não se trata de procurar o Brasil, o Povo que nunca estará lá, pois os povos já estão aqui, e o encontro com a sua multiplicidade é o único caminho, por estreito que seja, a única força para a transformação, a libertação enquanto multiplicação dos possíveis. O futuro já chegou, sempre esteve aqui – essa é a mensagem “messiânica” (ao mesmo tempo, estética, ética e política) que Caetano e Camillo, Camillo com Caetano, tentam mostrar, antes que seja tarde demais, antes que os outros *do* povo (em toda a equivocidade da expressão), os povos outros, que aqui estão dentre nós, e dentro de nós, desapareçam, sejam desaparecidos, i.e., assassinados, e com eles a possibilidade de virar outro, a possibilidade de todo e qualquer futuro, daquilo que virá.



## ANOTAÇÃO DAS DATAS

O livro que se segue começou como uma resenha de *Folha explica Caetano Veloso* (2005), de Guilherme Wisnik, a pedido do próprio Guile, em 2006. A resenha extrapolou todas as medidas, e logo ficou maior do que seu objeto econômico e precioso. A encomenda vinha de Milton Ohata, na época editor da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (IEB), que acabou intermediando a publicação de uma pequena parte do que tinha escrito, na Novos Estudos Cebrap, em 2008. Em maio de 2007, a convite de José Miguel Wisnik, eu fizera uma apresentação na USP sobre o tema, em que me enrolara um pouco entre as minhas notas excessivas e a tentativa de explicar-me a respeito do meu tema a uma plateia respeitável. Uma testemunha criteriosa declarou que eu padecia de “problemas de exposição”, o que permanece uma verdade profunda sobre o livro que derivou da palestra. O objeto encroara. Passaram-se anos, diria Clarice Lispector. A desmedida resenha foi depositada em uma vasta gaveta eletrônica, cercada de uma sensação imprecisa, de apreensão e excesso de zelo, como se à espera de um fecho.

O fecho veio com a publicação de *Martinha versus Lucrécia*, em 2012, e da leitura de fôlego que Roberto Schwarz fazia ali de *Verdade tropical* (1997). Era o segundo ato, que vinha completar a intervenção de “Cultura e política, 1964-1969” (1970, 1978), atualizando os termos de uma leitura global do tropicalismo que incluía o livro de memórias de seu mais célebre representante. Recebi o livro em pdf do mesmo José Miguel Wisnik, na época professor visitante

na Universidade de Chicago, e eu em Paris, em um estágio pós-doutoral. Essas viagens entrecruzadas traziam embutida uma outra. Eu chegara à França em agosto de 1978, e lá permanecera alguns anos, no início de uma longa (de vinte anos) viagem de formação, coincidindo ainda algum tempo com o mesmo Roberto, embora não tivesse cruzado com ele na época, e não o conhecesse. Fazendo parte de uma outra geração, e desconhecendo praticamente tudo da experiência da esquerda durante a ditadura, fui apresentado a ela em Paris, onde eu convivi com vários exilados, antes da anistia, e fiquei bastante próximo de alguns. O contraponto, entretanto, não deixava de ser curioso. Eu acompanhara, de uma outra ponta, à distância, como início de minha viagem de estudos, o fim da experiência do exílio de tantos brasileiros que retornaram ao Brasil em 1979 com a Anistia, dentre os quais o próprio Roberto.

Em outubro de 2014, quebrando uma longa greve de professores da USP, participei de um colóquio sobre o tema Golpe de 64, que apresentava um panorama bastante completo, multidisciplinar, dividido em grandes áreas (romance, conto, crônica, jornal, cinema, televisão...) da cultura brasileira durante a ditadura. De minha auspiciosa mesa redonda, sobre música popular, participara José Miguel Wisnik e Walter Garcia. Ali eu tivera a oportunidade de, em quinze minutos, expor o essencial de minha leitura, diante de uma larga plateia, que incluía o próprio Roberto Schwarz.

Um ano antes, em outubro de 2013, retomamos a ideia de publicar o livro, através da editora de Renato Rezende, poeta, editor e amigo, a Circuito. Sem me dizer nada, Renato mandou o pdf do livro para Antonio Cicero, que, por sua vez, o encaminhou ao próprio Caetano. Num belo dia, eis que recebo de José Miguel Wisnik um e-mail me dizendo

que recebera de Caetano o pdf de meu livro, dizendo que o lera, que gostara muito, e recomendando a leitura, mal sabendo que Zé Miguel não só conhecia o livro, mas estivera na origem do projeto como um todo. A coisa fizera um círculo completo e o livro me fora devolvido inesperadamente do próprio autor-objeto do livro. Como que para confirmar esse círculo, algo semelhante aconteceu alguns anos depois, quando da reedição de *Verdade tropical* (2017). Caetano, em sua apresentação acrescentada à nova edição, mencionara elogiosamente, como se existisse, o livro que de fato não existia, senão enquanto esboço, em formato de pdf. O que fazer senão acatar a lógica do círculo que me devolvera o livro por duas vezes, como que se ele, independente de mim e já livro, com plenos direitos e autonomia própria, reclamasse de mim que afinal o deixasse ser, à minha revelia, isento de meus cuidados com ele? As fases principais de sua escrita foram principalmente três, com anos de intervalo entre elas, e acompanhando três publicações: a primeira, em 2006, era a resenha superdimensionada do livro de Guilherme Wisnik; a segunda, em 2012, é o momento da publicação do ensaio de Roberto Schwarz sobre *Verdade tropical*; e a terceira, em 2017, está ligada à reedição do próprio *Verdade tropical*.

O livro em sua forma atual possível, com sua série de camadas de alterações e remissões depositadas nele, não perdeu o caráter emergencial dilatado e disfarçado pelo tempo que ditou a sua escrita. Digamos que não é o livro que eu escreveria hoje, mas qual seria ele, se tivesse sido escrito em condições ideais, com o tempo ideal que afinal nunca ocorre? Apesar de todas as minhas tentativas de mudar o curso da escrita, ela não perdeu, por momentos, o caráter apaixonadamente engajado numa “defesa” de Caetano –

como se ele precisasse disso – e simétrica “acusação” de Roberto Schwarz, repetindo uma velha cena judicial, de que eu particularmente nunca gostei, e que inclusive estudara em muito do meu trabalho de pesquisa. Eventualmente achei que esse caráter era intrínseco ao livro, e separá-lo dele seria perder a pegada que o fez ser escrito.

A todos os nomes próprios aqui mencionados cabem agradecimentos. Os próprios, Caetano Veloso e Roberto Schwarz, me ajudaram de modos diferentes, mas inestimáveis. Caetano, para minha alegria, me disse que *Meu tropo* era sua ideia inicial de título para *Verdade tropical*, mas acabou dissuadido disso na época, por achar que não existia a relação entre *tropo* e *tropicalismo*. O papel central que atribuo à relação no meu livro, de certa forma, redimia essa sua primeira ideia. Explicou-me ainda que “Narciso em férias”, o capítulo sobre a prisão em *Verdade tropical*, era o seu preferido, coisa com a qual concordava. Roberto me respondeu a perguntas pelo telefone. Cabe agradecer ainda a Eduardo Guerreiro, Alberto Pucheu, Antonio Cícero, José Almino, Alfredo Sirkis e Sílvio Da-Rin. Alexandre Nodari, finalmente, que fez uma revisão tão necessária do livro, e Flávia Cêra. Ambos aceitaram a aposta contida no livro. Renato Rezende, meu editor, pela paciência infinita, e por não ter desistido; Sergio Cohn, que entrou na parceria da edição no último minuto, mas que tornou o acabamento possível; e Cecilia Cavaliere, que participou da sua produção, fechou questão, primeira leitora do ensaio, e que deu a ele um sentido maior, que nem eu mesmo vislumbrava. A todos eles, que acreditaram no livro e me forçaram, quase que contra mim mesmo, a publicá-lo, os meus agradecimentos.



## ABERTURA

No ano de 2014 comemorou-se a efeméride de cinquenta anos do golpe civil-militar brasileiro. Em dezembro do mesmo ano, o presidente do Estados Unidos, Barack Obama, anunciou as primeiras medidas para pôr fim ao embargo das relações comerciais com Cuba, encerrando na prática a guerra fria na América Latina, do qual o golpe brasileiro fora um dos episódios estelares, fechando o ciclo que se iniciara com a revolução cubana (1959), e que colocara no mapa latino-americano o programa de uma revolução socialista. No mesmo dezembro, publicou-se o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, fruto de dois anos de investigações, permitindo, com atraso de pelo menos 35 anos (a Anistia é de 1979), que se sistematizasse uma parte do legado desastroso dos trinta e um anos de ditadura (1964-1985): as violações de direitos humanos cometidas pelo aparelho de estado da ditadura. Iniciava-se ali o fim de um trabalho de luto da história recente do Brasil, bloqueado todos esses anos, com a exumação pública das histórias dos desaparecidos políticos e uma avaliação recuada da patologia do sistema ditatorial, sintoma maior de sua ilegalidade: o projeto de extermínio, as execuções sumárias e a tortura de militantes de esquerda, ocorridas nos porões clandestinos de um regime que resistiu muito (e ainda resiste) a revelar a profundidade dos desmandos ocorridos em seu nome.

Em 2016, interrompe-se mais uma vez o curto ciclo de vida democrática brasileira iniciado com a Abertura. O Brasil volta a ser assombrado por novo golpe, desta vez, “consti-

tucional”, ou seja, realizado de acordo com o minucioso rito judicial previsto pela constituição de 1988. As características do golpe inovam com relação à nossa vasta experiência no ramo: os militares, desta vez, ficaram fora do botim. Os autores do golpe se situam dentro do próprio governo: setores do legislativo, do judiciário e da mídia. O que dá a ele um aspecto de luta palaciana. O espectro da repetição do golpe de 1964 retorna com força, e tem-se dificuldade de discernir o que há de invenção nessa nova interrupção e o que há de continuidade; se vivemos uma continuidade de golpes encadeados, interrompidos por breves surtos democráticos, e se a interrupção seria a própria rara democracia ou o inverso. O legislativo, e em especial grande parte da frágil construção partidária e do sistema de alianças elaborados após a Abertura, caem por terra. Inclusive e sobretudo o Partido dos Trabalhadores, grande esperança de inovação da esquerda, criado em parte a partir do influxo dos exilados que retornaram ao Brasil após o exílio.

Com o golpe, interrompe-se a experiência lulista de um governo que concilia a velha política com um programa de transferência de renda aos mais pobres sem alterar os ditames da economia. Ditames estes agora devidamente revistos e corrigidos pela ortodoxia do capital financeiro e o projeto de destruição político-social-cultural que o define. Retomávamos assim algo da lição de 1964 e suas motivações de fundo, repaginados em novo momento da história atual do capital. A exaustão do modelo partidário (o sistema de alianças e financiamento de campanhas que o estrutura), assim como do própria modelo industrial-trabalhista petista e sua abissal cegueira ambiental, foi sinalizada pela incompatibilidade alérgica entre a esquerda partidarizada no governo e os movimentos de rua, ocorridos em junho de 2013, que retraduziam

algo do mesmo espírito contracultural nos anos 1960-1970 em nova afinação. Tudo isso parece sugerir a necessidade de renovação que não rima com o imenso retrocesso político-cultural-moral imposto pela nova ditadura. O ciclo que percorre o extermínio/exílio e sobrevivência/renovação do projeto da esquerda pré-64 parece ter chegado ao seu fim.

Este pequeno livro tem como pano de fundo estes fatos e datas. Não trata diretamente deles, mas de seu reflexo no plano da cultura. Ele tem como objeto a conversa desencontrada entre dois dos protagonistas mais importantes da cultura brasileira recente, cujas carreiras se consolidaram precisamente durante o período da ditadura: Caetano Veloso e Roberto Schwarz. Cada um a seu modo, e dentro das carreiras de grande e diferenciada visibilidade que tiveram e têm, viveram de modo agônico a interrupção da vida política democrática que foi a ditadura. A antinomia de base que divide as suas posições se explicita precisamente por uma avaliação oposta dos destinos do Brasil após o golpe civil-militar, com seu alto custo político e cultural, que atingiu a vida pessoal dos dois.

Ambos, da perspectiva existencial específica de cada um – compositor, poeta, escritor, cronista, líder de movimento; crítico, poeta, escritor, professor –, tiveram suas vidas marcadas pela experiência da prisão, por dois meses, e exílio por dois anos e meio em Londres, no caso de Caetano; e do exílio de dez anos, em Paris, no caso de Roberto Schwarz. Estes exílios metonimizam muitos outros. Sabe-se que em torno de 10 mil brasileiros tiveram que deixar à força o Brasil, durante a vigência da ditadura. A Lei da Anistia de 18 de agosto de 1979 beneficiou cerca de 2.500 pessoas, dentre as quais 700 condenadas por participar em ações armadas.<sup>3</sup> Dentre

3 <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/exilados-voltam-ao-brasil-9222652>. Acessado em 23/09/2017.

os artistas, alguns que tocam diretamente esse livro, para ficar nos nomes mais evidentes que definiram o horizonte de uma experiência geracional exilar, sem que a ordem desta lista implique em qualquer privilégio da grandeza dos estragos: Chico Buarque de Hollanda, Raul Seixas, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Glauber Rocha, Zé Celso Martinez Corrêa, Ferreira Gullar, Augusto Boal, Julio Bressane... A lista é imensa. É, em suma, uma geração inteira de artistas alinhados a uma perspectiva libertária que foi exilada pela ditadura. Impossível dar conta do estrago causado às artes, à cultura e à política.

A relação intrínseca é estabelecida por Caetano Veloso em *Verdade tropical*, numa afirmação incompreendida por Roberto Schwarz, como veremos adiante, sobre a “coincidência (mera?) nesse país tropical da onda da contracultura com a voga dos regimes autoritários”.<sup>4</sup> Com a distância do tempo, nuançamos esse privilégio brasileiro da coincidência. O Brasil não terá sido o único país em que se viu a coincidência ocorrer, também em outros países da América Latina algo semelhante se deu. Assim como haveria que se perguntar se as chamadas democracias ocidentais da época, que viram nascer movimentos contraculturais – por exemplo, a Quinta República de Charles De Gaulle, que se inicia após um golpe de estado em 1959, ou o governo do republicano Richard Nixon, nos Estados Unidos – podem ser considerados de fato não-autoritárias. Talvez precisássemos generalizar uma hipótese sobre a gestação comum coincidente entre contracultura e autoritarismo, termo a ser definido segundo o paradigma da época, mas expandido de forma a abarcar também as não tão democráticas democracias ocidentais.

4 Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 17.

A coincidência, portanto, não era apenas brasileira, mas correspondia a uma contradição planetária, expressa em todos os quadrantes, desde o próprio centro da metrópole norte-americana, de onde irradiavam tanto as políticas autoritárias, a guerra fria, a polarização do mundo nos blocos capitalistas e socialistas, a caça aos movimentos radicais de oposição internos, a guerra do Vietnã, os golpes militares latino-americanos, quanto os movimentos de resistência a essas mesmas políticas autoritárias, os Black Panthers, o hippismo etc. É no bojo dessa contradição estruturante que surgem as manifestações de utopias existenciais, políticas e sexuais, que floresceram através do mundo sob as mais diversas formas.

Essencialmente, o tropicalismo cristalizou esses elementos contraculturais internacionais ao metabolizar imageticamente o choque entre os movimentos libertários de juventude dos anos 1960, especialmente o pop e o hippismo, e o enrijecimento da ditadura militar brasileira. Contracultura, a proposição de uma “revolução qualquer”, como queriam os surrealistas, e programa revolucionário de esquerda, no Brasil, constituíam linhas que frequentemente se confundiam ou que não necessariamente se separavam, em projetos coletivos nuançados cuja complexidade o tempo fez perder, mas que caberia reconstruir para se ter uma noção acurada dos acontecimentos dos anos 1960.

Cabe ainda acrescentar uma data e fato a essa lista já longa. Em 03/11/2013, na madrugada da abertura da obra “Penetrável Genet/Experiência Araçá” de Celso Sim e Anna Ferrari, obra realizada para a 10ª Bienal de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, uma “ocupação” do edifício do Osário Geral do Cemitério Araçá, depositário provisório das 1049 ossadas humanas de mortos entre 1971-1974, o auge

da repressão da ditadura civil-militar brasileira, encontradas na Vala clandestina de Perus, o edifício foi invadido, e dois dos cinco monolitos-lápidas de mármore que compunham a instalação foram estilhaçados. Além disso, foram devassadas três gavetas, ossos humanos foram retirados e espalhados pelas ruas do cemitério. O crime, de natureza claramente político, e que, diga-se de passagem, nunca foi esclarecido, sequer investigado, não pode ser separado dos harmônicos que a obra de Sim e Ferrari suscitava, ao colocar o foco na questão dos desaparecidos da ditadura, em consonância com a deflagração do trabalho de levantamento de fatos realizado pela Comissão Nacional da Verdade. O crime, que tinha por objeto uma obra de arte, não deixava de expor à plena luz o inconformismo daqueles que comandaram o estado de exceção brasileiro, lançando uma perspectiva lúgubre para o futuro da verdade auscultada pela Comissão, e a improbabilidade, como se verificou depois, de que se mudasse através dela a versão dominante dos fatos criada pelos artífices da ditadura. O filme realizado a partir da obra, *Penetrável Genet*, pelos mesmos Celso Sim e Anna Ferrari, grande remanescente do espírito tropicalista e contracultural dos anos 1960, de que trata este livro, parte da ocupação do cemitério e tem como núcleo dramático dois réquiens: a carta de Hélio Oiticica sobre a morte de seu amigo sambista, Oto Souza Matos, e o texto de Jean Genet “Estranha palavra...Urbanismo”. Um dos pontos altos do documentário é o depoimento do coronel Paulo Malhões à Comissão Nacional da Verdade (24/03/2014), assassinado um mês depois de seu depoimento, onde o coronel, que trabalhou durante a ditadura no Centro de Informações do Exército, confessa haver torturado e assassinado no exercício de sua função.

Este livro só faz sentido se lido contra o pano de fundo do imenso continente submerso que esse documentário desvela. A capa do livro faz parte do ensaio fotográfico do artista carioca Renato Mangolim em torno de *Penetrável Genet*. A ele também, assim como aos dois autores do documentário, os meus mais sinceros agradecimentos.





## EXÍLIO

### Emigração 71

A mulher de um marinheiro trucidado conta ao pai de uma menina presa, aguardando julgamento, a depressão nervosa de um amigo comum, deputado federal, que agora vive no Chile. Será que Allende vai dar certo... As xicrinhas vão pela sala, de mão em mão, há uma bandeja de bolo e outra de doce de leite. Lá fora, imensa e silenciosa, a dança fantástica do outono incendeia a tarde fria. O garoto brincando no tapete já nasceu em Paris. Aqui e ali o murmúrio é interrompido por uma expressão mais nortista. Um menino loiro, que participou no rapto dalgum embaixador, pede açúcar para pôr no chá. Na vitrola Caetano canta a sua versão de Asa Branca. Todos ficam quietos.<sup>5</sup>

O poema de Roberto Schwarz compõe uma cena reconhecível aos familiarizados com a experiência do exílio político em Paris durante a ditadura civil-militar brasileira. O local em que se situa a cena do poema é o apartamento de Violeta Arraes Gervaiseau, irmã de Miguel Arraes, governador de Pernambuco, deposto pelo golpe de 64 e na época exilado no Chile, verdadeira embaixada da esquerda brasileira no exílio em Paris naqueles anos. O poema poderia integrar a série “Canções do exílio” de seu livro de poemas *Corações*

<sup>5</sup> O poema aparece em Heloisa Buarque de Hollanda. *26 poetas hoje. Antologia*. Rio de Janeiro: Edição Labor do Brasil, 1976, p. 74.

*veteranos*. A data no título e o próprio termo “emigração” nomeiam uma experiência do exílio transformado em categoria sociológica, sem perspectiva de término quando escrita. A cena é composta de personagens característicos da existência exilar da esquerda brasileira: o “marinheiro trucidado”, a “menina presa, aguardando julgamento”, a “depressão nervosa” do deputado federal exilado, indiciam o estrago causado pela ditadura aos militares, ao sistema político, à justiça. A operação do poema consiste em generalizar os dados pessoais produzindo tipologias funcionais distanciadas: a “mulher”, o “marinheiro”, o “pai”... As relações de parentesco e amizade (a “mulher”, o “pai”, a “filha”, o “amigo”) sobrevivem ao pesadelo imposto a todos por algo que o poema não nomeia, mas que mobiliza a tudo e a todos: a ditadura e seus autores. A prisão da menina que aguarda julgamento inscreve a suspensão generalizada dos direitos humanos, e a espera por um “julgamento” que viesse a interromper o arbítrio não explicitado. As esperanças da esquerda latino-americana voltam-se para o Chile, aonde se exilaram bom número de militantes da esquerda brasileira, donde a pergunta sobre o governo de Salvador Allende (1970-1973), em discurso indireto livre: “Será que Allende vai dar certo...”. Situa-se o horizonte da experiência da esquerda no cone sul da América Latina, sua verdade suspensa sobre a incerteza do tempo presente; o “menino loiro” é Alfredo Sirkis, que participara, sob o comando de Carlos Lamarca, na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), de três sequestros: do cônsul japonês em São Paulo, Nobuo Okuchi, do embaixador da Alemanha Ocidental, Ehrenfried von Holleben, e do embaixador suíço, Giovanni Bucher. Sua presença indicia o projeto da luta armada, com o seu destino catastrófico, que na época já se podia vislumbrar.

A composição do quadro doméstico no presente do indicativo fixa a reconstrução precária das famílias no ambiente depressivo da distância exilar, depois do solavanco do golpe e da saída do Brasil, numa hipótese de convívio normalizado, e do ritmo da conversa sobre o país distante: a mulher do marinheiro, o pai da menina presa, o garoto brincando na tapete, já nascido em Paris – a preposição “já” indicando o adiantamento ou atraso do tempo tornado definitivo; o sequestrador do embaixador, chamado afetuosamente de “menino”, conota a diferença de idade (33 e 21 anos, mais ou menos, respectivamente) e projeto entre o narrador e o ex-guerrilheiro. Tudo indicia a reforma de uma família de adoção, em bases distintas das de origem. A geopolítica dos sotaques brasileiros rearrumados no platô francês, a música da “expressão mais nortista”, afim à voz da anfitriã; o contraste térmico entre os dois ambientes: as xicrinhas de café em movimento, o bolo e o doce de leite, iguarias brasileiras raras em solo francês, que suprem gastronomicamente o vazio afetivo do exílio, desenham um espaço interior, protegido, contraposto à natureza “fantástica” e incendiária do outono parisiense, lá fora. A notação do incêndio visual dançante das folhas vermelhas e amarelas do outono opõe-se à sensação térmica de frio, instaurando um movimento no registro metafórico aonde tudo parece estático. O narrador da cena “realista” atém-se aos fatos do que vê; predomina o registro colado ao real, sem que ele se permita qualquer voo ou distância, que o distrairia da indigência no entanto quase imperceptível a partir da qual todos ali reinventam uma nova vida. Prevalece a conformação ascética à realidade posta e interdição de qualquer descolamento da experiência, mas mesmo esta sempre generalizada pelo paradigma sociológico (a “emigração”...) permitido, que treme com um ligeiro

descortínio, a transcendência acenada e imediatamente interrompida, no fim do poema, com o som da canção. A cena se fecha com a música “Asa Branca” de Luiz Gonzaga, esta outra canção do exílio, cantada por Caetano Veloso, que encerra as conversas e os murmúrios: “todos ficam quietos”, impondo a lei do silêncio do afeto aos personagens, que passam de certa maneira a serem falados pela canção. O silêncio introduz o regime do luto ligado à “emigração” forçada, transposto ao registro afetivo pela música, que prescinde da fala, dizendo esse luto de um outro modo mais próprio. “Asa Branca” era a última faixa do LP, *Caetano Veloso*, do mesmo ano do poema, 1971, gravado em Londres, e financiado por José Almino, filho de Miguel Arraes, exilado ele também em Paris.

Do outro lado do Canal da Mancha, na primeira faixa do mesmo disco, o mesmo Caetano Veloso cantava, em “A little more blue”, algo da mesma experiência. Os harpejos e acordes da guitarra acústica jazzística, a letra em inglês e a primeira exploração das sílabas rítmicas, nasais e guturais, que extrapolam a medida da palavra, do português brasileiro no jogo da voz, acentuadas em longas explorações em “Asa branca” e em “Maria Bethânia”, mas já esboçadas aqui, indicam uma tentativa de encontrar uma dicção dupla, uma perspectiva de tradução cancional do Brasil em uma outra língua. Contido nela, o primeiro relato cifrado, fragmentário, musical, protegido pela barreira da língua, da visita matinal da polícia ao seu apartamento em São Paulo e a prisão que se seguiu:

#### **A little more blue**

One day I had to leave my country,  
calm beach and palm tree...

That day I couldn't even cry  
And I forgot that outside  
there would be other men

But today, but today, but today, I don't know why  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then

The day Carmen Miranda died  
They put a photograph in the magazine  
Her dead mouth with red lipstick smiled  
And people cried, I was about ten

But today, but today, but today, I don't know why  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then

One morning they came around to take me to jail  
I smiled at them and said – all right  
But alone in that same day's night I cried and  
[cried again

But today, but today, but today, I don't know why  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then  
I feel a little more blue than then



country, calm beach and palm tree” (“Um dia tive que sair do meu país, praia calma e palmeira”). Na versão do disco que circulou no Brasil, a letra sofreu um corte de dois versos inteiros (entre colchetes) pela censura, que viu na referência à cantora de tango e atriz argentina, Libertad Lamarque (“la reina del tango”), um grito de “Liberdade Lamarca”, no momento em que Carlos Lamarca, ex-militar e comandante da Vanguarda Popular Revolucionária, referido indiretamente no poema de Roberto Schwarz, assassinado no interior da Bahia em 17 de outubro de 1971, estava sendo caçado pelo DOI-CODI. A paronomásia subversiva, transposição fantasmagórica da cantora de tango em líder da guerrilha, assombra a melancolia da canção, introduzindo nela algo da urgência da situação no Brasil na calma (“calm beach”) do exílio londrino, turbulência que a censura ao mesmo tempo cria e silencia.

A canção é toda pontuada por anáforas que introduzem um trabalho de elaboração do luto pelo tempo, centrada na oposição entre “one day” (ou “the day”, “one morning”, “one night”), “um dia”, contraposto ao hoje (“But today”), da enunciação da canção. A visita matinal dos policiais à paisana ao seu apartamento é uma dessas cenas que ocorreram “um dia”: “One morning they came around to take me to jail” (“Uma manhã eles vieram para me levar para a prisão”). A resposta à prisão forçada é contraditória: “I smiled at them and said – all right” (“eu ri deles e disse – tudo bem”), que ecoa o célebre “and I agree” (“e eu concordo”), “its ok” (“tudo bem”), ou “I came around do say yes” (“vim para dizer sim”) de outra canção do mesmo álbum, “London, London”. Ambas, de modos diferentes, contêm o mote de uma afirmação existencial possível diante da violência policial imposta. Essa afirmação é modulada em seguida, à noite, pelo choro solitário, convulsivo, “But alone in that

same day's night I cried and cried again" ("Mas sozinho na noite do mesmo dia eu chorei e chorei novamente"), como contraponto ao riso afirmativo, seu reverso e custo afetivo. O choro repetido, frisado pelo "novamente", introduz um refrão interno ao verso, que será adequadamente transformado no tom da canção inteira, e seu modo de tristeza, "I feel a little more blue".

A letra é toda composta de notações de sentimentos opostos: não chorar, chorar; sorrir, chorar, organizadas em torno da expressão idiomática em inglês, "to feel" ou "to be blue", sentir-se ou estar triste ("I have got the blues"), em que a cor azul, e sua remissão à forma musical enlutada e elegíaca, o *blues*, é saturada por um excesso, uma mais-tristeza, hoje, agora, na ausência do exílio londrino, contraposta a cenas duplicadas que se situam em um passado próximo ou longínquo, dramático ou anódino, a partir do motivo da morte ou perda. A saída forçada do Brasil; o dia da morte de Carmen Miranda (05/08/1955), sua foto no caixão, publicada no Brasil, quando Caetano tinha mais ou menos dez anos; a "visita" da polícia e a prisão em dezembro de 1968; a cena do melodrama mexicano *Ansiedade* (1953), estrelado por Libertad Lamarque, em que dois irmãos gêmeos rivais atiram um no outro, e a mãe se entrepõe entre eles, acaba recebendo as duas balas, uma de cada filho, morrendo de braços abertos, sem dar um suspiro ("She opened her arms and got two bullets/ And died sweetly without a sigh");<sup>7</sup> a perda do último metrô.

Os fragmentos de cena têm status variado: as referências biográficas recentes: a saída do Brasil e a prisão; e duas

7 No filme, *Ansiedade*, na verdade, ela não morre; ela tem ainda tempo de reconciliar os irmãos estranhados, e criados por famílias diferentes, com destinos de classe opostos, revelando o parentesco dos dois.



imagens espelhadas: a foto de capa da manchete do rosto de Carmen Miranda morta, e a cena da morte de Libertad Lamarque, de braços abertos morrendo com os tiros de seus dois filhos. As cenas são saturadas de duplos (os gêmeos, as duas balas...): Carmen é o ícone tropicalista, primeira marca da exportação e tradução em larga escala da linguagem da música popular brasileira, referência relida agora a partir da tradução que Caetano procurava fazer de si próprio em vernáculo internacional, trazida à cena pelos lábios pintados de vermelho, fixados em um sorriso cosmético da morte. E Libertad Lamarque, algo como o duplo argentino de Carmen (o samba e o tango...), com biografias paralelas, marcadas ambas pela dupla carreira na música e no cinema, o duplo exílio (Estados Unidos e México), a dupla referência à política: o espectro do projeto populista autoritário. De um lado, Getúlio Vargas, cujo paralelismo biográfico com a vida de Carmen sempre foi sublinhado; e Juan Perón – Lamarque contracenou com Eva Duarte, em seguida, Evita Perón, no filme *La cavalgata del circo*, de 1945, e o desentendimento entre as duas teria causado o exílio de Lamarque.

Carmen retornará com o devido destaque teórico no artigo “Carmen Miranda dada”, publicado no *New York Times* em 1991, que prefigura de maneira compacta algo que depois se desdobrará em *Verdade tropical*, e circunscreve no título o refrão da canção-ícone “Tropicália”, “dada”, repetindo ao mesmo tempo o mesmo périplo entre a língua inglesa e o português que é o fundo de “A little more blue”. A dupla morte, de Carmen e de Libertad Lamarque, sublinha o regime mortuário da estética *camp*, ou simplesmente pop, mas aqui relidas pela tonalidade *blue* do crepúsculo exilar londrino. A fria repetição pop é modalizada por um quê sentimental que a esquentava e enternece. Todos estes fragmen-

tos são cristalizados pelo refrão, “But today, but today, but today, I don’t know why, I feel a little more blue than then” (“Mas hoje, mas hoje, mas hoje, não sei por que, sinto-me mais *blue* do que então”). A repetição interna ao refrão (“But today”) que o abre se fecha no verso com as duas palavras homófonas em inglês, o comparativo “than” e o advérbio “then”. Essas mortes ou perdas *blues*, repetidas pela canção agora, são acrescidas no presente por uma mais-tristeza, que atualiza as cenas lembradas, dando a nota do exílio, ao marcar uma impossibilidade melancólica de realização do trabalho de luto. Ecoando nele a falta de explicação sobre a razão de ser da tristeza: “I don’t no why”, que se comunica com uma pergunta muito mais ampla e complexa, sobre o porquê de ser forçado a sair do Brasil.

Estas duas cenas, poema e canção, formam a moldura deste pequeno livro. O seu foco é a conversa truncada entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz, que resumem duas experiências emblemáticas da cultura brasileira: a canção popular de mercado e a crítica universitária. A arqueologia dessas duas imensas formações institucionais brasileiras vai muito longe. Menciono dois marcadores insígnies, que municiariam um paralelo em profundidade: a década de 1870 viu, de um lado, a publicação de “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” de Machado de Assis (1873); e, de outro, a polca “Cruz perigo” de Ernesto Nazareth (1879), onde se encontra em germe todos os traços da aclimação brasileira da polca contramétrica. Segundo momento: a década de 1930, momento da sedimentação da forma-samba, da purificação do “feitiço decente”, e da fundação das escolas de samba, no Rio de Janeiro; e da fundação da Universidade de São Paulo, com a construção do primeiro programa de autonomização científica no Brasil.

Não é evidentemente o meu propósito aqui ir tão longe na composição desse diálogo contemporâneo, pintado sobre o fundo da intervenção autoritária civil-militar brasileira. É interessante, no entanto, lembrar o quanto essas linhas exemplares da cultura brasileira têm uma contraposição histórica de longa duração, que caberia um dia estudar.



## OVEREDITO

O meu objeto consiste essencialmente nos seguintes textos: “Cultura e política, 1964-1969” (1970) e “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*” (2012), de Roberto Schwarz; “Carmem Miranda dada” (1991), a Conferência do MAM (1993)<sup>8</sup>, e *Verdade tropical* (1997), de Caetano Veloso.

Já no exílio parisiense, Roberto Schwarz publicou na revista de Jean-Paul Sartre, *Les temps modernes* (janeiro de 1970), a primeira versão de “Cultura e política, 1964-1969” (“Remarques sur culture et politique au Brésil, 1964-1969”), panorama seminal das artes do espetáculo (teatro, cinema, música popular) entre o golpe de 1964 e o AI-5, que continha um diagnóstico crítico de longo fôlego sobre o tropicalismo. Em *Verdade tropical*, Caetano Veloso dá notícia do texto de Schwarz. José Almino, o mesmo que financiaria a produção do disco Caetano Veloso, lhe falara em Paris do texto, que lia em cópia datilografada:

Na minha primeira ida de Londres a Paris, ele [José Almino] tinha em mãos um artigo de Roberto Schwarz sobre o tropicalismo. Era uma cópia datilografada que o autor – seu amigo – tinha dado a ele. O artigo era interessante e estimulante. Mas desde já sabia-se que seria uma versão complexa e aprofundada da reação desconfiada que a esquerda exibia contra

8 Publicada sob o título de “Diferentemente dos americanos do norte” na coletânea organizada por Eucanãa Ferraz. Caetano Veloso. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

nós – Schwarz não demonstrara, no entanto, nem hostilidade nem desprezo pelo nosso movimento. Ao contrário: dava-lhe grande destaque dentro do esquema que apresentava das relações entre a cultura e a política no Brasil pós-64.<sup>9</sup>

A antinomia entre esquerda e tropicalismo é nuançada aqui por Caetano. Antinomia esta que é o motivo essencial que estrutura este livro, e definirá dramaticamente o desalinhamento tropicalista diante da esquerda, manifesta em tantas cenas analisadas adiante, em geral resumindo a oposição do movimento estudantil ao tropicalismo, centro nervoso da apresentação do *Trauerspiel* (“drama barroco”, na tradução de Rouanet, ou “drama trágico”, na tradução de João Barrento), “É proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção de 1968, ou a leitura que faz Roberto da cena de rua da “ira santa” de Caetano encurralado entre a manifestação estudantil e a polícia, em São Paulo.

A desconfiança de Roberto era diferente da “rejeição total” de Augusto Boal, por exemplo. Embora pouco identificado com a “sensibilidade” tropicalista, Roberto dava grande importância à música popular, que ele conhecia claramente menos do que seus outros objetos, o cinema e o teatro.

Caetano sublinha ainda dois pontos essenciais, aos quais retornarei adiante: Roberto opunha em seu ensaio o método Paulo Freire ao tropicalismo, o que consistia, explica ele, em “exatamente uma repetição em sua teoria do que tinha acontecido em [sua] vida”.<sup>10</sup> Como narrará anos depois,

9 Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 449-450.

10 *Ibidem*.

em *Verdade tropical*, o dia exato do golpe militar, primeiro de abril de 1964, pegara-o no “momento em que eu cria poder engajar-me numa ação politicamente responsável e socialmente útil”,<sup>11</sup> a caminho de uma reunião de instrutores voluntários que utilizavam o método Paulo Freire.

O fato poderia ser uma confirmação a nível biográfico da tese política fundamental de “Cultura e política, 1964-1969”, desdobrada na leitura de *Verdade tropical*, em “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. O “fundamento histórico” do tropicalismo, assim como algumas das manifestações mais significativas do teatro e cinema do período entre o golpe militar e o AI-5, trai uma “posição de classe”: o artista tropicalista observa o atraso nacional desde a mirada distanciada e depreciativa das vanguardas internacionais, onde se situa o seu coração, daí o seu caráter de “esnobismo de massas”, que congela as posições da pobreza circundante e do fausto da elite em sintonia fina com o mundo pop internacional, num retrato em alto-contraste, com vocação de destino inamovível. O mesmo contraste atravessa o método Paulo Freire de alfabetização, porém aqui os termos do atraso do analfabetismo e do moderno da alfabetização não são fixos, “pode haver alfabetização”, ou seja: há passagem possível entre os dois polos. De um lado, fixação do “abismo histórico real”, “conjunção exdrúxula”, contradição insolúvel, visão classista da “pobreza brasileira”, evidentemente entrevista da varanda da casa-grande; de outro, oposição solúvel, a conjunção entre arcaísmo e reflexão modernizante se insere em um programa de transformação social real.<sup>12</sup>

11 Ibidem, p. 309.

12 Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969. Alguns esquemas”. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 76.

O contexto mais amplo a que o duplo veredito deve ser contraposto, a grande hipótese que pauta talvez todo o trabalho crítico de Roberto Schwarz, é a tese sobre uma aliança possível de classes, metonimizadas pelos termos de nossa antinomia constitutiva e abissal: o arcaico e o moderno, que suturasse o fosso real que governa a realidade brasileira, aqui exemplificada pelo seu modelo mais acabado, o projeto pedagógico de Paulo Freire. Algo dessa aliança teria sido tentada nos anos anteriores ao golpe, com o resultado conhecido.

Na análise que faz do documentário de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer* (1984), Roberto toca na “aliança de classes”, que o projeto inicial do filme, anterior ao golpe, e violentamente interrompido por ele, esboçava. Mas conclui sobriamente sobre os resultados possíveis da aliança, caso não tivesse sido interrompida: “Hoje parece óbvio que aquela aliança não tinha futuro político, e que a revolução com estímulo de cima só podia acabar mal.”<sup>13</sup> O que não retira o interesse profundo do filme: a memória que traz do “momento extraordinário” que acontecia no Brasil, em 1962, no momento de sua concepção; as “esperanças reais” encarnadas nessa época, que deixam pressentir “outras formas de sociedade”. O filme explicita em sua própria estrutura a ruptura abissal representada pelo golpe, ao retomar o projeto do filme interrompido muitos anos depois, reencontrando aqueles mesmos personagens que filmara antes, hoje (em 1981), avaliando o efeito que o estilhecimento político provocara em suas vidas e famílias, reatando por assim dizer o “fio da meada”.

Está portanto estabelecida a tarefa da crítica: a de efetuar a *crítica ao “populismo”*, termo que descreve o projeto

13 Roberto Schwarz. “O fio da meada”. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 73.



social (janguista) interrompido pelo golpe, de construção dessa aliança, a partir do saber retrospectivo de que ela não só não deu certo, como mesmo se tivesse dado (campo aberto a especulações), o resultado tampouco seria desejável. A crítica deverá então fazer o inventário dos erros do receituário da esquerda, explicação quem sabe para o fracasso do projeto, causa possível do golpe (?), ou simplesmente corretivo para os incontáveis equívocos praticados em nome dessa aliança. Este o modo de prática crítica que ocupará Roberto monotematicamente (“monomania” é o termo utilizado por ele)<sup>14</sup> ao longo de sua vida. Nos termos do ensaio de 1969, cabe examinar os exemplos retirados às artes públicas do período posterior ao golpe, mas que reconduzem estratégias anteriores a ele, “quando as suas condições sociais já não existem”,<sup>15</sup> destituídos da eficácia que tinham alguns anos antes, quando simbolizam um movimento de transformação social possível, efetuando a crítica ao populismo que o fracasso encarnado pelo golpe solicita de nós como um bordão obsessivo.

No caso do tropicalismo, portanto, ao contrário da *fidelidade* da líder camponesa Elisabete, personagem de *Cabra marcado para morrer*, ocorre rigorosamente uma “conversão”, que será lida por Schwarz como diagnóstico de época. Daí o caráter exemplar, representativo, de “percurso de nosso tempo”, narrado por Caetano, em seu livro de memórias. Os pressupostos econômicos determinantes da imagem tropicalista, uma vez desvelados, apontam para uma posição nítida de classe, o que no livro de memórias poderá ser lido em chave machadiana, segundo os termos

14 Fala de Roberto Schwarz no Colóquio Golpe de 64, USP, outubro de 2014.

15 Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969”, op.it., p. 89.

da brilhante análise que Roberto Schwarz fizera de *Memórias postumas de Brás Cubas*, como “desfaçatez de classe”, como veremos. Assim, *Verdade tropical* vem a confirmar o diagnóstico proferido em 1970, trazendo o esteio memorialístico, que municiaava o argumento fundamental do esquema de 1970.

Caetano ainda se defende antecipadamente, criticando o essencial da tipologia criada por Schwarz em “Cultura e política, 1964-1969”. A redução da “alegoria’ tropicalista ao arcaico e ao moderno, embora revelasse aspectos até então impensados, resultava finalmente empobrecedora”.<sup>16</sup> A conversa se interrompe.

Parece, portanto, evidente que o veredito de Schwarz, apesar da nota dubitativa de 1978 que introduzia a versão definitiva do texto (ou dentro do próprio texto: “tento em seguida um esquema, sem qualquer certeza de suas linhas principais”<sup>17</sup>), permaneceu inalterado entre 1970 e 2012. Há analogia entre o tipo de conciliação entre arcaico e moderno realizada pela contra-revolução de 1964, e a operação da imagem tropicalista. O tropicalismo, diz Schwarz, “trabalha com a conjunção exdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou”.<sup>18</sup> Mais do que isso: há solidariedade de classe entre os dois projetos. Em uma entrevista de 2007, ele expande o veredito, defendendo-se contra a acusação de haver censurado o tropicalismo:

[...] não censurei a alegoria tropicalista do Brasil absurdo. Pelo contrário, procurei mos-

16 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 450.

17 Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969. Alguns esquemas”, op.cit., p. 74.

18 *Ibidem*, p. 76.

trar o seu fundamento histórico e seu acerto artístico. Deliberadamente ou não, ele fixava e fazia considerar a experiência da contra-revolução vitoriosa, ou da modernização conservadora, que em vez de dissolver o fundo arcaico do país o reiterava em meio a formas ultra-conservadoras. As alegorias do absurdo-Brasil, com seu poço de ambiguidades, com seu vaivém entre a crítica, o conservadorismo e a adesão, são o achado e a contribuição do movimento. Ainda assim, em estética, e não só nela, os acertos têm o seu custo, que é parte do problema.<sup>19</sup>

Observe-se que no ensaio de 1970 a *cristalização* da conjunção esdrúxula era feita pela contra-revolução, o tropicalismo trabalhava com a mesma conjunção. Enquanto que na entrevista de 2007 era o tropicalismo quem *fixara* a experiência da contra-revolução. Entre cristalizar e fixar, verbos de conteúdo semântico próximo, o sentido da operação no entanto se inverte. Na entrevista era a alegoria tropicalista que dera a ver a experiência da contra-revolução vitoriosa, valorizava-se a experiência estética, o seu “acerto”, enquanto que no ensaio de 1970, era a contra-revolução que fixara o esquema. O primeiro diagnóstico é tributário do determinismo marxista lukacsiano: a história determina a forma estética; o segundo é adorniano, e mais rigorosamente candidiano: é a forma que dá a ver a história, sendo ambos processos de formalização que se dão ao mesmo tempo.

19 Roberto Schwarz. Folha de S. Paulo. *Ilustrada*, 11/08/2007.

Mantém-se, no entanto, o fundo do diagnóstico proferido em “Cultura e política, 1964-1969”: o ganho estético do “acerto” tropicalista tem seu custo político. O tropicalismo *reitera* e não *dissolve* o fundo arcaico do país. Schwarz mantém em suspenso a intencionalidade tropicalista, o acerto estético pode ou não ser “deliberado”, o detalhe não importa. As formas artísticas, como as históricas, não são governadas pela intencionalidade subjetiva, mas revestem processos objetivos e materiais que cabe à crítica deslindar. O “custo” político consiste na posição de classe de fundo manifesta na ambiguidade da conjunção entre crítica e adesão, simpatia e desgosto, sarcasmo e comercialismo.

Em 2012 o veredito é essencialmente o mesmo, apesar da mudança de objeto: aqui trata-se de uma avaliação da trajetória pessoal e geracional de Caetano Veloso, lida através de *Verdade tropical*. Esta se divide, assim como o veredito sobre ele, entre um envolvimento com a efervescência política e cultural do início dos anos 60, que se resolve afinal com o “comprometimento” com “o discurso dos vencedores da guerra fria”.<sup>20</sup> Caetano estava comprometido com a “vitória da nova situação, para a qual o capitalismo é inquestionável”. Há “viés de classe” estampado no desprezo excludente pelos pobres, que as escaramuças do memorialista não conseguem ocultar.<sup>21</sup> Ele demonstra basicamente que “a lição aplicada pelos militares havia surtido efeito”.<sup>22</sup> O que não retira o valor do texto, ao contrário, a “recomposição” que ele narra com o discurso do capital vitorioso é “representativa” e dá ao texto um “valor de documento de época”,

20 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 109.

21 *Ibidem*, p. 88.

22 *Ibidem*, p. 104.

uma “dramatização histórica”.<sup>23</sup> O texto mais uma vez deve portanto ser lido “a contrapelo” das intenções explícitas de seu autor, que dá forma literária a um duplo princípio. Escreve Schwarz: “De um lado o interesse e a verdade, os processos e as deficiências do ímpeto derrotado; de outro, o horizonte rebaixado e inglório do capital vitorioso”.<sup>24</sup>

Observe-se a progressão sutil dos vereditos: no ensaio de 1969-1970, havia analogia entre a alegoria tropicalista e o funcionamento da contra-revolução conservadora; em 2007, o achado formal da alegoria é que dava a ver o mecanismo da história, colocando-se em suspenso o juízo sobre a intenção de Caetano; já em 2012, não permanece mais dúvida sobre as intenções de seu autor, que “compartilha” do discurso do capital, com o qual se compromete.

O fundo do diagnóstico permanece no entanto inalterado: o nó do problema, ao mesmo tempo o valor do achado formal e seu custo político, era a *ambivalência*, a *duplicidade* entre crítica e comercialismo. Subentendido: o gesto do tropicalismo não se decide entre os dois lados da adesão e da crítica; ao contrário, ele se compraz nessa indecisão, benefício conferido pelo comercialismo que capitaliza por assim dizer a crítica, faturando em cima dela.

O gesto do tropicalismo é rigorosamente equívoco, fixando a conjunção esdrúxula do arcaico e do moderno, não produzindo um caminho para a sua dissolução. O diagnóstico de Roberto visa o componente pop do tropicalismo, e poderia ser aplicado, acatadas as devidas especificidades de projeto, cultura e país, a um artista como Andy Warhol, por exemplo. É pop, na verdade, a equívocidade estrutural entre adesão e crítica, comercialismo e ironia. Há, em suma, opor-

23 Ibidem, p. 109.

24 Ibidem, p. 110.

tunismo na carreira de Caetano, como sempre se apontou o análogo, guardadas as devidas proporções, oportunismo de Warhol, no contexto da arte norte-americana dos anos 60 e 70. No momento anterior ao golpe de 64, a sociedade se movia no sentido de uma resolução progressista de suas iniquidades, são os anos produtivos de mobilização cultural em Salvador, da “*avant-garde* na Bahia” diria Antonio Risério;<sup>25</sup> em 1967 e 1968, quando se cristaliza a forma da alegoria tropicalista, em maré de ditadura militar, o fundamento se transforma, coisa que a alegoria captura. Em 1997, o momento é outro, são os anos FHC, Caetano revela em seu livro o gesto de comprometimento com o neoliberalismo vitorioso, explicitado nos mesmos termos da análise de 1970, como identificação com o polo avançado, moderno, em detrimento da realidade arcaica ou simplesmente pobre do Brasil.

O veredito de Roberto, tal qual formulado em *Martinha versus Lucrecia*, incide no motivo dialético da negatividade. Haveria em *Verdade tropical* uma constrangedora “renúncia à negatividade”:

A visão 1997 que Caetano propõe do Tropicalismo, como um movimento mais positivo que negativo, antes a favor do que contra, não deixa de surpreender. A despeito do autor, não é isso o que o livro mostra ao fazer a crônica de uma radicalização artística e social vertiginosa, talvez mal calculada, com ponto de fuga na provocação e na morte.<sup>26</sup>

25 Antonio Risério. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

26 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical*: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 100.

“Antes a favor do que contra”, essa “renúncia à negatividade” modifica os termos com que os fatos se deram e o que moveu os contemporâneos a eles, a modificação se dando a partir de um ponto de virada em que se cristaliza a estética propriamente tropicalista. O gesto de “radicalização artística” que define o movimento como um todo, ou pelo menos uma parte essencial dele, constitui-se como tal ao renunciar a esta mesma negatividade constitutiva, renúncia esta que compromete o gesto ao mesmo tempo que o cristaliza, marca o olhar retrospectivo da “visão 1997”, no entanto já formatado a partir do momento em que o tropicalismo se torna propriamente tropicalista.





## ABSURDO-BRASIL

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

Este pequeno livro percorrerá através da interlocução em fogo cruzado entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz muitas das faces do que gostaria de chamar o mito antropo-tropológico tropicalista. Foi, sem dúvida, Roberto Schwarz quem revelou pela primeira vez o caráter tropológico da imagem tropicalista, ao interpretá-la como *alegoria*, segundo a tipologia benjaminiana do *Trauerspiel*. A generalidade ou falta de especificidade do esquema tropológico tropicalista explica o fato de ele manter valor descritivo nas realidades mais díspares. Ela se deve ao seu caráter alegórico e não simbólico:

Se no símbolo, esquematicamente, forma e conteúdo são indissociáveis, se o símbolo é “aparição sensível” e por assim dizer natural da ideia, na alegoria a relação é externa e do domínio da convenção. Significando uma ideia abstrata com que nada têm a ver, os elementos de uma alegoria não são transfigu-

rados artisticamente: persistem na sua materialidade documental, são como que escolhos da história real, que é a sua profundidade.<sup>27</sup>

Na alegoria há relação extrínseca, convencional, entre ideia e imagem, enquanto que no símbolo esta relação é natural, intrínseca. A convencionalidade alegórica dispõe indiferentemente em sua escrita de materiais variados, sem alterá-los, sem configurá-los artisticamente em símbolos, todos *citados* com o intuito único de expressar a verdade da ideia que estrutura a imagem: o esquema disjuntivo anacrônico (a colagem). A simplicidade do achado figurativo é o que o torna adaptável a quase tudo.

É neste ponto que Roberto introduz na equação tropológica o ferrão da leitura de classe: ao se identificar com o sujeito que manipula o bazar dos “*ready mades* do mundo patriarcal e do consumo imbecil”,<sup>28</sup> na indiferença com que o artista tropicalista manipula o tropo múltiplo de sua indigência, há classismo. Ao se identificar com o polo da modernidade inteligente na contradição estruturante da imagem, o tropicalista se dessolidariza dos pobres, o que revela uma “posição de classe”. Esse mesmo classismo vai ser identificado 42 anos depois (1970-2012), como “viés de classe”, em *Verdade tropical*. Ali o tropicalista transformado em memorialista se desobriga dos pobres, se desidentifica com os estudantes de esquerda (“a sua gente”), e adota a retórica anticomunista da guerra fria ao demonstrar “desdém” excludente pelos trabalhadores.

Importante observar a distância desse veredito de um tratamento tradicional da ideologia: ele não diz respeito à

27 Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969”, op.cit., p. 78.

28 Ibidem.

classe social-econômica específica de Caetano Veloso, em cujo nome ele falaria. É a forma cancional ou memorialística que revelaria a desidentificação classista de Caetano e do tropicalismo para com os destinos do Brasil e sua pobreza. Neste livro tentarei demonstrar a improcedência do veredito, e as dificuldades de sustentação da tese em geral.

Entendamos, em primeiro lugar, de que trata o esquema colocado em pauta na leitura de Roberto Schwarz da “imagem tropicalista”, inaugurada em “Cultura e política, 1964-1969”, ao identificar nela a patologização dos “horrores de nossa condição” alçados a destino estático, e no Teatro Oficina, a ambígua ironia *sádica* (embora o termo não aparecesse no ensaio de Schwarz).<sup>29</sup> Em ambos os casos, o veredito de Schwarz se deve precisamente a uma dupla incompreensão: do dispositivo da *repetição* pop, mas antes

29 Mas aparece no ensaio de Anatol Ronsfeld, “O teatro agressivo”, provável fonte de Schwarz. Rosenfeld situa no Teatro Oficina a existência de um “conluio sadomasoquista” (Anatol Rosenfeld. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2006, 5ª edição, 1ª reimpressão, p. 57). É de Rosenfeld a oposição rigorosa entre a estética autonomista, crítica, racional do teatro brechtiano e o irracionalismo artaudiano de Zé Celso, visto em última análise como inócuo, não político, moral e burguês, “pré-brechtiano”, que constitui o pano de fundo da oposição traçada por Schwarz entre o Teatro de Arena e o Oficina (Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969”, op.cit., p. 86). Interessante que Zé Celso, por seu lado, recuse a pecha de artaudiano, e considere-se antes de mais nada um brechtiano. Por exemplo, na entrevista em que contrasta o trabalho do Oficina ao do Living Theater, com quem é em geral associado: “Artaud queria que o teatro fosse um ritual e esta é mais ou menos a posição do Living, não a nossa, que, de certa forma, está mais perto de Brecht. Nós queremos acordar as forças das pessoas para elas voltarem a querer. Sabemos, no entanto, que uma parcela inevitável do público vai apenas nos consumir”. (Zé Celso Martinez Corrêa. *Primeiro ato. Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. Ana Helena Carmargo de Staal (org.). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 213.)

nietzschiana, stravinskiana, e/ou simplesmente rítmica; e do dispositivo identificatório (catártico) teatral em pauta, que estrutura o “masoquismo” da proposição tropicalista. A esses dispositivos, ele contrapõe, de um lado, a *práxis* e o “processo social” lukacsianos; e de outro, o “distanciamento” (anti-aristotélico) brechtiano – o *Verfremdungseffekt*, o “efeito de distanciamento” ou de “alienação” – como veremos.<sup>30</sup>

O ensaio de 1970 fixou os termos das leituras do tropicalismo por vir, e do “tropo tropicalista”, a sua matriz retórica, adaptando o esquema da alegoria benjaminiana do *Trauerspiel*, e pavimentando os caminhos da crítica, que desdobra-lhe os *insights* praticamente sem retoques. Os seus méritos são portanto imensos. Sua matriz, além disso, é *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, de Karl Marx, que narra a consolidação da contra-revolução burguesa após a Insurreição de junho de 1848, que resultou no assassinato de 3 mil insurgentes e na deportação sem julgamento de 15 mil outros.<sup>31</sup> “Cultura e política, 1964-1969” é um texto que não se furta ao erro – leia-se a nota acrescentada ao ensaio, na edição em livro de 1978 (embora o ensaio de 2012 tenha vindo confirmar e expandir o diagnóstico de 1970, mostrando que a nota tinha um quê de modéstia protocolar) – ao debruçar-se sobre uma experiência “pessoal e de geração” no momento em que esta se dá, escrito no exílio, e centrado em torno do trauma do golpe militar, de que presta testemunho. O interregno 1964-1969 percorrido por ele corresponde precisamente ao período que separa o golpe de 31 de março, na verdade 1º de abril, de 1964, do Ato Institucional número

30 Anatol Rosenfeld. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 151.

31Karl Marx. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 34-35.

5, o AI-5, de 13 de dezembro de 1968. O período se inaugura com o “corte” brutal, a liquidação dos pontos de “contato”, ou das “pontes” de comunicação, entre a cultura e as massas operárias e camponesas, que se multiplicaram no período pré-golpe, de vigência do populismo como política de estado. Este corte diagnosticado no ensaio metaboliza, de maneira cristalina, a amputação das utopias dos anos 1960, de que formula um diagnóstico de primeira hora.

Essencialmente, portanto, o golpe militar instituirá uma clausura na cultura do período. Adaptando o conteúdo do ensaio: a cultura hegemônica de esquerda, amputada a sua ligação com o chão real das massas, confinada autarquicamente, parece obter uma espécie de sobrevivência, como que tolerada pelo governo Castello Branco, representante de uma versão “esclarecida” do alto estamento militar (parte da Sorbonne, nos explica Elio Gaspari),<sup>32</sup> precisamente porque esterilizada de qualquer possibilidade de real transformação social. Ou seja, como resume Roberto Schwarz: “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”.<sup>33</sup> Este aspecto talvez concessivo é o que confere a sensação de fundo falso que as manifestações da arte do período dão à luz da análise. A cultura produzida neste contexto não passa de uma mercadoria de consumo, configurando uma *ideologia*, no sentido rigorosamente marxista do termo, isto é, uma particularidade má consciente que se crê falsamente universal, universalidade esta que só existe, de fato, no contato com os movimentos sociais, que definiram a política cultural antes do golpe. A unanimidade autocongratatória que existia no público estudantil de classe

32Ver Elio Gaspari. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 121-122.

33Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969”, op.cit., p. 62.

média mostra-se intrinsecamente incapaz de efetuar a *crítica* necessária ao populismo pré-64, cujo fracasso programático redundara nele. No lugar dela, e um pouco a substituindo, mesmo sem dizer que o faz, a própria crítica de Schwarz sugere a mediação universal que falta a cada uma das manifestações do período, ao esboçar o movimento dialético que elas não realizam, identificando nelas, em negativo, o caráter de particularidade ideológica estática, que o gesto crítico põe em movimento.

O cardápio variado oferecido pelas artes públicas no período: canção popular, cinema, teatro, arquitetura, repete figuralmente os termos da “conciliação” entre classes que o populismo propusera, suturando o abismo que separa a representação, amputada de seu horizonte de transformação política, e produzindo uma politização restrita, estampada, por exemplo, no teatro, na simbiose fusional, ou “entusiasmática”, entre público e palco. Para Schwarz, o espetáculo da época é tautológico, encenando uma unanimidade autossatisfeita, espelhada em um público estudantil de esquerda, que só é possível no interior do fechamento de uma cena estruturalmente falsa, que oculta a fragorosa derrota da mesma (mas uma outra) esquerda infringida pelo golpe de 64. O que impossibilita o verdadeiro trabalho de crítica ao populismo, cuja configuração se dá na proposição do Partido Comunista do pós-guerra, segundo a análise que Schwarz empresta à sociologia da época, de aliança das massas com a burguesia nacional, industrial, progressista, que produziria – este era o plano – uma ligação direta entre a modernidade industrial e o nosso atraso ou pobreza sistêmicos, permitindo o salto qualitativo de que necessitávamos, e que resultaria em uma revolução social. Faltou combinar com os russos, para lembrar a *boutade* de Garrincha.

Explica Schwarz que a coexistência do moderno e do antigo é estrutural a todos os países, mas tem efeito emblemático nos colonizados/subdesenvolvidos. A hipótese provém sem dúvida de Trótsky, no que se convencionou chamar a teoria do “desenvolvimento desigual e combinado”.<sup>34</sup> Assim, visto pelo ângulo macroeconômico, o Brasil modernizara-se sempre através da multiplicação do atraso, já que fora enquanto exportador de matéria-prima, produzida por mão de obra barata, quando não escrava, que entrara no mercado mundial. A modernização como fim, mas o atraso como meio – esta, a verdade profunda contida na combinação do arcaico e do moderno, que comporá as diferentes estratégias esboçadas pela cultura de oposição ao golpe militar no lapso que separa 1964 do AI-5. O esquema pode ser encontrado, em primeiro lugar, no próprio funcionamento, na verdade surpreendente, e introduzindo um matiz novo na configuração do autoritarismo, do regime militar brasileiro: os setores tradicionais da burguesia e pequena burguesia rural, as forças arcaizantes que deram sustentação ao golpe, contrariando todas as expectativas, não integraram o governo, que mostrou-se modernizante e afinado com a tecnologia norte-americana.

É este modelo, retomado em viés crítico ou apolo-gético, que definirá os grandes exemplos estéticos analisados no ensaio. De um lado, uma certa linhagem do Cinema Novo (*Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol*, e *Os fuzis*; mas não *Terra em transe*, *Macunaíma* etc.), onde o artista se *identifica* com a “vida nacional” (Roberto escreve que ele “busca suas forças” nela), apropriando-se da técnica (mo-

34 Ver Michael Löwy. “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”. Revista *Outubro*. [http://www.revistaoutubro.com.br/ver-soafinal/edicoes/01/out01\\_06.pdf](http://www.revistaoutubro.com.br/ver-soafinal/edicoes/01/out01_06.pdf). Acessado em 20/05/2012.

derna), ligada ao inimigo, mas mantendo-se tanto quanto possível independente dela (e dele). Esta seria a configuração de uma “estética revolucionária”. O inverso, no entanto, se dá com o tropicalismo. Na contraposição absurda entre antigo e moderno, conteúdo arcaico e técnica atual, patologizada em forma de aberração insolúvel, o tropicalista se identifica às vanguardas internacionais avançadas, e vê com desprezo o atraso do país, a “infelicidade nacional”, que enxerga através de lente distanciada, repetindo em forma artística algo da posição de fundo da contra-revolução militar.

O diagnóstico provém, sem dúvida, da teoria da dependência, por exemplo de Celso Furtado, e sua tese sobre o caráter suntuário do consumo cosmopolita das elites brasileiras, que se identificam com os países desenvolvidos e seus produtos importados, reproduzindo permanentemente a assimetria característica do subdesenvolvimento, ao estabelecer uma relação puramente predatória, exterior e depreciativa, para com a terra e a gente do país em que vivem.<sup>35</sup> O alcance da hipótese de Furtado para a cultura é de grande interesse para a crítica de Schwarz em geral: poder-se-ia dizer que a tese sobre “as ideias fora do lugar” contém embutida nela uma demanda de substituição das importações, que o processo de formação orgânica e consequente produção nacional viria a realizar. O molde do diagnóstico schwarziano da imagem tropicalista deve algo à leitura es-

35 Celso Furtado assim descreve o mecanismo: a “situação estrutural que reproduz permanentemente a assimetria entre o padrão de consumo cosmopolita de uns poucos (os modernos e modernizantes) que estão de fato integrados no mundo desenvolvido e as debilidades estruturais do capitalismo periférico”. (Celso Furtado. *Cultura e desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 110.)



truturalista (dual) de *Os dois Brasís* de Jacques Lambert, e da *Terra de contrastes* de Roger Bastide, que ele transpõe para a leitura da articulação formal.<sup>36</sup>

Mas o cerne da operação tropicalista ainda não se encontra aí: ela está na *ambiguidade pop* com que cita tanto o arcaico quanto o moderno, expondo-lhes um fundo comum de “fome de efeito”. A estratégia situa-se a meio caminho entre a crítica social e a integração, o viés negativo e o sucesso comercial. Sucesso este que não impede, concede Schwarz, que sejam precisamente estes produtos – e não os que contêm um conteúdo politizado expreso, óbvio e formalmente menos sofisticado, como na arte engajada de esquerda – que mais despertem a indignação conservadora, no que constitui mais uma volta na operação ambígua, desta vez entre eficácia comercial e potência negativa propriamente estética.<sup>37</sup>

O contraste explicado por Schwarz entre a justaposição do moderno e do arcaico, tal qual realizada pelo tropicalismo e pelo método de alfabetização de Paulo Freire, é esclarecedor, como vimos. Na imagem tropicalista, a justaposição esdrúxula, cristalizada pelo golpe, e transformada em arte pelo tropicalismo, é o resultado, a imagem acabada, do fracasso da modernização. Ao invés de processo transformador, diríamos, utilizando o léxico hegel-adorniano, de sua mediação universal, temos um simples registro da aberração brasileira, sua mônada estática, “símbolo” (Lúka-

36 Cf., Paulo Eduardo Arantes. *Sentimento de dialética na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.22-30; Francisco de Oliveira. *Crítica à razão dualista. O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo editorial 2003 [edição original do primeiro livro, 1972].

37 Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969”, op.cit., p.74-75.

cs), aceito como destino ou infelicidade ontológicos: “o absurdo é a alma do país e a nossa”, e como tal não se presta a método.<sup>38</sup> Uma justaposição pode ser transformada ou resolvida, enquanto que a outra é essencializada e conformisticamente aceita, não havendo para Schwarz transformação artística no tropicalismo, mas persistência da materialidade documental dos *ready-mades*, acionados pelo dispositivo citacional.

Ou seja, no tropicalismo as imagens são simplesmente inventariadas em listas de *ready-mades*, restituídas em toda a sua “materialidade documental”, como “escolhos da história real”, conotando o “consumo imbecil”, e significando a “ ‘ideia’ intemporal de Brasil”.<sup>39</sup> Está desvelado aqui o *tropismo* de fundo do “tropa tropicalista”, sua matriz retórica estruturante. Os termos dessa matriz retórica reaparecerão de forma quase inalterada adiante, deixando intacta a lição da sintaxe justapositiva do arcaico e do moderno, localizada por Schwarz como antinomia estrutural da imagem tropicalista, filtrando-lhes apenas o matiz “crítico”.<sup>40</sup> O tropicalismo consiste, portanto, no registro estrutural de uma *ideia* – o anacronismo – fixado e convertido em uma convenção intemporal, que dispõe indiferentemente de documentos não estetizados. Tudo cabe, nesta colagem de disparates, todos os elementos opostos e justapostos para significar uma e a mesma coisa: o descompasso anacrônico. O esquema cabe, além disso, em muitos contextos históricos distintos, e de fato caberá em Machado de Assis, sobretudo na forte leitura de *Um mestre na periferia do capitalismo*, Machado de Assis

38 Ibidem, p. 77.

39 Ibidem, p.78.

40 Por exemplo, em Música popular: *De olho na fresta* de Gilberto Vasconcellos (Rio de Janeiro: Graal,1977) e *Tropicália alegoria alegria* de Celso Favaretto (São Paulo: Ateliê Editorial [1978], 2000).

(1990) de cujo “narrador volúvel” a colagem desconjuntada tropicalista parece ser a primeira versão.<sup>41</sup>

A ambiguidade entre crítica (negatividade) e comercialismo (positividade, adesão) contida na alegoria tropicalista, no entanto, inviabiliza uma crítica efetiva do populismo, cujo aspecto conciliatório a justaposição da colagem alegórica figuraria, mas figuraria como pura *repetição*, ao reiterar os materiais listados e colados, sem trabalho formal. O encurtamento do horizonte pós-golpe, a amputação das massas da equação cultural, e o represamento da cultura em sua forma autárquica, inviabilizando o processo de transformação social, que resolveria o anacronismo em mediação social, congela o disparate insolúvel em obra, convertendo-se desta forma, quem sabe, na alegoria mais bem-acabada do período 1964-1969. A operação alegórica da modernização conservadora, programa do regime militar que a arte tropicalista captura, consistindo em repetir ou reiterar, intocado, o fundo do arcaísmo e do atraso brasileiro, como que conservando-o em um estojo modernizante.

A mesma impossibilidade de crítica ao populismo ocorre no teatro. Os exemplos analisados por Schwarz são o teatro de Arena de Augusto Boal e o Oficina de Zé Celso, em cada caso a ausência de crítica se dando por razões diferentes. Basicamente, o Arena conforta o público estudantil, mas o “total acordo”, a “confirmação recíproca” entre palco e

41Como veremos, em sua leitura de Verdade tropical, Schwarz identifica em Caetano uma espécie de Brás Cubas, subtraído da mediação literária de Machado. De fato, o anacronismo, a volubidade—a disposição volúvel das diversas temporalidades—é a ideia, nos termos de Benjamin, a “regra estrutural” do Brasil, para Schwarz. Roberto Schwarz. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2008, quarta edição, terceira reimpressão, p. 78.

plateia causa mal-estar ao crítico atento, ao que a confirmação recíproca e entusiástica escamoteia.<sup>42</sup> O rebaixamento do palco, com o despojamento da linguagem, no rescaldo do populismo pré-golpe, e a ascensão da plateia estudantil engajada, produz uma fusão entusiástica, estruturando um espaço comum, que não permite a respiração do intervalo crítico. A conciliação pregada por Boal entre crítica e entusiasmo, entre distanciamento brechtiano e identificação aristotélica ou stanislavskiana, pode ser percebida, na peça *Tiradentes*, na articulação desconjuntada entre protagonista idealista, o mártir da independência, com o qual a plateia se identifica, e demais personagens, apresentados brechtianamente, em paleta humorística, que suscita o distanciamento. A intenção de produzir uma crítica da classe dominante, vista em perspectiva distanciada, e o entusiasmo identificatório pelo mártir dominado, resulta ineficaz esteticamente. O rendimento teatral é menor no caso do protagonista, “um verdadeiro idealista cansativo”, do que no dos opressores, cuja representação brechtiana produz “bom teatro”.<sup>43</sup> O impasse formal denota a crítica ao populismo ainda não completada.

Na leitura que faz Schwarz do Teatro Oficina, oposta ao Arena, vemos a mesma ambiguidade do tropicalismo. Interessantemente, apesar de o Oficina não trabalhar com a articulação conciliatória (populista) do Arena, mas com a encenação da contradição que o populismo suturava, Schwarz não vê nele tampouco a produção de uma crítica adequada. Aqui a polaridade atraso/moderno é transposta à relação público/plateia, ou, conforme a explicação de Zé Celso, citado por Schwarz, em “uma luta entre os atores e o

42 Ibidem, p. 80.

43 Ibidem, p. 84.

público”. No mapa alegórico da sociedade brasileira traçado por Zé Celso, o público que frequenta o teatro é a pequena burguesia, “a ala mais privilegiada deste país”, o “nosso melhor público”, o “mais progressista”, que consome no teatro a justificativa, crítica mas apaziguadora, da situação vigente no pós-golpe. É preciso então agredir a plateia, “massacrá-la”, traduz Schwarz, como forma de destruir “seus mecanismos de defesa”, e assim despertá-la de seu sono conformista, fazendo-a compreender a necessidade da iniciativa individual. Para Schwarz este ritual de ofensa, de incrível eficácia comercial junto à plateia estudantil, consiste em uma identificação da plateia, não consigo mesma, mas com o ator no palco, vale dizer, com o seu agressor.

Mecanismo que Schwarz situa precisamente na encenação de *Roda viva*: o público se dessolidariza diante do massacre ou hostilização encenada no palco ou reduplicada com membros da plateia hostilizados pelos atores. Nos termos da dicotomia estruturante de todas estas manifestações artísticas, a plateia mais avançada, estudantil, o nosso polo social mais moderno, é reduzida sadicamente à sua profunda mediocridade, revelando-se o seu atraso de fato: a plateia identifica-se com o avanço da direção e dos atores e se dessolidariza de si própria. A razão do sucesso que indica, digamos assim, um viés aparentemente sádico, mas de fato masoquista da plateia, ou sadomasoquista, deve-se a esta dessolidarização consigo mesma, configurando, no final das contas, uma reação moral e não política, burguesa, pré-brechtiana, em tudo oposta ao engajamento racional, brechtiano, apenas em parte realizado pelo Arena.<sup>44</sup>

44 Como dissemos acima, a contraposição de que se trata aqui remete às duas grandes matrizes teóricas do teatro, a brechtiana e a artaudiana, e foi estabelecida por Anatol Rosenfeld. O pano de

Em nenhuma das três proposições estéticas mais longamente analisadas por Schwarz – o tropicalismo, o Arena e o Oficina – efetua-se, portanto, de maneira adequada, a crítica ao populismo. As razões são distintas: no tropicalismo é a ambiguidade entre crítica e comercialismo, a eficácia do achado da fórmula, que explica o seu sucesso de público, cristaliza o absurdo da colagem entre arcaico e moderno como resultado, não propondo nenhuma resolução do mal, transformado assim em patologia nacional; no Arena, as diversas soluções estéticas encontradas por cada peça apresentam, como ponto comum, a transposição conciliatória das figuras encenadas, via de regra não permitindo o *Verfremdungseffekt* brechtiano que possibilita a crítica; no caso do Oficina, o problema se situa no tipo de distanciamento obtido: a divisão entre plateia e palco não permite um recuo racional, verdadeiramente crítico, daí o seu lado regressivo.

Retomemos ainda brevemente o nó destas caracterizações de “Cultura e política, 1964-1969”. Em primeiro lugar, é flagrante que tanto a estratégia do tropicalismo quanto a do Oficina compreendem elementos que poderiam ser

fundo que questiona a divisão tradicional “desinteressada” entre palco e plateia é comum às duas matrizes. Mas a partir dele tudo os diferencia. “O que, no entanto, os separa radicalmente [Brecht e Artaud] é o racionalismo crítico do primeiro e o irracionalismo ‘incandescente’ do segundo; a severa disciplina estética e intelectual daquele (pelo menos em sua fase madura) e o impulso anárquico deste. Brecht criou um teatro sócio-político, de tendência imanentista, Artaud imagina um teatro essencialmente metafísico. É verdade, também Brecht procura atingir o público através de recursos de choque, mas estes se dirigem sobretudo à sensibilidade, à imaginação e ao intelecto concebido como faculdade superior do ser humano, aliás de modo algum separada do domínio dos impulsos e emoções. O teatro agressivo, ao contrário, tende a golpear ou pelo menos coçar os nervos, o estômago e outros órgãos geralmente considerados como pouco relevantes para a apreciação estética” (Anatol Rosenfeld. *Texto/contexto I*, op.cit., p.49-50).

considerados por Schwarz, em uma crítica imanente (que ele não realiza ainda aqui), operadores de uma crítica do populismo. A imagem tropicalista, por exemplo, estruturada inteiramente em torno do “corte” e justaposição de elementos heterogêneos, poder-se-ia dizer, figura a amputação política do golpe de 64. Evidentemente, aprofundar esta análise imanente implicaria em expandir o espectro, demasiado redutor, na perspectiva de Schwarz, do “tropo tropicalista”, que vai muito além da colagem de arcaísmo e modernidade, e que cabe mal no molde apresentado em “Cultura e política, 1964-1969”. Já no caso do Oficina, o modo conciliatório do populismo, estampado na efusão eufórica entre palco e plateia do Arena, é revertido em explicitação dramática e hiperbólica da divisão, o que solicita evidentemente uma crítica à resolução harmônica dos antagonismos, que definia o populismo. As razões para que nenhuma dessas duas soluções sejam aceitas se prende unicamente ao fato de nenhuma delas constituir, segundo Schwarz, uma mediação genuinamente crítica, entendida como uma representação racional e distanciada, segundo a doxa brechtiana, de um sujeito autônomo, sem aderência (ou adesão) positiva com o que critica, projetado em um movimento de transformação social. A crítica refere-se sempre à tipologia benjaminiana do símbolo e da alegoria, mas o texto de Schwarz tem antes de mais nada inspiração lukacsiana. As soluções estéticas do período 1964-1969 funcionam como “naturezas mortas”, para retomar a comparação de Lukács, ao serem dissociadas da ação prática.<sup>45</sup>

45 “De qualquer modo, o fato de se perder a ligação (própria da narração) entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica na perda de significação artística das coisas”. (Georg Lukács. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, s/d, p. 66.)

Uma releitura do *Trauerspiel* (o “drama lutuoso”), de Benjamin, a contrapelo pode resultar instigante aqui.<sup>46</sup> De fato, a amputação do horizonte da transcendência é um ponto forte da caracterização benjaminiana do “drama barroco” ou “drama trágico” alemão, em termos que reaparecem na leitura de Schwarz do trop(ical)ismo. A analogia entre as representações do estado de exceção barroco, em termos que Benjamin retira de Carl Schmitt, e a ditadura militar brasileira, justifica, sem dúvida, a produtividade da relação. Schwarz situa historicamente a operação da particularização como corte em relação ao todo, a amputação das massas na equação cultural, o que em Benjamin corresponde à condenação barroca à imanência, cortada da transcendência divina pela reforma protestante, o drama barroco consistindo antes de mais nada na resposta expressa por ela à contra-reforma. Mas, enquanto para Benjamin a particularidade é “salva” como mônada que contém embutida a totalidade, para Schwarz ela permanece em falta com relação ao todo, a que não consegue aceder devido à intervenção do estado de exceção militar. A cultura autárquica não é mônada: ela deve ser aferida com relação ao momento de vigência da totalidade populista, que permanece vincada na imagem, como marca de sua amputação. Nos termos de Benjamin, Schwarz realiza uma falsa totalização ao recusar a particularidade concreta, que só é inteligível no seio de uma universalidade que a crítica (e o crítico) deve(m) reconstituir, e que falta à mônada. Nos termos de Benjamin ainda, Schwarz não salvaria o particular, ignorando-lhe as diferenças, e homogeneizando-o à abstração mediana do universal. A operação

46 Cf. a explicação de João Barrento sobre a tradução de *Trauerspiel*. Walter Benjamin. *A origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, 2a edição, p. 121.



que realiza é a do cientista, que subsume o particular à abstração do conceito, incapaz de fazer a junção direta entre os extremos: o particular e a ideia.

De fato, na leitura de Schwarz, as três soluções culturais analisadas ocultam o corte entre elas e o real, a separação entre a representação e as massas, que lhes permitiria o acesso à universalidade social, o que as converte em fragmento particular, de importância imaginariamente superdimensionada com relação ao todo, onde encontraria a sua verdadeira função. De uma certa maneira, a ruptura para com as massas, a sua amputação do horizonte político, seria a cena única que todas estas representações representam sem representar, sob a forma de uma denegação histórica, tapando o chão efetivo dos processos sociais, únicos a conferir a ligação efetiva com o real, e que apenas a “interrupção” brechtiana estaria apta a apresentar. Nos termos de Benjamin, no entanto, este corte ou amputação seria o ponto preciso por onde a mônada se totalizaria. Para ele, o que Schwarz faz seria simplesmente incluir o particular sob o conceito, que neste caso permanece o que era antes, um particular. Seria preciso, ao contrário, incluir o particular na ideia (oposta ao conceito), o que faria a particularidade ser o que não era, universal, realizando-se assim a “redenção platônica”.<sup>47</sup>

47 Walter Benjamin: “A ideia absorve a série das manifestações históricas, mas não para construir uma unidade a partir delas, nem muito menos para delas derivar algo de comum. Não há nenhuma analogia entre a relação do particular com o conceito e a relação do particular com a ideia. No primeiro caso, ele é incluído sob o conceito, e permanece o que era antes – um particular. No segundo, ele é incluído sob a ideia, e passa a ser o que não era – totalidade. Nisso consiste sua redenção platônica”. (*Walter Benjamin. Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 69.)

A crítica do populismo, solicitada pelo crítico à cultura que analisa, é realizada por ele próprio, rivalizando com o seu objeto de análise, ao abstrair e homogeneizar a particularidade cultural, com relação à mediação universal, que ele traz na manga, esboçada pelo populismo anterior ao golpe, que falta àquela, mas que o crítico lhe suplementa em negativo. O que ignora os modos particulares de a arte universalizar, como a arte do período não deixou de fazer, e como não poderia deixar de ser. A arte compreendida como manifestação ou acontecimento contém uma potência universal que Schwarz não vê. A título de contraexemplo, nos termos de Schwarz, veja-se a proposição afirmativa de uma prática da arte, nas palavras de Zé Celso: “[...] O nosso trabalho foi sempre no sentido de criar um *acontecimento* [grifo meu]. E encontramos exatamente a espera do que vem de fora, de alguma coisa que ‘vem’” [falando a respeito da experiência da construção de uma ponte coletiva pela via do teatro, com a população de Santa Cruz, cidade sertaneja de Pernambuco, em 1971].<sup>48</sup> A prática artística se universaliza no ponto em que ela encontra a sua ligação “que vem de fora”, que não é dada pelo acontecimento, e no entanto o condiciona. O acontecimento, liberto do controle de uma teleologia que lhe determina antecipadamente o sentido, aposta todas as suas fichas no mundo: é aí que ele encontra o seu sentido universal. Mas a universalização da arte na proposição de Zé Celso sugere um matiz messiânico do *acontecimento que vem*, que retoma, diga-se de passagem, literalmente a mesma chave do messianismo revolucionário marxista, para o qual Roberto não está aberto.<sup>49</sup>

48 Zé Celso Martinez Corrêa. “Dom José de la Mancha”. *Primeiro ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, op.cit., p. 193.

49 Sobre a fórmula “que vem” é necessário remeter às insistentes articulações do messianismo na filosofia contemporânea. Por exemplo, em Jacques Derrida e em Giorgio Agamben. Ver, sobre o

A esse respeito, há na correspondência entre Adorno e Benjamin, uma divergência sobre o papel da mediação, e seu contraponto, o particular, que nos interessa explorar brevemente aqui. Adorno, já no exílio em Nova York, expressa severas reservas diante do ensaio de Benjamin, “Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo”, enviado por este do seu exílio em Paris. O ensaio de Benjamin carece, segundo ele, justamente de *mediação*:

A “mediação” que procuro em vão, e que encontro mascarada pela evocação histórico-materialista, nada mais é que teoria, que o seu trabalho deixa de lado. A omissão dessa teoria afeta o plano empírico.<sup>50</sup>

O ensaio de Benjamin se situa, segundo ele, na “encruzilhada entre história e magia”, ele exercita uma espécie de “materialismo antropológico”, na maneira de capturar o “imediatamente” na particularidade mágica das coisas (daí o seu “teor coisal” [*Sachgehalt*], como o dirá Benjamin em outro ensaio), que só faria sentido se devidamente disciplinado pela mediação universal.<sup>51</sup> Benjamin, em seu estudo, utiliza-se por exemplo das informações sobre a taxação do vinho, para ler os poemas de Baudelaire sobre o vinho, quando tudo isso na

messianismo de Marx, de Gérard Bensussan. *Marx, le sortant. Une pensée en excès*. Paris: Hermann éditeurs, 2007.

50 Theodor Adorno Walter Benjamin. *Correspondance 1928-1940*. Trad. Philippe Ivernel e Guy Petitdemange. Paris: Gallimard, 2006, p. 324.

51Ibidem. O outro ensaio, mencionado por Benjamin em sua carta, é o sobre as Afinidades eletivas de Goethe. (Walter Benjamin. “As Afinidades eletivas de Goethe.” *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

verdade deveria ser submetido à “análise da forma mercadoriana [desenvolvida em *O capital* de Marx] no tempo de Baudelaire”. Em *Prismas*, Adorno repete praticamente a mesma objeção, agora expressa sob a égide da homenagem póstuma:

O seu método micrológico e fragmentário nunca assimilou completamente a concepção de mediação [*Vermittlung*] universal, que, tanto em Hegel como em Marx, produz a totalidade. Ele nunca desviou de sua convicção fundamental de que a mínima célula de realidade intuída contrabalança todo o resto do mundo. Para ele, interpretar materialisticamente os fenômenos significava menos explicá-los com base no todo social que relacioná-los imediatamente [*unmittelbar*], no seu isolamento, a tendências materiais e a lutas sociais.<sup>52</sup>

Ora, o que comparece em Benjamin é o elemento messiânico da salvação da “mínima célula de realidade”, enquanto “mônada” ou fragmento do mundo, que cabe à crítica operar. Segundo essa perspectiva, que Adorno chamará de “romântica”, a tarefa da crítica consiste em salvar essas particularidades talismânicas, dotando-as diretamente, *i-mediatemente*, ou seja, sem mediação, de totalidade salvífica, sem ter que pagar o imposto da mediação universal. O que Adorno vê como teologia, ou pior, como magia disfarçada ou feitiço. “Este lugar é enfeitado”, conjura Adorno.<sup>53</sup>

52 Theodor Adorno. “A Portrait of Walter Benjamin”. *Prisms*. Trad. Samuel e Shierry Weber. Cambridge: MIT Press, 1997, p. 235.

53 Theodor Adorno Walter Benjamin. *Correspondance 1928-1940*, op.cit., p. 324.

Para Adorno – remetendo diretamente a Hegel – as coisas só obtêm sentido quando inseridas em um processo histórico universal, como resultado desse processo. Adorno explica que vai exprimir a sua objeção o “mais hegelianamente possível”. Ao fazê-lo, ele pensa provalmente em uma passagem célebre do prefácio da *Fenomenologia do espírito*:

O verdadeiro é o todo. Mas o todo é apenas a essência que se realiza definitivamente pelo seu desenvolvimento. Do Absoluto é necessário dizer que ele é essencialmente *resultado*, ou seja, que ele é somente no *fim* aquilo que é verdadeiramente.<sup>54</sup>

O que na prática significa, explica Hegel em seguida, “renunciar ao conhecimento do absoluto” enquanto *imediato*, que precisa ser submetido ao devir-outro da mediação. O “horror sagrado” consiste tão somente na “ignorância da natureza da mediação”. Ou seja, todo instante singular concreto e todo instante presente deve ser negado – esta a operação do negativo – e remetido ao processo global, e só ali obterá sentido. O “elemento primeiro” da experiência individual e solipsista consiste em uma percepção ingênua, que deve ser corrigida pela remissão à totalidade.<sup>55</sup> No entanto, o mesmo Adorno dirá que o imediato contém já em si a sua própria mediação, o que se aproximaria da proposição de Benjamin.<sup>56</sup> Possibilidade

54 G.W.F. Hegel. *Préface de la Phénoménologie de l'esprit*. Trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Garnier-Flammarion, 1991, p. 60-61.

55 Theodor Adorno. “Conteúdos de experiência”. *Três estudos sobre Hegel*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora UNESP, 2013, p. 145-146.

56 “De acordo com isso, a própria mediação é imediata, pois o

que ele recusa à mônada benjaminiana. O que lhe permite excluir o método de Benjamin.<sup>57</sup>

Faço aqui uma observação que deverá nos acompanhar ao longo deste livro: o que Roberto Schwarz insistentemente exige das formas culturais que analisa, do tropicalismo, e adiante das experiências relatadas do livro de memória de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, é a submissão à mediação universal e social, que seus objetos não realizam a contento. Ao contrário, parece-me que a análise que precisa ser realizada aqui é a de, ao modo benjaminiano, salvar sempre a experiência particular, a mônada do absoluto.

Mas retomemos ainda a análise de Roberto Schwarz da produção cultural de 1964-1969. O distanciamento brechtiano aplicado por ele a esta produção consiste ironicamente em uma nostalgia idealista da *junção* populista, cuja crítica, por outro lado, ele exige dela, imputando-a ao fragmento amputado, e instituindo-lhe uma falta que permanece exterior (transcendente) ao objeto artístico. Ao crítico, nos termos de Benjamin, falta a justa sensibilidade para com a materialidade do particular, que jaz assim não salvo no chão de sua análise. Ao contrário, salvar a cultura dos anos 1964-1969, e nela o tropicalismo, seria lê-los como mônadas totalizantes, particularidades dotadas de universal, já que o real só se manifesta em fragmentos, farrapos, objetos perecíveis. Nisso consistiria a tarefa do crítico benjaminiano.

posto, o mediado, não é nada diferente daquilo que é primeiro, pois ele mesmo já é posto". Theodor Adorno. "Skoteinos ou como ler". *Três estudos sobre Hegel*, op.cit., p. 205.

57 Cf. a leitura de Giorgio Agamben do diferendo. Giorgio Agamben. "O príncipe e o sapo. O problema do método em Adorno e Benjamin." *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2008.

A caracterização do tropicalismo e do Teatro Oficina feita por Schwarz em “Cultura e política, 1964-1969” deve muito à leitura de Theodor Adorno de Stravinsky, na *Filosofia da nova música*, na clássica oposição para com Schönberg. Em *Pierrot lunaire*, de Schönberg, e *Petrouchka*, de Stravinsky, temos dois tratamentos opostos do tema do clown trágico. Enquanto que no *Pierrot*, Schönberg salva a subjetividade do clown, ao final liberado dos entraves do mundo empírico no abrigo seguro, imaginário e quase transcendental, de uma vítrea terra de ninguém, Stravinsky, em *Petrouchka*, sacrifica o sujeito, a música identificando-se com aqueles que o maltratam e o ridicularizam, e que não vêm em sua defesa. Em Stravinsky, “a subjetividade assume o aspecto da vítima”, a música se identifica com a “instância destruidora”, que liquida a vítima, livrando-se da intencionalidade subjetiva.<sup>58</sup> O sacrifício retornará mais uma vez, e promovido a tema na obra-mestra *A sacração da primavera*: “o sacrifício anti-humano ao coletivo: sacrifício sem tragédia, praticado não à imagem nascente do homem, mas à cega confirmação de uma condição que a própria vítima reconhece, ora com o escárnio de si mesma, ora com a própria extinção”.<sup>59</sup> Esta, portanto, a perspectiva arcaizante, regressiva, etnográfica, e anti-humanista de Stravinsky, que destrói o sujeito em cena, por oposição à assunção solitária, progressista e progressiva do sujeito autônomo, autodeterminado, coroando em Schönberg a tradição racional da música alemã.

Os paralelos entre a análise schwarziana da arte de oposição à ditadura brasileira de 1964-1969 e a contrapo-

58 Theodor Adorno. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2004, 3a edição, p. 114.

59Ibidem, p. 116.

sição adorniana entre Stravinsky e Schönberg são perceptíveis, inclusive no que toca ao contexto análogo do regime autoritário no Brasil e do nazifascismo na Europa. A encenação do sacrifício na *Sagração*, explica Adorno, não “teria podido ser apresentad[a] no Terceiro Reich”, já que o que vigorava no regime alemão era a denegação das “inumeráveis vítimas humanas” de fato exterminadas pelo nazismo. Quem encenasse o sacrifício, admitindo na “ideologia a selvageria da *praxis*” teria caído em desgraça.<sup>60</sup> O tema do sacrifício do indivíduo ao coletivo não é propriamente fascista, mas liberal, remetendo à revolução liberal burguesa, o primitivo servindo de perspectiva para o desmascaramento das ilusões burguesas, enquanto que o fascismo se propõe a liquidar literalmente a mesma tradição liberal. De maneira análoga, para Schwarz, a resposta do Oficina ao fracasso imposto pelo golpe de 1964 representa “um passo atrás”, retomando o mote da “regressão” stravinskiana; uma resposta mais radical, mas não política como a do Arena, embora nele tampouco se efetuasse a crítica necessária. O Pierrot desencarnado de Schönberg, por outro lado, figura a posição pura da crítica, como negatividade sem aderência com a positividade empírica: modelo do sujeito autônomo da crítica schwarziana.<sup>61</sup>

Ao retomar a discussão, em 1963, anos após *A filosofia da nova música*, Adorno admite não ter sido inteiramente justo com Stravinsky. Confessa que a hipótese central sobre a qual estava baseada a sua discussão de 1947, de que em Stravinsky, “a música se identifica não com a vítima, mas com os agentes da destruição [...], não fora elaborada

60 Ibidem, p. 117.

61 Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969”, op.cit., p. 86.



em detalhe”.<sup>62</sup> Como podemos de fato saber com quem se identifica a música de Stravinsky? E vai mais adiante, parafraseando as críticas a ele endereçadas: não seria verdade que a transformação do sujeito em vítima é o destino da subjetividade? Não seria essa uma descrição correta do estado contemporâneo de coisas, em que todo o mundo é “reduzido ao status de vítima potencial”? Não seria de fato a objetivação musical proposta por Stravinsky uma “resposta apropriada ao estado de total impotência perante um coletivo assassino”? O tabu expresso na música estática de Stravinsky, uma “manifestação do negativo”, a “imagem de uma verdade emergente”? Adorno admite haver infringido a sua própria regra de crítica imanente, ao opor ao estatismo, e à compulsão de repetição de Stravinsky, diríamos, à pulsão de morte, desentranhada por Freud,<sup>63</sup> algo que lhe é exterior: o dinamismo do sujeito de Schönberg. É preciso encontrar as razões da sua crítica na estrutura intrínseca da composição stravinskiana. Adorno portanto reafirma a sua crítica inicial a Stravinsky, agora em termos imanentes. “*Il y a quelque chose qui ne va pas*” em sua música, escreve ele. E esse equívoco está ligado a um desconhecimento ou desrespeito da *essência da música*, que enquanto arte temporal está obrigada à sucessão – é a remissão da música à tipologia de Lessing – , à progressão, à liberdade e à transcendência.<sup>64</sup> É exatamente essa razão intrínseca

62 Theodor Adorno. *Quasi una fantasia. Essays on Modern Music*. Trad. Rodney Livingstone. Londres: verso, 1992, p. 149.

63 Sigmund Freud. “Além do princípio do prazer”. *Obras completas, volume 14*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

64 A distinção entre artes temporais e espaciais aparece no Laocoonte de Lessing. Gotthold Ephraim Lessing. *Laocoon*. Trad. Ellen Frothingham. Nova York: The Noonday Press, 1968.

(essencial) à música que Stravinsky nega, ao produzir uma música estática, repetitiva e paródica, na linhagem aberta pelo eterno retorno de Nietzsche.<sup>65</sup>

De maneira análoga, Schwarz retoma a crítica ao tropicalismo de “Cultura e política, 1964-1969” em “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, mas sem a autocrítica de Adorno. Como Adorno, ele reitera precisamente o mesmo veredito do ensaio de 1970: tanto Stravinsky quanto o tropicalismo, e Caetano Veloso dentro dele, negam a progressão da história, ou, como ele dirá no ensaio de 2011, negam o movimento propriamente dialético de “superação” do presente,<sup>66</sup> o que explica o seu caráter “regressivo” ou “conservador”. Ao contrário de Schönberg, que oferece, no texto de Adorno, uma imagem do “progresso” do sujeito moderno, em um movimento que assume os estágios de seu desenvolvimento como etapas a serem superadas. A progressão corresponde à essência temporal da música, da mesma forma que a junção política com a mediação social, no contexto da história do Brasil anterior ao golpe, corresponde à essência da política como horizonte de transcendência de nossas mazelas. Enquanto que o cenário sacrificial, de Stravinsky, de Nietzsche, e do tropicalismo, apresentam a fórmula de um desenvolvimento estático, “uma superação da superação”,<sup>67</sup> que aprisiona ao invés de libertar, deleita-se na patologia de sua própria, pura, repetição do mesmo.

Evidentemente o que falta aqui à síntese rigorosamente ocidental (i.e., europeia) de Adorno é a mais mínima compreensão do paradigma rítmico da música, suas matri-

65 Ibidem, p. 152.

66 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. *Martinha versus Lucrecia*, op.cit., p. 97.

67 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, op.cit., p. 97.

zes não-ocidentais, principalmente africanas, que o ouvido de Stravinsky trazia para o salão da música de orquestra, bagunçando a regularidade rítmica do padrão bethoveniano da música dita erudita ao introduzir nele o carnaval contramétrico de uma irregularidade estrutural. Ouvir isso significaria nada mais nada menos que propor quem sabe uma outra essência da música, não mais baseada no vetor linear do deslocamento temporal. Ou talvez esvaziar o próprio problema da essência da música. Este paradigma que Adorno chama “etnográfico” é precisamente aquele que alimentará a música popular dita comercial desde sempre, formulando, quem sabe, pela via rítmica da música, a conciliação de classes almejada pela crítica schwarziana, num lugar que ele não consegue enxergar, homem estritamente verbal que é. É o que uma leitura sociológico-musical propriamente estrutural, da dança entre letra (poema musicado) e música (harmonia, melodia e ritmo), sugere. Mas essa dança não concilia classes, mas vetores antropológicamente específicos, que não podem ser reduzidos à camisa de forças da classe social. Para definir a aliagem que está em jogo aqui seria preciso na verdade falar de “povos” no sentido que a etnografia utiliza o termo. A música alia *povos* diferentes em uma dança poético-rítmico-melódico-harmônico-timbrística, cujo sentido se confunde com a própria diversidade que a encanta. Ao sujeito autônomo da música ocidental, cujo paradigma se encontra na música erudita de concerto, opõe-se uma matriz repetitiva, baseada em células polirrítmicas desconstruídas (africanas, ameríndias, asiáticas) que alimenta toda a linhagem da música popular em suas múltiplas formas, trazendo para o procênio uma experiência não-ocidental e não-europeia do mundo, que contém o reverso irônico da colonização. Dela dão conta tanto o eterno

retorno do mesmo enquanto diferença de Nietzsche quanto a pulsão de morte de Freud, que comparecem na cena do sacrifício da *Sagração da primavera* de Stravinsky tanto quanto os motivos de origem jazzísticos.

Com o recuo dos anos, e a cristalização das posições de Schwarz, como demonstra a *repetição* de “*Verdade tropical*: um percurso de nosso tempo”, o *Pierrot lunaire* de Schönberg tornou-se, quem sabe, de fato, a figura mais adequada para representar a própria posição de Schwarz, mas por uma razão diferente da visada por ele. Ao exigir de uma experiência histórica, a do narrador de *Verdade tropical*, o comportamento que a sua análise lhe imputa, forçando o sujeito do livro de memórias a entrar no esquema já pronto de mediação social, tornado agora uma abstração, diagnostica-se ainda aqui o idealismo do cientista, nos termos do *Trauerspiel* benjaminiano, que exige da mônada artística a panaceia da mediação conceitual, projetada por ele na forma que analisa. A repetição do mesmo diagnóstico, mais de trinta anos depois da primeira formulação, constrói um paradoxal Schönberg estático, por assim dizer, stravinskiano, regressivo e não progressivo, como queria Schwarz, em uma cena sacrificial da crítica, isolada em seu abrigo de vidro, que não consegue dar conta da própria superação histórica dos termos de sua análise.

Em sua primeira intervenção teórica, a longa “catilínaria” contra o crítico José Ramos Tinhorão, Caetano, no parêntesis inicial, coloca a polêmica justamente em uma perspectiva de classe, reivindicando indiretamente o seu pertencimento à classe média, a mesma de Tinhorão:

A julgar pelos artigos históricos reunidos em livro pelo Sr. José Ramos Tinhorão [...], so-

mente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de fazer música no Brasil. Embora assim não esteja explícito em palavras no livro, a atuação dos artistas da classe média é – se levarmos até o fim esse raciocínio – apenas um acidente nefasto: não houvesse ocorrido isso e o futuro nos asseguraria pobres autênticos cantando sambas autênticos, enquanto classe-médias estudiosos, como o Sr. Tinhorão, aprenderiam os nomes das notas.<sup>68</sup>

O que está em discussão aqui é a atuação da classe média, dos artistas, professores e críticos de classe média, incluindo no grupo tanto Caetano quanto Tinhorão, na música popular brasileira. O crítico de classe média, a mesma daqueles músicos falsificadores e expropriativos condenados por ele, para quem o único esteio legítimo e admissível da música popular repousa nas classes populares separadas da elite que lhes rouba o talento, não pertence evidentemente ele próprio às classes populares a que admira, e em cuja força repousa, segundo ele, o destino redentor (de classe) da música popular. O que é condenado aqui é a estratégia alquímica da combinação, a aliança e aliagem de classes que a música popular, a seu modo realiza. A frase de Caetano contém uma provocação sob a forma de revide, ao observar o classismo oculto na posição anti-classista do discurso marxista.

A conversa vai longe. Uma provocação análoga, mas amigável, aparece numa polêmica com Carlos Sandroni, em

68 Caetano Veloso. “Primeira Feira de balanço”. *O mundo não é chato*, op.cit., p. 143.

2008, sobre Noel Rosa, “verdadeiro manifesto da entrada da classe média no samba”, escreve Caetano. Na mesma linha de raciocínio, o que pensar de Tom Jobim, grande alvo de Tinhorão, evidentemente de classe média? Seria ele, um “usurpador”?, pergunta-se Caetano, revendo a sua própria posição na catilinária contra Tinhorão, mas de uma perspectiva oposta. Caetano aponta agora o racismo no “feitiço decente”, “sem farofa e sem vintém” de Noel Rosa. O que escancara a denúncia irreprochável, levantada volta e meia pela crítica musical sociológica sobre a espoliação da classe negra operada na música popular brasileira.<sup>69</sup> Há claramente um escandaloso racismo e classismo embutido na “compra” dos sambas de Francisco Alves, na indignação com que viveram os sambistas cariocas negros de gênio: Ismael Silva, Carlos Cachaca, Nelson Cavaquinho. Não se deve parar de apontar essa falha estrutural do próprio desenho da música popular brasileira. Mas o teor da denúncia muda quando os músicos de classe média são negros ou não tão brancos, ou com a profissionalização do samba e dos músicos, processo que a música de Noel Rosa desde sempre já transcrevia. O que evidentemente não muda nada ao diagnóstico histórico contido na denúncia, mas o desloca e complexifica.

Não se trata evidentemente de se defender contra essa necessária e justíssima denúncia, e postular o direito da classe média de fazer música popular, embora a questão não seja vazia. A classe média não precisa ser defendida, nem o seu direito de fazer música popular. Porém é esta classe “vazia de significação própria”, para retomar um texto de Hélio, Oiticica, comentando a instalação “Tropicália”, como veremos no final deste livro, que está em pauta nesta aliagem (e

69 Penso por exemplo no livro de Ana Maria Rodrigues. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

não aliança) de povos, programada de modos distintos pelos críticos marxistas, José Ramos Tinhorão e Roberto Schwarz, onde a crítica (sempre inevitavelmente de classe média!) operaria negativamente a síntese das classes populares com a classe média, que falta à música e à cultura que analisam. Resta à música, para sempre separada, por decreto da classe média, da mesma classe média, confinada ao seu destino (classista) de música das classes populares, a prometida vocação sintética de que é amputada teoricamente pela crítica.

Caberia demonstrar aqui a vocação inelutável da música popular ao casamento desencontrado, propriamente contramétrico, das heterogeneidades de classe, cor, gênero. A classe média entra nessa síntese enquanto “vazio de significação própria” (Hélio dixit), a ser figurada pelas heranças negras e ameríndias. Essa a lição do tropo tropical. Quem sabe a classe média branca seja algo como um padrão vazio da maioria, posta em um devir minoritário negro e índio. Lembremos da frase de Gilles Deleuze: no Ocidente, o padrão de qualquer maioria é o homem, adulto, macho, cidadão, a que deveríamos acrescentar, de classe média, branco, heterossexual...<sup>70</sup> É Ulisses, o *politropos*, o herói habilidoso, dos “muitos truques” de Homero, ou seja, “ninguém”, conforme se autoneomeia ele no embate contra o gigante Polifemo, em um de seus mais célebres truques, o protótipo do herói da classe média. É esse padrão vazio da maioria que deve se tornar minoria, negra, ameríndia... Essa a vocação do tropo tropicalista, de ser sempre modulado pelos materiais em aliagem, deslocados em fase e defasagem, em ritmo pulsante.

70 Trata-se do verbete G como “gauche” em francês, sobre ser de esquerda. O texto do abecedário traduzido para o português pode ser lido em <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Acessado em 06/10/2017.





## POP TRÓPICO

Retomemos ainda brevemente o ensaio de Schwarz no ponto de sua leitura do Oficina. Em “O poder de subversão da forma”, o texto citado por ele, Zé Celso fala precisamente do sentimento de vitimização da plateia ilustrada, frequentemente de esquerda. Impotente diante da realidade que se lhe apresenta no pós-64, ela solicita do teatro as justificativas intelectualmente estimulantes para o seu fracasso: uma visão maniqueísta da história, onde as pedras do seu caminho são perfeitamente nomeadas: os militares, os americanos, o burguês reacionário, etc. Ora, são precisamente estes os personagens de *O Rei da vela* e *Roda viva*. São precisamente estes os protagonistas que o Teatro Oficina personifica, forçando a plateia a identificar-se com eles, seus inimigos. O resultado intelectual desta operação corresponde a um movimento de introspecção ou subjetivação da plateia, do tipo: “os inimigos somos nós mesmos”, e a uma leitura complexa da realidade histórica que responsabiliza o sujeito pelo fracasso do golpe de 1964. O resultado dramático não se resume a uma identificação sadomasoquista estanque com o agressor, mas à instauração de uma identificação sistemática com os ídolos que a mesma peça se encarrega de destruir.

Conforme repete inúmeras vezes Zé Celso, trata-se sempre de consagrar “tudo o que é reacionário” por meio de um ritual que replica dramaticamente o rito apologético, apenas para, no auge de tudo, estuprá-lo, no que consiste um roteiro sacrificial clássico. Ao contrário do que queria Schwarz, que entende mal o que está em jogo aqui, o sa-

crifício pressupõe a identificação do algoz e do público à vítima.<sup>71</sup> O sadismo da plateia, que se identifica com o algoz que se identifica com a vítima, só pode ser entendido rigorosamente a partir do que Freud chama provocadoramente de “masoquismo originário”, segundo o qual o sádico é precisamente aquele que sente prazer *por identificação* com aquele que faz sofrer. O que implica dizer que o sádico é antes de mais nada um masoquista!<sup>72</sup>

71 Recapitulo os passos do motivo sacrificial aqui encenado. Tanto o algoz, quanto a vítima e o público são reconduzidos todos à participar espetacularmente da “intimidade”, para falar como Bataille, i.e. do contínuo (sexo e morte) de que fomos retirados com a invenção do trabalho. A vítima está situada neste lugar paradoxal: é separada violentamente (propriamente “sagrada”, ou seja, separada do regime mortal, do uso e do trabalho, intocável, ao mesmo tempo e ambigualmente, sacra e sacrílega), e, por meio desta ruptura, reconduzida e nos reconduzindo, a participar do contínuo. A ruptura da ruptura, o descontínuo que nos recoloca no contínuo, eis o essencial da operação sacrificial. (Georges Bataille. *L'érotisme. Oeuvres Complètes*. Volume X. Paris: Gallimard, 1987, p. 83-89.)

72 A noção de “masoquismo originário” é formulada pela primeira vez, mas ainda de forma hesitante por Freud, em “Os instintos e seus destinos” (1915), para surgir enfaticamente adiante, na segunda tópica, após a “descoberta” da pulsão de morte, e o trauma da primeira guerra mundial (os combatentes que “voltam mudos do campo de batalha” de que fala Benjamin...), em “O problema econômico do masoquismo” (1924). No primeiro texto já está perfeitamente colocada, no entanto, a presciência do masoquismo sobre o sadismo. Ler a propósito as observações agudas de Jean Laplanche em *Vie et mort en psychanalyse* (Paris: Flammarion, 1970). Em especial a pequena “correção” a que submete a discussão freudiana: o masoquismo é originário pois introduz a dimensão auto-reflexiva (auto-, *selbst*) do sujeito, i.e. sexual e fantasmática, por oposição ao sadismo, que é segundo. E por oposição à “agressão”, que é não-sexual. De uma certa maneira, o que Schwarz não entende é a pulsão de morte. (As referências de Freud: Sigmund Freud. “Os instintos e seus destinos”. *Obras completas*, vol 12. Trad. Paulo César de Souza. Companhia das Letras: São Paulo, 2010; “O problema econômico do masoquismo”. *Obras completas*, vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.)

Neste sentido, podemos dizer que o Teatro Oficina é monotemático, encenando de formas diferentes o mesmo roteiro. É sintomático que as duas montagens contemporâneas dessa discussão, *O Rei da vela* de Oswald de Andrade (1967) e *Roda viva* de Chico Buarque (1968), dramatizem a morte ritual de seus protagonistas, respectivamente, Abelardo I e Benedito Silva. Procedimento que o Oficina, adiante, radicalizará, sacrificando o próprio protagonismo, em prol de uma teatro que se dissolve na plateia, percorrendo, de certa forma, em sentido inverso, a própria história do teatro, que nascera da diferenciação progressiva entre ator(es) e coro dionisíaco.<sup>73</sup> É este processo de *identificação masoquista*, de origem teatral, mas que define o essencial da *mimese* (já que *mimese*, desde Platão, é enunciação dramática), que constitui a chave da técnica tropicalista e que parece nem sempre ter sido entendida pela crítica. Para além da crítica brechtiana da catarse e da identificação aristotélica, o que Zé Celso faz aqui e sempre, ao mesmo tempo que distancia (ou divide) brechtianamente, é multiplicar as identificações, sobretudo, e antes de mais nada, com o *mal*. Aterrorizar-nos, maltratando-nos, e assim produzir compaixão (“piedade”, na tradução canônica de Aristóteles) é uma resolução ao mesmo tempo afetiva e racional do drama que se representa.

Assim, não é um acaso que venha de Zé Celso a elucidação subjetiva mais reveladora, a meu ver, da equívoca

73 Aristóteles: “De qualquer forma, [a tragédia] nasceu, no início, da improvisação [...] daqueles que conduziam o ditirambo. [...] O primeiro, Ésquilo, levou a dois o número de atores; diminuiu a parte do coro e deu papel mais importante ao diálogo. Sófocles utilizou três atores e introduziu cenários pintados.” (Aristóteles. Poética, 49<sup>a</sup>, 9-20). Consultar a erudita tradução francesa de Roselyne Dupont-Roque, e Jean Lallot. Atistote. *La Poétique*. Paris: Ed. Du Seuil, 1980. Ver, é claro, também *O nascimento da tragédia* de Nietzsche.

negatividade tropicalista, na postulação polêmica do caráter *masoquista* da sua estética. Lembra Caetano:

Zé Celso costumava falar no caráter masoquista da estética tropicalista com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre o Brasil e sua eleição de tudo o que nos parecesse a princípio insuportável.<sup>74</sup>

É este o ponto de virada em que a negatividade abissal do movimento se transforma em afirmação abissal.

Grande parte da Conferência do MAM (“Diferentemente dos americanos do norte”) vai girar em torno de uma mesma questão, colocada em termos épicos-dantianos: o tropicalismo consiste essencialmente em uma “descida aos infernos”. Que remete nada mais nada menos do que à *nékuia*, ou o “sacrifício para a invocação dos mortos”, de Ulisses no canto XI da *Odisseia* de Homero, retomada adiante por Dante, e mais próximo de nós, por Haroldo de Campos.<sup>75</sup> A frase se situava no contexto de um programa maior de politização da arte, de fazer com que a canção popular

74 Caetano Veloso. “Diferentemente dos americanos do norte”. *O mundo não é chato*, op.cit., p.51. Caetano cita a frase também em *Verdade tropical*: “‘Alegria, alegria’ era um começar a mexer no lixo – claro que ela trata da alegria geral, mas apenas para ter mais eficácia no tratamento do tema fundamental que é o mesmo de ‘Superbacana’ e de ‘Geleia Geral’, a saber, uma visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana e do seu quase valor nenhum no mundo. Zé Celso costumava falar no caráter masoquista da estética tropicalista com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre o Brasil e sua eleição de tudo o que nos parecesse a princípio insuportável”. Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 256.

75 Haroldo de Campos. “*Nékuia*: fogo azul em Cubatão”. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 137-145.

assumisse a missão de tratar, e resolver, as grandes questões do Brasil: enfrentar as “assombrações”, os “horrores da nossa condição”, reconhecer o “horrível”, “começar a mexer no lixo”, abraçando a “visão autodepreciativa da nossa vida cotidiana”, elegendo o “insuportável” como princípio, e dando continuidade nisso ao programa da “violência”, “rebelião”, ou “revolução”, inaugurado pela bossa nova. Tudo isso é colocado sob a égide de um programa estético: “O reconhecimento do horrível tende [...] a engrandecer a arte, porque é da natureza da arte estar sozinha em seu poder de redimir”. À arte, portanto, cabe a potência de redenção do horror, do lixo, do insuportável, que nos define. O projeto é só aparentemente pessimista. Ponto crucial de uma estética nietzschiana: o namoro com o pessimismo consiste na “estratégia de iniciação ao grande otimismo.”<sup>76</sup>

Assim, na Conferência do MAM, Caetano explica que de fato utilizara pela primeira vez a palavra “Coca-Cola” em uma canção popular no Brasil (em “Alegria, alegria”) – coisa que, diga-se de passagem, parece não ser verdade –, ou a palavra “lancheonete” em “Baby”, mas que detestava Coca-Cola, e sentia asco da palavra “lancheonete”. Ambas são palavras ligadas ao domínio colonial da cultura de massas norte-americana, e como tal constituem fator humilhante para o Brasil. Se a coca-cola conota para os tropicalistas o século XX, e chega a tornar-se o emblema da canção e do movimento – neste sentido muito próxima ao pop – sendo não uma qualquer das “informações da modernidade” que o bazar tropicalista incorporará dentre as suas relíquias do Brasil, não é de somenos importância que essa incorporação seja associada ao registro digestivo de coisas que produzam nojo.

76 Caetano Veloso. *Ibidem*, p. 49-51.

(Cabe abrir aqui um parêntesis warholiano. O tema Coca-Cola, sua digamos, inauguralidade na língua musical brasileira, desempenha função simbólica para Caetano. É sintomático que por ela comece *Verdade tropical*: “Costumo dizer que, se dependesse de mim, Elvis Presley e Marilyn Monroe nunca se teriam tornado estrelas. Fui eu, no entanto, o primeiro a mencionar – não sem que isso representasse um certo escândalo – a Coca-Cola numa letra de música no Brasil”.<sup>77</sup> Como a se defender de uma acusação ou a justificar o escândalo. O próprio título do capítulo, “Elvis e Marilyn”, com sua remissão a dois *silk -screens* paradigmáticos de Andy Warhol, modula uma referência pop explícita, ao mesmo tempo em que esboça em filigrama e por dentro a sua diferença essencial para com o procedimento pop. A veia pop como estampa contra a crítica de esquerda é intrínseca ao gesto artístico de Caetano: o título do primeiro artigo escrito por ele, ainda quando estudante de filosofia na Universidade da Bahia, “Primeira feira de balanço” (1965), um manifesto contra José Ramos Tinhorão, retirado do anúncio de uma loja de departamentos em Salvador, é já claramente um *ready-made* duchampiano warholiano.<sup>78</sup> De todo o modo, também na instituição do procedimento da arte pop a mesma Coca-Cola tem esse valor: o desenho de Andy Warhol da garrafa de Coca-Cola, apresentada a seu mestre Emile de Antonio, no verão de 1960, é a sua primeira obra pop.<sup>79</sup> Leia-se a reconstituição da cena narrada por Antonio: “[Andy] pôs dois grandes quadros lado a lado. Normalmente ele me mostrava seu trabalho de modo menos formal, en-

77 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 23.

78 Caetano Veloso. “Vocação de criticar”. Entrevista a Luís Antônio Giron. Revista *Época*, no. 390, novembro, 2005.

79 Andy Warhol e Pat Hackett. *Popism. The Warhol's Sixties*. New York: Harper & Row, 1980, p. 6.

tão entendi que se tratava de uma apresentação. Eram dois quadros de cerca de 1,80 m de altura mostrando garrafas de Coca-Cola. Um deles era de uma garrafa antiga de Coca-Cola em preto e branco. O outro exibia muitas marcas no estilo expressionista abstrato. Eu disse: ‘Qual é, Andy, o abstrato é uma porcaria, o outro é excelente. É a nossa sociedade, é o que somos, é maravilhoso e despojado; você deve destruir o primeiro e mostrar o segundo’.<sup>80</sup> Ou seja: a Coca-Cola é o pop em si. E os Estados Unidos para Caetano é antes de mais nada o pop.<sup>81</sup>)

No entanto, usar a Coca-Cola em uma letra de canção é, escreve Caetano, redimi-la. Trata-se não apenas de associar-se a objetos estrangeiros e identificar-se com o olhar estrangeiro sobre o Brasil, mas torná-lo constitutivo da nossa identidade, e uma identidade essencialmente indigesta. Mas ao comê-lo, alquímica e antropofagicamente, transformar a náusea em supremo bem estar. Gesto emblemático, como explica Caetano, na introdução de *Verdade tropical*, de acreditar que as entranhas imundas da indústria do entretenimento são ao mesmo tempo saneadoras.<sup>82</sup> Vejamos a tematização disso em um ponto crucial, quando Caetano escreve sobre a leitura tropicalista da ditadura militar:

Tínhamos, por assim dizer, *assumido* [meu  
italico] o horror da ditadura como um gesto

80 Apud Arthur Danto. *Andy Warhol*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify. 2013, e-book, p. 17.

81 “Digo que foi a Marilyn de Warhol—e quase poderia dizer também ‘o Elvis de Warhol’—que se impôs a mim como figura de algum valor estético e interesse cultural porque foi a reconsideração dos ícones de grande consumo popular, a crescente tendência a tomá-los em si como informação nova, como imagens brutas que comentavam o mundo [...]” Ibidem, p. 33.

82 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p.19.

nosso, um gesto revelador do país, que nós, agora tomados como agentes semi-conscientes, deveríamos transformar em suprema violência regeneradora.<sup>83</sup>

A passagem retoma a polêmica tropicalista com o populismo de esquerda, que exemplificaria, para Schwarz, segundo os termos de “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, a marca de uma positivação da ditadura. “Assumir o horror da ditadura como gesto nosso” significa não mais separar-se dela mediante a crítica ideológica, mas transformá-la em *éthos*, representar teatralmente o horror por dentro, em nós mesmos.<sup>84</sup> O que remete ao sentido geral de identificação, e ao programa estético de Zé Celso, conforme já disse, e de Glauber. Zé Celso fala, em “Longe do Trópico despótico”, de localizar em si mesmo o inimigo, de amá-lo para depois destruí-lo.<sup>85</sup> A estratégia visa a nada

83 Ibidem, p. 50-51.

84 Foucault, em “Uma introdução à vida não-fascista”, Prefácio à edição norte-americana de *O anti-Édipo* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, diz literalmente a mesma coisa: “Enfim, o inimigo maior, o adversário estratégico [...]: o fascismo. E não somente o fascismo histórico de Hitler e Mussolini — que soube tão bem mobilizar e utilizar o desejo das massas —, mas também o fascismo que está em todos nós, que ronda nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz gostar do poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e explora.” (Michel Foucault. “*O anti-Édipo. Uma introdução à vida não-fascista*”. Trad. José Fagundes Ribeiro. Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP – v. 1, n. 1 (1993) – São Paulo, 1993. [páginas 197 a 200]. Disponível em: <http://letraefilosofia.com.br/wp-content/uploads/2015/03/foucault-prefacio-a-vida-nao-facista.pdf>. Acessado em 27/09/2017.

85 Zé Celso Martinez Corrêa. *Primeiro ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*, op.cit., p.127.



mais nada menos do que revelar a natureza mais profunda do horror, por meio de sua personificação, o ponto que o estrutura e o torna possível no cerne do sujeito, como forma de revertê-lo. O método fora apresentado em *Terra e transe*, com “a ostentação barroquizante de nossas falências”,<sup>86</sup> mas já estava cifrado em Carmen Miranda, ao “exibir a sua vergonha” em Hollywood,<sup>87</sup> desrecalcando o olhar pudico de Pero Vaz de Caminha sobre o sexo dos índios que habitavam o Brasil em 1500, e que a introdução à canção “Tropicália” revisitara.<sup>88</sup>

Guilherme Wisnik pontuou na obra de Caetano o mesmo gesto, com valor emblemático. Por exemplo, no ápice da canção “O estrangeiro”, “a voz que canta assume [observe-se a recorrência do verbo “assumir”] com ironia teatral” o discurso autoritário: “É chegada a hora da reeducação de alguém / Do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém / O certo é louco tomar eletrochoque, etc.”<sup>89</sup> O efeito é além do mais ressaltado em versões acústicas por uma utilização da oitava superior. Ou, ainda, o lançamento escandaloso da candidatura de Jânio Quadros à presidência em 1989, após a proibição de Jânio do show de Ney Matogrosso por sua homossexualidade. “Temos de eleger o monstro, para botá-lo para fora!”<sup>90</sup> O que lembra sempre, como não poderia dei-

86 Caetano Veloso. “Diferentemente dos americanos do norte”. *O mundo não é chato*, op.cit., p. 52.

87 Caetano Veloso. *O Mundo não é chato*, op.cit., p. 81.

88 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 256. É precisamente a compreensão deste gesto identificatório que falta a Schwarz, em sua interpretação da interpretação por Caetano da cena do comício político de Terra em transe de Glauber Rocha, em “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, onde Schwarz vê estampada a cifra da “virada” estética conservadora, i.e.. tropicalista, de Caetano.

89 Guilherme Wisnik. *Folha explica Caetano*, op.cit., p. 18.

90 *Ibidem*, p. 114.

nar de ser, o programa artaudiano e freudiano de Zé Celso: produzir a peste, representar o mal, objeto maior do trágico, como maneira de produzir a cura do corpo social.<sup>91</sup> Recordemos da célebre frase inventada por Lacan (“uma ficção mais verdadeira do que o real”), falsamente atribuída por ele a Freud, segundo a qual Freud teria dito a Jung, ao chegarem aos Estados Unidos, diante da estátua da Liberdade: “eles não sabem que estamos lhes trazendo a peste”.<sup>92</sup>

O mesmo procedimento pode ser percebido na encenação recente (2016) do Teatro Oficina de *As bacantes* de Eurípidas, no momento posterior ao golpe de Michel Temer: o projeto de Zé Celso, ao fazer o mal social, encarnado por Penteu, “a personagem mais contemporânea da peça”, a própria figuração do golpe, ser estraçalhado pelas bacantes, presentificação da multidão anônima, é nada mais nada menos do que curar o Brasil.<sup>93</sup> O fim é, sempre, tão somente,

91 Sobre Artaud ver: Antonin Artaud. “Le théâtre et la peste”. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard/Folio, 1964.

92 Jacques Lacan. “A coisa freudiana”. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998, p. p. 404. Sobre a invenção lacaniana cf. Elisabeth Roudinesco. Jacques Lacan. *Esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, epub.

93 “Com a ascensão do fascismo e da direita em escala global, Penteu é a personagem mais contemporânea da peça. Ele está presente na cabeça dominante do golpe no Brasil, herança de nosso legado racista, patriarcal, escravocrata e sexista, que tem na propriedade privada a legitimação de genocídios; é o discurso de hategroups que não conseguem contracenar com as diferenças; é a cara nova, do privatizante e ‘apolítico’ projeto neoliberal.// No terceiro ato, o coro de Bacantes e Sátiros que presentificam a multidão – o movimento das mulheres que reexiste frente ao machismo, as lutas sociais – conduzidos por sua mãe, estraçalham e devoram Penteu num trágico banquete antropófago – um rito de adoração da diversidade, que abomina práticas de neutralização ou extinção de outras culturas, pensamentos, estéticas e visões de mundo.” Bakxai. Programa da peça, São Paulo, 2016.

a regeneração, a superação da morte pela morte, da patologia nacional, do autoritarismo visto como patologia do sujeito e do Brasil, por meio de um gesto de suprema violência consigo mesmo. Inocular em si mesmo o veneno da doença, como os cientistas na ficção científica que experimentam em seu próprio corpo a substância química que inventam: disso trata a cura. O tropicalista, dessa forma, se transforma em *agent provocateur* “semiconsciente”, escreve Caetano, lembrando a referência freudiana sobre a memória recalçada do trauma como corpo estranho no psiquismo.<sup>94</sup>

Ora, o que está em jogo aqui é, sem tirar nem por, e literalmente, o dispositivo teatral da *cartase*, em seu sentido rigoroso, médico. O termo aparece na *Poética* e na *Política* de Aristóteles. Imagina-se que Aristóteles, filho de médico, teria ouvido o termo em casa. Trata-se precisamente do projeto de cura do corpo político da cidade pela tragédia; cura esta, purgação ou purificação, produzida pela encenação dramática que se faz pela reprodução encenada das mazelas sociais, vale dizer, de modo estritamente homeopático, i.e. da cura pelo veneno.<sup>95</sup> O termo em grego evoca o ritual puri-

94 “Mas a relação causal entre o trauma psíquico determinante e o fenômeno histérico não é de natureza a implicar que o trauma atue como mero *agent provocateur* na liberação do sintoma, que passa então a levar uma existência independente. Devemos antes presumir que o trauma psíquico — ou, mais precisamente, a lembrança do trauma — age como um corpo estranho que, muito depois de sua entrada, deve continuar a ser considerado como um agente que ainda está em ação; encontramos a prova disso num fenômeno invulgar que, ao mesmo tempo, traz um importante interesse prático para nossas descobertas.” (Josef Breur e Sigmund Freud. “Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos; Comunicação preliminar”. *Estudos sobre a histeria*. Sigmund Freud. Edição eletrônica brasileira das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976).

95 A definição de Aristóteles é, no mínimo, enigmática: “a tragédia é a imitação de uma ação nobre [*mimesis práxeos spoudaías*] [...]

ficador da sociedade através do sacrifício da vítima expiatória, i.e. do *pharmakós*. O centro da fábula trágica é a encenação da culpa ou erro (*hýbris*, *hamartía*) do herói, portanto, a dramatização do mal, que deverá ser adiante purgado. No cerne do drama, a ambivalência do herói/bandido, que, como no caso paradigmático de *Édipo-rei*, é o rei que passa a pária, *pharmakós*, e deve por isso ser exilado da cidade.

que, pela encenação da piedade [*eléou*] e do terror [*phobou*], opera [*peráinousa*] a purificação/purgação [*kátharsin*] deste gênero [*ton toioúton*] de emoções [*pathématon*]” (*Poética*, 49b 24-28). Uma breve olhada no dicionário de Bailly no verbete *kátharsis* nos dá como significado principal da palavra, “purificação”, e em seguida especifica quatro outros: 1) termo de medicina, particularmente com referência aos mênstruos ou regras mensais (as referências se encontram em Hipócrates); 2) ação de podar árvores; 3) termo moral, ligado ao alívio da alma ocorrida devido à satisfação de uma necessidade moral; 4) no sentido religioso, particularmente com referência aos mistérios de Eleusis, cerimônias de purificação a que eram submetidos os candidatos à iniciação. As variações *kathársios* ou *kátharma* nos aproximam do contexto sacrificial, explicitando a relação entre o sacrifício expiatório e o trágico. Assim, *kathársios*: que se pode purificar, *to kathársion* (subentendido, *hiéron*), sacrifício expiatório; vítima oferecida para um sacrifício expiatório. A primeira referência citada ocorre em Ésquilo, no *Sete contra Tebas*, na fala do corifeu (v.680), quando este insta Eteócles a não combater seu irmão Polinice. O corifeu argumenta que já “basta que os Cadmianos se batam com os Argeus, deste sangue se pode purificar [*katharsion*]. Mas a morte de dois irmãos, caídos sob golpes mútuos, eis uma mancha [*miásmatos*] que não envelhece”. Ou ainda *kátharma*, que Liddel e Scot dão como: aquilo que é jogado fora em uma limpeza; no plural, restos de um sacrifício, próximo ao sentido de *pharmakós*. Lembremo-nos de uma referência famosa, logo no início de *Édipo-Rei* (v.99), quando Creonte revela o resultado de sua primeira consulta à pítia sobre a causa da esterilidade que se abate sobre Tebas. Creonte revela a existência de uma execração (*miasma*) escondida no seio da cidade que precisa ser erradicada. Ao que Édipo responde com uma pergunta: *Poion katharmon, tis on tropos tes sumphoras*; na tradução de Trajano Vieira: “Como nos depurarmos? Qual desgraça?”. (Trajano Vieira. *Édipo-rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 43.)

Aqui portanto a inscrição mais aguda da “anfibologia” trágica: “o rei divino, purificador e salvador de seu povo, [que se torna] o criminoso impuro que é preciso expulsar como um *pharmakós*, um bode expiatório, para que a cidade, de novo pura, seja salva”.<sup>96</sup>

Podemos sentir para onde caminha o argumento: de fato, o tropicalismo retoma uma linhagem trágica de leituras da cultura brasileira, e está aqui muito próximo do *amor fati* sobre o qual escreve Nietzsche, em *A gaia ciência*, ou seja, da transformação alquímica do *páthos* em prazer, na alegre aceitação da vida, inclusive, e sobretudo, no sofrimento. A seguinte passagem de *A gaia ciência* poderia ser considerada uma proto-versão de “É proibido proibir”: “*Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar!* E, tudo somado, e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!”<sup>97</sup> Ou ainda: “O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inescotabilidade no sacrifício de seus mais elevados tipos [os heróis] – a isto chamei de dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico”.<sup>98</sup>

Como vimos acima, o pessimismo que se transforma em “grande otimismo”,<sup>99</sup> o grande enigma da paixão trágica-

96 Jean-Pierre Vernant, e Pierre Vidal-Naquet. «Ambigüidade e reviravolta. Sobre a Estrutura enigmática de Édipo-rei». *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 85.

97 Friedrich Nietzsche. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 187-188.

98 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 63-64.

99 Caetano Veloso. *O mundo não é chato*, op.cit., p. 50-51.

ca consistindo não apenas em “purificar” o *páthos* trágico, como quereria uma versão medíocre da catarse, mas em deleitar-se anualmente com a contemplação da catástrofe em cena. O essencial da tragédia não é “livrar-se”, ou “purificar” os afetos perigosos, o “pavor e a compaixão”, por meio de “veemente descarga”.<sup>100</sup> O dionisíaco não tem absolutamente nada a ver com esta visão medíocre do trágico. Ele consiste, ao invés, na superação do pessimismo, “para além do pavor e da compaixão”, como eterno prazer do devir que compreende também o prazer da destruição, ou seja: “ser em si mesmo”. A tragédia grega encarnaria exemplarmente esta arte ontológica: diante do “*sacrifício* de seus mais elevados tipos” (os heróis), o grego comprova a inesgotabilidade da vida, que ele vê anualmente destruída apenas para reconstruí-la novamente no ano seguinte – e isso o alegra.<sup>101</sup>

Retomemos agora o esquema negativo aqui em pauta. O tropicalismo, escreve Roberto Schwarz, em “Cultura e política, 1964-1967”, é irremediavelmente equívoco, situando-se estruturalmente entre a crítica e a adesão, a simpatia e o desgosto, o sarcasmo e o comercialismo. Ele padece de uma certa “renúncia à negatividade”, dirá ele em “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. O que dizer desta negatividade temperada de oportunismo e positividade?

A genealogia da negatividade, na história do Ocidente, remete indubitavelmente ao terror jacobino da Revolução Francesa. Dele dirá Hegel, em uma página célebre, que “é [...] a morte mais fria, mais rasteira, sem mais significação do que cortar uma cabeça de couve ou beber um gole de água”.<sup>102</sup> Ligada ao terror, aparecerá a noção coetânea de

100 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, op.cit., p. 64.

101 Ibidem.

102 G.W.F. Hegel. *Fenomenologia do espírito. Parte II*. Trad. Paulo

*vanguarda*, inclusive em sua conotação militar. A primeira aparição do termo no sentido que conhecemos ocorre em um jornal militar jacobino da região dos Pirineus, *L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales* (1794), estampando em seu cabeçalho a imagem de uma espada onde se lê a fórmula, alguns anos depois repetida por D. Pedro: “La liberté ou la mort”.<sup>103</sup>

A fonte filosófica do motivo do negativo, portanto, para que não nos enganemos sobre do que se trata no “ponto de fuga na provocação e na morte”, na bela fórmula de Roberto Schwarz, está inscrita de modo inaugural, no Prefácio da *Fenomenologia do espírito* de Hegel: “A morte [...] é o que há de mais terrível, e reter o que é morto é o que requer a força maior. [...] Mas a vida do espírito não é a vida que se apavora diante da morte e se preserva pura da decrepitude, ela é ao contrário o que a suporta e se conserva nela. [...] O espírito só é [...] esta potência olhando o negativo direto nos olhos, demorando-se nele. Esta estação é a força mágica que converte o negativo em ser”.<sup>104</sup>

Ora, a negatividade temperada ou renunciada de que fala Roberto corresponde precisamente ao drama do artista moderno, encarnado de maneira exemplar pelo artista pop, matriz do tropicalismo, afiliação que Roberto foi talvez o primeiro a explicitar. Em uma arguta análise da obra de Andy Warhol, que poderia se encaixar como uma luva ao que estamos comentando aqui, Benjamin Buchloh afirma que é próprio da arte moderna se situar no impasse formulado por Adorno entre história e eterna repetição da produ-

Meneses. Petrópolis; Vozes, 1998, 3a edição, p. 97.

103 David Cottingham. *The Avant-Garde. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 22.

104 G.W.F. Hegel. *Préface de la Phénoménologie de l'esprit*, op.cit., p. 81-83.

ção de massa. Escreve ele: “Estar suspenso entre o isolamento altivo da grande arte (em transcendência, em resistência, em negatividade crítica) e o entulho [*debris*] universalmente abrangente da cultura de massas da dominação corporativa constitui a dialética fundadora do papel do artista modernista”.<sup>105</sup> É este impasse que Warhol elabora e supera enquanto, ao mesmo tempo, artista de publicidade, por onde a sua carreira profissional em arte se inicia, e artista erudito (*fine artist*), pela qual ela se conclui. A pergunta que a obra de arte pop instaura ao tomar por objeto precisamente o entulho da cultura de massas, que o artista modernista despreza, é estabelecer uma radical equivocidade entre estes produtos comerciais e a obra de arte veiculada no espaço da galeria, de forma que a diferença entre as duas formas, virtualmente idênticas, não possa ser estabelecida visualmente, de modo “retiniano”, diria Marcel Duchamp, ao mesmo tempo que são essencialmente diferentes.<sup>106</sup> Lembremo-nos da reconstituição primorosa feita por Arthur Danto do enigma contido nas caixas de esponjas de aço Brillo ou nas latas de sopa Campbell, primeiras obras pop de Warhol, que retomam o *ready-made* duchampiano e o transformam:

Por que as caixas de Andy Warhol eram arte e suas contrapartidas reais, simples embalagens utilitárias, não tinham nenhuma pretensão ao status de arte? A indagação sobre a definição de arte fazia parte da filosofia desde o tempo de Platão. Mas Andy nos obrigou a

105 Benjamin H.D. Buchloh. “Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956-1966”. *Andy Warhol*. Annette Michelson (ed.). Cambridge/Londres: MIT Press, 2001, p. 2.

106 Arthur Danto. *Andy Warhol*, op.cit., p. 79.



repensar a questão de modo inteiramente novo. O novo formato da antiga questão era a seguinte: dados dois objetos de aparência exatamente igual, como é possível que um deles seja uma obra de arte e outro apenas um objeto comum? Uma resposta poderia ser que as caixas de Andy eram feitas de madeira e as caixas comuns de Brillo eram feitas de papelão corrugado. Mas é óbvio que a diferença entre arte e realidade não pode consistir da diferença entre madeira e papelão! [...] A verdade é que o autor do projeto gráfico da caixa de Brillo comercial também era artista – James Harvey, pintor expressionista abstrato que trabalhava como designer de embalagens. Harvey ficou espantado quando viu, durante a inauguração da exposição das caixas de supermercado de Andy, que a Stable Gallery estava vendendo por centenas de dólares as caixas que ele tinha projetado, enquanto as dele não valiam nada. [...] Não cabe a Warhol o mérito pela genialidade do projeto gráfico da *Brillo Box*; o mérito é todo de Harvey, mas cabe a Warhol o crédito por transformar em arte o que não passava de um objeto absolutamente corriqueiro da vida cotidiana.<sup>107</sup>

Transformar a arte em simulacro crítico visualmente indistinguível do entulho industrial, confundindo irresisti-

107 Ibidem, p. 40.

velmente o artefato artístico com o produto da fábrica; fazer da arte a repetição da produção industrial cotidiana, indecidivelmente afirmativa, comercial, e irônico-crítica. Eis o projeto pop. Ele, sim, a meio caminho entre a crítica e a adesão, a simpatia e o desgosto, o sarcasmo e o comercialismo. Essa equivocidade – uma aparência, duas essências distintas – dá perfeitamente conta do impasse diagnosticado por Roberto. *Mas não dá conta da negatividade tropicalista*. A equivocidade instituída pelo tropicalismo produz uma afirmação inteiramente diferente da repetição pop. Este, o ponto fundamental.

Senão vejamos. A genealogia do programa tropicalista recomposta em *Verdade tropical* deve ser situada, como resumiu Flora Sussekind, na sequência de eventos ocorridos em 1967: a mostra “Nova objetividade brasileira” (em abril), onde se encontrava a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, que batizaria o movimento; a exibição de *Terra em Transe* de Glauber Rocha (em maio); o lançamento de *Panamérica* de José Agrippino de Paula (em julho); a apresentação de *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa (em setembro); assim como a própria composição da canção “Tropicália” (entre agosto e setembro); e as apresentações de Caetano e Gil, no III Festival da MPB, com “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” (em outubro).<sup>108</sup>

Ora, cada uma dessas faces do programa tropicalista é ao mesmo tempo, inteiramente fiel às vanguardas históricas, como sistematização do programa supressivo da “an-

108 Flora Sussekind. “Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brasil in the Late Sixties”. Carlos Basualdo (ed.) *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture, 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

tiarte”, e as transcende com uma afirmação que não pode ser de maneira nenhuma confundida nem com renúncia, nem com a pura repetição. Reconstituímos brevemente cada um dos projetos, explicitando simultaneamente a sua face negativa e a sua face afirmativa. Em Hélio Oiticica, em primeiro lugar, a negação do quadro de cavalete, e a afirmação do objeto como construção de uma arte participativa, a “arte coletiva total”,<sup>109</sup> é inseparável da constatação de que destruir o quadro não é a morte da pintura, mas sua única salvação.<sup>110</sup> No caso de Glauber Rocha, a ostentação violenta da fome (“a vergonha nacional”) no Cinema Novo,<sup>111</sup> a exposição agressiva da pobreza terceiromundista – o nosso “misericórdia” –, é o antídoto contra o cinema “digestivo”, “de gente rica em casas bonitas”, e consiste na condição de sobrevivência do cinema brasileiro, única maneira de reverter o quadro de mendicância a que foram relegados os países do terceiro mundo, conscientizando o colonizador da existência do colonizado.<sup>112</sup> Em *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, a destruição da mitologia da cultura de massas norte-americana coincide com a sua reconstituição romanesca. No caso do Teatro Oficina de Zé Celso, a agressão ao espectador, como condição da eficácia política da arte,<sup>113</sup> a

109 Hélio Oiticica. “Esquema geral da Nova Objetividade”. Glória Ferreira e Cecília Cotrim, (orgs.) *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

110 Hélio Oiticica. “Catálogo da exposição Grupo Frente e Metaesquemas”, Galeria São Paulo, São Paulo, 1989 (Apud Antonio Cicero. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1995, p. 177).

111 Glauber Rocha, “Eztetyka da fome 65”. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 65, 66.

112 Glauber Rocha, op.cit., p.66, 67.

113 Zé Celso Martinez Corrêa. “O poder de subversão da forma”, *Primeiro ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas* (1958-1974), op. cit., p. 98, 99.

provocação do público de classe média, consiste em uma guerrilha contra a ditadura do gosto, da arte de consumo oficial, mesmo a que se mostra tematicamente contrária à ditadura, reinvestindo a “nossa ira recalçada” como possibilidade de nascimento de um novo teatro brasileiro, “único lugar fora da comunicação de massas”.<sup>114</sup>

O que dizer então sobre o caso que nos interessa mais de perto aqui, o tropicalismo musical? Ele consiste na negação da bossa nova, com a sua fluência “redonda”, “homogênea”, de acordes alterados, através da colagem heteróclita da música comercial cafona, utilização de instrumentos eletrônicos importados, “justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas”,<sup>115</sup> instalação na canção de um dispositivo citacional de *ready-mades* auto-reflexivos e irônicos. Ao mesmo tempo, ele instaura uma “fidelidade infiel” com relação à bossa nova, já que a preservação do dinamismo que a constitui requer que se faça precisamente o seu avesso, conforme explicação de Caetano,<sup>116</sup> programa já explicitado na fórmula da “retomada da linha evolutiva” da bossa nova.

Observe-se, neste sentido, a primeira canção tropicalista, a marcha-rancho “Paisagem útil” (1967), com sua remissão paródica explícita ao belo e quase estático samba bossa nova de Tom Jobim, “Inútil paisagem”. A melodia cita trechos da tradição seresteira, enquanto que a dicção parodia abertamente o estilo de cantores sentimentais do “gogó”, como Orlando Silva, Sílvio Caldas e Francisco Al-

114 Ibidem, p. 96-99.

115 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 169.

116 “Eu estava consciente de que estávamos sendo fiéis à bossa nova fazendo algo que lhe era oposto” (Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p.168). Ver a respeito Antonio Cicero, *Finalidades sem fim*, op.cit., p.70.

ves. Os acordes alterados espacializados de Jobim dão lugar a um motivo ternário circular e movimentado em sétimas que repisa na estrutura anafórica da letra uma insistência repetitiva. A pergunta sobre a inutilidade da paisagem desencarnada (céu, mar, onda, tarde, flores), que não preenche a ausência do amor, “mas pra quê?”, é substituída na paródia pela prosopopeia irônica dos olhos abertos “em vento”, diante da paisagem local, ultra moderna (“de quase ficção científica”)<sup>117</sup> do Aterro do Flamego de Lota Macedo Soares e das esculturas paisagísticas vegetais de Burle Max, recém inauguradas. O que é em Jobim pureza existencialista do caminho para “nada”, em um mundo que “volve a nada”, aqui é enumeração dos locais da cidade (cinema, teatro, trabalho..) e da natureza utilitária que se torna artifício: “o frio palmeiral de cimento”, os automóveis que voam, as “luas mortas” e a “lua oval da Esso” – inclusão pop na letra do letrado hoje desaparecido da multinacional do varejo de gasolina que pairava sobre o céu do Castelo, no centro do Rio. Além do final irônico, drummondiano, com a comoção causada pela logomarca da Esso nos “corações amantes do nosso Brasil”. Ao mesmo tempo que todo esse esfriamento paródico é convertido em vocalização enternecida pela enunciação de Caetano.

Hélio Oiticica resume, quem sabe, isso tudo como manifesto geracional na máxima com que encerra o seu “Esquema Geral da Nova Objetividade”: “Da adversidade vivemos!”<sup>118</sup> em que tensiona a polaridade negativa, ao situar a adversidade ao mesmo tempo em um Brasil adverso, e na versão estética a que responde, igual e simetricamente adversa, como única possibilidade de afirmação existencial

117Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 118.

118Hélio Oiticica. “Esquema geral da Nova Objetividade”, op.cit., p. 168.

(condição de vida), sempre e necessariamente pela via negativa. É esse mesmo programa que caracterizará sistematicamente as intervenções de Caetano ao longo de sua trajetória, no que Luiz Tatit chamou de “disforia da cristalização”, sintetizada exemplarmente na canção “O querer”, de 1984:

Onde queres revólver, sou coqueiro  
E onde queres dinheiro, sou paixão...<sup>119</sup>

Observe-se, neste sentido, a elucidadora página 50 de *Verdade tropical*, em que Caetano, várias vezes, menciona o gesto (simbólico) de assassinato para designar o cerne do movimento de transformação cultural que caracterizara o tropicalismo: “tínhamos que nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos. Tínhamos de destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca [...]”. Atualizando o ponto, em um longo parêntese sobre o Carnaval baiano dos anos 1990, explica que livrar-se do Brasil do Carnaval, necessariamente carioca, era realizar o “assassinato do Carnaval brasileiro, assassinato cujos autores intelectuais fomos nós”. Ao mesmo tempo, o assassinato é revitalizador: “[...] pois a matança revelou-se regeneradora [...], acabar de vez com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil da mulata de maiô de paetê, meias brilhantes e salto alto.”<sup>120</sup>

119 “Em toda a trajetória de sua carreira, Caetano sempre esquivou-se de ideias, personagens ou dados culturais que tendessem à estereotipação. ..Tudo que ameace obstruir o fluxo natural da cultura, composto exatamente das diferenças individuais, incomoda sua acentuada pulsão de vida...Seu pensamento e sua obra vão no sentido de dissolver esses quistos...” (Luiz Tatit. *O cancionista*, Tese de doutoramento, USP, 1989, p. 332-334; p. 336).  
120 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 50.

Morte e redenção, assassinato e revitalização. O movimento vanguardista de destruição é assim temperado com um elemento afetivo, prazeroso, amoroso, e vital, que introduz uma complexidade peculiar ao esquema do negativo. Veja-se, a título de ilustração, alguns exemplos: ao compôr “Alegria, alegria”, canção-manifesto, cuja exuberância afirmativa extravasa por todos os lados, Caetano sente a necessidade de temperar a “distância necessária para a crítica” – “condição de liberdade” – com a “alegria imediata da fruição das coisas”.<sup>121</sup> Assim ainda, a característica leitura *camp* do mau gosto da primeira-dama, Dona Yolanda Costa e Silva, com seu “vestido ‘rabo-de-peixe’ longo multicolor e executando um gesto de munheca típico das vedetes”, como musa do movimento tropicalista. O contraste entre a vulgaridade da brasileira e a “dignidade milenar” asiática de Indira Ghandi, estampado em uma fotografia de página inteira, sugerindo que havia algo do que se orgulhar no nosso mau gosto.<sup>122</sup> Ou noutra passagem instrutiva, sobre “Onde andarás”, bolero sobre letra de Ferreira Gullar, feito para Maria Bethânia, a menção do gesto programático de releitura de motivos cafonas, como exemplo de como “parodiando-os, podia-se amá-los e enobrecê-los”,<sup>123</sup> de que a execução de “Coração materno”, velho sucesso de Vicente Celestino, em *Tropicália ou Panis et circensis* (1968), é o exemplo mais luminoso. Em cada caso, a ironia paródica, caracteristicamente pop, warholiana, é modificada por uma tonalidade amorosa inteiramente estranha ao programa “anestésico” pop. Todos os modos de apropriação estética dos produtos de mau gosto da cultura de massas: o *kitsch*, o cafona, o bre-

121 Ibidem, p. 166.

122 Ibidem, p. 317.

123 Ibidem, p. 181.

ga, o *camp*, são devidamente “salvos” por uma tonalidade afetuosa que os redime e enaltece.<sup>124</sup> O motivo é central ao tropicalismo, que modula a negatividade programática com uma proposição subjetiva do afeto, não descurando de uma promessa de felicidade e potência da alegria que a canção popular encarna, e que cabe deslindar aqui.

Em nenhum lugar essa questão é explicitada mais claramente do que no trecho da “Conferência do MAM”, retomado em *Verdade tropical*, em que Caetano relata a leitura feita por um português conhecido por ser alquimista, da letra de “Tropicália”, na passagem por Portugal, em Sesimbra, rumo ao exílio londrino.

Não me lembro se cantei ou se apenas recitei as palavras da letra. Mas estou seguro de que comuniquei a íntegra do texto ao português. Ao final, este me olhou com uma expressão exultante e [...] apresentou a mais insólita interpretação de “Tropicália” de que eu já tivera notícia. Tudo na letra era tomado ao pé da letra e valorado positivamente. “Eu organizo o movimento”, por exemplo, significava que, não necessariamente eu, mas alguma força que podia dizer “eu” através de mim, organizava um importante movimento, e “inauguro o monumento no Planalto Central do país” era clara e meramente uma referência a Brasília como realização da profecia de D. Bosco. E pronto. Nenhum traço de ironia era notado,

124 Ver, a respeito, o ensaio inaugural de Susan Sontag (de 1964), “Notes on camp”. *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.



nenhum desejo de denúncia do horror que vivíamos então. Não lembro se sublinhei o trecho “uma ciança sorridente, feia e morta estende a mão” quando tentei explicar-lhe que minhas motivações para compor a canção tinham sido o oposto de um ufanismo, mas é certo que tentei discutir o assunto. Ele, que a princípio me parecera não imaginar outra razão possível para que eu escrevesse tal canção a não ser a certeza feliz de um destino grandioso para o Brasil [...] [E]u não era inocente do fato de que toda paródia de patriotismo é uma forma de patriotismo assim mesmo – não eu, o tropicalista, aquele que antes ama o que satiriza (e, lembrando aqui da Coca-Cola e da lanchonete, não satiriza facilmente o que odeia). Mas que aquele homem não quisesse levar em consideração que na minha canção eu descrevia um monstro e que esse monstro confirmara sua monstruosidade agredindo-me a mim era algo que à medida que ia acontecendo ia-se-me tornando mais fascinante e irritante.<sup>125</sup>

Ao mesmo tempo sátira, ironia, crítica e positividade, apologia ufanista; missão grandiosa e denúncia do horror, condenação do monstro Brasil. Como decidir? A interpretação sebastianista do alquimista de Sesimbra via só positividade onde ele via antes de mais nada o diagnóstico do horror brasileiro, horror que vinha a se confirmar agora com a literal expusão para fora de si do próprio “organizador

125 Caetano Veloso. “Diferentemente dos americanos do norte, op. cit., p. 52-53.

do movimento”. Não se trata aqui nem da pura negatividade vanguardista, nem da pura equivocidade pop, como repetição do entulho em forma de arte. Trata-se sempre de transformar a sátira em amor, a frieza em ternura.

A passagem toca brevemente no sebastianismo pessoano de Agostinho da Silva, o português exilado no Brasil do governo salazarista, que ajudara a fundar várias universidades brasileiras, estivera à frente de projetos culturais na Universidade da Bahia, dirigindo o Centro de Estudos Afro-Orientais, no fim dos anos 50 e início dos 60, que tanta influência tivera em sua geração. A constituição irredutivelmente atea e antimística de Caetano sempre carregara de grande ironia quaquer entrega à “viagem” sebastianista. (“Se aquilo era um ardil da saudade do catolicismo medieval lusitano ou um modo de expressar a intuição de uma via independente, não ficava claro para mim”).<sup>126</sup> Apesar de tudo isso, ele não pode deixar de admitir que “algo (ou muito) disso [i.e. de sebastianismo] está por detrás de toda a obra de Glauber – e, em que pesem as ironias ou desconfianças, de todo o tropicalismo”.<sup>127</sup>

A equivocidade tropicalista acrescenta à repetição pop a dobra messiânica de uma utopia adiada mas sempre por vir. Termino este capítulo com uma longa citação de Agostinho da Silva:

Creio ser necessário caminhar para uma utopia, no seu sentido real, como algo de cuja impossibilidade prática todos tenham consciência. Costumo usar uma fórmula um tanto paradoxal: a realização da utopia por meio

126 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 93.

127 Ibidem, p. 301.

da matemática, isto é, não avançar com nada que não seja certo, seguro, racional, e experimentado, mas de modo a caminhar para uma utopia, para o impossível. Tomar o previsível como via de acesso ao imprevisível. [...] Como Fernando Pessoa, todos nós temos uma pluralidade de heterônimos, mas para lá dos nossos heterônimos algo subsiste sempre de anônimo, de inominável, e é isso o fundo criador do que somos. Enquanto os nossos heterônimos pertencem ao campo do previsível, do controlável, sobre o qual nos podemos enganar, ou mesmo atrair, o anônimo, que é do domínio do imprevisível, exige de nós um respeito radical. Contra a nossa dimensão anônima, nenhum pecado admissível. [...] Do ponto de vista político, creio que seria igualmente uma boa coisa a luta pelo imprevisível. Somos ainda hoje vítimas do império romano e do seu império do previsível.<sup>128</sup>

Repetir, sim, com certeza, mas repetir algo que nunca ocorreu, retirar da memória nítida do passado não o previsível, mas o imprevisível. Este o sentido da repetição tropicalista.

128 Apud Antonio Risério. *Avant-garde na Bahia*, op.cit., p. 83-84.



## BÓLIDE SEBASTIANISTA

O mito é o nada que é tudo  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo –  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.

**Fernando Pessoa**, “Ulisses” em *Mensagem*.

Ao relutantemente aceitar, com Gilberto Gil, a sugestão de seu produtor Guilherme de Araújo, de participar do III Festival Internacional da Canção (o FIC) da TV Record, em fevereiro de 1968, no TUCA de São Paulo, apenas para utilizá-lo como veículo de uma transgressão explícita do formato dos próprios festivais, Caetano estava apropriando-se da estrutura televisiva para transformá-la em uma espécie de “arte coletiva total”, seguindo o mote de Hélio Oiticica.<sup>129</sup> O conceito parece atualizar e modificar o *Gesamtkunstwerk* wagneriano, sublinhando, ao contrário deste, a destruição e abertura dos contornos fixos, que tem matriz na negação e superação do “quadro de cavalete” na pintura, caminhando para processos

129 Veja-se a definição que aparece no «Esquema Geral da Nova Objetividade»: “[...] uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (Escolas de Samba, Ranchos, Frevos, Festas de toda ordem, Futebol, Feiras), e as espontâneas ou os ‘acazos’ (‘a arte das ruas’ ou antiarte surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuiriam as Escolas de Samba onde a dança, e ritmo, e a música, vêm unidas indissolavelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas, etc.” (Hélio Oiticica. «Esquema Geral da Nova Objetividade» (1966), p. 13. [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem.cfm?name=Normal/0110.66%20-%20p13%20-%2020136.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0110.66%20-%20p13%20-%2020136.JPG) > acessado em 20 de abril de 2012.)

cada vez mais participativos de coletivização da arte, torna-se ambiental, em que a diferenciação entre público e artista tende a se embaralhar.<sup>130</sup> O *happening* incorporava, aos elementos tradicionais da canção (o início atonal, as guitarras estridentes dos Mutantes), outros, como a estilização de roupas, instrumentos e gestos, declamação de um poema – tudo organizado no intuito de transgredir o “padrão estético-político consagrado nos festivais”,<sup>131</sup> transformando a sua apresentação em algo que hoje em dia chamaríamos uma performance. A marchinha ternária “É proibido proibir” tocava explicitamente no tema da interdição, revelando o oculto preceituário (as interdições) implícito no formato, e convertendo a destabuização, como destruição iconoclástica de todos os tabus, em um programa artístico maior. O aforisma dos estudantes de maio de 1968 na França, que por sua vez retomava os surrealistas, resume rigorosamente o esquema dialético da “negação da negação”.<sup>132</sup> Eu “digo sim”; “eu digo não ao não”.

130 Sobre a obra de arte total e totalitária wagneriana, ver Philippe Lacoue-Labarthe. *Musica ficta (figuras de Wagner)*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário, 2016. E nele, a minha apresentação, “Lacoue-Labarthe, a música transcendental”.

131 Guilherme Wisnik. *Folha explica Caetano*, op.cit., p. 63.

132 A fórmula poética contém esquematicamente o terceiro momento da estrutura triádica da dialética: afirmação; negação da afirmação; negação da negação, cristalizada em uma frase só, que enfeixa dentro de si todo o movimento do processo. Em Hegel, ela corresponde ao momento da consciência de si, em Marx e Engels, ao momento em que a massa operária coletiviza a propriedade capitalista. Marx e Engels em *O Capital* descrevem a “negação da negação” como a passagem entre: 1) a propriedade privada é destruída e transformada em propriedade capitalista; e 2) a propriedade capitalista é destruída e transformada em propriedade comum da terra e dos meios de produção (Karl Marx. *Capital (A Critique of Political Economy)*. Volume 2. Trad. Éden e Paul Cedar. Londres: J.M. Dent & Sons, p. 846).

De fato ela contém tematicamente a expressão mais aguda e programática do projeto destrutivo vanguardista do tropicalismo:

Os automóveis ardem em chamas  
Derrubar as prateleiras  
As estantes, as estátuas  
As vidraças, louças, livros, sim.<sup>133</sup>

O conteúdo da afirmação é a negatividade em si: a destruição sistemática dos objetos da casa e do apartamento de classe média ou da praça pública (a estátua). Destruição esta perfeitamente equívoca, já que reveste tanto o projeto do artista de vanguarda quanto a própria faina destruidora da ditadura e sua violência policial-militar. Como decidir? O circuito do negativo não para aí: a negatividade se situa, antes de mais nada, no próprio mundo conservador, que nos destrói, e que a canção nega, negando a negação. A canção se abate sobre os símbolos da cultura burguesa – “as pessoas na sala de jantar”, diz a canção-manifesto, “Panis et circensis” – mas a tudo isso “É proibido proibir” diz: “sim”, introduzindo um elemento afirmativo exterior ao trabalho do negativo.

Visto com a distância dos anos, o palco do FIC tem muito de uma encenação da soberania, em uma encarnação direta das “teorias jurídicas do Estado”, e mais especificamente uma “doutrina da soberania”, aonde se discute o estado de exceção. Benjamin em sua tese sobre o *Trauerspiel* sublinha a diferença entre a soberania executiva moderna e a barroca: “O conceito moderno da soberania tende para um poder executivo supremo assumido pelo príncipe, o Barroco

133 <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/395621/>. Consultado em 25/09/2017.

desenvolve-se a partir da discussão do estado de exceção, considerando-se que a mais importante função do príncipe é impedi-lo.” O que dá ao motivo do tiranicídio uma atualidade exemplar, em seu tempo, com as devidas ramificações teológicas. O soberano apresenta duas faces complementares, a de tirano e a de mártir, o mau príncipe ou o bom príncipe, exercitando respectivamente, em estrita fidelidade aristotélica, o temor e a piedade. É ele que, por outro lado, no momento crítico, hesita e mostra-se incapaz de tomar a decisão solicitada pela ocasião. Benjamin discute isso como uma antítese entre poder e governo:

A antítese entre o poder do soberano e a sua efetiva capacidade de governar levou, no drama trágico, a uma característica muito própria, que só aparentemente é um traço de gênero, e que só pode ser explicado à luz da teoria da soberania. Trata-se da incapacidade de decisão do tirano. O príncipe, cuja pessoa é depositária da decisão do estado de exceção, demonstra logo na primeira oportunidade que é incapaz de tomar uma decisão.<sup>134</sup>

Não creio forçar a nota ao propor uma analogia entre o *Trauerspiel* e a apresentação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no FIC em 1968, sob o pano de fundo da ditadura civil-militar brasileira. Aqui como lá, o drama percorre os lugares sem transcendência de personagens históricos, e o recurso ao mito que transparece na apresentação dos dois cancionistas brasileiros surge como problema no palco estritamente ima-

134 Cito aqui a tradução de João Barrento. Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*, op.cit., p. 56.



nente, assombrado pelo drama da exceção soberana, montado para se entabular a competição das canções. Explica-se assim a dimensão substitutiva do “príncipe” na encenação de seu drama soberano, como representação do drama ditatorial, e o ímpeto “tiranicida” da plateia. Explica-se ainda como “incapacidade de tomar uma decisão”, as múltiplas dúvidas de Caetano, como aquela que o faz hesitar diante da “grandeza” de seu gesto, no momento em que reflete melancolicamente sobre o desdobramento policial-punitivo da apresentação. A encenação está montada sobre a antítese entre poder soberano e governo em que se representa a história da soberania descolada de sua fundamentação militar-policial.

A desclassificação de Gil pelos júris do Festival, com o experimento hendrixiano “Questão de ordem”, e não “É proibido proibir”, uma marchinha, como “Alegria, alegria”, que concorrera no ano anterior, demonstra que uma música iconoclástica é menos palatável do que uma letra iconoclástica. Christopher Dunn elenca as reações à apresentação de Gil, demonstrando que a incompreensão do *happening* de Gil estava ligada, dentre outras coisas, à introdução no Brasil de elementos da música negra internacional, do rock e da música soul afro-americana.<sup>135</sup> Nelson Motta, por exemplo, grande defensor da iconoclastia tropicalista, reclama precisamente disso, afirmando que ali Gil fora longe demais: “Gil derivou para uma linha mais africana, mais identificada com a moderna música internacional, mas não está sendo entendido nem pelo público nem por mim... Agora na base do grito desordenado, embora Gil busque a liberdade e a desordem, não consegue agredir ninguém, não consegue encantar

135 Christopher Dunn. *Brutalidade jardim. A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: editora Unesp, 2009, p. 154.

ninguém, não consegue emocionar ninguém, não consegue derrubar nada”.<sup>136</sup> Hélio Oiticica, por outro lado, propõe que Gil criara ali “novas estruturas” na música popular brasileira, ao colocar em cena a totalidade de seu corpo: “Gil parece cantar e compor com todo o seu corpo, sua garganta é de fera, num canto forte que se relaciona com o dos cantadores nordestinos: sua apresentação foi um momento de glória, contido e sem heroísmo aparente, certo do que fazia, enquanto a viaia fascista comia”.<sup>137</sup> Apenas os desdobramentos do happening vão explicitar a intensa carga heróica contida naquela exposição total do corpo e da voz. Gil sintonizava ali, nas palavras do próprio, “a atitude libertária que existia na América, na nova esquerda, na vida universitária norte-americana, nas experiências da nova literatura, do novo teatro, nas experiências do Black Power nos Estados Unidos, nas experiências com drogas, com LSD, com expansores de consciência...”<sup>138</sup>

Fico preparando palavras de ordem  
Para os companheiros que esperam pelas ruas  
Pelo mundo inteiro em nome do amor.<sup>139</sup>

A letra, gritada com os melismas e quebra aguda de voz de Jimi Hendrix, retraduzida no vernáculo cancional brasileiro por Gil, parodia a expressão “palavra de ordem”, oriunda do discurso estudantil de esquerda, apropriando-se do aforisma contracultural, “faça amor, não faça guerra”. Tanto “Questão de ordem” quanto “É proibido proibir” reciclavam

136 Nelson Motta. “Para onde vai Gilberto Gil?” *Última Hora-Rio*, 14/10/1968. Apud, Christopher Dunn, *Ibidem*.

137 Hélio Oiticica. “O sentido de vanguarda do grupo baiano”. *Correio da manhã*, 24/10/1968. Apud Christopher Dunn, *op.cit.*, p. 156.  
138 Entrevista com Gilberto Gil a Christopher Dunn. *Brutalidade Jardim*, *Ibidem*.

139 [goo.gl/kL6D4X](http://goo.gl/kL6D4X). Consultado em 27/09/2017.

slogans da contracultura internacional, sintonizando a disputa musical do festival com um vocabulário mais amplo de contestação anárquica, aonde ambos se colocavam, a seu modo, numa posição de comando de movimentos. “Eles estão nos esperando”, diz Caetano, enquanto Gil literalmente encena esse comando:

Pra falar com todos  
Pra deixar as ordens  
Pra deixar as ordens  
Que eu sou comandante  
Em nome do amor.

Comando, é claro, rigorosamente paradoxal por que an-árquico, mas que visava produzir a “revolução”, anunciada por Caetano: “no festival de 67 nós deflagraríamos a revolução”.<sup>140</sup> Mas revolução a ser entendida não segundo o receituário marxista dos estudantes universitários, mas a “revolução qualquer” de que falavam os surrealistas, tão afinados com o espírito da revolta estudantil internacional da época. As duas canções continham elementos explosivos suficientes, no entanto, para deflagrar no contexto da polaridade materializada no festival, uma outra coisa: a repressão do movimento como um todo e a prisão e exílio de seus “comandantes”.

A segunda apresentação de “É proibido proibir”, nas semifinais, já após a desclassificação de Gil, exacerba em Caetano o projeto da revanche: desqualificar a plateia e o júri que, ao não desclassificá-lo e dessolidarizá-lo da experiência de Gil, parecia desclassificá-lo muito mais devastadoramente, tornando a sua provocação inócua, ao ab-

140 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 165.

sorver-lhe a carga negativa. A manifestação de vingança e defesa dos laços da amizade, ressaltados no discurso que pronuncia, formulam um paradigma do afeto, e de coesão programática de grupo, acoplado a uma avaliação estética distinta, superior e oposta à mediocridade da “juventude”, alvo máximo do ataque. Seria preciso provocar a sua própria desclassificação como única resposta ao insulto estético feito ao amigo.

A participação veemente do público era elemento forte da cultura altamente competitiva dos festivais, que multiplicava as instâncias de julgamento – júri de especialistas, auditório, telespectadores – aprovação e desaprovação, vaia e aplauso, em um evento único, *in loco*, ao vivo, reproduzido simultaneamente à distância pela rede televisiva, explicitando a marca do modelo teatral e circense, na cultura audiovisual da televisão. A reação de Sérgio Ricardo no FIC do ano anterior, na apresentação de “Beto bom de bola”, de repúdio ao repúdio do público, quebrando o violão e jogando-o na plateia, sob a declaração de: “vocês ganharam”, instaurara a possibilidade de intervenção artística sob o modo da interrupção da performance, a afirmação de uma “derrota” (a recusa de tocar ou de continuar), que periclitava a convenção do espetáculo ao introduzir o real da violência em cena. Algo do mesmo movimento está fixado no ícone visual de Augusto de Campos, “VIVA VAIA” (1972), escrito em homenagem a Caetano Veloso, com referência à dramaturgia de 16/02/1968. Aqui também se trata de afirmar o repúdio da vaia, ou por outra de vivê-la, de fazer com que a sua negatividade seja vivida.<sup>141</sup>

O público, em outras palavras, tornara-se um personagem da massa, participando de uma cena compartilhada

141 Augusto de Campos. *Viva vaia. Poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 203-206.

– as câmeras detalhavam rostos, sublinhando as reações – figurando-se espetacularmente um jogo sutil, fluido, oscilante, mas eventualmente periclitante, entre ovação e vaia, heroização e suplício, que duplicava a competição simbólica entre concorrentes, ao sublinhar os possíveis elementos de luta.<sup>142</sup> A emergência do real em cena rompia com o paradigma representacional da arte, revelando o código oculto do motivo concorrencial do festival, e da repressão política de que o festival se tornara um símbolo.

O *happening* de Caetano propunha-se rigorosamente a esticar o máximo possível a corda das convenções do gênero, com o risco de o tecido romper, ao levar um passo adiante o que propusera, com grande (embora polêmica) aceitação de público, no ano anterior, com “Alegria, alegria”, agora como “organizador do movimento” – como ele dissera em “Tropicália”. O público estudantil de esquerda que lotava o TUCA, em 1968, não deixará de cumprir o seu papel, em chave simetricamente violenta, numa operação de violenta coletivização, negando a negação da canção, ou se se preferir, negando a negação da negação, fissurando o espaço cancional, em um confronto de posições, que não deixa de obedecer, embora de modo que não fora inteiramente calculado, à tese sobre a coletivização da arte. O *happening* instala no ambiente político-cancional de 1968, as anfibologias trágicas do rei/bandido, e do tirano/mártir, nos termos do *Trauerspiel* benjaminiano, atualizando o modelo do estado de exceção barroco no Brasil, ao incorporar espetacularmente a violência de dentro e de fora do palco em uma mesma cena antagonica maior.

142 Ver a entrevista de Sérgio Ricardo e dos outros participantes do FIC de 1967, no filme *Uma noite em 67*, de Renato Terra e Ricardo Calil (2010).

Em última análise a performance constitui o clímax do programa heroico masoquista do tropicalismo, ao trazer sobre si mesma a violência que projetara contra o inimigo a ser destruído pela performance da negação. O discurso potente proferido por Caetano propõe um esquema evolutivo da arte de vanguarda *à la lettre*, diagnosticando o atraso do público (da “juventude”), por oposição ao avanço vanguardista, ao situar os termos de um reconhecimento (aplausos/classificação) deslocado no tempo (“este ano” *versus* o “ano passado”; “ontem” *versus* “amanhã”), a que se opõe a desclassificação automática da experiência estética moderna atual (“Gil fundiu a cuca de vocês”, referindo-se à desclassificação pelo júri do Festival de “Questão de ordem”). A ação do público é vista como equivalente a um assassinato, não do novo, mas do velho (“matar amanhã o velhote, o inimigo que morreu ontem”), i.e. a música do ano passado. O que diria do novo? Curioso surgimento de um improvável “velhote” no meio de tanta ira, que denota o passadismo estético da juventude que é contra o que já foi por si só superado pela evolução das formas artísticas, embora no momento, precisamente, ela estivesse simbolicamente matando o “jovem” Caetano Veloso em sua performance. O “contra-contra-ataque”<sup>143</sup> é proferido em tom profético, substituindo a declamação planejada do poema “D. Sebastião” de *Mensagem* de Fernando Pessoa, e na verdade, encenando e atualizando o texto pessoano em um novo mito. Cito aqui o poema que abre a terceira parte de *Mensagem*, intitulada “O encoberto”, e a seção “Os símbolos”:

D. Sebastião

Esperai! Caí no areal e na hora adversa

143 Guilherme Wisnik. *Folha explica Caetano*, op.cit., p. 65.

Que Deus concede aos seus  
Para o intervalo em que esteja a alma imersa  
Em sonhos que são Deus.

Que importa o areal e a morte e a desventura  
Se com Deus me guardei?  
É O que eu me sonhei que eterno dura,  
É Esse que regressarei.<sup>144</sup>

É a mesma/outra guerra de Alcácer Quibir a que se reproduz ali, a mesma promessa vocalizada do retorno sebastianista do mito messiânico por vir, descobrindo o encombimento atual, sob a forma de uma divindade encarnada no eu (“É Esse que regressarei”). A mesma suspeita de *hybris* irredutível por haver ousado a grandeza, e premonição de catástrofe por vir, de queda no “a-real” (por oposição aos “sonhos que são Deus”),<sup>145</sup> presente na preocupação retrospectiva de Caetano de haver ido longe demais, de haver dado a tudo “um tom de grandeza” excessiva, ousadia resumida para ele sintomaticamente na frase pronunciada no auge do discurso: “Deus está solto”, reverso paronômico da máxima nietzchiano-niilista, “Deus está morto”. Talvez o tabu mais poderoso ali transgredido não tenham sido os musicais, sexuais e comportamentais, como poderíamos inicialmente crer, mas o religioso, ao explicitar o tema maior de um Deus presente (“solto”), um Deus/rei morto, mas solto, como é sugerido pela imagem de D. Sebastião, “o encoberito”, associada historicamente a Cristo.

144 Fernando Pessoa. *Mensagem*. Cleonice Berardinelli e Mauricio Matos (orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 107.

145 Haquira Osakabe. *Fernando Pessoa. Resposta à decadência*. Curitiba: Criar, 2003, p. 196.

Por uma necessidade que se explica por uma radicalização da própria negatividade vanguardista, levada às suas últimas consequências, toca-se, nesta encenação da morte e assassinato públicos, à própria cena primitiva do negativo: a frase sóbria pronunciada pela primeira vez pelo luteranismo, “Deus está morto”.<sup>146</sup> A transgressão explicitada pela afirmação de que Deus está *solto*, no momento mesmo de

146 A frase aparece pela primeira vez no hino “Ein trauriger Grabgesang”, do pastor luterano Johann Rist, no *Himmliche Lieder* (1641). Um canto de luto: “Oh tristeza,/ Oh coração angustiado!/ Não é se lamentar?/ O filho unigênito de Deus pai/ É levado ao túmulo./Oh aflição imensa!/ O próprio Deus jaz morto [*Gott selbst liegt tot*]/ Na cruz ele morreu/ Conquistou assim por amor a nós/ o reino dos céus”. Em Nietzsche, o motivo aparece pela primeira vez em *A gaia ciência*: “Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: ‘Procuro Deus! Procuro Deus!’ [...] ‘Para onde foi Deus?’ gritou ele, ‘já lhes direi! Nós o matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos!’” (Friedrich Nietzsche. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 147). A frase aparece ainda no capítulo “A religião manifesta”, da *Fenomenologia do espírito*, de Hegel (G.W.F. Hegel. *Fenomenologia do espírito, parte II*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, [1990] 1998, terceira edição. 1990, p. 184), e no seu ensaio de juventude, *Glauben und Wissen* [Fé e saber]. As referências podem, no entanto, ir longe. Pascal discute o “fato” em suas *Pensées* (441 Brunschvicg, 471 Lafuma). O motivo e a frase “o grande Pan está morto” vêm de Plutarco (*De Defectu Oraculorum*, 17): durante o reinado do imperador Tibério, o marinheiro Thamus, passando pela ilha Paxu, rumo à Itália, ouviu uma voz misteriosa gritar: “Thamus, você está aí? Quando chegar em Palodes não se esqueça de avisar que o Grande Deus Pan morreu”. E Thamus obedeceu, produzindo a lamentação geral. Para tudo isso, ver Eric Von Der Luft. “Sources of Nietzsche’s ‘God is Dead’ and its Meaning for Heidegger”. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 45, n° 2 (abril junho), pp. 263-276. A tradução do trecho do hino de Rist foi feita por Izabela Kestler (in memoriam), a quem mais uma vez agradeço. Cito aqui uma nota de rodapé do meu “Auschwitz como tragédia”. Terceira margem. *Revisita do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Ano XI, N°17, Julho/dezembro 2007.



sua morte encenada, implica, ao mesmo tempo, em uma modificação do programa fundamentalmente ateu do negativo, ao declarar de modo enfático a sobrevivência de uma mística, ou de uma religiosidade, embora difícil de definir, e que coexiste com o ateísmo mais arraigado. Que o *ab-soluto* (do latim: *absolvo, solvi, solutum*: “separar, desligar”), isto é, desligado de uma condição, incondicionado, esteja *solto* (de *solutus, a, um*: “sem laços, livre, não encadeado, sem entraves”), e possa se apresentar de modo imediato, isto é, não-mediado, na cena de sua própria desapareição, na música, e dentro dela, na canção popular, como herdeira mítica de sua expressão mais poderosa, implica, portanto, em acrescentar um viés novo a toda a tradição da negatividade, conferindo-lhe um alcance inusitado, ao complicar fundamentalmente o esquema herdado (ocidental) do negativo. “Os deuses estão aqui”, dizia Willamowitz, para descrever a consistência do divino no mundo grego.<sup>147</sup> Mas o *aqui* do deus solto de Caetano é aquele de uma cultura estilhaçada entre as múltiplas religiosidades afro-brasileiras e ameríndias, que povoam o ateísmo, sempre afirmado, do próprio. Mas que sempre terá que coexistir com essa verdade insofismável segundo a qual “a música é a língua materna de Deus”, diz Maria Bethânia em entrevista para o documentário *Fevereiro* de Marcio Debellian.

É desta forma que deve ser lida a proposição sobre a “volta ao mito” que aparece de forma recorrente e sistemática em momentos cruciais das discussões da época.<sup>148</sup>

147 Citado por Jean-Christophe Bailly. *Le versant animal*. Paris: Bayard, 2007, p. 17.

148 Para ficar apenas em três: Hélio Oiticica fala sobre a “volta ao mito” quando descreve o procedimento do Parangolé (Hélio Oiticica, op.cit., p.160). E Glauber, que dizia a Caetano que “o sebastianismo é o segredo do Cinema Novo”. (Caetano Veloso. *Verdade*

Mito que terá na canção “Um índio”, em especial na versão cantada por Maria Bethânia, no show *Doces bárbaros* (1976), depois do exílio, a sua versão mais acabada, ao nomear as condições de aparição vidente (“virá que eu vi”) do homem novo, que “descerá” como que em um ovni mito-poético, no coração da América do Sul, nas ruínas do velho mundo, “depois de exterminada a última nação indígena / e o espírito dos pássaros das fontes de água límpida”, fundindo numa mesma figura pós-apocalíptica de um novo começo a mais avançada tecnologia e o mais arcaico da origem ameríndia. Ou ainda em “Gênese” (1982), quando se menciona a existência de uma certa tribo ameríndia:

Diz que existe essa tribo  
Gente que toma um vinho  
Diz que existe essa gente  
Diz que tudo é sagrado<sup>149</sup>

Que a provocação encontrasse endereço tão seguro, no entanto, escapara a Caetano, e aparentemente não a Gil, que percebeu com mais acuidade o alcance do ataque. De todo modo é evidente que ele “sabia que estava fazendo uma provocação”.<sup>150</sup> Impressiona, no entanto, até hoje, o certo do gesto: o fato de a enunciação da proibição anárquica de qualquer proibição no final das contas vir a suscitar, mesmo que indiretamente, como reação, a própria proibição em larga escala do tropicalismo como um todo.

*tropical*, op.cit., p.340.) No mesmo sentido, leia-se a interpretação sebastianista da letra de “Tropicália”, como vimos.

149 <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/566101/>. Consultado em 25/09/2017.

150 Caetano Veloso, *Verdade tropical*, op. cit., p. 301.

Consuma-se aqui, portanto, ritualmente uma proposta “estética” – este o termo utilizado por ele no discurso – de intervenção política pela via negativa da transgressão espetacularizada. A exposição voluntária às vaias, apupos, virada de costas, objetos jogados no palco, contêm os elementos de uma construção da vítima – como se confirmaria adiante com a prisão e o exílio – exacerbado – ao contrário do que poder-se-ia supor – pelo discurso do revide. O antagonismo desigual e assimétrico, dramatizado na cena, oculta a homogeneização da plateia na violência exercida contra a sua vítima, ao encenar a sua *hamartía*, a “culpa”, ou “erro”. O duplo endereço do mote “é proibido proibir” – ao mesmo tempo ao autoritarismo do regime militar e ao “policiamen- to” de gosto da juventude de esquerda – encontra eco na atitude da plateia que é contra a ditadura, reagindo à violência por ela imposta, mas sacrificando uma vítima “substitutiva”, desta forma *protegendo* a sociedade como um todo da violência maior que separava os seus segmentos (o apoio de direita à ditadura, ausente na plateia, *versus* o seu repúdio de esquerda, representada por eles mesmos).<sup>151</sup> A ambivalência do sagrado – *sacer*, como veremos – está inteiramente posta na cena: Caetano é o ídolo elevado e decaído, bendito e maldito, idolatrado e violentado, de uma forma que seu gesto estético sem dúvida programara, mas cujo alcance não dei-

151 Traduzo o essencial do mecanismo sacrificial, descrito por René Girard, em *A violência e o sagrado: o sacrifício pressupõe um certo “desconhecimento”* (termo que Girard toma de Lacan, deslocando-lhe o sentido), já que a sociedade desvia para uma vítima indiferente, mas “sacrificável”, a violência que do contrário atingiria a si própria sob a forma de uma guerra entre pares, dessa forma protegendo-se. A função da vítima expiatória é precisamente substitutiva e desviante: por sua mediação a sociedade se mantém unida. (René Girard. *A violência e o sagrado*. Tradução Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1998, segunda edição, p.14.)

xa de surpreendê-lo. Sem dúvida consagrava-se ali a profunda ambivalência do público estudantil brasileiro e de classe média em geral com relação a ele, objeto de culto e desejo recalcado, alçado às alturas e jogado ao chão. O fato de Caetano identificar em seu discurso a violência do policiamento da plateia à violência da repressão, que invadira o Teatro Oficina e espancara os atores de *Roda viva*, replica o mal entendido (o “desconhecimento”...): tanto o público quanto ele identificavam um ao outro, mutuamente, à repressão militar que repudiavam. No intercâmbio dos papéis trocados se revezam ambos na encarnação da tirania do estado de exceção da ditadura militar brasileira. Investido pelo público do papel de tirano, Caetano deverá ser logicamente martirizado, seguindo o rito codificado pelo drama barroco alemão.<sup>152</sup> O sacrifício se literaliza (ou realiza) no ferimento na canela de Gil, que subira ao palco, a pedido de Caetano, durante o discurso, atingido por um dos objetos atirados pelo público – um pedaço de madeira – tirando-lhe sangue.<sup>153</sup>

O programa tropicalista terá no show da boate Sucata a sua mais acabada manifestação, complementando e tor-

152 Benjamin: “Para o Barroco, o tirano e o mártir são as faces de Jânus do monarca. São as manifestações, necessariamente extremas, da condição principesca. [...]”. E escrevendo sobre a figura de Herodes: “O espírito do drama principesco se revela na circunstância de que nesse final de vida típico do rei judeu estão presentes os temas da tragédia dos mártires. Porque se a figura do governante, no momento em que ele ostenta o seu poder da forma mais furiosa, simboliza ao mesmo tempo a manifestação da história e a instância que coíbe as suas vicissitudes, então algo pode ser dito em favor do César sucumbido a seu delírio de poder: ele se torna vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida de que Deus o investiu, e a miséria da sua condição humana” (Walter Benjamin. *A Origem do drama barroco alemão*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet. op.cit., p. 93-94).

153 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 303.

nando orgânica a intervenção transgressiva do FIC, ao autonomizar-se em acontecimento paralelo. É aqui, em veículo menos hostil – embora, como se descobrirá adiante, muito mais – e sem as amarras do formato da cultura de massas, que a proposta se consolidará em um estilhaçamento calculado e radicalização das propostas do “movimento”. Não há, portanto, acaso nenhum, em que a peça aparentemente periférica na montagem do show, a obra de Hélio Oiticica, “Seja marginal, seja herói”, que compunha o *set*, tenha provocado a suspensão do show e a interdição da boate, e esteja ligada à prisão de Caetano e de Gil, conforme conforme descobriria Caetano na terceira prisão a que foi transferido – o quartel de paraquedistas na Vila Militar do Rio de Janeiro, no “interrogatório” do Major Hilton.

O estandarte de Hélio consistia em um *silk-screen* vermelho baseado na fotografia do bandido Alcir Figueira da Silva, estirado em diagonal de cabeça para baixo. Oiticica descreve assim o drama de Alcir, que “ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco, ao meio-dia, jogou fora o roubo e suicidou-se.” Esta homenagem a um bandido carioca se insere no que Oiticica denominou “momento ético” de sua obra, da qual faz parte também, e principalmente, a homenagem a Cara de Cavalo, o Bólido-caixa no. 18-B33, que contém em seu interior uma fotografia do bandido carioca, estirado no chão em posição crística, morto pelo grupo de extermínio Scuderie Le Cocq. Oiticica diagnostica com faro profético, na época do governo Carlos Lacerda, no início dos anos 60, o que viria a se tornar o problema da insegurança carioca (e brasileira), situado na promiscuidade entre aparelho repressor e marginalidade, onde a violência policial e a violência criminal se confundem em uma mesma ilegalidade. Essa mesma confusão que se exacerbará com

a proliferação de aparelhos policiais clandestinos (o DOI-CODI, etc.) ou não, durante a ditadura civil-militar brasileira, dos quais prestarão testemunho os presos políticos do período. Há que se recompor a linha em pontilhado que une as pontas desse imenso iceberg submerso da violência paralegal brasileira, juntando os primeiros grupos de extermínio, no início dos anos 60, o projeto de extermínio dos militantes de esquerda, posto em marcha pela ditadura civil-militar brasileira, e a figura da milícia que se generalizará nas décadas recentes, enquanto encarnação acabada da nossa ilegalidade legal.

Ao escolher Cara de Cavalo como “símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal”, Oiticica explicita o drama sacrificial em curso: Cara de Cavalo era o “bode expiatório”, o inimigo público número 1, identificando na sociedade um “gozo” na constituição do “símbolo *daquele que deve morrer*” (em negrito no original), ao criar “ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado”, “uma lepra, um mal incurável”. A este “ídolo anti-herói” deve ser oposto o “anti-herói anônimo”, de que Alcir Figueira da Silva seria um exemplo, apontando para uma tragédia tanto mais insidiosa porque esquecida.

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público número 1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (“status quo” social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre [a referência a Hamlet aparece no contexto de uma observação de Oiticica um pouco antes de que havia algo de shakesperiano no suicídio de Alcir],

não neles, pobres margnais, mas na sociedade em que vivemos.<sup>154</sup>

A Alcir, Oiticica dedica o *Bólido-caixa nº21-B44*, os dois bólides formando uma dupla face da anfibologia trágica duplamente reversível dos ídolos-inimigos. Dois corpos estirados, o de Cara de Cavallo suspenso verticalmente pela fotografia em posição crística de braços abertos, e o de Alcir Figueira da Silva, na diagonal, de cabeça para baixo, com os braços e o corpo compondo linhas que se ligam aos ângulos da foto. Ídolos e inimigos, heróis e anti-heróis, ídolo espetacularizado (a “caçada espetacular” de Cara de Cavallo pela polícia, os 100 tiros que recebeu), e anti-ídolo anônimo. O cerne da denúncia de Hélio consiste em demonstrar na heroização do ídolo o próprio dispositivo sacrificial do anti-herói, ou seja, que o herói é o anti-herói, pois que a sociedade “goza” ao sacrificá-lo em um espetáculo que tem todas as cores da obra de arte. Herói, bandido, herói=anti-herói, espetáculo, anonimato, o ícone iconoclástico explicita o duplo símbolo anfibológico, que contém em forma concentrada a totalidade do motivo sacrificial.

Na genealogia da homenagem de Hélio Oiticica ao amigo Cara de Cavallo, encontra-se, portanto, toda a duplicidade ambivalente entre justiça e violência do Rio de Janeiro: fora Cara de Cavallo quem matara Milton Le Cocq, o fundador do grupo de extermínio Esquadrão da Morte, que seria adiante assassinado pelo grupo de extermínio Scuderie Le Cocq, que homenageia em seu nome o mesmo policial que

154 Hélio Oiticica. “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”. (1968). Texto apresentado por Oiticica na exposição “O artista Brasileiro e Iconografia de Massa”, organizada por Frederico Moraes, no MAM/RJ. *Sopro 45*. Desterro: Cultura e barbárie, fevereiro de 2011, p. 14.

Cara de Cavalo assassinara. Nenhum acaso, portanto, mesmo, que o estandarte “Seja marginal seja herói” com a foto de Alcir Figueira da Silva fosse em seguida o pretexto de uma prisão em todos os sentidos irregular, pautada em procedimentos estritamente informais, no contexto do estado de exceção da ditadura militar brasileira. Entre bandidos-heróis, grupos de extermínio e polícia, estado militar e estado de direito, enseja-se a ambígua moral da polícia e da política brasileiras.

Assim, como sabemos, conclui-se o *Trauerpiel* do FIC: em primeiro lugar, o show da Sucata é suspenso por um juiz de direito de direita que viera assisti-lo e se indignara com o estandarte. Em seguida, entra em cena, pelas coxias, a delação fantasiosa do jornalista Randal Juliano, que chegara à Academia de Agulhas Negras. A causa da suspensão, conforme descobrirá Caetano, já na prisão, está ligada à transformação metonímica, da lavra do delator, do *estandarte* de Hélio em *bandeira* do Brasil. Envolvido nela ele teria dançado, em um *parangolé* subversivo, cantando o Hino Nacional enxertado de palavras.<sup>155</sup> Consagra-se assim o ato sacrificial ao inter-

155 Caetano Veloso, *Verdade tropical*, p. 396-397. A matéria do Caderno *Mais!* da Folha de S. Paulo (02/11/1997), de Armando Antenore, “O regime contra os bossa-nova”, dá o seguinte detalhamento: “Desde 1992, quando Caetano relatou a mesma história durante o programa ‘Jô Soares Onze e Meia’, Juliano vem confirmando que criticou, sim, os tropicalistas na TV Record.// Mas que não inventou nada. Fez os comentários com base em informações da imprensa. ‘Não lembro onde li. Sei apenas que minhas críticas diziam algo como ‘Gil e Caetano podiam gozar de tanta coisa e escolheram justamente o Hino do Brasil’. Sou nacionalista, sempre fui. E achei que tinha o dever de protestar.’//O radialista afirma que, por causa dos comentários, recebeu uma convocação para comparecer à sede do Segundo Exército, em São Paulo. ‘Um coronel me perguntou: ‘Você confirma o que falou na televisão?’ Respondi que sim porque não costumo negar minhas opiniões. Foi só.’” Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/02/mais/14.html>. Consultado em 01/10/2017.



ditar a vítima, iniciando o caminho de torná-la *sacra*, i.e., “separada”, colocada “fora da sociedade dos homens”, e de cujo contato se deve fugir, como *homo sacer*, segundo a figura do direito romano antigo, desentranhada por Emile Benveniste, e colocada por Giorgio Agamben no centro de sua tetralogia epônima sobre a política moderna. A definição do homem sacro aparece no compêndio *Sobre o significado das palavras*, do jurista romano Sexto Pompeu Festo: “Homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito, e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio”. Ao que Benveniste acrescenta: “O dito *sacer* carrega uma verdadeira mácula que o coloca fora da sociedade dos homens: deve-se fugir a seu contato. Se alguém o mata, não por isso será um homicida. Um *homo sacer* é para os homens aquilo que o animal *sacer* é para os deuses: nenhum dos dois tem nada em comum com o mundo humano.”<sup>156</sup>

Agamben vai decompor com o virtuosismo filológico que lhe é característico toda a gama de vocábulos que giram

156 Émile Benveniste. *O vocabulário das instituições indo-europeias. Volume II*. Trad. Denise e Eleonora Bottmann. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995, p.190. *Homo sacer* é aquele que, tendo cometido um crime hediondo, não pode ser sacrificado segundo os ritos da punição, mas no caso de ser morto, o seu executante não será punido. O *homo sacer* é, portanto, o ser paradoxal que cometeu um crime além de qualquer punição, indesejado tanto pelos deuses quanto pelos homens, fora da jurisdição de ambos, insacrificável, mas, por assim dizer, “matável”. Resgata-se aqui a figura do sagrado, enquanto precisamente “o que é separado”, que remete à sagração da vítima no rito sacrificial. “Para tornar o animal sagrado – explica Benveniste, seguindo Mauss e Hubert – é preciso separá-lo do mundo dos vivos, é preciso que ele transponha esse limiar que divide os dois universos; tal é a finalidade da matança” (Apud Emile Benveniste, op.cit., p.189-190). Daí o caráter ambíguo do sagrado: “consagrado aos deuses, e portador de uma mácula indelével, augusto e maldito”. Cf. Giorgio Agamben. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

em torno do “bandido”, “bando” (ou “banda”), “banimento”, “abandono”.<sup>157</sup> Veja-se a passagem que nos interessa de perto sobre o banimento:

Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é *abandonado* por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem.<sup>158</sup>

Donde, explica Agamben, a relação estrutural, especular e interdependente, reciprocamente determinante, entre o ser abandonado e o soberano: ambos estão, literalmente, ao mesmo tempo, fora e dentro do ordenamento jurídico. “Soberano”, segundo a definição de Carl Schmitt, palmilhada por Agamben em seu livro, “é aquele que decide da exceção”,<sup>159</sup> isto é: é aquele que decide sobre a vigência do estado

157 Os dicionários etimológicos indicam um rede complexa de relações, que vão da palavra *ban*, vocábulo que concerne as instituições feudais e designa a convocação feita pelo suserano aos seus vassallos, deslizando da proclamação ao seu anúncio, passando a significar o “sinal que anuncia o *ban*, o som do tambor, do trompete ou dos tímbalos”; por metonímia, *ban* designa o território submetido à jurisdição de um suserano e o direito do senhor de assujeitamento das comunidades que moram nessas terras, de onde o sentido originário de *banal*; por especialização, chega-se, depois da Idade Média, à ideia de exclusão por decisão de uma autoridade. *Ban* tomou então o sentido de exílio, de onde *banir*. Os passos da reconstituição etimológica são, portanto: convocação, sinal da convocação, demarcação do âmbito do direito soberano, e expulsão.

158 Giorgio Agamben. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*, op.cit., p. 36.

159 Carl Schmitt. *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Trad. George Schwab. Cambridge/Londres: MIT Press, 1986, p. 6. Para tudo isso, remeto aqui ao meu livro, João Camillo Penna. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

de direito, estando ele próprio fora dele, enquanto exceção. Do mesmo modo, o ser abandonado, o bandido, o banido, é aquele que se encontra fora do regime do direito ao mesmo tempo definindo o escopo do direito, o círculo exíguo da cidadania.

De fato, a Embaixada Brasileira em Londres evitará qualquer contato com o grupo de exilados, que incluía Caetano e Gil, considerados “persona non-grata” pelas autoridades militares.<sup>160</sup>

Sistematizemos, neste ponto, a topologia em funcionamento na interdição da imagem tropicalista, o seu ponto mais agudo da transgressão *icônica*, para recorrer à terminologia de Peirce. Lembremo-nos da paranomásia subversiva, de “Libertad Lamarque”, em “A little more Blue”, de que falei acima. É, em suma, a violência a ícones que provocará a catástrofe da violência real, policial-militar, em resposta à violência estritamente simbólica tropicalista. Assim, como vimos, é a bandeira de Hélio, contendo a anfibologia do criminoso-herói que fará o juiz proibir o espetáculo; é a sua transformação, por deslocamento metonímico, por Randal Juliano, em bandeira do Brasil, e em dança e canto anti-patriótico, que provocará a prisão de Caetano; é a manipulação iconoclástica e carnavalizante de Zé Celso do texto de *Roda viva*, apresentando a mulher de Ben Silva como uma Virgem Maria de bobs na cabeça, que supostamente justificará a invasão do Oficina, a destruição dos cenários e espancamento dos atores, pelo CCC (Comando de Combate ao Comunismo), em um ato de “terrorismo cultural”, e será mencionada como causa indireta para a prisão de Caetano e Gil.<sup>161</sup> São ainda símbolos que são retirados do cenário de *Rei da vela*,

160 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 424.

161 Ibidem, p.383, 385.

o canhão que servia de pau de um boneco situado no palco, e o sorvete, também símbolo fálico.

A distinção entre violência real e simbólica é explicitada por Zé Celso, que é cuidadoso em lembrar que a mídia da época tinha todo o interesse em dizer que o Teatro Oficina agredia o seu público, quando na verdade a agressão por ele teatralizada era estritamente simbólica. Trata-se de “dar bofetadas no *gosto* do público” e “não na cara do público” (meu *itálico*).<sup>162</sup> Não há dúvida de que a estética proposta pelo tropicalismo é violenta, ao roçar constantemente os modos de sua interrupção real, e ao se inserir num projeto de transformação da sociedade pela via revolucionária. Lembremo-nos sempre da “Estética da fome” (ou “Eztetyka da fome”), a tese-programa apresentada por Glauber Rocha em 1965. Trata-se antes de mais nada de uma proposição sobre a “estética da violência”:

Do *cinema novo*: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.<sup>163</sup>

162 Zé Celso Martinez Corrêa, *op.cit.*, p.308.

163 Glauber Rocha. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 66.

Programa que não pode ser separado da voz de Franz Fanon, da Guerra da Argélia (1954-1962) e da contemporânea Revolução Cubana (1959). Mas as armas levantadas pela estética serão sobretudo simbólicas. Zé Celso fala, também, da necessidade da “porrada”, e de um teatro cruel, remanescente de Artaud. Uma arte cuja violência seria simbolizada pelo violão quebrado por Sérgio Ricardo, na Final do FIC, ao cantar “Beto bom de bola”, em 1967, como vimos. “Esse país precisa de mais violões quebrados”, explica Zé Celso. Ou seja: a violência de que se trata aqui é estritamente simbólica.<sup>164</sup> O que não a torna menos real. A transgressão que realiza e é projetada sobre ela pelo imaginário autoritário, que serve de pretexto para a violência repressiva, esta, literal e física, afinal “proibindo” o tropicalismo, visa a uma revolução comportamental que de fato produzia, e de cuja arte era um símbolo, que se queria *realizar*.

No limite o paradoxo circunscrito aqui é a antinomia real-simbólico, violência real e violência simbólica, representada pela figura de uma dupla morte. Hélio Oiticica fala da operação “simbólica” realizada pela sociedade, e que a arte apenas enquadra, envelopa, “bolidifica”, ao transformar Cara de Cavalo naquele “*que deve morrer*”. Uma tropologia semelhante pode ser depreendida da associação que faz Caetano, em um artigo enviado do exílio para o *Pasquim*, de novembro de 1969, entre duas fotos de capa da revista *Fatos & Fotos*, uma que mostrava a ele e a Gil em Londres (a primeira publicada) e a outra do líder da organização guerrilheira Ação Libertadora Nacional (ALN), Carlos Marighella morto, executado pelo aparelho de repressão militar. Caetano falará em *Verdade tropical* da “violência sagrada” da

164 Ibidem, p.98, 115.

guerrilha, conforme veremos adiante. No artigo, ele começara dizendo que a coisa mais feia do mundo era a própria cara vista ao espelho pela manhã, e terminara com as frases enigmáticas: “Nós estamos mortos. Ele está mais vivo do que nós”,<sup>165</sup> onde, como explicaria mais tarde, “ele” se referia a Marighella. Na canção “Um comunista” (2012), dedicada a Marighella, ele revisita o momento:

O baiano morreu  
Eu estava no exílio  
E mandei um recado:  
“eu que tinha morrido”  
E que ele estava vivo<sup>166</sup>

O motivo do espelho desdobra a fórmula anti-narcísica que se cristalizara na prisão, transposta no título, “Narciso em férias”, como veremos, expondo a ferida narcísica ao interiorizar a recusa e interdição do Tropicalismo e de sua pessoa projetada ao Brasil. Era ao Brasil, que rejeitara a ele e ao Tropicalismo, isto é, que simbolicamente “o matara”, que se endereçava o recado, invertendo os polos da vida e da morte, e declarando vivo aquele que a repressão realmente matara.

A imagem de Marighella morto é associada por Guilherme Wisnik ao estandarte de Hélio, amarrando os fios de um sistema de ícones transgressivos que giram todos em torno do mesmo tema mitológico da simbolização (anti-heróica) e da anfibologia sacrificial. Recompondo a série teria-

165 Caetano Veloso. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra q ronca, s/d, p.47-49.

166 Caetano Veloso. “Um comunista”. *Abraço* (2012). <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/um-comunista/>. Acessado em 01/10/2017.

mos: o herói/marginal; guerrilheiro/terrorista; nós exilados/mortos.<sup>167</sup> Seguindo o mesmo fio, Guilherme lerá o artigo sobre o show de Hendrix na ilha de Wight, 18 dias antes de sua morte, onde Caetano escrevera que o “olhar [de Hendrix] quebrou o espelho”, fazendo-o vaticinar que “essa era de música acabou”.<sup>168</sup> Hendrix, que na canção de Gil, “Questão de ordem”, desempenhava um pouco o papel que D. Sebastião representava em “É proibido proibir”, é ali entrevistado na antecena de sua morte. Aqui portanto se completa o sistema mito-icônico descrito acima, no ponto mais negro da anulação do sujeito, e com a morte de mais um mito, consagrada no exílio: o espelho que vê no fundo do rosto a própria feiura, o espelho de Hendrix que se quebra, ao morrer, assinalando o fim de uma era e o início de outra. Morte e vida. Explicita-se dessa forma o reverso do centro negro do trauma da prisão, onde não havia espelhos, como veremos: após a transgressão da imagem tropicalista, a imagem repetida da morte, que se consuma com a morte do próprio sujeito sem imagem, e promessa de frutificação em alegria porvir.

167 Guilherme Wisnik. *Folha explica Caetano*, op.cit., p.33.

168 Caetano Veloso. *Alegria, alegria*, op.cit., p.78.





## CONVERSÕES

No ensaio de 2012, “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, Roberto Schwarz mantém e aprofunda o diagnóstico de “Cultura e política, 1964-1969”. Evidentemente o momento histórico é outro e o tom do ensaio é inteiramente distinto. Figura no volume *Martinha versus Lucrecia* com destaque: em uma coleção de textos já publicados é o único inédito e tem extensão significativamente maior que os outros. Tudo indica que, para Schwarz, Caetano veste as cores do “inimigo” essencial, de cuja crítica todo o resto depende, sempre cobrindo-o de um elogio de fundo, sobre o seu valor artístico e documental.

O alvo da crítica é desentranhar uma certa “desfaçatez camaleônica” do narrador de *Verdade tropical*, tido por Schwarz como um “mestre”, e retomando assim, explicitamente, os termos da análise célebre de *Um Mestre na periferia do capitalismo, Machado de Assis* (1990), a segunda parte da análise da obra de Machado de Assis, dedicada a *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Schwarz vê no livro de memórias um caráter de representatividade ou de documento histórico, um “depoimento”, lido por ele como um “romance realista”, como lera o livro de memórias do falso “defunto autor”. Sugerida também é a relação das datas de publicações das obras: o tropicalismo como deboche “valente” da ditadura, ao mesmo tempo que fixava criticamente, de modo desesperado, o Brasil da mesma ditadura, e a “incapacidade do Brasil de se modernizar de maneira socialmente coerente”; já *Verdade tropical*, publicado trinta anos depois, em

pleno surto neoliberal, durante o governo FHC, atenuava a carga de negatividade que o movimento tinha em 1967, dando lugar a um tropicalismo “quase ufanista e algo edificante”; e um terceiro momento ainda, o artigo de Schwarz de 2012, que reflete, desta vez, a crise do capitalismo atual.<sup>169</sup>

Mantém-se, aqui, em linhas gerais, o esquema da leitura da imagem tropicalista como justaposição de “traços formais ultramodernos” e “aspectos característicos do subdesenvolvimento do país.” A combinação desencontrada e absurda tem valor humorístico, que “agride o bom gosto,” mas funciona “como representação da atualidade do Brasil,” “alegoria das mais eficazes”, justamente pelo “desconjuntamento” e “modernização precária.”<sup>170</sup> Schwarz insere a cristalização da descoberta do esquema na linha biográfica de *Verdade tropical*, em uma análise em dois planos contrastantes: a narração dos anos de formação musical-intelectual de Caetano antes do golpe militar e logo após, onde há sintonia entre o aprendizado do experimentalismo individual e o experimentalismo político progressista da época; e um segundo plano, que corresponde àquele da criação da alegoria tropicalista, a partir de uma “*conversão histórica*”, ou conversão *tout court* (no sentido místico ou mistificatório, já que não existe mística para Schwarz), “virada”, “viravolta”, ou “revelação”, em que Caetano se volta contra a cultura política em que se formou, renegando-a, e produzindo assim, talvez involuntariamente, um depoimento altamente representativo – ou quem sabe o mais – do processo de “desagregação” pelo que passou a juventude brasileira, com

169 Roberto Schwarz. “Cortina de fumaça. Caetano fugiu do tema, diz Schwarz”. *Ilustríssima*, Folha de S. Paulo, 22/04/2012, p. 3.

170 Roberto Schwarz. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, *op.cit.*, p. 94.

a instalação do regime militar, e atestando o seu alto custo espiritual.<sup>171</sup>

O contraste entre planos é significativo, o valor e a inserção do diagnóstico, me parece, problemáticos. No primeiro período, o painel traçado por Schwarz insere o desenvolvimento da consciência estética de Caetano no momento de um avanço geral do país, com fôlego dado aos movimentos populares, que caminhava no sentido de uma revolução social ou socialista. Salienta neste período a formação de seu gosto musical e artístico, com a constituição de um critério seletivo e diferencial de absorção dos modelos musicais e culturais estrangeiros, sobretudo norte-americanos. Trata-se de harmonizar o jogo de influências estrangeiras a partir de uma síntese anterior já estabelecida, decantada e processada no Brasil, como critério de bom gosto e fórmula de modernização: a bossa nova e dentro dela, João Gilberto. O que permitirá ao jovem Caetano desde cedo medir com acuidade a distância até onde esticar a corda da importação de modelos, permitindo-lhe descartar, com alegre tranquilidade, as opções de gosto excessivamente americanizadas, mais suscetíveis à moda, ao dispor de um patamar recuado de avaliação, a partir do qual filtra as informações que se articulassem melhor, e de modo equilibrado, com o já adquirido.

Interessante, e não terá escapado a Roberto, a semelhança entre este modelo de educação do gosto e o sentido da *Formação da literatura brasileira* desenvolvido por Antonio Candido, em sua definição canônica, como “síntese de tendências universalistas e particularistas”.<sup>172</sup> O capítulo “Elvis e Marilyn” transcreve para a música o cenário explícito

171 Ibidem, p. 94.

172 Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

da formação da música popular brasileira contemporânea, nos mesmos termos dos da obra de Candido. Em ambos os casos, trata-se de estabelecer um critério seletivo brasileiro de alto nível que possibilite o filtro das apropriações/influências estrangeiras. Assim, escreve Caetano, apesar de ter sido o primeiro a utilizar com escândalo a palavra Coca-Cola em uma letra de canção brasileira, a sua relação com a cultura americana, especialmente a musical do rock, é toda de segunda mão. O fenômeno de importação do rock como estilo de juventude na Santo Amaro dos Anos 1950 era restrita a pequenos grupos e vista por ele como inautêntica e medíocre, a revolta que encarnava, uma revolta postiça. A esta rebeldia reproduzida se opõe o seu íntimo sentido de mal-estar diante dos modos modestos da cidade do interior baiano, católica, homofóbica e machista. Não fora pela música, no entanto, de fato, que a influência norte-americana se fizera pela primeira vez sentir, mas pelo cinema de Hollywood, e mesmo este matizado pelos não menos marcantes cinemas francês, mexicano e sobretudo italiano. A entrada dos produtos da cultura americana só será absorvida, portanto, a partir de uma perspectiva não-americana sedimentada, e que lhe confere de imediato um recuo crítico, um parâmetro anterior, diante do dado massificado. Este critério se formalizará em João Gilberto. A primeira vez que o ouviu, aos 17 anos, ocorre após a onda de importação roqueira, dos anos 1950, mas marca definitivamente a ele e a seu grupo de amigos, fornecendo-lhe a perspectiva para, a partir daí, rever todo o seu acervo musical, e avaliar as possibilidades futuras desde um patamar inequivocamente alto, brasileiro e internacional.<sup>173</sup> Não por acaso, a frase de apre-

173 E a frase de introdução do amigo de ginásio: “Caetano, você que gosta de coisas loucas, você precisa ouvir o disco desse sujeito

sentação da síntese joaogilbertiana do samba é destacada por Roberto Schwarz com seu “olé dialético”.<sup>174</sup>

Ora, os passos dessa formação musical podem ser cotejados precisamente com “Literatura e subdesenvolvimento”, em termos próximos aos da teoria da dependência, a bossa nova funcionando para Caetano como uma “causalidade interna”, na formulação excessivamente “mecânica” de Candido, um produto brasileiro já aclimatado, como referência primeira, e apenas em seguida, em um segundo momento, adotando os empréstimos estrangeiros.<sup>175</sup>

Se na análise de “Cultura e política, 1964-1969”, o período pré-golpe fora visto a partir da perspectiva do “contato” entre cultura e movimentos sociais de massa, o que vai pautar o momento de Santo Amaro e Salvador na infância e juventude de Caetano, no ensaio de 2011, é a “ligação” (“encontro”, “combinação”, “convergência”, “liga”, “sintonia”,

que canta totalmente desafinado, a orquestra vai pra um lado e ele vai pro outro”. (Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 35.) Um dia alguém deveria coligar as cenas das primeiras audições de João Gilberto, esta verdadeira “cena primitiva” da música popular brasileira da segunda metade do século XX.

174 Roberto Schwarz. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 72.

175 Em “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido descreve este mecanismo como “um estágio fundamental na superação da dependência”. Os exemplos citados por Candido são esclarecedores: “[...] Os criadores do nosso Modernismo derivam em grande parte das vanguardas europeias. Mas os poetas da geração seguinte, nos anos 1930 e 1940, derivam imediatamente deles – como se dá com o que é fruto de influências em Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes. Estes, por sua vez, são inspiradores de João Cabral de Melo Neto, apesar do que este deve, também, primeiro a Paul Valéry, depois aos espanhóis seus contemporâneos”. (Antonio Candido. “Literatura e subdesenvolvimento”. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Pulo: Ed. Ática, 1989, p. 153.)

ou “interligação”)<sup>176</sup> entre o experimentalismo artístico internacionalizado e os elementos progressistas de abertura a novos parâmetros existenciais e políticos, fazendo convergir “revolução estética e emancipação social”. Interligados os círculos da família, da pequena cidade, de Salvador e do país, temos uma série de avanços em cadeia, que correspondem, sem dúvida, a um processo geral pelo qual passava o Brasil. Com o recuo dos anos, e sobretudo vendo o processo a partir do fechamento imposto pela ditadura militar que se seguiu, os avanços que punham em sintonia cultura e política, repetiam em larga escala e em cada elo da cadeia, o modelo da concessão paternal e paternalista, familiar, que adiante seria negada, formulado pelo populismo de esquerda. “Há algo em comum”, explica Schwarz, em cada círculo concêntrico, que a biografia percorre: “a família Veloso, Santo Amaro, a Reitoria [da Universidade da Bahia] e, mais longe, o próprio Estado desenvolvimentista, não se identificavam mais à ordem retardatária, que mal ou bem estava com a data vencida”. O clima de experimentação e liberdade, e um consenso de esquerda em toda a linha, fazia crer a todos que esta experimentação era majoritária e transformaria os destinos do país. O que evidentemente comprovou-se ser uma perspectiva exagerada, demonstrando lucidamente, em retrospecto, que “a licença de experimentar vinha de cima”,<sup>177</sup> explicando o que se seguiu como a simples interrupção da mesma licença, com a criminalização dos atos antes permitidos, pelo mesmo ato arbitrário da concessão.

Esta sintonia com as grandes questões políticas que colocavam em pauta o diagnóstico sobre a desigualdade

176 Roberto Schwarz, “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 61, 63, 63, 64, 68, 68, 69.

177 Ibidem, p. 65-66.

brasileira, transcrevendo para a biografia individual o momento do estado desenvolvimentista e seu nacionalismo esclarecido, rompe-se, portanto, com o golpe militar.<sup>178</sup> Entre “Cultura e política, 1964-1969” e “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, muda, no entanto, o modo de representação do golpe. No primeiro ensaio, era a repressão policial-militar em si que instituía o “corte” entre as grandes linhas de experimentação, enquanto que, no segundo, a ruptura é entrevista em uma interpretação estético-política, “reflexiva”, filtrada pela perspectiva do sujeito memorialista, e pelo personagem que constrói, e não mais em um ato exterior. Permanece, nos dois momentos, no entanto, a leitura alegórica do dado particular, como janela biográfica que permite vislumbrar a configuração do todo político-coletivo: a “posição de classe” da proposição tropicalista ao identificar-se com as escolhas da elite internacional e desvincular-se do horizonte pobre do país, em “Cultura e política, 1964-1969”, vira em 2012 “viés de classe”, por intermédio do qual, em meio a considerações particularistas, entra pela “janela dos fundos” o sutil mas renitente preconceito de Caetano contra operários.<sup>179</sup> A narrativa memorialística percorre assim caminhos identificados à trajetória do Brasil, da qual permite uma leitura insuspeitadamente clarividente: de um progressismo social concedido “de cima” no período pré- e pós-golpe, passa-se, a partir da virada tropicalista, a uma desobrigação para com a realidade social que fundava este progressismo, em sintonia fina com a vitória do capi-

178 “A euforia foi desmanchada em 1964 pelo golpe, um momento estelar da Guerra Fria, quando se uniram contra o ascenso popular e a esquerda, quase sem encontrar resistência, os militares pró-americanos, o capital e o imenso fundo de conservadorismo do país, tudo com ajuda dos próprios americanos.” (Ibidem, p. 75.)  
179 Ibidem, p. 88.

tal e o recrudescimento das forças conservadoras no Brasil e no mundo. A biografia é relida a partir do pano de fundo da história, como alegoria coletiva, na qual pouco importa a intenção ou a consciência individual, imediata, do sujeito.

A “viravolta” que junta os dois planos do ensaio, separando-os, e “partindo” os fios da vida do próprio memorialista, é identificada na interpretação de Caetano da célebre cena de *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em que o protagonista Paulo Martins, poeta e político de esquerda, tapa a boca de um líder sindical (ou operário sindicalizado – Caetano e Roberto não concordam quanto à função), impedindo-o de falar, com a frase: “Estão vendo quem é o povo? Um analfabeto, um imbecil, um despolitizado!”<sup>180</sup> Para Caetano, esta cena iconoclastica, em uma cultura predominantemente de esquerda, marcava a “morte do populismo”, ou seja, o fim da fé no poder emancipador do povo. Roberto atribui a esta interpretação, a seu ver equivocada, que tomava como verdade a posição problemática do protagonista do filme, um valor emblemático. Caetano retirara da cena o caráter agônico que lhe era justamente devido, transformando o desespero e a desilusão de Paulo Martins em simples “desobrigação” de ver no destino dos homens do povo, na injustiça e desigualdade social, e no imperativo programático de estabelecer uma aliança de classes entre pobreza e riqueza – estes os termos que apareceram na análise de Schwarz de *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho, como vimos – a grande missão do pensamento brasileiro.

Assim, quando Caetano faz suas as palavras de Paulo Martins, constatando e saudan-

180 Ibidem, p. 76.



do através delas a “morte do populismo”, do “próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo”, é o começo de um novo tempo que ele deseja marcar, um tempo em que a dívida histórico-social com os de baixo – talvez o motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o abolicionismo – deixou de existir. Dissociava-se dos recém-derrotados de 64, que nessa acepção eram todos populistas. A mudança era considerável e o opunha a seu próprio campo anterior, a socialistas, nacionalistas e cristãos de esquerda, à tradição progressista da literatura brasileira desde as últimas décadas do século XIX, e, também, às pessoas simplesmente esclarecidas, para as quais há muito tempo a ligação interna, para não dizer dialética, entre riqueza e pobreza é um dado da consciência moderna. A desilusão de Paulo Martins transformara-se em desobrigação. Esta a ruptura, salvo engano, que está na origem da nova liberdade trazida pelo tropicalismo. Se o povo, como antípoda do privilégio, não é portador virtual de uma nova ordem, esta desaparece do horizonte, o qual se encurta notavelmente.<sup>181</sup>

A “*conversão histórica*”<sup>182</sup> detectada por Roberto na leitura desobrigada que este faz da cena de *Terra em transe*, em que Caetano parece tomar para si uma frase filtrada na dicção de Glauber pelo distanciamento brechtiano, é de

181 Ibidem, p. 78-79.

182 Ibidem, p. 87.

fato vivida como “trauma” ou “hecatombe” por Caetano, o que não a faz menos significativa, crê Roberto, do passo que ali se dá na viravolta conservadora do memorialista.<sup>183</sup> Escreve Caetano, em conclusão do capítulo: “Portanto, quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim”.<sup>184</sup>

Schwarz lê esta declaração como evidência de positividade de algo que não tem, ou não deveria ter, absolutamente nada de positivo (“o abalo causado pela viravolta militar e política teria tido também o seu aspecto positivo, abrindo perspectivas intelectuais novas”),<sup>185</sup> uma crise interna à esquerda, no contexto do golpe de 64, em um filme que era a transcrição poética, que de fato realizava – e de modo devastador – a *crítica ao populismo*, que ele solicitara, em “Cultura e política, 1964-1969”, às produções artísticas do período, embora o próprio Schwarz não o visse dessa maneira. Em suma, através da ruptura com o povo e o populismo, rompendo, ato contínuo, com a grande tradição do “pensamento crítico brasileiro”, ao negar a dívida para com os “de baixo”, processava-se esteticamente, para Caetano, a

183 O significado alegórico da “defecção” de Paulo Martins será interpretado literalmente em certas zonas da esquerda da época, que não ouvia a ironia brechtiana de Glauber. Veja-se por exemplo, o depoimento de Jacob Gorender: “A aversão emocional ao populismo atingiu o terreno das artes e aí deslizou para a aversão à própria massa popular, na filmografia de Glauber Rocha. *Terra em transe*, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar. Nada a esperar dessas massas idiotizadas, mas do intelectual que sai atirando de metralhadora.” Jacob Gorender. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1987, p. 74.

184 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 116.

185 Roberto Schwarz, “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 89.

partir desta interpretação do gesto de Paulo Martins, como que uma licença para dissociar-se daquele mesmo horizonte político que determinara os seus anos de formação anterior ao golpe de 64, produzindo um alinhamento com os vitoriosos do mesmo golpe. De passagem, o encurtamento do horizonte aqui convertido em programa estético, por intermédio de uma decisão interpretativa, repete o motivo da clausura política, que reveste todas as produções de 64-69, na síntese de “Cultura e política”, ao amputar-lhe a possibilidade de mediação universal, que só a obrigação para com o povo poderia conferir.

Cortado de seu chão político, o tropicalismo rompe então com o que dera sentido formativo às expressões vanguardistas que propusera antes, em que se processava uma liga interessante e interessada com os movimentos de esquerda, com que estava articulado em profundidade, e no seio dos quais pudera existir e fazer sentido. O panorama muda radicalmente de figura a partir deste ato interpretativo, que autoriza uma verdadeira defecção política, explicitando a razão de sua “liberdade”, e confundindo os papéis antes claros, ao embaralhar a posição do inimigo, que passa a compreender não apenas a ditadura, mas também o pensamento de esquerda, no seio do qual se formara.

Uma vez cristalizada a sua forma estética definitiva que só agora se decantara, o tropicalismo se radicaliza em revolta cada vez mais estridente contra tudo e contra todos, a estridência estando na medida exata da amputação e da distância que se instaurara entre ele e o real dos movimentos sociais, que passa no entanto a ser apresentado como falta de fundamento e chão do que propunha. A partir deste corte, os mesmos elementos que caracterizaram a colagem tropicalista passaram a significar algo bastante diferente.

Se antes dele a “convergência entre inovação artística e desagregação social antecipava alguma forma de superação socialista”, agora, a partir desta reconfiguração que renega o campo popular derrotado, passou a assumir uma “nítida nota *escarninha*, inclusive de autoderrisão”, realçando o contraste da figura, o que não descurava do resultado artístico final, ao produzir uma alegoria crítica, em sua ambiguidade mesma, do “truncamento da revolução social no Brasil”.<sup>186</sup>

A mistura ou colagem de segmentos heterogêneos e dissonantes, “que não casam”, todos amputados de sua origem e interpretados em um novo contexto em que a sua integridade orgânica é violentada, transformada em “traço formal distintivo da arte tropicalista”, muda agora de sinal. Observe-se, *en passant*, que a análise acompanha, no detalhe, o primeiro capítulo de *O capital* de Marx, em que se descreve com os mesmos termos o descolamento da mercadoria de seu solo originário (o valor de uso), donde o caráter fetichista que passa a assumir.<sup>187</sup> A colagem tropicalista agora acrescenta um sentido novo ao comercialismo e à mercadoria, ao mudar de contexto com a vitória definitiva do capital, que o golpe militar transformara em projeto maior do país. A “agressão às separações estabelecidas”, características das vanguardas pré-golpe, que tinha como pano de

186 Ibidem, p. 96.

187 “Já a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.” Karl Marx. “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”. *Capital, livro I*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, s/d, e-pub, p. 206.

fundo a síntese unificadora projetada num vetor de transformação social, adquire um significado ambíguo: continua expressando o experimentalismo de antes, mas também passa a expressar “a mixórdia” comercial dos novos tempos.<sup>188</sup> A síntese sem síntese do heterogêneo, encenando antagonismos estilísticos e rivalidades político-estéticas tradicionais ou modernas, parece querer superar as oposições, mas na verdade as situa, todas, na junção precária em que jazem separadas em uma forma estática. Ela não visa a qualquer resolução ou superação, mas ao impasse entre “contrastes esterotipados”, convertidos em “oposições estacionárias”. O que permite a Schwarz chegar à fórmula dialética que traduz a posição radicalmente anti-dialética do tropicalismo programático: “as oposições que o tropicalismo projetava superar eram elas mesmas portadoras de ambição superadora, e que nesse sentido era a própria superação que estava sendo superada, ou, ainda, a própria noção de progresso que estava sendo desativada por uma modalidade diferente de modernização”.<sup>189</sup>

Superação da superação – o termo (*Überwindung*), provém mais uma vez de Hegel – desativação portanto da própria possibilidade de progresso e transformação. E o veredito final: “O que se instalava, a despeito do alarido carnavalesco, era a estática, ou, noutras palavras, uma instância literal de revolução conservadora [...] A figuração do país através de seus contrastes estereotipados, em estado de *ready-made*, torna-se uma fórmula sarcástica, de conotação

188 “As discrepâncias – ou montagens – ocorriam no interior das canções, ou também entre as canções de um mesmo disco”. (Ibidem.)

189 Ibidem, p. 97.

vanguardista”.<sup>190</sup> O vanguardismo programático de origem vira agora conotação, a música vira estática, no duplo sentido do termo. Para o materialista que Schwarz quer ser, a ruptura da particularidade tropicalista com o movimento da revolução social, sustada em “revolução”, no jargão militar da época, torna-a um fragmento aberrante, ao deixar de tematizar o lugar que ocupa na cena maior, perdendo a sua possibilidade de se universalizar enquanto negatividade política. Esta cena maior universal, no entanto, não deixa de ser capturada, a despeito de si mesma, enquanto ausência, como sintoma do que se subtrai dela, na objetividade da forma, que a crítica conseqüente tem como obrigação restabelecer, ao situar o tropicalismo no contexto geral da “reconfiguração geral do capitalismo, de que 64 fez parte”.<sup>191</sup> O gesto da crítica consistirá então em demonstrar a má consciência do narrador e seu personagem, identificando os momentos de estiramento das “dissonâncias internas” à colagem, que escapam ao cálculo do autor, conferindo-lhe o caráter de sintoma, o que não lhe retira o valor literário e documental.

A leitura de Schwarz do “desaparecimento do povo”,<sup>192</sup> que segundo ele Caetano se sentiria autorizado a promover, pela interpretação equivocada da cena de *Terra em transe*, é tanto mais curiosa porque repete em outro tempo, quase que literalmente, o programa para a literatura brasileira estabelecido por Machado de Assis, no “instinto de nacionalidade”, de dispensar a tematização do Brasil, ou seja, a exigência daqueles “que só reconhecem o espírito nacional nas obras que tratam de assunto local”, que Schwarz tem, como não poderia deixar de ser, em alta conta, fazendo dele

190 Ibidem, p. 98.

191 Ibidem, Ibidem.

192 Ibidem, p. 79.

o programa que as obras maduras de Machado, em especial *Memórias póstumas de Brás Cubas*, realizariam. Trocando a expressão “espírito nacional” pela do “povo”, o que Caetano proporia, segundo Schwarz, ao excluí-lo, depois da propalada “morte do populismo”, não seria muito diferente da interiorização deste mesmo povo (“interior, diverso e melhor do que se fora simplesmente superficial”), que Machado propusera, fundando assim a literatura brasileira moderna.<sup>193</sup>

Na célebre análise de Schwarz, este princípio de “interiorização” é vertido em estrutura do romance. O mérito de Machado não está tanto em ter fixado a desfaçatez de nossas classes abastadas em um “tipo representativo da classe dominante brasileira”,<sup>194</sup> na figura da *volubilidade* de seu narrador, Brás Cubas, mas de ter transmudado-a de assunto, parte da intriga, característica de personagem, a “princípio formal”, que atravessa assim a totalidade da obra, deixando de corresponder à perspectiva ainda limitada do narrador. O resultado é algo assim como um sujeito-obra, embora se recuse a perspectiva alegorizante, do tipo Brás=Brasil, que não daria o justo crédito ao trabalho da forma.<sup>195</sup> Toda a po-

193 Machado de Assis, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873). *Obras completas, vol. III*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1959, p. 817.

194 Roberto Schwarz. *Um mestre na periferia do capitalismo*, Machado de Assis, op.cit., p. 47

195 “A volubilidade inicialmente nos pareceu como a função mais saliente do narrador; seria um traço subjetivo, uma disposição passageira, corrigida logo adiante? Vimos que não: ela é o pendore permanente de todos; designaria, neste caso, uma insuficiência metafísica do ser humano. Por outro lado, não lhe faltam também as conotações de cor local, mais genéricas do que uma propensão de fulano ou beltrano, mas nem por isso universais; nesta acepção, ela seria o indício distintivo de uma sociedade entre outras. Acompanhada em seu andamento, a prosa cauciona as três perspectivas: a volubilidade é condição humana, é feição pessoal e característica brasileira”. *Ibidem*, p. 39-40. A noção de sujeito-obra,

tência crítica do romance machadiano está em verter este traço da elite brasileira – a volubilidade – que passeia entre todas as posições do espectro social, literário e político, mas as olha de cima, sem nunca se comprometer com nenhuma delas, em regra formal da arte. Nela se cristaliza a desobrigação da classe dominante para com seus dominados, “dando-lhes latitude e total irresponsabilidade,” numa estrutura que percorre todos os personagens, assuntos e intrigas.<sup>196</sup> A forma do sujeito consiste tão simplesmente no padrão rítmico – a interrupção – com que segmenta as diversas posições que atravessa, traduzindo o curso biográfico do narrador: ao mesmo tempo coerente, estruturalmente, enquanto esquema do romance e uma representação verossímil da realidade brasileira.<sup>197</sup> Observe-se como o *Verfremdungseffekt*, o “efeito de distanciamento” brechtiano, é deslocado da cena teatral, onde não se realizara a contento na cultura política posterior ao golpe de 64, para se transformar aqui em regra imanente da composição romanesca. Desta forma, o “defeito” político, a despolitização generalizada que incide de forma determinante no romance de Machado, verte-se em qualidade do “resultado artístico”, ao objetivar na forma literária, como mediação ficcional, a “ambivalência ideológica inerente ao Brasil de seu tempo”.<sup>198</sup>

Se trocássemos, na frase acima, “no romance de Machado”, por “no tropicalismo”, teríamos uma afirmação que

como forma auto-reflexiva da obra formulada pelo primeiro romantismo alemão, por intermédio da “ironia”, provém de Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. Seuil, 1978.

196 Ibidem, p. 43.

197 Ibidem, p. 44.

198 Roberto Schwarz. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*, op.cit., p. 31.



poderia aparecer no ensaio de 2012, sobre *Verdade tropical*. Para Schwarz, portanto, o narrador Brás Cubas é, me parece, o mesmo memorialista de *Verdade tropical*, a diferença entre um e outro retrato da classe dominante estando na intenção crítica de Machado, enquanto que o mesmo não pode ser dito, ou não integralmente, de Caetano, que não faz (nem se propõe a fazer), em seu livro, uma crítica do tropicalismo, como Machado produz uma representação crítica da sociedade brasileira de seu tempo. No caso do livro de memórias, ao contrário das *Memórias*, a ambiguidade não foi vertida em estrutura, não produzindo uma verdadeira mediação *pela forma*, ao acentuar-se a duplicidade entre o comercialismo e crítica da alegoria tropicalista. O experimento tropical vanguardista, ao negar a sintonia com a sua universalização popular, transforma-se em operação puramente subjetiva, i-mediata – lembremos da polêmica entre Benjamin e Adorno a esse respeito – subtraindo-se-lhe o “sentido transitivo ou explosivo que lhe é próprio”.<sup>199</sup> Vanguardismo vira portanto desfaçatez de classe. Mas, ao contrário da do narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a desfaçatez do memorialista não é inteiramente vertida na forma do sujeito-romance, ela se individualiza, sobra-lhe um resíduo de sujeito particular, narcísico, que adere ao mundo, e do qual não se distancia inteiramente, não conseguindo o recuo crítico que é o grande achado da ironia machadiana. Como veremos, de fato, tanto o livro de memórias quanto a análise de Schwarz se deslindam em torno do tema do narcisismo.

Roberto estabelece um corte sutil, que nem sempre incide sobre o mesmo ponto, entre a perspectiva do memo-

199 Ibidem, p. 92.

rialista em 1997, e a do cancionista e líder de movimento trinta anos antes. O sentido do enredo muda, agora filtrado através da lente edulcorada da visão neoliberal de 1997 (“Repitamos que não é o que o livro conta nos capítulos dedicados ao período.”).<sup>200</sup> De todo modo, a ambiguidade estrutural assume posições simetricamente invertidas no romance e no livro de memórias: no primeiro, a rigorosa separação crítica entre matéria narrada e forma é figurada no romance pela morte do “defunto autor”, como perspectiva negativa de onde representar o mundo da elite brasileira de seu tempo. O contrário ocorre em *Verdade tropical*, cujo narrador atenua o movimento negativo da vivência do que narra, acrescentando-lhe o benefício de um suplemento regressivo de positividade que não se encontrava ali.

Mas cabe aqui começar a perguntar: como pode haver de fato “desaparecimento do povo” na obra cancional de um músico popular? Como se além à matéria narrativa, Roberto não consegue “ouvir” as marcas do “povo” – sempre entre aspas – que permeiam e estruturam como um todo, pela letra e pela música, a forma da canção de Caetano Veloso. Como pode desaparecer o “povo” se este respira a cada vez que pulsa o ritmo contramétrico, como eterno retorno desencontrado a si da presença negra (afro-brasileira) de sua matriz? Haveria que relacionar a regra rítmica da interrupção que estrutura o romance machadiano da maturidade, na reconstrução de Roberto, com a contramétrica generalizada, regra rítmica da canção popular brasileira desde a sua origem. Mas como Roberto não ouve a canção, apenas lê o que dela fala o cancionista transformado em memorialista, essa passagem lhe escapa.

200 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, op.cit., p. 89.

Em sentido inverso à autonomia literária denotada pelo “instinto de nacionalidade” de Machado, à sua redução estrutural de todos os traços exteriores à interioridade da regra subjetiva (auto-nomista), vale lembrar uma obviedade: que o “mercado” tem papel estrutural na música popular, como não poderia deixar de ser. Assim, Roberto pontua a cada vez a extrema ambiguidade da irreverência e revolta tropicalistas, sempre *ma non troppo*, já que ressaltando sempre o cordão umbilical com o “mercado” e com as “caixas registradoras”.<sup>201</sup> Mas alguma vez a música popular pretendeu ser independente do mercado, de onde retira o seu sustento, sem que isso explique ou dê conta da música popular? Roberto parece exigir da canção popular que se torne pesquisa universitária e assim independa do mercado, o que a faria afinal perder a sua ambiguidade constitutiva.

Surpreende, portanto, que aquele mesmo que, em sua leitura de *Os fuzis*, de Ruy Guerra, afirmara que “a simpatia humana que sinto barra a minha compreensão, pois cancela a natureza política do problema”. Ou que: “estética e politicamente a compaixão é uma resposta anacrônica”<sup>202</sup> não perceba a leitura fina, brechtiana, que Caetano faz da cena de *Terra em Transe*. Surpreende ainda que aquele que pedia à arte pós-golpe a crítica rigorosa do populismo não fosse sensível à leitura de Caetano da cena, que operava para ele, como para toda uma geração, sem tirar nem pôr, aquela mesma crítica. Em seu engano, notabiliza-se, me parece, como venho tentando demonstrar ao longo deste livro, a incompreensão dos mecanismos da identificação paradoxal, grande achado da estética masoquista tropicalista, como

201 Ibidem, p. 81 e p. 83.

202 Roberto Schwarz. “O cinema e Os fuzis”. *O pai de família e outros estudos*, op.cit., p. 27-28.

vimos, com as mazelas brasileiras. O que permite a Caetano identificar-se com a figura do poeta Paulo Martins, e com tudo o que de pior ele possa fazer, com o assassinato da representação popular, perpetrado por ele, ao mesmo tempo que com o mesmo povo, ou com o populismo, cuja morte ele parece decretar. Desconhecer o modo agônico com que esta identificação se dá é sintoma de um problema de acuidade de leitura, que procurarei adiante deslindar.

“Morte do populismo” deve ser entendido no contexto iconoclástico das máximas caracteristicamente transgressivas da negatividade estético-política vanguardista do período. Ferreira Gullar falara, por exemplo, de “morte da pintura”,<sup>203</sup> enterrar-se-ia, em breve, o próprio tropicalismo, como se falou e fala até hoje de morte da poesia, da literatura, da arte, em geral, e há alguns falou-se de “morte da canção”. Em cada caso, repete-se, nesta morte anunciada, atualizada e renovada, o mesmo motivo matricial da negatividade, que descrevi acima. Morte do populismo significa, neste contexto, antes de mais nada, a recusa do sistema de compromissos paternalistas de representação clientelística do povo. O que corresponde, neste sentido, de fato, a uma libertação, porque retira do campo estético-político a referência deferente, tingida de má consciência, à generalidade popular, como modelo dominante de politização da arte, abrindo espaço para formas que, sem se desobrigarem dos destinos da pobreza brasileira, não se arrogam a *representá-la*, nem se veem forçados a serem os portadores de sua verdade, que eles não têm condição de conhecer. Aqui cabe a pergunta: a representação populista do povo é maneira consequente de

203 Ferreira Gullar. “Teoria do não-objeto”. Etapas da arte contemporânea. *Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p. 289.

pagar a dívida social para com “os de baixo”? Não se ver obrigado à sua representação falseada e necessariamente ideológica significa desobrigar-se desta dívida? Schwarz parece ter esquecido da lição, portanto tão próxima de sua análise, do Adorno de “Palestra sobre lírica e sociedade”, que alerta que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”.<sup>204</sup> Sua leitura da “conversão” de Caetano é estritamente lukacsiana: aonde o povo se ausenta enquanto tema perde-se o fundamento do processo social.

A política que surge justamente em 1968, mundo afora, e não só no Brasil, se distingue rigorosamente das formas até então codificadas de mobilização partidária e sindical, eleitoral ou representativa. Se pudéssemos sintetizar em uma fórmula o legado dos movimentos de juventude reunidos em torno da figura de 68, teríamos algo como uma crítica exacerbada aos mecanismos da política representativa (“*eléctions piège à cons*” – “eleições, armadilha para imbecis”, um aforisma muito próximo, na época, de “É proibido proibir”), e em geral às formas de mediação social, a favor da criação de canais *imediatos* e diretos de politização. Entra em pauta, com os movimentos de juventude, dos quais o tropicalismo é um exemplo rigoroso, um novo conceito de política ao mesmo tempo experiencial e experimental, uma “política da experiência”, para citar uma noção famosa de R.D Laing,<sup>205</sup> que consagrará formas novas de subjetivação sexual – o movimento de mulheres, homossexual – e racial, o movimento negro, ou de minorias, etc., baseando-se em

204 Theodor Adorno. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 66.  
205 R.D Laing. *The Politics of experience*. Nova York: Ballantine Books [1967], 1981.

um privilégio epistemológico da experiência de vitimização e de gozo, do critério de subjetivação como dimensão de verdade. Entra em cena o motivo da vida como proposição política, os modos de ser e de estar, como programa de realização da vida. Roberto Schwarz parece alheio a este tipo de universalização da experiência, e os harmônicos que traz de formas políticas, que incidem sobre a política representativa, introduzindo novas perspectivas para se pensar também a política de classes.

Sem poder entrar aqui no miolo da discussão proposta pelo filme de Glauber, lembro apenas um elemento importante de contextualização da fórmula de Caetano sobre a “morte do populismo”. Ao contrário do que escreve Schwarz em seu resumo da cena do comício, Paulo Martins não tivera uma simples “recaída na truculência oligárquica”, ao tapar a boca do líder sindical, é o próprio modelo populista que é diagnosticado pelo filme como comprometido e irremediavelmente truculento e oligárquico, avaliação crítica de primeira hora do sentido e do fracasso do projeto de governo de João Goulart.

É preciso completar a análise do distanciamento e provocação brechtianos, que Schwarz faz parcialmente. Lembremos que a cena se insere na gestão de Vieira, que metaboliza elementos de João Goulart, governador recém-eleito da província “interiorana” de Alecrim, após a vitória no pleito. A pergunta de Paulo Martins, após a campanha vitoriosa, descrita por ele como “tragédia”, em que ele vira coisas que nunca havia podido imaginar, é muito explícita: “como responderia o governador eleito às promessas do candidato?” A resposta contundente vem nos planos seguintes: o governador não tem nenhuma intenção de honrar seus compromissos. A cena do comício em que se

faz o diagnóstico violento da falsidade da representação populista, que cala o representante sindical, para falar por ele, desqualificando-o como representante (“estão vendo quem é o povo”), tem como complemento as outras, na sequência, em que o grileiro camponês Felício avança, ao lado da mulher, com um grupo de homens pobres, alguns armados, numa figura clássica da mobilização camponesa, recebido por aparato policial, reclamando o direito de posse por uso capião das terras que ocupa. A resposta violenta vem de Paulo, a quem Felício chama de “meu amigo”, que o impede de falar, enquanto este reclama o direito de gritar (“a gente tem que gritar”), e é derrubado pelo poeta de esquerda, mote que (“a gente tem que gritar”), adiante, no labirinto de sua culpa, Paulo repetirá. Em seguida, o mesmo Felício aparece morto – os tiros que o mataram precedendo as imagens, na citação eisensteiniana de *Deus e o diabo na terra do sol* – em uma procissão religiosa por sua morte, pranteado pela mulher, e rodeado de pobres. Um agitador, diante do corpo, e próximo do microfone de um jornalista, acusa o governador Vieira de haver sido o mandatário do assassinato. O assassinato de Felício, fato corriqueiro na realidade do campo brasileiro até hoje, em que em média um líder camponês ou sindical é morto por dia, retoma o fio da saga de Manoel, de *Deus e o diabo*, em outra chave, inserindo-o no debate sobre as razões da crise que levaram ao golpe militar de 1964.

O diagnóstico do filme é claro e remete a uma velha crítica à representação política, com as especificidades brasileiras da hora. O que se explicita aqui é a morte do *populismo*, e não do *povo*, distinção que às vezes parece escapar a Roberto. A crise característica do modelo da democracia representativa aqui explicita a sua verdade: o populismo como

modelo de governo silencia e/ou líquida com as duas representações populares: a sindical e a camponesa, e é sobre essa usurpação e assassinato violentos que se funda. Silenciado o sindicato, assassinado o camponês, o populismo que se autorizava ao representá-los e que tinha neles a sua verdade política, se vê confrontado ao profundo vazio que é o seu fundamento. “Morte do populismo”, neste sentido, portanto, significa a falência do modelo espúrio de representação do povo como programa reformista e/ou revolucionário. O que Roberto vê como “alinhamento” na atitude de Caetano é a crítica ao populismo, nem sempre diretamente explicitada pelo tropicalista, e o que uma possível vitória do modelo derivado deste populismo de esquerda viria a representar no Brasil. Roberto concorda com isso: “a reconfiguração geral do capitalismo, de que 64 fez parte, exige uma resposta que os socialistas continuam devendo”.<sup>206</sup> Indo direto ao ponto, aonde Roberto enxerga cálculo e, como em 1970, oportunismo – Caetano compartilha uma “inversão da maré histórica”, a “luta pelo socialismo” tendo perdido o chão<sup>207</sup> –, para Caetano ocorre simplesmente a afirmação do que se abre enquanto possibilidade em um cenário tão evidentemente marcado pelo fechamento radical de perspectivas, quanto o foi o golpe de 64.

Concentremo-nos no capítulo “Transe”, de *Verdade tropical*, ponto de inflexão do incômodo que Roberto sente com a “linguagem” utilizada por Caetano. Como em geral no livro, nesse capítulo, o virtuosismo técnico da escrita memorialística de Caetano está em dar conta das conversas, falas de personagens e situações que revisita, utilizando-se de um

206 Roberto Schwarz. “Verdade tropical: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 89.

207 Ibidem, p. 79.



filtro que avalia e mede, respeitando as falas de cada um, mas sempre por uma espécie de discurso indireto livre estrutural, que retraduz a todas a partir de sua própria mirada retrospectiva, sempre ponderada e submetida a uma lei de perpétua contradição. O que Roberto diagnosticou com infalível propriedade ao localizar no livro, mesmo que apenas em alguns momentos, uma “escrita dialética”.<sup>208</sup> Trocada em miúdos, a hipótese defendida por Roberto é que Caetano “acredita”, faz suas, acatando-as “sem mais” as palavras, problemáticas e agudamente irônicas, isto é, brechtianas, de Paulo Martins. Escapa-lhe, em suma, a ironia do personagem e da cena; ele lhes filtra o conteúdo desesperado vendo na liberação de um fardo popular a partir de agora indesejável oportunidade, afinado que está oportunisticamente com a transformação política do Brasil e do mundo. Ou seja, o que para Paulo Martins era problema, frustração, desespero, desilusão, é para Caetano motivo de euforia, oportunidade, e desobrigação.

Na verdade, é a ironia de Caetano que escapa inteiramente a Roberto. Tomemos alguns exemplos: em primeiro lugar, a análise da passagem sobre o “estranho júbilo” sentido por aquele diante da terrível aprovação manifestada por Rogério Duarte do incêndio do prédio da UNE. A opinião de Rogério é explicada por Caetano como estando ligada a uma avaliação de Rogério do sectarismo das posições dos estudantes de esquerda e da recepção violenta que suas próprias ideias tiveram entre eles. Ao mesmo tempo, continua Caetano, a posição de Rogério não poderia ser identificada à dos grupos de extrema direita que incendiaram o prédio. Ao contrário ele se mostraria inclusive mais violentamente

208 Ibidem, p. 72.

contra esse grupo do que os estudantes que tiveram o seu prédio queimado. A posição de Rogério, inspirando nisso Caetano, consiste, portanto, em não se identificar nem com a esquerda estudantil, nem com a direita conservadora, nem...nem. Observe-se, de antemão, a dificuldade de Roberto de conceitualizar de fato essa alternativa. Para ele, na verdade, o espectro político em pauta se resume a duas posições: ou direita ou esquerda, ou está comigo ou contra mim. E automaticamente não ser de esquerda, implica em alinhar-se à direita. Além do quê, e mais importante, afirmar que a posição de Rogério era “bem-vinda” por que “punha abaixo as aspirações de esquerda”<sup>209</sup> me parece um equívoco radical de leitura. Ao contrário do que escreve Roberto, a reação de Rogério Duarte, o “estranho júbilo” e identificação que provoca, não consiste em uma “reavaliação do passado recente”. Parece-me que, neste sentido, ao contrário, Caetano não muda muito. Sua prática sempre terá sido a de uma relação cautelosa, senão abertamente crítica com relação ao receituário de esquerda. Não é verdade afirmar que o que se dá aqui é a “*revelação* de que a esquerda, até então estimada, é opressiva e não vale mais que a direita”.<sup>210</sup> As ressalvas de Caetano em relação ao populismo de esquerda o acompanham desde o início, talvez sem a clareza que terá adiante. Não há passagem de estima à opressão, assim como não existe, no livro, o momento otimista de “partido da transformação social” no “período anterior a 64” estampada na “beleza desses capítulos”,<sup>211</sup> seguido adiante pela “derrisão” tropicalista. A divisão tão nítida de tom parece-me ser muito mais uma projeção da própria experiência histórico-biográfica

209 Ibidem, p. 86-87.

210 Ibidem, p. 87.

211 Ibidem, p. 67.

fica de Roberto Schwarz do que corresponder a uma diferença, de fato, contida no livro. Parece-me que, ao contrário, não há passagem, mas sempre relação complexa, dialética (ou duplicidade), tanto antes quanto depois.

Em segundo lugar, a frase sobre a inevitabilidade do “alinhamento com os interesses do Ocidente capitalista”, que poderia aparecer em “editoriais da imprensa conservadora” está amputada de sua metade e lida fora do contexto.<sup>212</sup> Leiamos a frase inteira:

Hoje são muitas as evidências de que, por um lado, qualquer tentativa de não-alinhamento com os interesses do Ocidente capitalista resultaria em monstruosas agressões às liberdades fundamentais, e de que, por outro lado, todo projeto nacionalista de independência econômica levaria a um fechamento do país à modernidade”.<sup>213</sup>

Trata-se de um comentário abertamente irônico a uma frase da época atribuída a Juracy Magalhães, segundo a qual “o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil”, tida como a “mais infame demonstração de subserviência de que a esquerda acusava a direita”.<sup>214</sup> Caetano, no entanto, reavalia a frase aos olhos da experiência totalitária socialista, parcialmente desconhecida na época, mas amplamente conhecida quando escreveu o seu livro, não para concordar com ela, mas para, com ironia autoflageladora, ser forçado a aceitar que há algo nela de triste verdade.

212 Ibidem, p. 85.

213 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 52.

214 Ibidem.

“Por um lado”, “por outro lado”. A enunciação de Caetano tem sempre uma estrutura oscilatória, passando de um extremo a outro, verdadeira “escrita dialética”, na expressão de Roberto,<sup>215</sup> para concluir, retomando o fio da discussão, a frase de Juracy: “Isso pode dar um ar de mero bom senso (e de poder de síntese) à frase de Juracy, mas não basta para legitimá-la plenamente. A bem da verdade, a frase repugna-me hoje talvez mais do que nunca: ela nos indica o caminho da desistência, da preguiça em face de possíveis reponsabilidades históricas [...]”.<sup>216</sup>

Toda essa complexidade é filtrada por Roberto, que retém dela apenas um chavão de direita. Ele vê aqui descontinuidade, para com a visão anterior, do período anterior a 64, mas não esqueçamos de que esta frase se insere no capítulo que trata essencialmente da relação com os Estados Unidos, e de que é este o capítulo “quase utópico”, sobre Santo Amaro de que fala Roberto. Ao contrário, esses mesmos anos pré-golpe são sempre vistos pela ótica memorialista posterior, embutindo no antes, algo da verdade retrospectiva do depois. “As monstruosas agressões às liberdades fundamentais” são uma referência crítica ao destino das revoluções socialistas, cuja avaliação negativa parece confirmar para Roberto um inevitável alinhamento ao capital vencedor. Logo, após citar a frase truncada de Caetano, Roberto escreve o seguinte: “Que pensar dessa viravolta, referida a um momento em que as liberdades fundamentais de fato haviam sido canceladas, mas pela direita?” Pouco importa que a frase de Caetano alterne entre a memória e o “hoje”, numa oscilação temporal que estrutura o próprio livro de memórias como

215 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical*: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 72.

216Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 52.

um todo, e que Caetano evidentemente contraste os dois tempos, assim como sabe perfeitamente distinguir a repressão da ditadura civil-militar brasileira da repressão dos países totalitários socialistas. Para Roberto não se pode brincar com essas coisas: Caetano fala sobre as liberdades interrompidas pelos países socialistas quando deveria falar das liberdades suprimidas pela ditadura brasileira. Interessante colocar na roda, neste ponto, a intervenção de Ruy Fausto, filósofo de formação marxista que sabe duas ou três coisas sobre a experiência totalitária dos regimes socialistas.<sup>217</sup>

Um terceiro exemplo. Trata-se da análise do trecho em que Caetano enumera as novas frentes de pesquisas culturais abertas pela cena de *Terra em transe*:

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava.<sup>218</sup>

Esta nova liberdade conferida pela cena de Glauber é lida pelo “materialista” que Roberto parece aqui distanciar de si mesmo (“já um materialista dirá...”), como uma regressão, uma “volta ao passado”, “às definições estáticas pelo caráter nacional, pela raça, pela herança religiosa, pelas origens portuguesas”.<sup>219</sup> Ao contrário, para Roberto, o

217 Ruy Fausto. “Caetano Veloso, Roberto Schwarz, etc”. Revista *Fevereiro* # 6, fevereiro de 2012. Disponível em: <http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=06&t=16>. Acessado em 01/10/2017.

218 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 105.

219 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, op.cit., p. 89.

movimento (por oposição ao estatismo), a “novidade” por oposição à “volta ao passado”, está do lado da “visão histórico-social”, ou seja, “na análise de classes, a crítica do capital e o anti-imperialismo”.<sup>220</sup> Dupla incompreensão: o que está em jogo nesse influxo não é, de maneira nenhuma, um retorno “às definições estáticas pelo caráter nacional”.<sup>221</sup> As perspectivas sugeridas por Caetano não têm nada a ver com as matrizes “demiúrgicas” de nossos grandes pensadores do “caráter nacional”, dos anos 30. Não resta dúvida que essas “novidades” – por que as são – são modos de ler o Brasil que não se limitam à análise de classes, embora tampouco se furtem a ela. Lembremos que a impressão avassaladora que *Terra em transe* faz em Caetano está presente desde o primeiro plano do filme: “meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora do *Barravento* [...] se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar”.<sup>222</sup> *Terra em transe* não se resume, portanto, à cena iconoclástica do silenciamento das lideranças sindicais, mas em uma real descoberta do Brasil posto em celuloide, das matrizes inconscientes, dos ritmos afro-brasileiros, do candomblé... A análise de Roberto coloca o movimento (a “novidade”) estritamente na análise de viés marxista, e não vê movimento nenhum em qualquer outro tipo de análise. Para ele, há análise de classe em *Verdade tropical* na fase pré-golpe, mas essa mesma análise se ausenta conspicuamente depois

220 Ibidem.

221 Ibidem.

222 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 99.

da virada propriamente tropicalista. Mas não há análise de classe na leitura de Caetano da própria cena de silenciamento do líder sindical? Por outro lado, uma leitura um pouco menos reducionista requereria uma perspectiva mais pluralista em suas matrizes teóricas, para dizer o mínimo.

Um quarto exemplo: o “aspecto positivo”<sup>223</sup> que Roberto crê que Caetano atribui ao golpe (a “viravolta militar política”, nos seus termos) refere-se claramente ao “golpe no populismo de esquerda”, infringido por *Terra em transe*, e não ao golpe. Leia-se com cuidado a seguinte frase no ensaio de Roberto:

Noutras palavras, voltando ao argumento de Caetano, o abalo causado pela viravolta militar e política teria tido também o seu aspecto positivo, abrindo perspectivas intelectuais novas, antes inacessíveis (mas alguém as vedava?), que ‘procuravam revelar como somos e perguntavam pelo nosso destino’.<sup>224</sup>

Porém uma leitura do período de onde a última frase foi retirada revela que o sujeito dela é a tal *cena*, a mesma – que “indignou os comunistas”, em que Paulo Martins tapa a boca do operário. Vejamos ainda um quinto e último exemplo, o momento em Roberto flagra o suposto incômodo alérgico que Caetano passa a sentir com o vocabulário de esquerda:

Por que chamar de proletários os trabalhadores pobres e “miseravelmente desorgani-

223 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, op.cit., p. 89.

224 Ibidem.

zados” do Recôncavo, a quem esse nome não ocorreria e que aliás gostariam muito de usar capacete e de ser assalariados? Na mesma ordem de objeções, não soava descabido e pouco “estimulante”, dadas as circunstâncias, falar em ditadura do proletariado?<sup>225</sup>

No entanto, se lermos a passagem que Roberto comenta aqui, veremos que Caetano chama os pescadores de Santo Amaro recentemente convertidos ao trabalho na Petrobrás de “operários”, e que justamente o objeto de seu comentário é de estranheza diante do *terminus technicus* marxista, “proletariado”, entre aspas, “dos artigos e dos discursos” – tratava-se do vocabulário das assembleias e campanhas à presidência do diretório acadêmico. Este “proletariado” lhe parecia formado de “operários de capacete” – a expressão é evidentemente irônica, e elabora uma impressão-tese da época. Este mesmo “operário de capacete” era coisa recente em seu mundo de juventude, em Santo Amaro. O que se descreve aqui é a instalação ainda incipiente do projeto industrial no interior da Bahia, e a dificuldade portanto de se generalizar uma solução industrial “proletária”, conforme a proposição marxista, para um país produtivamente desigual, em que a indústria não é o modo de produção de muitas de suas partes. O objetivo geral desta discussão é, conforme explica Roberto, apontar o “desajuste entre a vulgata marxista e a realidade local”. Mas, demonstra Roberto, a consciência crítica do memorialista tem os seus limites, e o incômodo com as palavras trai um incômodo real com a pobreza, que, esta, não deixava de existir, seja

225 Ibidem, p. 87.



qual fosse a palavra utilizada para descrevê-la. E eis que subrepticiamente “a sociedade de classes volta pela janela dos fundos” e impõe “o seu horizonte que é coletivo”.

Como em “Cultura e política, 1964-1969”, Roberto fala aqui de uma posição de classe não consciente e não elaborada, no caso presente, o “viés de classe” aparece quando Caetano explica que não achava que operários “pudessem ou devessem decidir quanto ao futuro da minha vida”.<sup>226</sup> Para Roberto, há aqui desdém e exclusão de classe criticáveis, “sem falar na fantasia ideológica de um futuro pessoal incondicionado”.<sup>227</sup> Roberto contra-argumenta que Caetano não mostraria o mesmo desdém diante das classes dirigentes, “empresários, banqueiros, políticos profissionais ou donos de estações de TV”.<sup>228</sup>

No entanto, a ressalva de Caetano está ligada a uma avaliação do que seria o futuro do Brasil em uma “ditadura do proletariado”, na vulgata marxista-engelsiana, definida por uma soberania trabalhista. Este o sentido indesejável, ocioso dizer, de qualquer ditadura, seja ela de direita ou de esquerda, creio que Roberto concordaria com isso, que qualquer perspectiva única, seja qual for ela, que dite nossas vidas é de certa forma indesejável. Com relação aos outros grupos de governantes, mencionados por Roberto, opostos ao proletariado, a quem Caetano se mostraria solícito, não resta dúvida de que ele manifestaria provavelmente não desdém – não se trata disso aqui – mas as mesmas ressalvas a que estes grupos de “técnicos” ditassem os nossos destinos. A frase de Caetano consiste em uma prefiguração – é

226 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 116.

227 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical*: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 88.

228 Ibidem.

verdade que fantasiosa, a liderança partidária no governos do socialismo dito real não eram constituídas de operários – do que seria o destino do Brasil em um eventual governo socialista – e sua conclusão sempre nuançada é de que quem sabe esta tampouco seria a solução.<sup>229</sup>

Interessante recompor as articulações do longo parágrafo de onde essas frases são retiradas. Caetano aceita, em princípio a pecha de um “desvio pequeno burguês”, que os colegas de esquerda lhe davam. Mas todas as afirmações são em seguida nuançadas dialeticamente, submetidas a contradições. Sim, pode ser que haja “desvio pequeno burguês” de minha parte, explica Caetano, porém, quem sabe os rapazes de esquerda seriam mais pequeno-burgueses que eu, já que o avanço de posições políticas se interrompia quando se “discutiam temas como sexo e raça”, e outros do gênero. Os tais “operários de capacete” da Petrobrás recém implantada em Santo Amaro eram pescadores que se sentiam satisfeitos com o aumento salarial que recebiam, o que resultava, aos poucos, na destruição da paisagem residencial da cidade, com reformas de fachadas. A satisfação com o novo emprego na indústria tem como reverso um alto custo ambiental. O momento sobre o qual testemunha Caetano é o de radical transformação ecológica, pela qual passa Santo Amaro,

229 Cf. Ruy Fausto. “Caetano Veloso, Roberto Schwarz, etc”., op.cit.: “Mas a gente começou a refletir sobre as perspectivas políticas que tinham os chefes da resistência - e não se tratava apenas de saber se a luta armada tinha apoio social ou não (cf ML, p. 76) -, mas de se perguntar sobre o projeto deles a longo prazo. E dessas reflexões passamos a nos perguntar que sentido tinha a direção cubana, que era sempre a nossa referência última. E, para além de Cuba, era o problema geral da chamada degenerescência stalinista que se recolocava para nós, embora fôssemos - alguns de nós, eu inclusive - comunistas críticos (frequentemente, mas não sempre trotskizantes), ou pelo fato mesmo de sermos comunistas críticos.”

no início dos anos 60, com a instalação, na região, além da Petrobrás, de uma fundição primária de chumbo (vinculada ao grupo Peñarroya), degradação esta que culminará com o vazamento de óleo da refinaria na Bahia de Todos os Santos em 2009, dando o golpe de morte na indústria artesanal local da pesca.<sup>230</sup> Mas o vislumbre da catástrofe ambiental por vir, é ela própria desestabilizada: ele próprio, Caetano, mostra-se surpreendentemente solidário do gosto dos operários recém-convertidos, já que não lhe desgostava de todo viver em um “apartamento de ar impessoal”, portanto ele próprio contribuindo para a descaracterização da cidade. A transformação de “homens” em “assalariados” – “raridade desejável” – explica Caetano, registra essa introdução da indústria na cidade, como descaracterização profundamente ambígua das pessoas, com os resultados paradoxais que são os mesmos da modernidade. O subtexto dessa transformação é o diagnóstico cauteloso sobre o modelo industrial de progresso, implícito no receituário marxista, seu alto custo ambiental, e a necessidade de se pensar outros modelos produtivos.

Em tudo a avaliação de Caetano, a sua “escrita dialética”, pondera, equilibra, desequilibra, reequilibra, não há nunca chavão que não seja imediatamente desfeito pela frase seguinte. A frase em que Roberto vê a entrada subreptícia do viés de classe pela “janela dos fundos” é apenas uma dobra nessa série de reviravoltas pela qual passa qualquer argumento de *Verdade tropical*.

230 Anais do 2º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária Belo Horizonte – 12 a 15 de setembro de 2004 Projeto Participativo de Vigilância Alimentar e Nutricional em Comunidades de Pescadores de Ilha de Maré e Santo Amaro, BA. Disponível em: <https://www.ufmg.br/congrect/Saude/Saude162.pdf>. Acessado em 01/10/2017.



## O POSSESSO E A POÇÃO

Aprendemos as coisas bebendo o pó de yakonana com nossos xamãs mais antigos. [...] O poder da yakonana nos basta! É ela que faz morrer nossos olhos e abre nosso pensamento. É verdade. Com olhos de vivente, não é possível ver realmente as coisas. [...] Nós, Yanomami, quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las no sonho.

**Davi Kopenawa**, *A queda do céu*.

Engano de igual magnitude pode ser percebido, me parece, na leitura do episódio em que Caetano desce de seu apartamento em São Paulo de manhã, após uma noite não dormida, com Luís Tenório e Waly Salomão, vestido com o proverbial casaco de general e um colar ameríndio feito de dentes de animal, para testemunhar a violenta repressão de uma passeata estudantil pelos militares, que ocorria na rua. Caetano vocifera como um beato ou santo, manifestando uma espetacular “ira santa” contra os passantes, “protestando contra a sua indiferença medrosa (e, quem sabe?, seu apoio íntimo), em face da brutalidade policial.”<sup>231</sup> Roberto considera o episódio “inesquecível”, talvez a “culminação do livro”, mas cujo interesse “não está onde o seu autor supõe”.<sup>232</sup> A cena é lida por ele, com seu habitual virtuosismo, como um “quadro” de um romance realista (ainda Macha-

231 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 317-319.

232 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical*: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 90, 93.

do), em que se condensam todos os elementos da alegoria tropicalista. Em resumo, o quadro figura uma particularização ou subjetivação sintomática, um “teatro para uso sobretudo particular”, da “desagregação” que a “derrota do campo popular” infringira à geração da qual Caetano Veloso é um representante emblemático.

O quadro se define, em primeiro lugar, por um deslocamento de seu centro efetivo: o foco deveria ser o embate entre as forças policiais e os estudantes, mas Caetano não parece muito interessado nele, e sim na encenação de sua própria ira santa, que não tem tanto de ira, nem de santa, o que denota uma inversão de valores. O falso possesso ou profeta que não se alinha ao protesto estudantil (“afinal de contas a sua gente”),<sup>233</sup> incita os passantes a se engajarem ao lado dos estudantes, embora esta incitação não funcione para ele próprio, que não participa, e que “vestido a caráter [i.e. como popstar], que quer mesmo é invectivar, mais do que ser ouvido [...] assusta os assustados, em lugar de esclarecê-los e persuadi-los”,<sup>234</sup> revelando, a despeito de si mesmo, o narcisismo apolítico e seu fundo desumanizado (“a encenação de um *happening* enquanto os companheiros de geração e resistentes apanham”). O que se denota, portanto, é o desligamento para com a verdadeira questão política que importava, substituída ao invés pela confusão quanto ao inimigo, se os militares ou se os estudantes de esquerda (“de que lado estão a opressão e a estreiteza”), e situando-o, em suma, em nenhum dos campos, mas na “posição superior de artista vanguardista”.

Schwarz reconhece na cena as marcas da arte de vanguarda dos anos 60: a fusão de vida e arte, o paradigma da realização da arte, a performance improvisada à luz do dia,

233 Ibidem, p. 91.

234 Ibidem, Ibidem.

mas, o que faria sentido se integrado ao movimento de real transformação social, torna-se uma performance meramente subjetiva. O caráter falso, sintomático, da cena transpira em suas “dissonâncias internas”, não inteiramente elaboradas pelo narrador: o autoenaltecimento (“eu me achava naquele momento necessariamente acima de Chico Buarque ou Edu Lobo”); a “ira santa” para inglês ver, que tem muito pouco de santa e muito de cálculo: o popstar vestido a caráter sabia que nada de grave iria lhe acontecer; o clamoroso narcisismo, em suma, que vê no incidente perfeitamente inócuo – “um teatro para uso sobretudo particular” – um “*happening*, teatro político e poesia” de grande importância. Schwarz salienta sobretudo a ilusão subjetiva da “intervenção arriscada mas nem tanto”, e questiona se se trata de fato de uma intervenção, “embora criando em uma posição fora de concurso, possível na circunstância (para quê?)”.<sup>235</sup>

Para Schwarz, portanto, o interesse da cena se situa em um lugar diferente da que o autor a coloca. Trata-se de um sintoma da radical “desagregação” social e da individualização de um vanguardismo convertido em puro e gratuito ato narcísico (“para quê?”). A única intervenção que seria de fato legítima seria a de esclarecer e persuadir os passantes, o que de cara delimita a intervenção aceitável à pedagogia militante. Ao invés, Caetano explicita o impasse apolítico de sua geração, e o alto “custo espiritual” da implantação do regime militar sobre ela.

O trecho de *Verdade tropical* aparece na sequência do relato sobre o assassinato do estudante Edson Luís, e da passeata dos 100.000. Caetano refere-se ao episódio como “significativo”, concordando nisso com Schwarz, ou seria o

235 Ibidem, p.91-92.

contrário. Há nele, sem dúvida, uma contraposição para com a política estudantil, sob a forma da passeata, propondo uma outra forma de manifestação de rua, que tem as características teatrais do *happening*, da “performance extravagante”. Caetano relê retrospectivamente este episódio, juntamente com “É proibido proibir”, no contexto do maio de 68 francês. Em todas estas manifestações havia um componente fortemente narcísico, e um “caráter mais teatral do que político”.<sup>236</sup> A posição do memorialista com relação aos fatos e sentidos do que experienciara em 68, no entanto, contém um ligeiro descolamento retrospectivo, que escapa a Schwarz:

Mas nessa estranha descida à rua, eu me sabia um artista realizando uma peça improvisada de teatro político. De, com licença da palavra, poesia. Eu era o tropicalista, aquele que está livre de amarras políticas tradicionais e por isso pode reagir contra a opressão e estreiteza com gestos límpidos e criadores. Narciso? Eu me achava naquele momento necessariamente acima de Chico Buarque ou Edu Lobo, de qualquer um dos meus colegas tidos como grandes e profundos.<sup>237</sup>

O uso da palavra “poesia” sob licença, assim como a de “teatro político”, a autoilusória superioridade sobre os seus colegas “profundos”, a afirmação da verdadeira criatividade e limpidez, a afirmação predicativa do eu: “eu era o tropicalista”, em que transparece uma fina ironia retrospectiva, são relidos através do filtro distanciado da memória, todos eles

236 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 319.

237 Ibidem, Ibidem.



ligados ao diagnóstico ambíguo de narcisismo das manifestações políticas de 68, que o narrador coloca em redobrada suspensão (e suspeição) pelo ponto de interrogação. O elogio da superfície, do poder do reflexo narcísico, por oposição às manifestações políticas “profundas”, mais sérias e consequentes, lido como alegoria pessoal-política, com valor de exceção, é passado a limpo por uma consciência retrospectiva que lucidamente opõe, e não opõe, teatro e política. Narciso é ao mesmo tempo valorizado e ironizado pelo memorialista, que pauta a sua releitura daquele momento de sua vida pela descida às profundezas do inferno da prisão, que se seguiria pouco depois, no capítulo, cujo título sugestivo, “Narciso em férias”, ou a fórmula mais contundente, “Narciso estava morto” contida nele, diz bem do que se trata.

(Um paralelo com a leitura retrospectiva de Mário de Andrade do movimento modernista, na conferência de mesmo nome, pode ser elucidativo. Ambos os depoimentos têm como pano de fundo comum a pontuação do caráter “destrutivo” dos movimentos que descrevem, modernismo e tropicalismo, num idêntico diagnóstico de época sobre o programa das vanguardas. Mário, vinte anos depois de 1922, no entanto, moraliza a “festa” (a “orgia”) que definira o movimento. Agora, relida pelo filtro da consciência dramática da história, e da conversão marxista, que sobriamente descarta a “alegria” “festeira” e individualista da época, ela passa a ser vista, com o recuo ingrato (ou lúcido, conforme a perspectiva) do tempo, como insuficiente, quando não inócua. Mário fala de “individualismo entorpecente” – a crítica, às vezes, se assemelha à do próprio Roberto.<sup>238</sup> Caetano, ao contrário,

238 Mário de Andrade. “O movimento modernista”. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974, 5ª edição, p. 242, 243.

trinta anos depois, não menos sóbrio na avaliação do alcance, no caso, especificamente político, das manifestações de 68, não as moraliza, encontrando um lugar sutil entre o recuo e a afirmação, que não deixa de ser notável. É este o achado do narrador de *Verdade tropical* que inscreve sempre, agora na escrita memorialística, como antes na escrita cancional, a mesma mistura equidistante entre adesão afetuosa e distância crítica, que venho descrevendo aqui. Caetano é no entanto injusto com relação à proposição de revolução vanguardista, a “revolução qualquer” surrealista, sua negatividade total, vínculo imediato entre poética e política, sua intransigente revolta contra a vida burguesa. A avaliação posterior esfria o elemento utópico da revolta ao lhe acrescentar um viés realista e sóbrio, que ao mesmo tempo lhe faz perder o essencial do tempo em que se deu. Neste ponto ainda, existe analogia com relação ao movimento modernista e sua reavaliação posterior: é sempre a proposição vanguardista que parece juvenil e ingênua, diante de um olhar retrospectivo que se quer mais comprometido com uma teleologia histórica estabelecida).

A prisão, a seguir, demonstrará a eficácia política do narcisismo da manifestação de rua: ao contrário do que diz Schwarz, a “ira santa” envolve, sim, um altíssimo risco. Mas a eficácia não é menos duvidosa por causa disso: ao mesmo tempo que a repressão política inscreve o *happening* narcísico no regime da verdade poético-política ao reprimi-lo, este não perde o seu caráter de inelutável e ingênua perfumaria se equiparado aos porões, tanques e à polícia montada do regime.

Entendamos ainda o que Schwarz quer dizer por “custo espiritual”, o centro de seu veredito, e que define a “recomposição” ou “abdicação” reacionária e regressiva da

trajetória de Caetano. “Com ar de doido, desses que as situações de caos e a religiosidade popular fazem aparecer, a personagem sentia-se a salvo da repressão, que não o veria como adversário.” Sublinhe-se, nesta frase, a sugestão de loucura, confusão e religião *popular*. O que está em jogo nesta exacerbada performance do falso Antônio Conselheiro é o que Adorno e Horkheimer chamam de “comportamento mimético”, característico do “pensamento mítico-mágico”, que transpira na repentina regressão ao mito, e a uma religiosidade arcaica, que não combina com o perfil do vanguardista consequente. No parágrafo seguinte, Schwarz comenta a experiência de Gilberto Gil com o ayahuasca, em que este descobrira subitamente que pode amar a totalidade das manifestações do mundo, “inclusive os militares opressores”, e qualifica de “regressivo” “o amor aos homens da ditadura”.<sup>239</sup> Na mesma linha, está a leitura sarcástica da esperança, que pousa sobre Caetano, em cima do trio elétrico, no carnaval soteropolitano de “Chuva, suor e cerveja”, após o exílio, em 1972, que se presta a interpretações mitologizantes de Caetano, e do mesmo Gil, que, Schwarz frisa – supremo insulto – “acreditava em disco voador”, que substitui aqui algo como o Papai Noel.<sup>240</sup> Voltaremos a falar dessa esperança mais adiante. Trata-se em suma do diagnóstico do crítico iluminista à regressão implícita no desejo de dissolução e aniquilamento associados à magia (a fusão do empírico com o simbólico, nos termos de Caetano, citados por Schwarz),<sup>241</sup> que coloca em risco as conquistas da

239 Roberto Schwarz. “*Verdade tropical: um persurso de nosso tempo*”, op.cit., p. 93.

240 Ibidem, p. 104-105.

241 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 467. Roberto Schwarz, op.cit., p. 105.

civilização, lido através da *Dialética do esclarecimento*.<sup>242</sup> A cena do beato conselheirista, que descortina em plena São Paulo em 1968, é lida no contexto de uma “conversão”, ou “conversões” em série, no sentido religioso da palavra, que coincide com a “conversão histórica” que a trajetória de Caetano descreve, segundo Schwarz, como sintomas da desagregação social por que passa Caetano e seu grupo. Lembremos, que é também a “desagregação” social do Brasil, que justificará, nas palavras de seu artífice, o general Costa e Silva, o golpe dentro do golpe, o golpe definitivo, que foi o AI-5.<sup>243</sup>

O capítulo em que está inserido o episódio parece, de fato, mirar um leitor como Roberto Schwarz, concentrando nele tudo o que poderia irritá-lo, ou despertar-lhe a desqualificação automática de porra-louquice “regressiva”, ao mesmo tempo que responder-lhe, de modo iluminador e profundo, se ele jamais se dispusesse de fato a lê-lo. O as-

242 Theodor Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Ver também de Jeanne-Marie Gagnenbin. “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 89.

243 A frase de Costa e Silva, na fala que inicia a reunião em que se decidirá o Ato Institucional número 5: “Não tenho o mínimo interesse pessoal, pelo contrário, desejo, se Deus me ajudar, chegar rapidamente ao fim do meu governo para entregar esse cargo penoso e duro a quem possa melhor do que eu cumprir essa e conseguir essa harmonia entre a área política e a área militar, porque sem isso o Brasil irá à desagregação. Ainda há poucos dias, falando a um grupo de deputados, eu usei uma imagem: a maré é violenta contra as costas nossas, procurando erodir a área revolucionária e a área política, levando o país à desagregação. Desagregação material, moral e política.” A íntegra do áudio e da transcrição da reunião podem ser consultados em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/extras/index.html>. Acessado em 22/05/2012.

sunto central do capítulo é a experiência com a substância alucinógena de origem ritual ameríndia, o ayahuasca, ou o Santo Daime (ou, abreviadamente, o Daime), como depois passou a ser popularmente conhecido, após ser convertido em centro ritual de uma seita religiosa. Ele começa parodicamente com a referência ao jornalista carioca, e portador da droga do Amazonas, Carlos Marques, uma versão lusófona de Karl Marx, a modo de comentário carnalizado sobre a seriedade com que o pensamento de esquerda da época, de alguém como Roberto Schwarz, via o pensador alemão. Ou quem sabe, ressaltando o aspecto visonário do próprio Marx, que uma esquerda que se leva demasiadamente a sério não se permitiria ver. Ocorre aqui justamente a cena hilária e bem de seu tempo que mencionei acima, de Gilberto Gil, tomando a droga pela primeira vez, e seu *insight* amoroso no aeroporto Santos Dumont, para horror de Schwarz.<sup>244</sup> O capítulo percorre precisamente o lapso cronológico que separa o golpe de 64 do AI-5, e além dele, chegando ao exílio, no cruzamento entre estes fatos da história do Brasil, com a biografia pessoal de Caetano e do grupo de próximos com quem vivia, tudo como que visto pelo ângulo da experiência alucinógena que tingem os fatos narrados, chegando a iluminar de angústia a escuridão da prisão de dois meses que se seguiria, descrita no capítulo seguinte.

Lembremos do episódio que já comentei acima da coincidência político-biográfica, que parece ou bem responder ou confirmar a oposição entre tropicalismo e método de alfabetização Paulo Freire, traçada por Roberto Schwarz. No

244 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 308. E o comentário de Schwarz: “O caráter regressivo do amor aos homens da ditadura dispensa comentários, e aliás não deixa de ser um documento do que pode a droga segundo as circunstâncias.” (Roberto Schwarz. “*Verdade tropical*: um percurso de nosso tempo”, op.cit., p. 93.)

dia do golpe, Caetano se dirigira a um projeto de alfabetização baseado no método Paulo Freire, para se inscrever como “instrutor voluntário”, com o intuito de “engajar-se numa ação politicamente responsável e socialmente útil”.<sup>245</sup> A notícia do golpe vem interromper o impulso de Caetano, que percorre em seguida a cidade, meio que perdido, acompanhando já os primeiros sinais de deslocamentos militares na cidade de Salvador. Eventos de grande magnitude histórica são lidos aqui na intercessão de eventos individuais de grande significação biográfica: na mesma noite do dia do golpe, ele beija pela primeira vez Dedé Gadelha, iniciando com ela uma relação que eventualmente se tornará em casamento. O centro do capítulo é de fato a narração da série de experiências com drogas que percorre uma sequência previsível: lança-perfume, maconha, e ayahuasca. Cada uma delas sendo vivida com terror e maravilhamento crescentes por Caetano, culminando, no caso do ayahuasca, com uma experiência mística, em que se revela, na “sala do som” do apartamento no centro de São Paulo, o “real absoluto”, algo como a realidade divina.<sup>246</sup>

O foco da experimentação alucinogênica é duplo: de um lado, o tratamento mais sistemático do tema da mística, que deriva de uma religiosidade comunitária, a presença de uma cultura familiar católica mesclada e do “candomblé caboclo” em sua infância, a visão infantil impressionante de uma pessoa no transe da possessão, uma mentalidade fundamentalmente atea irreconciliável com um medo igualmente profundo de deus, todas as contradições ali implícitas, que explicarão a constatação programática de que, em seu tempo, a “religiosidade era tão reprimida quanto

245 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 308.

246 Ibidem, p. 325.

o sexo”<sup>247</sup> (mas não seriam essencialmente a mesma coisa?), e que o levará à fórmula “Deus está solto”, escolhida para acompanhar o poema sebastianista de *Mensagem* de Fernando Pessoa, na apresentação de “É proibido proibir”, como vimos. De outro lado, o temor de enlouquecer, que o assombra desde a primeira experiência com lança-perfume, até tornar-se iminência de converter-se em realidade definitiva, na noite em que tomou o ayahuasca, e que se estenderia, pouco depois, na prisão, em um real surto psicótico. Interessante observar que o duplo medo inverso de Deus e da loucura, medo que em momentos paroxísticos se transforma em pânico, se desdobra na certeza de que perder inteiramente a razão seria ao mesmo tempo perder o acesso a Deus. (“O curioso é que esse apego à materialidade e à vida é que revalorizava tanto o transe místico quando sua negação: quanto mais longe eu me sentia do mundo, mais longe eu me sentia do céu”).<sup>248</sup>

Estes temas de grande repercussão pessoal dão uma coloração inusitada, por exemplo, à canção “Divino, maravilhoso”, que dá título ao capítulo, ao programa semanal na TV Tupi que o grupo comandaria, e que foi interrompido pela prisão de Caetano e Gil, sugerindo harmônicos inesperados à canção-programa.<sup>249</sup> Nela se ouve a leitura poética do

247 Ibidem, p. 334.

248 Ibidem, p. 332.

249 Para se ter uma ideia do conteúdo dos programas televisivos e da extensão midiática que o programa vanguardista obtinha ali, veja-se uma descrição jornalística fascinada de um dos programas, nesta matéria de 30/10/1968, da Folha de S. Paulo: “No começo aparece Caetano, de blusa militar aberta sobre o torso nu e o cabelo penteado. Senta-se num banquinho, em estilo ioga, e começa a cantar Saudosismo, sua nova música, toda nos moldes das bossa nova original, bem Tom Jobim, bem João Gilberto. Mas a música é para proclamar um Chega de Saudade e Caetano assanhar o

momento atual, com sua sugestão da guerrilha e da violência militar (“tudo é perigoso”), tudo tecido em um convite a uma menina para algo que permanece enigmático, e sobretudo contendo, no refrão repetido: “é preciso estar atento e forte/ não temos tempo de temer a morte”, a fórmula lapidar da negatividade e da resistência vital características da encruzilhada histórica em que se vivia. As hipérboles entusiásticas, *divino* e *maravilhoso*, fornecem a chave do maravilhamento, caro ao espírito do tempo, para que se lesse, no mesmo movimento: a experiência da ditadura militar, da resistência guerrilheira militarizada (“Atenção para o sangue sobre o chão”), da viagem alucinógena e da poesia.

No centro de todos os experimentos iniciáticos com drogas, todos, em grau crescente de intensidade, *nékuias*, ou “descidas ao inferno”, a noite do ayahuasca, cuja literali-

cabelo e Os Mutantes entrarem em cena e comecem todos freneticamente, amalucadamente, a fazerem o “som livre”. No auge da improvisação, com guitarras, gritos e movimentos de quadris, Caetano diz que vieram mostrar o que estão fazendo e como estão fazendo. E o programa daí para o fim é o mau comportamento total, caótico nos sons e gestos, alucinação. Desfilam as novas músicas: Falência das Elites, Miserere Nobis, Baby, É Proibido Proibir, Caminhante Noturno, Panis et Circencis, etc. Cada qual se transforma num happening, num pretexto para extravagância, “loucuras”. Para que Gil cante A Falência das Elites entram em cena várias latas velhas e é aquele baticum. Caetano deita-se no chão, rola-se como num estertor, vira as pernas para cima, de repente levanta-se e entra no ritmo alucinante, revirando os quadris, em gestos tão ousados que às vezes o próprio Cassiano não tem coragem de captar. O público, que lota o teatro do Sumaré, meio inibido no início, começa a aplaudir, Caetano fica satisfeito com a reação, mas depois diz que gostaria de mais participação, mais vibração. Nos próximos eles esperam, a coisa irá esquentar, por enquanto foi só o início.” A matéria “Baianos na TV: ‘Divino Maravilhoso’” pode ser lida em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/baianos-na-tv-divino-maravilhoso>. Acessada em 22/05/2012.



dade experiencial é sintetizada na formulação aterrorizada de se sentir como uma “alma sem corpo” ou uma “consciência sem objeto”.<sup>250</sup> Esta consciência hipertrofiada que “tudo atravessa, sendo inclusive consciência profunda dos entes sem consciência”<sup>251</sup> revela uma visão, obtida com os olhos fechados, de uma realidade mais real do que a realidade concreta, convencional, contingente, e no fundo ilusória das pessoas e coisas que o circundavam. O real apresentado aqui tem uma dimensão ontológica e metafísica: o que se vê de olhos fechados é mais real do que o mundo das coisas e pessoas, e o que se vê desta forma é o que de fato é. O que é “é bonitinho e simétrico”, tudo sendo atravessado pelo amor. No centro do centro da experiência com o ayahuasca, o “real absoluto”, a “representação” não de Deus, mas da “ideia de Deus”, já que a face de Deus não pode ser contemplada, um rosto, a “face do Criador”, de que “emanava tudo”, fonte do “sentido último de todas as coisas”. Em torno deste centro, insistentemente aproximado pela experiência, desfila um círculo “sem fim” de personagens dançantes desconhecidos, mas reconhecidos como seus ancestrais, “anjos” hindus.<sup>252</sup>

[...] era-me evidente que o que eu via de olhos fechados era mais real do que o que eu via de olhos abertos. Mas o que quer dizer *mais real*? Eu podia me ver vendo o que via e embora sabendo que tudo eram instâncias ilusórias, era capaz de julgar o que se aproximava mais do real absoluto. Não havia nenhuma desvalori-

250 Ibidem, p. 320.

251 Ibidem, p. 323.

252 Ibidem, p. 326.

zação do real cotidiano [...] Eu me sentia feliz. Mas essa felicidade, embora sentida com arrebatamento, também era vista de longe, como um mero aspecto desse mundo menos real do que aquele dos anjos hindus.

Estes eram também reconhecidos como meus ancestrais: eram *todas* as pessoas que existiram para que eu chegasse a ser. Eram também todas as pessoas que realmente existiam. Diferentemente de nós, elas existiam desde sempre e para sempre, o círculo sem fim de sua dança [...] era um movimento de aproximação do absoluto. Nós éramos contingentes, elas eram necessárias.

De fato, logo elas descreviam em sua dança a formação de um centro de tudo: algo que, sem deixar de ser uma multidão de dançarinos nus, era ao mesmo tempo um rosto e uma fonte. Eu sabia que me aproximava do sentido último de todas as coisas. Daquele rosto emanava pereneamente tudo. Aquela fonte olhava e sabia. [...]

Não sei se tive, diante dessa representação da ideia de Deus, o súbito retraimento de quem aprendeu que a face do Criador não pode ser contemplada. O fato é que, num dado momento, considerei que talvez me tivesse deixado ir longe demais.<sup>253</sup>

Notável visão da dança concêntrica em um círculo infinito de pequenos anjos que, poucas linhas adiante, Caeta-

253 Ibidem, p. 325-326.

no dirá que apresentava semelhanças com ilustrações indianas, como a capa do LP de Jimi Hendrix, *Axis: Bold as Love*, representações popularizadas na época pelos Hare Krishna, mandalas ou cenas aquáticas de balés de Busby Berkeley com Esther Williams.<sup>254</sup> Como explicar que esses pequenos seres dançantes fossem hindus? Pelo fato da mãe de Caetano ou do próprio Caetano parecerem indianos? Certamente a multiplicação desenfreada de padrões decorativos repetitivos e simétricos seria um efeito da droga. Notável ainda o elemento místico tão fortemente presente na visão, que não comparece nas experiências com drogas do repertório literário conhecido. Pensemos, por exemplo, na linhagem de que fazem parte *Os paraísos artificiais* de Charles Baudelaires, as experiências com haxixe de Walter Benjamin em Marselha, os relatos de Henri Michaux sobre a mescalina, as experiências com peiote de Antonin Artaud junto à tribo mexicana tarahumara, ou as tantas experiências de LSD que marcam o período da contracultura dos anos 1960 e 70.<sup>255</sup> Em todas elas, o que chama a atenção, em geral, são as alterações na percepção sensorial e temporal, o mergulho do sujeito num abismo pré-linguístico, em que perde o controle das coisas, imerso numa esfera ao mesmo tempo insondável e vivível do real. Em geral, nas experiências desses artistas e/ou filósofos a experiência com drogas é uma antessala para a própria

254 Ibidem, p. 332-333.

255 Charles Baudelaire. *Les paradis artificiels. Oeuvres complètes I*. Paris: Bibliothèque de la Pleiade/ ed. Gallimard, 1975; Walter Benjamin. *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013; Henri Michaux. *Connais-sance par les gouffres*. Paris: ed. Gallimard, 1961 (1967); Antonin Artaud. *Les Tarahumaras*. Paris: ed. Gallimard, 1998. E, é claro, a maior referência da época (1968), os relatos “etnográficos” de Carlos Castañeda. *The teachings of Don Juan. A Yaqui Way of Knowledge*. Nova York: Washington Square Press, 1985.

experiência da arte ou da escrita, como explicitamente no caso de Michaux, que interroga através da mescalina maneiras novas de se escrever. Mas raramente, como aqui, o centro da experiência é a revelação mística de uma realidade propriamente metafísica (“os seres vistos com os olhos fechados eram indubitavelmente mais reais [...]), do “real absoluto”, da fonte de tudo, o rosto oculto de Deus comunicado pelo desenho do movimento dos anjos, a mensagem transmitida pelos seus olhares e gestos.<sup>256</sup>

De todo o modo, é patente que todas essas experiências estão ligadas direta ou indiretamente a uma reinserção da dimensão mitológica ritual, de culturas ditas primitivas dentro da civilização ocidental, deslocada de sua função original, como uma espécie de reverso transcendente da colonização. E a experiência de Caetano não é uma exceção, ao contrário, nela, pela ingestão de uma bebida proveniente dos povos das terras baixas da Amazônia, nos aproximando do mundo dos sonhos desvelados ao xamã ameríndio, como mediador entre o mundo dos espíritos, das coisas e dos seres humanos.<sup>257</sup> É verdade que esta experiência vem aqui deslocada de seu sentido original, de máquina de produção de realidades distintas, modo pelo qual o sonho desvelado pela ingestão da droga pelo xamã produz uma revelação da(s) realidade(s). O tremor a que é submetida a própria realidade, pela revelação do mito absoluto por intermédio da droga, assombrada pela proximidade da loucura, atesta essa mudança de registro. As múltiplas realidades reveladas pela droga em procedimento ritual convertem-se na exposição ao

256 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 326.

257 Penso, é claro, no livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

perigo manifesto da psicose, e seu reverso divino. O acesso a múltiplas realidades transforma-se na possibilidade da perda da única realidade, pelo surgimento da transcendência.

O contato aproximado com o *ab-soluto* (o “separado”), como vimos no *Trauerspiel* de “É proibido proibir”, ou o *i-mediato* (benjaminiano) que a modernidade interditara, ao estabelecer a regra da mediação subjetiva, é aqui perscrutado numa visão abissal, que define a singularidade da modernidade do tropicalismo, ou da experiência existencial de Caetano Veloso, sua mística sempre denegada. A contrário do narrador drummondiano de “A máquina do mundo”, que recusa a “total explicação da vida”, modulando desta maneira a resposta moderna à experiência da transcendência, a experiência do ayahuasca deixa transparecer, num instante fulgurante e passageiro, o seu inverso incerto e contingente: o “sentido último de todas as coisas”, o contato imediato com o absoluto.<sup>258</sup> É esta mesma experiência, possível ainda na Idade Média, que a máquina camoniana ainda transcreve nos *Lusíadas* – mas já impossível no mundo aberto e infinito que é o nosso, mundo submetido à dúvida sobre o que é, no qual tudo o que é poderia não ser, em que tudo é contingente, no qual a ideia de um deus ou de uma causa primeira não são mais viáveis –, que parece ser acessada aqui, por meio do paraíso artificial da droga.<sup>259</sup> Que esta experiência da absoluta necessidade (“nós éramos contingentes, elas [os seres celestes] eram necessárias”) seja marcada pelo tremor aterrorizado da contingência da loucura não deixa de ser uma

258 Carlos Drummond de Andrade. “A máquina do mundo”. *Poesia completa*, volume único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar s.a., 2006, p. 301-304.

259 Parafraaseio aqui, invertendo-lhe quem sabe o sentido, o belíssimo “Drummond e a modernidade” de Antônio Cícero. (*Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.)

marca da sua especificidade, e o seu conteúdo de interdito, ou transgressão apenas perscrutável. O rosto vislumbrado de Deus se reverte numa perda do sujeito: Caetano se olha no espelho, reconhece seu rosto, mas como superfície indecifrável, imanência destituída de sentido. É a mesma perda do sujeito que se repetirá no período da prisão, com a ausência de espelhos, a impossibilidade de reconhecer seu rosto, o diagnóstico de que “Narciso estava morto”, e a ameaça da loucura definitiva.<sup>260</sup>

Digno de nota, neste sentido, é o fato de que os dois capítulos mais notáveis do ponto de vista estritamente narrativo de *Verdade tropical*, “Divino, maravilhoso” e “Narciso em férias”, sejam precisamente os que narram experiências de dessubjetivação radical, atando o nó histórico-biográfico à experiência íntima da perda do sujeito. Os dois capítulos consistem no verso e reverso do mesmo movimento, experiência mística/experiência com drogas, e confinamento na prisão, o seu lado luminoso e seu lado obscuro, objeto-sim, objeto-não. Neste sentido, *Verdade tropical* tenta fazer o balanço geracional de um passivo político e experiencial, que se dá enquanto *experiência de dessubjetivação*.

O capítulo “Divino, maravilhoso”, em seu cruzamento entre eventos históricos, misticismo e experimentação com drogas, contém já pronta uma leitura da alienação – no sentido marxista, proverbial, do termo, lido em profundidade como loucura – embutida na análise de Schwarz da “desagregação” geracional. O desvio místico, alucinogênico e psíquico, considerado “regressivo”, contém o mote do “terror da morte e da destruição”, ligados ao perigo de fusão mágica com o outro, na leitura adorno-horkheimiana do episódio

260 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 359-360.

de Circe na *Odisseia*. Ao contrário de Ulisses, nossos tropicalistas não resistem e tomam o filtro de Circe – uma espécie de ayahuasca – e isso ocorre precisamente após o truncamento do impulso de engajamento em uma “ação política responsável e socialmente útil”, justamente no dia 1º de abril de 1964, o golpe militar.<sup>261</sup> Truncamento este, indicado pela perplexidade de Caetano ao ser reencaminhado para casa, frustrado o seu desejo de participar, de “esclarecer” e “persuadir” – ou alfabetizar – como ele não fará depois da “conversão”, aos passantes durante a passeata estudantil, no episódio da “ira santa”, confinado que estava à desagregação das drogas, do mito e da mística, lidos por Schwarz como conversão mistificatória. A desagregação é explicada assim como resultado e custo histórico, geracional, do truncamento da história política brasileira pelo regime militar.

Caetano se debruça sobre a mesma questão, sem resolvê-la, no entanto, da mesma maneira. Na prisão, a ca-

261 Lembremos da leitura magistral de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Com a ajuda de Atena, Ulisses consegue não sucumbir à vontade de beber o filtro de Circe, ao contrário de seus companheiros, que sucumbem a ele, entendendo-o como promessa de união sexual. O prazer imediato resume o desejo arcaico de assimilação no outro. Sucumbindo a ele, eles são, ato contínuo, transformados mimeticamente em porcos. Para Adorno e Horkheimer, a mimese é o princípio mágico-poético que preside às semelhanças, que está nos insetos que usam a semelhança como ferramenta de disfarce. Leia-se esta passagem significativa: “O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o terror da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaça a cada instante a civilização. O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída do seu poder.” (T. Adorno e M. Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, op.cit., p. 44-45). Ver também, Jeanne-Marie Gagnebin. “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”, op.cit., p. 88.

rência absoluta de experiências sensoriais, a paralisação do tempo, o empobrecimento de dados da percepção que caracteriza a vida no interior de uma cela, em que “se repetiam todos os dias atos iguais e regulares”, convertendo a passagem do tempo em tempo estático, vão fazê-lo lembrar da experiência do ayahuasca, de sentir-se “apartado do [seu] corpo”. A analogia aparece ao menos duas vezes no livro, praticamente sem alterações:

Muitas vezes, através dos anos, tenho parado para considerar como foi arriscada e infeliz a circunstância de ter essa viagem alucinógena sido seguida de perto pela prisão. E me dito sobre como isso é representativo – mesmo emblemático – da coincidência, no Brasil, da fase dura da ditadura militar com o auge da maré da contracultura.<sup>262</sup>

E um pouco depois:

Depois que saímos da cadeia, começamos a nos habituar com as notícias de amigos que eram levados de prisões para sanatórios ou vice-versa.

Ou esta, em outra parte do livro:

Com efeito, muitos dos meus amigos mais queridos e admirados estavam entrando ou

262 Ibidem, p. 363.



saindo de manicômios e prisões, uma espécie de introjeção da violência sagrada dos que partiram para a luta armada, e da violência maldita dos que detinham o terrorismo oficial.<sup>263</sup>

Como vimos, Roberto Schwarz interpreta a primeira passagem, citada em sua versão mais concisa, na introdução, de um modo surpreendente. A especulação de Caetano sobre a coincidência entre contracultura e ditadura deixa entrever um cálculo “espinhoso e secreto”, de matiz conspiratório, de que a provocação tropicalista, de “alguém que se queria perigoso para a regra”, seria na verdade permitida por um “alvará informal”.<sup>264</sup> O que Schwarz vê como uma fantasia conciliatória embutida no programa negativo do tropicalismo, e que explica no fundo a “conversão”.

No livro de Caetano, por outro lado, a coincidência, representatividade ou emblema – termos que estão muito próximos dos utilizados por Schwarz – nomeia o elo analógico, na associação fulgurante estabelecida pelo memorialista, portadora de um ponto luminoso de sentido, para tentar entender alguma coisa dessa coincidência. Entre os manicômios (Torquato Neto, Rogério Duarte...), a experimentação com drogas, promovidas pela contracultura; e a tortura ou prisão política dos praticantes da guerrilha (Rogério Duarte tendo participado dos dois lados: militante da contracultura torturado), cifra-se um sentido que passa entre elas: de que nestes dois encarceramentos (o manicomial e o prisional) haveria a introjeção do real de duas violências, a “sagrada” da luta armada, e a “maldita” do terrorismo de estado militar.<sup>265</sup>

263 Ibidem, p. 456.

264 Ibidem, p. 82.

265 “As notícias de amigos que eram levados de prisões para sa-

Entendamo-nos sobre o sentido oposto dessas duas violências profundamente assimétricas: a *maldita*, do aparelho repressivo paralegal do DOI-CODI, consiste no mandato auto-outorgado, não submetido à deliberação do direito, característico do estado de exceção, de extermínio dos guerrilheiros e de braços da esquerda suspeitos de associação a ela, num processo que levou à morte, destruição e exílio de toda uma geração de líderes de esquerda, com consequências inestimáveis. De outro lado, a violência *sagrada* da luta armada, que constrói a figura da vítima a partir do que Ana Longoni chamou de o “mandato sacrificial” da guerrilha.<sup>266</sup>

natórios ou vice-versa” são uma referência explícita principalmente a Rogério Duarte e em menor medida a Torquato Neto. Rogério Duarte, o designer do tropicalismo, o mesmo da aprovação terrorista do incêndio do prédio da UNE, personagem de grande influência no momento de formação do tropicalismo, cunhado, na época, de Glauber Rocha, foi preso pela Polícia Militar no caminho da Igreja da Candelária no dia da Missa de Sétimo Dia de Edson Luís. Em seguida ele será torturado com seu irmão durante uma semana. O que resulta em um surto psicótico, e o leva a ser internado num manicômio. Sobre a experiência da prisão e tortura, e já marcado pelo delírio, ele escreve “A grande porta do medo”, que entrega ao psicanalista Hélio Pellegrino como maneira de preservar o manuscrito que ele próprio poderia destruir, antes de ser internado no manicômio. (Rogério Duarte. “A grande porta do medo”. *Tropicaos*. Narla Matos, Mariana Rosa e Sergio Cohn (orgs.). Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2003.) De Torquato Neto, poeta, jornalista, parceiro de algumas das mais importantes canções do tropicalismo, há que ler “D’engenho de dentro”, sobre sua internação, processo que acabou desembocando em seu suicídio. (Torquato Neto. “D’engenho de dentro”. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1973.) Ele, o “menino infeliz”, cuja sina é cantada na canção “Cajuína”, “A cajuína cristalina em Teresina”.

266 Ana Longoni desenvolve uma tópica específica às organizações da esquerda revolucionária argentina, e dos testemunhos concentracionários, o sentimento de traição do sobrevivente do extermínio pelo qual passaram os militantes, mas a reflexão pode ser aplicada, em parte, ao Brasil. Longoni constata, ao ler escritos de militantes de organizações armadas argentinas, por exemplo, que

Lembre-mo-nos mais uma vez da canção “Um comunista”,  
dedicada a Marighella:

O mulato baiano já não obedecia  
As ordens de interesse que vinham de Moscou  
Era luta romântica  
Era luz e era treva  
Feita de maravilha, de tédio e de horror<sup>267</sup>

Caetano fala do romantismo dos sonhos de liberdade de Carlos Marighella (“Os comunistas guardavam sonhos”). O que está em jogo aqui é, nada mais, nada menos, do que o acontecimento do “absoluto” necessariamente romântico em política. O mesmo absoluto que surge sob a forma de um “real absoluto” na viagem de ayahuasca. São estas drogas rituais das culturas ameríndias, aqui incluídas no programa contracultural, e resvalando sistematicamente no perigo da loucura, o sintoma moderno da transferência do absoluto ao campo experiencial.<sup>268</sup> Em resumo, tanto a luta armada

havia consciência “entre os militantes das organizações armadas, de que se dirigiam irremediavelmente a uma derrota acachapante e à própria morte”, no entanto decidiram continuar. A figura de um “mandato sacrificial” me parece particularmente aguda. Cf. Ana Longoni. “El mandato sacrificial”. Disponível em: [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro\\_historia\\_politica/pdf/longoni.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/pdf/longoni.pdf). Assim como: “La pasión según Eduardo Favario La militancia revolucionaria como ética del sacrificio”. Revista *El Rodaballo*, ano VI Nº 11/12, Buenos Aires, primavera/verão 2000.

267 Caetano Veloso. “Um comunista”. <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/um-comunista/>. Acessado em 02/10/2017.

268 No que toca a política, confira-se a proposição de Hannah Arendt, em *Da revolução* segundo a qual as revoluções americana e francesa são encarnações do absoluto, isto é, consistem em reedições do acontecimento “o verbo se fizera carne”, ou seja, num absoluto que se aparecera no tempo histórico como uma realidade terrena” (Hannah Arendt. *Da revolução*. Tradução: Fernando

quando o ayahuasca falam de uma experiência com/do absoluto como ruptura da representação política e do padrão do simbólico, abrindo a experiência para o real não-simbolizável. E o resultado geral desta experiência-limite geracional – a guerrilha e as drogas – de abertura ao ilimitado, é a limitação absoluta do encarceramento. Eis a materialização da repressão das utopias: as violências ativas – a guerrilha e a experimentação com drogas – são introjetadas em violências reativas – a prisão e o manicômio. É este o balanço geracional que um livro como *Verdade tropical* tem que fazer.

Dídimo Vieira. São Paulo: Ática, 1990, p.128). Mesmo que Arendt alerte para o perigo desta encarnação (“O absoluto é a perdição de todos, se o introduzimos no domínio da política”), o fato é que o seu desaparecimento da política coincide com o correspondente desaparecimento da própria revolução do cenário da política atual. E quem sabe este desaparecimento encaminhe a obsolescência acentuada pela qual atravessam as chamadas “democracias representativas” ocidentais.

## AÇO FRIO DE UM PUNHAL

*Irene ri.*

**Caetano Veloso**

A prisão de Caetano e Gil ocorrerá 14 dias após a promulgação do AI-5, no dia 27 de dezembro de 1968. (Os prazos variaram: a prisão de Ferreira Gullar, por exemplo, ocorre no mesmo dia.) A habilidade que teve a ditadura militar brasileira de formular juridicamente seus instrumentos de exceção sempre impressionou os cientistas políticos. Em suas considerações introdutórias, o AI-5 desenha a figura do “inimigo”, os atos nitidamente subversivos que configurariam uma suposta guerra contra-“revolucionária” – observe-se como todos os termos passam a ser equívocos – que requer instrumentos rigorosos para a manutenção da “revolução vitoriosa”. A justificativa do estado de exceção, assim como a do terror de estado (mas são a mesma coisa), aproxima-se do dispositivo jurídico da legítima defesa: diante do risco de morte de um programa de estado, é legítimo que nos defendamos custe o que custar, e mesmo utilizando-se de instrumentos de força.<sup>269</sup> É essa figura vaga da subversão (política e cultural), fantasiosa e paranóica, que autoriza, no artigo décimo do Ato Institucional, a suspensão dos direitos civis, do *habeas corpus*, “nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica

269 Com referência ao estado de exceção cf. a obra epônima de Giorgio Agamben. (Giorgio Agamben. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.)

e social e a economia popular”. Sedimentada no artigo 11: “Excluem-se de qualquer aprovação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato Institucional e seus Atos complementares, bem como os respectivos efeitos.”<sup>270</sup>

No período de dois meses em que esteve na prisão, Caetano passou por três quartéis no Rio de Janeiro, embora tenha sido preso em São Paulo: o quartel da Polícia do Exército na rua Barão de Mesquita (Tijuca); o quartel da Polícia do Exército na Vila Militar, em Deodoro; e o Quartel dos Paraquedistas do Exército também na Vila Militar. Nesta última prisão, Caetano teve um surto psicótico marcado por um tipo particular de delírio que se manifesta por um sistema de decifração supersticiosa de sinais, o “sistema de sinais”,<sup>271</sup> modo daquele que perdeu o controle de sua vida de controlar a incontrolável alienação a que foi submetido.

Se comparado a outros relatos prisionais da época da ditadura civil-militar brasileira – penso naqueles ligados à tortura, como *Retrato calado*, de Roberto Salinas Fortes, e *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, por exemplo – “Narciso em férias” chama a atenção pelo desnudamento radical da experiência descrita no que toca o corpo, a vulnerabilidade crua, ausente de qualquer retoque ou impostação.<sup>272</sup> Ali se aborda de modo inteiramente franco os dramas mais íntimos do humano: masturbação, choro, visitas íntimas, fobia, medo, com uma transparência desarmante, que não se encontra em qualquer outro relato do tipo. Enquanto

270 O texto do AI-5 pode ser consultado no Portal da Legislação, [http://www.planalto.gov.br//CCIVIL\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br//CCIVIL_03/AIT/ait-05-68.htm).

Consultado em 02/10/2017.

271 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 388, 398.

272 Luiz Roberto Salinas Fortes. *Retrato calado*. São Paulo: Editora Marxco Zero, 1988; Renato Tapajós. *Em câmara Lenta*: romance. São Paulo: Alfa-ômega, 1977, 2a. edição.

que nos relatos da tortura, por exemplo, se trata de relatar a experiência-limite da dejeção e transformação do sujeito em coisa pelo poder do arbítrio, experiência esta que é no limite inenarrável, no capítulo de *Verdade tropical*, a vida de que o poder soberano toma posse é descortinada em seus recantos mais inconfessáveis, do ponto de vista de um corpo que fala e sente ou que, ao deixar de sentir, sente falta disso. Nesse sentido “Narciso em férias” opera um desrecalque da literatura prisional como um todo e dos relatos de presos políticos em particular.

O capítulo de *Verdade tropical* que descreve a prisão de Caetano tem, como vimos, um título sugestivo: “Narciso em férias”. A sua primeira cena lembra a primeira cena de *O Processo*, de Franz Kafka, que formula o paradigma conhecido da visita policial matinal, *leitmotiv* no estado de exceção.<sup>273</sup>

Caetano:

O dia estava nascendo e eu ainda não tinha conseguido dormir quando os agentes da Polícia Federal chegaram para me prender.<sup>274</sup>

Toda a discussão sobre a insônia e o sono é referida no capítulo explicitamente a Marcel Proust, mas o subttexto mais profundo aqui é sem dúvida Franz Kafka. Repetidas vezes, durante os dois meses de prisão, o tema do sono e do pesadelo retornarão. Ao contrário do que era seu hábito na vida cotidiana, insone contumaz que é, na prisão, Caetano

273 A primeira frase de *O processo*, aqui na tradução de Modesto Carone: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” Franz Kafka. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

274 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p.347.

só faz dormir, mas a vigília parece-lhe um pesadelo. Quando a vida na prisão começa a melhorar, na última prisão, no quartel dos paraquedistas do Exército, no Rio de Janeiro, as insônias voltam. O pesadelo é a realidade; o sono, vazio de sonhos. Tanto o tema do adormecer quanto o da memória tem um tratamento oposto ao de Proust – é provável que a presença dele se dê talvez mais na sintaxe digressiva do que em qualquer outra coisa. Aqui o que interessa é a inversão do padrão normal – a insônia – na condição de absoluta anormalidade da prisão. A função da memória não é involuntária e prazerosa (como em Proust), mas um imperativo que luta contra o esquecimento, com o sono, e o desejo de esquecer. Em diversos momentos, Caetano se surpreende com o fato de não conseguir se lembrar, apesar da carência e mesmice do que deveria lembrar. O pouco se reverte em nada; o relato é pontuado de pontos obscuros de olvido, que tingem toda a lembrança de ausência de memória. (“Por mais que me esforce, não consigo lembrar de mim mesmo escovando os dentes em nenhuma das três celas em que vivi por dois meses” [...] Mas no caso de um cotidiano tão empobrecido, por que esquecemos tão totalmente mesmo a experiência de algo que, com absoluta certeza, sabemos que se deu?”)<sup>275</sup> O empobrecimento da experiência, a redução da experiência a zero, solicita a pergunta sobre a relação constitutiva entre experiência e memória, encaminhando a pergunta fundamental: em que consiste a experiência de não experimentar nada? Teria ela sido esquecida ou não existiu? E a questão ética: por que lembrar do terrível, se se quer esquecer? Pergunta semelhante a que tentará responder Freud no momento de conceber a pulsão de morte, dando um solavanco

275 *Ibidem*, p. 375.



na tese fundadora dos sonhos como realização de um desejo: que desejo se realiza, por exemplo, quando o traumatizado de guerra sonha repetidamente com o acontecimento de seu trauma?<sup>276</sup>

De todo o modo, é o crivo do sono que fornecerá, daí por diante, a chave invertida para a leitura da realidade, que se transforma em uma espécie de prisão: “Hoje sei que saí (venho saindo) da prisão como quem sai de um sonho, ao passo que, enquanto preso, eu julgava que Santo Amaro, o Solar da Fossa e a TV Record é que tinham sido um sonho do qual não era possível sair”.<sup>277</sup>

De fato, o paradigma formal para se ler “Narciso em férias” é o da inversão; a sua enunciação à de um sujeito des-subjetivado, um “eu” vazio, na verdade, o simétrico inverso do desvelado na experiência do ayahuasca: lá se tratava de uma “alma sem corpo”, aqui se trata de um “corpo sem alma”. Caetano refletirá sobre o que vivia nomeando a “irracionalidade” de tudo – outro modo de falar sobre a inversão, a que estou me referindo.<sup>278</sup>

Na prisão, nada nem ninguém é o que é ou deveria ser, e tudo é o que não é e não deveria ser. Os policiais à paisana, que prendem Caetano, não se caracterizam como tal;

276 Sigmund Freud. *Além do princípio do prazer*, op.cit.

277 Ibidem, p. 359. A frase retoma o motivo clássico do sonho dentro do sonho, do testemunho concentracional, inscrita, por exemplo, em *A Trégua*, de Primo Levi. No sonho, ele deixara Auschwitz, mas continuava sentindo uma angústia terrível. De repente, a angústia se intensifica e ele percebe que está de volta ao Lager. O que ele vivera antes era apenas uma “trégua”, o que explica o sentido do título do livro, “nada era verdadeiro fora do Lager”. O sonho dentro do sonho termina e ele ouve a voz conhecida do comandante gritando em polonês: Wstavach, “Levantem-se”. (Primo Levi. *A Trégua*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.359.)

278 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 398.

a verdade da acusação contra ele e Gil, motivo suposto da prisão, nunca é formulada, senão bem mais tarde, e mesmo aí de modo indireto, sob a forma de um “interrogatório”, que passa a ser ardentemente desejado, porque submeter-se a ele significaria tão simplesmente a possível inscrição de um eu numa situação de subjetivação, o que instantaneamente inscreveria a prisão em um regime qualquer de legalidade, mesmo excepcional, ao apresentar a possibilidade de defesa e portanto de liberdade; o que mais se aproxima de um “interrogatório” é realizado por um sargento fora de sua função, sentado “na cadeira do chefe”, sem mandato para fazê-lo, que questiona Caetano apenas para intimidá-lo, exercitando o seu “desprezo” por ele, e que acaba revelando o fundo da exceção que ali se exercia: que a reprovação contra o tropicalismo era de fundo moral, embora cínico, e não estética ou política – o que comprova que os três vértices formam um só – e a repressão contra ele, a mesma da ação do Centro de Combate ao Comunismo, organização clandestina militar que o sargento integrava. Ele fora um daqueles que invadira o Teatro Oficina, “que desceram a porrada naquele bando de filhos da puta”,<sup>279</sup> as acusações do falso interrogador, no entanto, eram também falsamente religiosas (“Você acha que a gente pode admitir aquela putaria com a Virgem Maria?”[...] “Botar Nossa Senhora de bobs na cabeça!...Eu não acredito em porra nenhuma de religião, mas um negócio desse não pode”), e quem confessa um fundo irrevelado de religiosidade é o próprio Caetano, que se ofende com a proximidade da palavra *putaria* com a Virgem (“respondi-lhe que eu acreditava em Nossa Senhora”); a “justificativa formal” para a prisão, a interdição do show da Sucata, e a

279 Ibidem, p. 385.

ficção de Randal Juliano sobre a dança com a bandeira do Brasil e o canto do Hino Nacional recheado de palavrões, revelada afinal pelo major Hilton, no quartel dos paraquedistas do Exército, e eventualmente desmentida,<sup>280</sup> descobre-se não ser o motivo real. Este era muito mais difuso e difícil de circunscrever, que prescindia de qualquer fato objetivo: “o que motivava a minha prisão não era nenhum ato particular mas uma captação difusa por parte dos militares de algo em mim que lhes era essencialmente hostil”.<sup>281</sup> A violência do aparelho repressivo que se fez tão presente em outros casos é aqui insinuada, insidiosa, indireta, e comparece enquanto ausência. Há espaço marginal para pequenas concessões de compaixão, desvio particular da humanidade dos gestores à operação repressiva. Assim, o soldado que se compadece de Caetano ao saber que se preparava para ele o “assassinato simbólico” do corte de seu cabelo, ou o “soldadinho” que, já no quartel dos paraquedistas do Exército, o acompanha nos banhos de sol, com uma metralhadora apontada para a sua cintura, pede-lhe desculpas pelo que fazia e pelo modo com o que o fazia (embora continuasse fazendo), dizendo a frase que resume a inversão estrutural que venho descrevendo: “que não era ele que estava ali, que por ele, jamais nada daquilo aconteceria”.<sup>282</sup> Mais do que evocar a clássica isenção de responsabilidade das discussões éticas sobre a autoridade na gestão do horror concentracionário – penso evidentemente, na análise de Hannah Arendt sobre Eichmann –,<sup>283</sup> a frase cristaliza o sentido da prisão de Caetano, e do estado

280 Ibidem, p. 396-398.

281 Ibidem, p. 401.

282 Ibidem, p. 389.

283 Hannah Arendt. *A Report on the Banality of Evil. Eichmann in Jerusalem*. Middlesex/Nova York: Penguin Books, 1977 (1984).

de exceção em geral: não ser e não estar. Ninguém estava ali. O próprio Caetano era ninguém. Nem o “soldadinho”, nem a sua função – ela como ele, submetida ao ordenamento militar – quem estava ali? E sim, a figura vazia da pura obediência às ordens, dentro da mais rigorosa informalidade, no exercício clandestino do poder.

Ao longo de toda a prisão há um ponto de interrogação quanto ao interrogatório, que sempre se anuncia e é sistematicamente adiado. “Mas é agora que afinal se realizará o interrogatório”; “esperávamos que aquilo fosse afinal o interrogatório”...; “um resquício de esperança de que estivessem me chamando para o interrogatório”,<sup>284</sup> pergunta-se Caetano, a cada ensejo em que o contato com as autoridades parecia querer formalizar-se. Não faltaram de fato interrogatórios ao arbítrio, acompanhados ou não de tortura, mas não no caso de Caetano. O desejo de ser interrogado significa a vontade de que a condenação sumária e sem defesa se manifestasse afinal como linguagem, na qual é dado ao sujeito a possibilidade de se inscrever e dizer “eu”. O não-lugar em que ele se encontra é definido pelo paradoxo: desejar ardentemente o interrogatório significa desejar a definição de sua culpa. Um outro modo deste paradoxo: o alívio diante da primeira farda militar,<sup>285</sup> o aparelho clandestino de segurança adquirindo afinal uma cara oficial, resolvendo-se a hipótese eventual de tratar-se de um sequestro criminoso (“os policiais à paisana não mentiram”), alívio, no entanto, mesclado de apreensão, ao perceber que a presença de armas nas mãos dos militares apontava para uma violência de uma outra natureza, e mais terrível, por envolver o Estado: “...[P]ela primeira vez tive a impressão de estar num pesade-

284 Ibidem, p. 358.

285 Ibidem, p. 354.

lo”, conclui Caetano, retomando o tema do sono (“era realmente terrível que fosse noite”).

É no traslado entre o quartel da polícia do exército da Barão de Mesquita, no Rio, e o quartel de Deodoro que ele explicita, de forma clara, esse lugar que passa a ocupar:

O carro em que estávamos não era do exército nem da Polícia Federal. Talvez pertencesse à Polícia Militar. É mais provável que fosse da Polícia Civil, pois lembro de dois ou três homens à paisana tomando os assentos da frente. Isso dava a impressão de que qualquer coisa podia acontecer conosco sem que ninguém se desse conta. Um aparelho repressor tão confuso, sem mandado de prisão, sem interrogatório e com tantos policiais envolvidos, produzia a sensação de que tínhamos sido atirados no inferno de que os solavancos no escuro e as curvas fechadas ao som do grilo dolorido mas impiedoso da sirene eram apenas um indício.<sup>286</sup>

Circunscrevem-se aqui os termos da ação policial-militar ilegal, clandestina. A violência se oculta em “amabilidade exagerada”, que substitui um ato de prisão, na verdade, um *sequestro*:<sup>287</sup> os policiais que o prendem não têm farda, a caminhonete que recolhe a ele e a Gil não tem qualquer sinal exterior que a identifique, e pode pertencer a qualquer das múltiplas polícias que compõem o aparelho de segurança, não há mandado policial, os dois presos, “dentro do ven-

286 Ibidem, p. 371.

287 Ibidem, p. 348.

tre do monstro”, para todos os efeitos, deixaram de existir. Assim, se entra no espaço liso de uma exterioridade pura ao sistema jurídico e simbólico. O que Caetano acha confuso, na verdade, é o funcionamento regular, em sua absoluta irregularidade, de uma operação do sistema policial militar da exceção. Elio Gaspari descreve minuciosamente, com olhar fascinado, as entranhas do aparelho militar, a partir da figura do desvio do estado de direito. No interior desse desvio, um fenômeno notável e sistêmico, condição da expansão inusitada do seu funcionamento, é a corrupção generalizada interna ao aparelho de estado. Sua explicação se deve ao fato de que, ao instituir-se fora do estado de direito o estado de exceção abdica, pelo mesmo ato, dos sistemas regulares de controle de seu próprio funcionamento, exclusivos do estado de direito, estimulando, ou simplesmente permitindo, desta forma, a generalização da corrupção. Restando ainda, no entanto, a dúvida sobre a hipótese do funcionamento desses sistemas de controle, e do que há de irreduzível e estruturalmente torto no estado de direito. Este o sentido, em todo caso, da delação, dos favores e dos favoritismos aos próximos, como o que levara o jornalista Randal Juliano a inventar o pretexto da prisão de Caetano e Gil. Corrupção é portanto o nome moral da exceção, que se configurará no limite como regra irregular para a sucessão de golpes internos à cúpula do regime, sempre assombrada por uma “linha dura”, que se acredita na missão corretiva de “colocar a casa em ordem”.<sup>288</sup> O sentimento que resulta disso para Caetano, de estar completamente a mercê, “de que qualquer coisa podia acontecer”, ao ser retirado de seu apartamento e jogado em um vazio legal, descreve com precisão uma vida

288 Elio Gaspari. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

não-subjetiva, destituída de direito, a “vida nua”, a “*bloss Leben*”, de que fala Benjamin.<sup>289</sup>

Essencialmente negativa e destruidora, a vontade de matar do estado de exceção se inscreve no corpo. Seu sucesso está descrito com todas as letras por Caetano: “eu tinha medo de morrer, acreditava já estar morto,”<sup>290</sup> que contém o centro pulsante da negatividade daquilo que é narrado no livro. Caetano perceberá isso imediatamente: as autoridades militares haviam lhe roubado o corpo.<sup>291</sup> O que ele diz de uma forma iluminadora: roubaram-lhe a “vida do espírito”. Terem-lhe roubado a vida do espírito é indicado pela sensação de sentir-se fora, apartado de si mesmo e de seu corpo, somatizado por ele na impossibilidade de ejacular e chorar, esses dois jorros do espírito.

E foi a visão de Gil, descendo a escada de seu prédio, ele já dentro da caminhonete da polícia, que parece haver instaurado o paradigma dessa nova frieza, a “consciência fria e estrita”,<sup>292</sup> esvaziada, a sua incapacidade radical de sentir, de sentimentalismo e de auto-piedade, reduzindo-o a uma objetividade automática.

Gil andando pela calçada vazia em direção à  
caminhonete [...] eu próprio olhando através  
do vidro – tudo parecia estar sendo visto de  
fora e de longe por uma consciência minha

289 Walter Benjamin. “Para uma crítica da violência”. Trad. Susana Kampff Lages. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2011. Susana traduz a expressão *Bloss Leben* por “mera vida” (p. 154). Cf. Também, Giorgio Agamben. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*, op.cit.

290 Caetano Veloso. Verdade tropical, op.cit., p. 407.

291 Ibidem, p.362-363.

292 Ibidem, Ibidem.

muito límpida e muito limitada. Eu como que via tudo com uma clareza exagerada e, no entanto, não era capaz de ir longe em nenhum tipo de encadeamento de ideias.<sup>293</sup>

A “cena falsa”, “fingida”, que os dois montaram, que distancia a realidade do encarceramento que de fato se dava, prepara o mote do estranhamento, e da alienação, num *Unheimliche* freudiano real.<sup>294</sup> Tudo era outro, em uma “vertigem”: as ruas vazias do centro de São Paulo pela manhã – colocadas entre ele e a visão do amigo por cuja prisão se sentia culpado, saindo de casa, ele já fora da sua – parecem esvaziar-lhe o “eu”, já visto como outro, distante, na pele do amigo, que “prendera”, mas sem capacidade de sentir o que *ele* (o próprio Caetano) sentia.

E é o mesmo vazio que reaparece em uma cena simetricamente oposta a esta, na passagem pelo prédio do antigo Ministério do Exército (atual Palácio Duque de Caxias), na Av. Presidente Vargas, no centro do Rio de Janeiro, espacializado na distância que separa Caetano e Gil da enorme mesa de jacarandá onde posa o general solitário, para os olhares de seu público submisso e calado. A liturgia do poder, contida neste teatro (o “palco”) em que o general silenciosamente come a sua refeição sob o olhar atônito dos dois, fingindo indiferença e ao mesmo tempo vigiando-os silenciosamente. Aqui trata-se de um teatro do poder, cuja soberania precisa ser vista, como em um palco, enquanto que lá tratava-se do antiteatro da dessubjetivação, ambos no entanto alterados como visões onde a perspectiva do objeto é deformada, seja

293 Ibidem, p. 350.

294 Sigmund Freud. “O inquietante”. *Obras completas volume 14*. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



como angústia, seja como cômica grandiosidade vazia (a “pompa”).

Cada livro que leu na prisão, *O estrangeiro* de Camus, *O bebê de Rosemary*, um livro de poemas de Jorge de Lima, *Deus desconhecido* de Steinbeck, ou as canções que cantava: “Fracasso”, “Onde o céu azul é mais azul”, sucessos de Francisco Alves, “Assum preto” de Luiz Gonzaga – cada uma dessas obras artísticas traz elementos objetivos que Caetano identifica imediatamente à sua experiência na cadeia. Mas em nenhuma isso é mais notável do que na canção “Súplica”, na versão de Orlando Silva, que expressa de forma emblemática o processo de dessubjetivação pelo qual estava passando. Caetano, ainda na solitária na Tijuca, canta-a diversas vezes para um comunista nordestino, seu vizinho de cela, que lhe pedira para cantá-la. Nas repetidas vezes que a canta diz aplicar-se o melhor que pode a atender o pedido, mas é incapaz de sentir o que quer que fosse, ou o que a letra dissesse.

### Súplica

Aço frio de um punhal  
Foi teu adeus pra mim,  
Não crendo na verdade,  
Implorei, pedi

As súplicas morreram, sem eco, em vão,  
Batendo nas paredes frias do apartamento  
Torpor tomou-me todo  
E eu fiquei sem ser mais nada  
Adormecido tenha, talvez, quem sabe?

Pela janela aberta, a fria madrugada,  
Amortalhou-me a dor, com o manto da garoa  
Esperança, morreste muito cedo,  
Saudade, cedo demais chegaste  
Uma quando parte, a outra sempre chega  
Chorar, já lágrimas não tenho  
Coração, por que é que tu não paras?  
A taça do meu sofrer findaste  
É inútil prosseguir se forças já não tenho  
Tu sabes bem que ela era a minha vida  
Meu doce e grande amor.<sup>295</sup>

Caetano localiza na canção alguns elementos que lhe pareciam descritivos de sua situação no momento. Em primeiro lugar, a valorização da palavra “apartamento”, e sua ausência de rima, lembrava-lhe de seu próprio apartamento em São Paulo, seu primeiro apartamento, para onde não mais voltaria, e onde ouvira há poucos dias, por coincidência, a canção que o velho comunista lhe pedira para cantar. Em segundo lugar, a garoa a que se refere a letra, universalmente associada a São Paulo. Uma leitura um pouco mais detida revela, no entanto, uma série de outros elementos: o motivo clássico da separação definitiva da amada tão recorrente no repertório de Orlando Silva, o adeus metaforizado violentamente como “aço frio de um punhal”; a redução a nada do amante abandonado, como representação da “vida nua”; a recusa em aceitar a verdade, as súplicas, que morrem *sem eco*, em vão, que são isomorficamente inscritas na canção como um todo, em versos brancos. Elementos sutilmente ressaltados por Caetano, que escreve, no contex-

295 “Súplica” (valsas), de Octávio G. Mendes e José Marcílio—Deo. Gravação: 15 de fevereiro de 1940. Lançamento: abril de 1940.

to de sua leitura da canção, que “Narciso estava morto,”<sup>296</sup> sentindo anestésicamente e quase teoricamente que a cena deveria ser comovente, mas incapaz de sentir o que sentia ou deveria sentir. A falta de rima dos versos brancos, que a canção nomeava ao falar da falta de eco da súplica, e que se comunica com o motivo mitológico da morte de Narciso, informa o próprio título do capítulo “Narciso em férias”. Narciso sem eco, Narciso morto, sujeito sem imagem, nas celas despojadas de espelho, nisso desaparecendo o próprio sujeito. O diagnóstico incide diretamente sobre a confissão do Narciso, no episódio da manifestação de estudantes reprimida pela polícia militar.

Mas a estranheza não fica só nisso: salvo engano, é a única canção em versos brancos do cancionário de Orlando Silva, raríssimo exemplo no cancionário popular brasileiro como um todo, cuja interpretação, absolutamente única, sublinha o descentramento ou o deslocamento sistêmico dos acentos dos pés da letra em relação aos acentos rítmicos dos compassos da valsa. Uma espécie de rubato ou atraso suspenso da letra em relação à música que produz um ritmo contramétrico nessa “valsa esquisita”, como a descreve Caetano. Correndo o risco de carregar excessivamente a nota, e adotando propositalmente uma perspectiva musicológica “conservadora”, porque eurocêntrica, que sublinha o caráter da “exceção” da síncopa à norma do compasso, diria que o efeito da interpretação de Orlando Silva caminha a contrapelo do tratamento musicológico da síncopa, como “regra definidora da música popular brasileira”.<sup>297</sup> Não me parece

296 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 360.

297 Em “Machado Maxixe”, José Miguel Wisnik resume o aporte musicológico de Carlos Sandroni no tratamento da síncopa, ao deixar de referi-la como exceção à regra europeia. “Carlos Sandroni contribui também para avançar o entendimento dessa questão,

um acaso o fato da fórmula sobre a regra da música popular brasileira praticamente repetir a frase clássica de Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral.”<sup>298</sup> Há isomorfia entre a contrametricidade da canção e o estado de exceção em que ela comparece com força especial. Ou seja, ao contrário do efeito lúdico de brincar ou iludir a lei da subordinação aos tempos fortes, esta “acentuação em pontos não tônicos da métrica regular do compasso”,<sup>299</sup> como transgressão ao modelo eurocêntrico que o pauta (e ainda a ele subordinado), de insistente desvio rítmico afro-brasileiro

inspirado na etnomusicologia africanista. Segundo ele, a rítmica permeada de deslocamentos acentuais, que remonta, no Brasil, ao lundu, e se consagra modernamente no maxixe e no samba, reconhecendo-se nas mais variadas regiões da música popular, foi tradicionalmente pensada por meio do conceito de síncope: a já mencionada acentuação em pontos não tônicos da métrica regular do compasso. Essa concepção padeceria, no entanto, do defeito de ser pensada segundo o ponto de vista da música europeia, pois reduz os processos rítmicos - ditos sincopantes - a um desvio da norma do compasso, isto é, a uma espécie de *exceção* insistente [grifo meu], que se torna, no entanto, paradoxalmente, a regra definidora da música popular brasileira. O assunto ganharia então, segundo Sandroni, em ser pensado diretamente segundo a lógica rítmica conatural às músicas africanas, que não se baseia na medida regular do compasso, que não subdivide o tempo em células regulares, mas o produz por meio da adição de células desiguais, pares e ímpares, gerando múltiplas referências de tempo e contratempo, que entram continuamente em fase e defasagem. Essa combinação de paridade com imparidade rítmica, em que o deslocamento e a defasagem constituem-se em dado inerente à pulsação musical, e em fundamento da sua temporalidade, resulta naquilo que Sandroni chama contrametricidade.” Ver a respeito, José Miguel Wisnik, “Machado Maxixe”. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 46-47.

298 Walter Benjamin. “Sobre o conceito de história”. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: ed. Brasiliense, 1994, 7a. edição, p. 226.

299 José Miguel Wisnik, “Machado Maxixe”, op.cit., p. 46-47.

convertido à norma, de exceção transformada em “regra geral”, como quereria o paradigma da exceção que venho descrevendo – o rubato parece literalmente *suspender* o ritmo, em boa *Aufhebung* da exceção (suspensão da suspensão), exatamente como são suspensos os direitos civis do preso no quartel da Polícia do Exército na rua Barão de Mesquita.<sup>300</sup>

Em nenhum momento o equívoco estético-político de Roberto Schwarz a respeito de *Verdade tropical* é mais flagrante do que em sua leitura de “Narciso em férias”. Para ele, o “tom queixoso” do capítulo, onde Caetano externaria “surpresa e decepção” pela prisão, motivada por uma confiança de fundo em que “tudo terminará bem”, trai a verdade última da fraca carga de negatividade, i.e., da provocação, e do programa tropicalista. “‘Por que a surpresa e a decepção de Caetano quando seus ataques são mal recebidos?’, reagiria o Narciso decepcionado.”<sup>301</sup> A provocação programática tropicalista pressupõe, em última análise, a conciliação: “que as partes opostas estejam no mesmo campo”, ou seja, que os militares deveriam, na fantasia de Caetano, segundo Schwarz, ter sido compreensivos!

Detenhamo-nos um segundo sobre o que esta interpretação pressupõe: queixar-se da prisão, ou mesmo considerá-la injusta, consiste em não levar a sério o sentido real da revolta e da provocação tropicalistas. Evidentemente, na leitura de Roberto, não há aí contradição nem incoerência, já que aqui se revela o aspecto conciliador que caracteriza, no fundo, esta negatividade *light*. A surpresa e a decepção de Caetano, de que uma “série impressionante de provocações levasse à prisão”, implica ou bem que no fundo a provocação

300 Cf. Sandroni, *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Ed. UFRJ, 2001, p. 19-37.

301 Roberto Schwarz, *op.cit.*, p. 65.

não era para valer, e como tal não deveria levá-lo à prisão como o levou, ou que a provocação gratuita e autodestrutiva visava à produzir a prisão. A queixa, portanto, invalida a verdade negativa do gesto. A única coisa aceitável, do ponto de vista de Roberto, o único ato consequente com a negatividade da provocação, seria que Caetano aceitasse que a prisão era a única reação possível dos militares, a única que levaria a sério o seu gesto enquanto tal. Algo que se traduziria por: “Me levaram à sério, porque meu gesto era sério, eu merecia portanto a prisão”. Ao invés disso, Caetano se lamuria.

Entendamos a proposição de Roberto: o artista, ou na verdade qualquer cidadão, se provocador da ordem estabelecida, deve aceitar estoicamente a consequência de seus gestos. No contexto da exceção autoritária, portanto, justifica-se a repressão como prova da verdade transgressora do gesto artístico. Em um estado de direito, a surpresa de Caetano seria semelhante à de um criminoso justamente preso pelo crime que cometeu. O entendimento consequente da negatividade estética seria a aceitação da prisão, que daria razão aos militares, e ao ato de provocação contra eles, por haver acusado o golpe ao prendê-lo. Não preciso desenvolver o ponto para demonstrar que a análise de Schwarz denota de um conservadorismo estupefacente. Além de insensível: como julgar alguém que é preso e que não tem a mais mínima noção do destino que lhe é reservado? Como não sentir pudor ou vergonha (*Sham*) diante das vítimas?, poderíamos dizer, parafraseando a pergunta célebre de Adorno.<sup>302</sup>

São terríveis de cegueira humana, literária e política as avaliações do caráter excessivamente literário, proustia-

302 Theodor Adorno. “Engagement”. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, 2a. edição, p. 65.

no (sinônimo de artificialismo literário) do capítulo, que se “concentra nas perturbações do sono, da libido, dos humores e da razão causados pela perda de liberdade”.<sup>303</sup> Roberto não vê ali “nenhuma vontade de resistência”, julga que o “longo queixume analítico”, o “ângulo intimista”, às expensas da dimensão coletiva, deixam a desejar. Caetano, ao contrário da “tradição do gênero” – mas qual gênero? certamente não o da escrita carcerária – que manda o prisioneiro político dar um balanço dos acontecimentos passados e das perspectivas futuras”,<sup>304</sup> se debruça sobre aspectos não-coletivizáveis, apolíticos, como a impossibilidade de se masturbar, de chorar, e a superstição. Entendamos o que pede Roberto: é preciso que no auge do desespero, em meio à mais profunda incerteza sobre o que acontecerá, e sobre que destino lhe será dado, o preso político, segundo uma tradição que desconheço, interrompa tudo isso e cumpra o receituário da prática política. É na prisão que deve-se demonstrar a coerência, a avaliação do projeto, o balanço do futuro. Atenção, presos políticos e comuns, não esqueçam de repensar seus projetos e reavaliá-los! Caetano, por favor, comporte-se.

Roberto vê nesta “confissão de fraqueza”, pela incapacidade de opor resistência”, e um “heróismo ao contrário”, que se equipararia ainda à reação mais politizada dos militantes de esquerda, com vantagem para si próprio. Ele dirá que o que questiona é o queixume, e não o juízo quanto à injustiça da prisão: o problema se situaria então na manifestação do sentimento, no modo como a situação da prisão afeta o sujeito que narra as suas experiências. Da terrível depressão, do surto de psicose, da violência sofrida, Roberto retém o julgamento moral da autossatisfação

303 Roberto Schwarz, op.cit., p. 103.

304 Ibidem, Ibidem.

do amor-próprio excessivo, e uma duvidosa cumplicidade com o terrível capitão treinado nos Estados Unidos: “Sem esconder a satisfação de amor-próprio, Caetano relata a sua cumplicidade com o major que o interrogara na prisão, o qual denunciava ‘o insidioso poder subversivo de nosso trabalho’ e reconhecia ‘que o que Gil e eu fazíamos era muito mais perigoso [para o regime] do que o que faziam os artistas de protesto explícito e engajamento ostensivo’”<sup>305</sup> Seria preciso ser modesto.

Há nisso “desconversa”, Caetano se dispensa de fazer o que deveria: “Reatar o fio com a posição avançada e guerreira em que se encontrava no momento em que a direita política o atingiu”.<sup>306</sup> Mas como exigir o que quer que seja diante da experiência que Caetano descreve em seu livro? Como não se curvar à soberania absoluta do vivido e aceitá-lo como ele é, neste ofício único de sobreviver, no momento em que se é privado de qualquer alternativa, e se é obrigado a tão simplesmente tentar, da melhor maneira possível, continuar vivendo?

O problema não se resume, no entanto, a uma falta de acuidade crítica. O problema de fundo que se revela aqui é uma recusa estrutural, sob a desculpa de politização da literatura, de qualquer sentido experiencial da literatura. Ou seja: na crítica de Schwarz não existe sujeito da experiência. Toda a experiência que o sujeito ou os personagens dos romances que analisa venham a ter, só é legítima se imediatamente remetida ao horizonte social, e a uma mediação universal. O particular é essencialmente apolítico, eventualmente regressivo. O particular se queixa, esperneia, chora, goza, ejacula, ri – “Irene ri” é a única canção que Caetano

305 Ibidem, p. 81.

306 Ibidem, p. 104.



compôs na prisão, o talismã palindrômico que contém, concentrado nele, todo o contrário do que vivia ali; o particular é afetado pela vida e faz dessa experiência o centro do que narra. O sujeito desenhado pela crítica de Schwarz não deve ter qualquer aderência à vida. É o sujeito-obra de Machado, o sujeito transcendental da crítica, aplicado retrospectivamente à vida do sujeito, que exige que ele se comporte como a obra antes de realizá-la, e que se fosse assim não teria nada a contar nela. No fundo o que se interdita aqui é o próprio corpo, como mônada humana dotada de uma essência universal.

Em sua análise do documentário de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, Roberto Schwarz recua diante do depoimento confuso e choroso de uma das filhas de Elisabete, agora transformada em dona de bar na Baixada Fluminense. Há recaída sentimental em certas “tomadas em *close* do sofrimento da pobre mulher [que] podem funcionar como simples exploração das emoções alheias”.<sup>307</sup> Se não for reforçada a articulação com o processo destitutivo histórico, a câmera pode ter efeito “voyeurístico”, indiscreto. O que se busca é indubitavelmente a saúde pública, mas explica Schwarz, “é sabido que o bom médico não é o que tem pena, mas o que cura”. Schwarz explica que a ambiguidade não está no diretor, mas na situação, ou seja, a articulação com um projeto de transformação social que o golpe militar lhe roubou. Não cabe, portanto, sentir pena, mas brechtianamente, isto é, distanciadamente, produzir consciência. É verdade, as desgraças que se abateram sobre toda a família são inegáveis, no entanto, elas se abateram sobre tantos outros “trabalhadores igualmente esclarecidos e corajosos”. Ouçamos a recomendação do crítico: quando

307 Roberto Schwarz. “O fio da meada”, op.cit., p. 75.

sofrer, lembre-se sempre de outros tantos que sofreram, faça o seu dever de casa, realizando a mediação social, antídoto puritano, protestante contra a autocomiseração. No entanto, retrucaríamos: como impor o que quer que seja à experiência do sofrimento individual? Não há aqui arrogância do crítico que pressupõe que não haja articulação própria embutida no sofrimento das vítimas?

Portanto, ao desqualificar o particular, exigindo que ele se remeta sempre e unicamente ao universal, no movimento que Schwarz chama de “dialético”, ele omite o próprio particular, sempre subsumido no universal que, só ele, lhe confere sentido. Em banho-maria universal, o sujeito é pura mediação, ou não é. Explica-se assim a condenação das atividades na prisão, e a queixa particular inaceitável. Explica-se a condenação sumária de apolitismo da conversão ao mito, regressivo, mas explicável, no contexto da desagregação do sujeito resultante do golpe de 64. Schwarz não enxerga a mediação que o livro de memórias realiza, o seu modo específico de universalizar, ao produzir uma alegoria do Brasil, pelo viés da singularidade radical da experiência de exceção do que narra. Não entende o terrível poder da passividade, de enfrentar a objetivação do desprezo, manifesto no olhar e nos atos dos militares que prenderam Caetano e que sadicamente o ameaçam, o mesmo desprezo do preconceito, da homofobia, do racismo, do machismo. De todas as formas arbitrárias de destruição do outro. Não entende, em suma, a lição política do sentimento de ser um objeto, a prática da dessubjetivação.

Ao contrário do que afirma Roberto, o capítulo “Narciso em férias” é de uma força literária e política notáveis na literatura brasileira. Como em toda a tradição da literatura carcerária, o cerne da experiência narrada ali é a des-

coberta de uma coletividade imediatamente política, que exacerba ainda mais a dessubjetivação vivida pelo narrador no abismo de sua cela: a terrível realidade do preso comum, enquanto realidade comum do humano, e o *status* privilegiado, o sofrimento na verdade infinitamente inferior, e o caráter frequentemente espúrio, “inautêntico”, apesar de tudo, do seu sofrimento, se comparado ao de outros, que sofrem muito mais. Estranha descoberta que destitui o sujeito no momento de sua mais radical destituição, roubando-lhe o fio de autopiedade, de que ele tanto necessita. Essa descoberta da experiência do sofrimento “ordinário” está em Dostoiévsky, em Primo Levi, em Graciliano Ramos, ou em todos os grandes textos da literatura concentracionária ou carcerária.<sup>308</sup> Em cada caso, trata-se da revelação da realidade inumana do preso comum, mas não existe, na verdade, diferença entre preso comum e preso político, todo preso é preso político. No relato de Caetano ela aparece sob a forma de gritos lancinantes de presos torturados.

Todos nós, presos políticos, sabíamos-nos sob a proteção de uma ordem de não-agressão física [...] Os presos comuns não se beneficiavam dessa benevolência. [...] Dizia-se tratar-se de ladrões e contraventores das redondezas da Vila, pequenos criminosos da Zona Norte. Às vezes eu era acordado no meio da noite por gritos horrendos vindos do corredor. [...] De uma feita, pelo menos, tive a

308 Sobre Primo Levi, ver, o meu “Sobre viver (Giorgio Agamben e Primo Levi)”, in: *Escritos da sobrevivência* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2013). De Dostoiévsky ver *Recordações da casa dos mortos* (São Paulo: Nova Alexandria, 2010, segunda edição); de Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere* (São Paulo: Record, 2008).

quase-certeza de que a vítima tinha morrido. [...] De fato, desde essa experiência na PE da Vila Militar, passei a ter uma ideia diferente da sociedade brasileira, a ter uma medida da exclusão dos pobres e dos descendentes de escravos que a mera estatística nunca me daria. Mas seriam sempre realmente de presos comuns os gemidos infernais que ouvíamos nas noites da Vila Militar? A longa duração de algumas dessas sessões de tortura de que éramos testemunhas auditivas me leva a supor que talvez, durante a noite, fossem trazidos alguns militantes de quem se queria arrancar confissões importantíssimas.<sup>309</sup>

O dado da testemunha é submetido a toda sorte de limitações: ela ouve, não vê, e não sabe bem o que ouve. A hipótese sobre a morte ou a tortura é válida enquanto interpretação do real, mas o real precisa ser interpretado, não se tem acesso direto a ele: eis explicitado o mecanismo da mediação. A testemunha testemunha sobre a dor do outro. E o que se revela na prisão é tão somente “a sociedade brasileira”. Caetano descobre em Deodoro a diferença máxima de direitos que separa a violência dirigida a presos comuns e presos políticos, ou entre o seu *status* privilegiado de preso político, distinto do de outros presos políticos. A prisão é sempre um observatório do humano, diferente de si mesmo, e, no centro de tudo, a singularidade humana como a própria diferença.

Ao contrário do que quer Schwarz, o capítulo da prisão talvez seja o capítulo mais político do livro. Leia-se a

309 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 379.

cena perturbadora do capitão formado em antiguerilha na academia militar norte-americana, que projeta sobre o corpo quase nu de Caetano um tipo de olhar ao mesmo tempo homoerótico, ameaçador e violento, que contém em si a cifra político-erótica do motivo prisional, com uma honestidade e um desassombro, que não se furtam a ir o mais fundo possível na experiência individual, até o ponto em que ela encontra o dado político-histórico mais agudamente universal. O capitão se postava diariamente diante das grades, e fixamente olhava o corpo seminu de Caetano de cueca na cela, “de um modo que eu me sentia inteiramente nu e desprotegido, tinha vontade de me vestir”.<sup>310</sup> Inesgotável é a riqueza alegórica desta cena, em que todos os elementos fazem sentido: desde a leitura geopolítica do golpe militar – a pedagogia norte-americana da repressão (o capitão era informado nas teses contraculturais de Marcuse e na teoria da sexualidade de Freud) – até a frieza sádica do seu olhar, que sexualiza o seu objeto, quer matá-lo e comê-lo, no sentido literal e figurado do verbo.

O que dizer sobre a fulgurante riqueza poética da leitura da fotografia da terra vista inteira do ponto de vista do espaço, das páginas de *Manchete*, de que Caetano, anos depois, extrairá a belíssima canção “Terra”: “Preso numa cela mínima, admirava as imagens do planeta inteiro, visto do amplo espaço”.<sup>311</sup> Está aqui explicitado o próprio mecanismo de universalização da poesia e da arte, como modo de visão ao mesmo tempo distanciada e afetiva do mundo, visto de dentro e de fora, de perto e de longe. A *vida nua* é aqui literalizada em passagens em que, diante do calor de ficção científica que fazia no verão carioca de 1969, Caetano passa-

310 Ibidem, p. 399.

311 Ibidem, p. 393.

va todo o tempo de cueca. Não é por acaso, tampouco, que aqui se lida com honestidade impressionante com os elementos mais recônditos da existência humana: as ereções, os encontros sexuais com Dedé que praticamente o salvaram da loucura,<sup>312</sup> as masturbações, o “sistema de sinais” da psicose com seus jogos premonitórios fornecidos pelas baratas. “Se eu lançar o jato de Baygon nessa barata e ela conseguir fugir sem morrer, haverá um atraso de três dias na ordem de liberação”.<sup>313</sup> Quem já leu Clarice Lispector sabe que as baratas se referem ao humano.

Muito tempo depois Caetano se lembrará com uma certa terrível nostalgia desse período, o que lhe provocará horror. O calor e a limitação de espaço lhe lembram os anos de infância em Santo Amaro. É na lembrança que se extrai felicidade de anos frequentemente infelizes. Não se trata apenas da modificação que a memória produz nas coisas, transformando a infelicidade do momento em memória retrospectiva feliz. Há algo de um gosto pela vida que nos remete a sensações corporais prazerosas que lembram, escreve Caetano, a nostalgia que as mulheres sentem da gravidez e do parto.

E resume: “Atingi um ponto zero em que simplesmente era”; e: a “abertura para uma doçura de existir”.<sup>314</sup> A experiência de existir se comunica com a magnífica descoberta ontológica de tudo (“tudo o que de fato é”), durante a viagem de ayahuasca. Caetano escapa por pouco da loucura, e foi retirado dela por seu pai, ao chegar em casa em Salvador. O que se toca aqui é a pulsão de morte, o masoquismo originário, no lugar em que ele se comunica com a suprema

312 Ibidem, p.394.

313 Ibidem, p. 403.

314 Ibidem, p. 405.

alegria da vida, talvez o mais profundo da verdade tropical que o tropicalismo possa um dia ter querido produzir. É na desapropriação de tudo, na redução forçada à existência – esse o termo utilizado rigorosamente por Caetano – que o sujeito se desfaz de sua estrutural ambivalência, e puramente é: substrato de afeto. Eis quem sabe o cerne do movimento de desapropriação do próprio contido na noção de tropo, no ponto em que, no sol de depois de dezembro, de dentro de uma cela de cadeia, abaixo do Equador, se revela o sentido da figura, do tropo, e dos trópicos, da figura dos trópicos e do trópico como figura. Centro da negatividade a que desemboca o sujeito radicalmente desapropriado de si mesmo: literalmente nu. “Vida nua”, como exceção à vida e apresentação excepcional da vida à sua regra vital.

Ao final, a incerteza sobre a saída anunciada e sempre adiada. “Mas – eu estava solto?”<sup>315</sup> Estaria ou não *solto*? A palavra retoma o motivo do “Deus está solto” do *happening* de “É proibido proibir”, para designar o impossível *status* da liberdade dos presos. Já em sua casa, correndo de um lado para o outro, sob o olhar quieto de um Gil retornado à infância, que chora uma lágrima, parecia que a liberdade tinha chegado tarde demais, ou que ela viera quando ele não mais estava lá para recebê-la, e que a loucura o teria levado para sempre.

Sempre choro ao ler as páginas finais deste capítulo. O modo como o abraço do pai, que compreende tudo de um relance, enunciando o impensável palavrão diante da mãe, o salva da loucura, com a frase que contém o delicioso pronome oblíquo baiano: “Não me diga que você deixou esses filhos da puta lhe deixarem nervoso?”<sup>316</sup>

315 Ibidem, p. 406.

316 Idem, p. 409.





## REFRÃO

Essas figuras de linguagem não devem ser tomadas ao pé da letra, mas ironicamente, como travessuras.

**Theodor Adorno**<sup>317</sup>

Ao descrever, em 1968, o seu penetrável expandido, “ambiental”, *Tropicália*, como objetivação de “uma imagem brasileira total” (o “estado brasileiro da arte”), Hélio Oiticica explica que o seu objetivo era: “criar o mito da miscigenação”, a ser entendido de uma maneira muito singular.<sup>318</sup> Ao contrário do que se esperaria, não se trata aqui, como é frequentemente o caso, de uma proposição sobre a mistura brasileira (a mestiçagem, etc.): “[N]ossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela”. A antropofagia oswaldiana entraria aqui: como absorção da “herança maldita europeia e americana [...] pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos de arte brasileira é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de significado próprio”. O sentido portanto deste novo mito seria o de uma radical descolonização (desintelectualização, desibridação) da imagem brasileira. Ao descrever a experiência de penetrar na instalação

317 Theodor Adorno. *Três estudos sobre Hegel*, op.cit., p. 207.

318 Trata-se do texto *Tropicália*, de 04/03/1968, que pode ser lido em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>. Acessado em 06/10/2017.

da *Tropicália*, Oiticica narra uma vivência que percorre o mesmo caminho da devoração, mas em sentido inverso:

Parecia-me caminhar pelo recinto, pelo cenário da *Tropicália*, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas – outra vivência: a de “estar pisando a terra” outra vez. Ao entrar no *Penetrável* principal, depois de passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial.

O sentido imagético criado pelo participante a partir de suas próprias experiências é devorado pela imagem universal-tecnológica, a TV, que o reduz à passividade. A instalação resulta assim em uma experiência dupla que, em seu todo, dá um tratamento brasileiro a uma proposição vanguardista universal, a perda das “experiências táteis-sensoriais”. A experiência repete *in loco* o processo de colonização sensorial que submete as únicas forças resistentes, negras e índias, ao “vazio de significação própria” da “herança maldita europeia e americana”. Seu objetivo é no entanto inverso: o de devorar antropofagicamente o “vazio de significação própria”, encarnado na instalação pela tela de TV não sintonizada em nenhum canal, e divulgando tão somente o vazio estático de imagem, derrubando assim o mito universalista

(europeu e americano) do Brasil e finalmente criando a “ambiciosíssima” “linguagem nossa”.

Ora, salvo engano, algo da relação constitutiva entre *tropo* e *trópico* aparece aqui. Senão vejamos. A operação do *tropo* (a figura) consiste precisamente no *transporte* – sentido grego de *metáfora* – de um sentido figurado que vem substituir o sentido próprio, introduzindo por assim dizer um vazio de propriedade. Lembremos da explicação de Aristóteles, na *Retórica*, sobre a diferença entre símile e metáfora. Tomemos o verso da *Ilíada*, explica Aristóteles, quando Homero diz que Aquiles “saltou sobre o inimigo como um leão”. Temos aí um símile. Porém, se dissermos “o leão saltou” – em que a figura leão se substitui ao próprio, Aquiles – teremos uma metáfora. Neste caso, diz Aristóteles: “transferiu-se para Aquiles o nome de ‘leão’” (Aristóteles, 1407 20-25).<sup>319</sup> Nessa transferência, o próprio se esvazia e em seu lugar se instala a figura.<sup>320</sup>

O sentido astronômico de *trópico*, os “dois círculos da esfera terrestre, paralelos ao equador, que limitam as regiões do globo em que o Sol passa pelo zênite duas vezes por ano”, o solstício (Houaiss), se prende justamente ao elemento de “movimento” (transporte, transferência), contido no *tropos* grego. “[Q]uando o sol veio ou chegou a cada um, ele se volta ao equinócio (o “Equador”)”.

Ao descrever o programa de *Tropicália*, Oiticica descreve um movimento de transporte figurado, antropofágico: as heranças negras e índias, as “únicas significativas”, de-

319 Aristóteles. *Rhetoric. Great Books of the Western World*. Trad. Rhys Roberts. Chicago, Londres, Toronto: Encyclopaedia Britannica, inc, 1952, p. 657.

320 Cf. Jacques Derrida. “A mitologia branca. A metáfora no texto filosófico”. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres da Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991.

vem vir a ocupar o “vazio de significação própria”, em nossa arte híbrida e excessivamente intelectual, impondo assim ao mundo “uma imagem obviamente ‘brasileira’”. O tropo tropical consistiria nessa devoração antropofágica de nosso próprio vazio, instalando em seu lugar a figura ameríndia e negro-africana, o “estado brasileiro da arte”. Conclui Hélio: “Como se vê, o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade”. *Tropicália* implica assim num duplo movimento, ao mesmo tempo literal e figurado. Literal, em primeiro lugar, do sujeito pelos “trópicos” (araras, bananeiras, areia), e “fora” dele: a televisão, ao mesmo tempo fora e dentro da instalação, situada no limite interno de seu fim, mas exterior/interior aos trópicos, trazendo para dentro do penetrável o símbolo da cultura europeia e americana. Mas a TV, não estando sintonizada em nenhum canal, esvazia-se o domínio e o fundamento da imagem espetacular. A leitura literal/figurada suscitada aqui é esta: a pura estática da televisão suscita o fim do movimento tropical/tropológico. Daí a necessidade de se (re)movimentar, de criar movimento, (re)criando o trópico. O movimento físico (literal) da instalação produz um movimento figurado que conclama que ele seja continuado literal-figuradamente fora da instalação (na vida, na arte). Esta a exigência da *Tropicália*: sair da instalação, para escapar à estática que é o seu fim, pondo-se em movimento novamente.<sup>321</sup>

Ao longo do livro percorremos várias formas da equivocidade tropical-tropológica. Convém sinalizar agora a sua gênese moderna, em Hegel, que dá grande relevo às

321 Agradeço a Alexandre Nodari o *insight* luxuoso. A escrita aqui é dele.

equivocidades encontradas na língua alemã, por cristalizarem o próprio movimento dúplice da dialética. A começar pela própria palavra que contém em si o esquema do movimento dialético, a *Aufhebung*, – anulação e preservação, i.e. “suspensão” – ao mesmo tempo retirando e elevando, ou *rendendo*, no sentido idiomático que o termo tem em português, ao mesmo tempo “substituindo” e “aproveitando” – os conteúdos anteriormente apresentados, e devidamente “superados” pela nova figura, que “rende” – abole e preserva – a anterior.<sup>322</sup>

Porém se a equivocidade hegeliana é comandada pela figura da figuração, a palavra luterana sobre a “morte de Deus”, o que faz da *Fenomenologia do espírito* literalmente “o calvário do espírito absoluto”, a figura tropical configura um “Deus solto”, uma nova mitologia de “deuses que estão

322 Hegel escreve o seguinte sobre o termo: “Suspende e suspenso [*Aufheben und das Aufgehoben*] constituem uma das mais importantes noções em filosofia. [...] *Suspende* tem um sentido duplo na língua: de um lado significa preservar, manter, e igualmente fazer cessar, anular. Mesmo *preservar* inclui um elemento negativo, nomeadamente, que algo seja removido de sua imediaticidade e portanto de uma existência que está aberta às influências externas, a fim de preservá-la. Portanto o que é suspenso é ao mesmo tempo preservado: apenas perdeu a sua imediaticidade, mas não é por isso anulado. As duas definições de *suspende* dadas por nós podem ser citadas como dois *significados* dessa palavra. Mas é certamente impressionante descobrir que uma língua veio a usar a mesma palavra com dois sentidos opostos. É uma delícia para o pensamento especulativo descobrir em uma língua palavras que têm em si um sentido especulativo; o alemão tem um número delas. O duplo sentido da palavra latina *tollere* [*tollo; sustuli; sublatum*: ao mesmo tempo, *eleva* e *remove*] (que se tornou famosa através do trocadilho ciceroneano: *tollendum est Octavium*) não vai tão longe; a sua determinação afirmativa significa apenas uma elevação. Algo é suspenso [*aufgehoben*] apenas quando se uniu com o seu oposto [...]” (G.W.F. Hegel. *Hegel's Science of Logic*. Trad. A.V. Miller. Atlantic Highlands: Humanities Paperback Library, 1989, p. 106-1967).

aqui”. Assim, é uma equivocidade simbólico-empírica, mágico-ordinária que parece fechar *Verdade tropical*, produzindo um mito fecundador da realidade e concluindo o ciclo do exílio e sua rejeição em profundidade do Tropicalismo e dos tropicalistas. Refiro-me à cena da esperança, tão maltratada por Roberto Schwarz. Era o carnaval de 1972, Caetano retornara há pouco tempo para o Brasil. O trio elétrico Tapajós apresenta um caminhão em forma de foguete, sugerindo a “mitologia das viagens siderais”, com a inscrição *Caetanave* em seu bojo, uma homenagem a Caetano. Caetano sobe ao caminhão, quando subitamente sente “uma coisa em seu rosto”:

Aproximei a mão para descobrir o que era. A coisa voou para meu peito e só aí é que Roberto [trata-se de Roberto Pinho, o amigo antropólogo, “ligado aos misticismos sebastianistas pessoanos”] e eu percebemos que se tratava de uma esperança. Apesar da chuva grossa, essa esperança verde voou na direção das luzes do caminhão e veio pousar em mim. Eu então disse para Roberto: “Quer dizer que há esperança?” Ele respondeu com a alegria tranquila de quem não esperaria nada menos: “Claro!”.<sup>323</sup>

Pouco depois, o caminhão em forma de nave espacial para na casa que alugavam naquele verão e desperta Gil, que dormia. A cena lembrava um filme de ficção científica. Todos os elementos parecem cristalizar-se em um símbolo, como experiência de um “instante místico”, nos termos de

323 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 467.

Benjamin relendo os românticos, em *Origem do drama trágico alemão*:

A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta, da sua interioridade.<sup>324</sup>

O foguete parado em frente de casa, o inseto meta-físico, a esperança, chuva, riso e choro, o carnaval de Salvador e os recém-chegados, a própria realidade parece demonstrar aos retornantes que

a magia e o ordinário se reafirmam mutuamente, que o simbólico e o empírico não precisam ser distinguidos um do outro – que naquele momento forte, o mito vinha fecundar a realidade.<sup>325</sup>

E o que este mito novo significa é precisamente a reversão da rejeição do exílio. Mais uma vez, Caetano retoma a diferença para com os “amigos de esquerda”: enquanto eles acreditavam que os militares vinham de Marte – cena aqui literalizada na caetanave do trio elétrico –, os tropicalistas percebiam que a “ditadura era uma expressão do Brasil”. Fora a travessia das profundezas conservadoras do Brasil, a vivência na “carne” desta realidade, que pode levar à conclusão de que “não somos [i.e. o Brasil] um fracasso total”.<sup>326</sup>

324 Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento, op.cit., p. 176.

325 Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op.cit., p. 467.

326 Ibidem.

A síntese autonomista proposta pela crítica de Roberto Schwarz é aquela regida pelo “vazio de significação própria” da classe média, erigida como sujeito universal racional-iluminista europeu, sem aderências com os múltiplos “povos” subsumidos por ele. Ela não tem dúvidas sobre o seu caminho progressista que redime e supera o nosso atraso, conciliando-o com o avanço que quer “generosamente” (sic) compartilhar com os seus outros. Por outro lado, oposta a ela temos o mito/programa tropicalista e sua avaliação afirmativa de todas as aderências que compõem a aliagem, filtrada por um processo seletivo que ocupa o “vazio de significação própria” sem culpa e sem redenção, numa passagem em que coexistem em defasagem todas as fases da composição. Para ficar em apenas algumas: a realidade própria da ditadura, as múltiplas realidades dos povos que escapam à sua interioridade e mediação, os deuses que brincam soltos como crianças.

Cabe agora, em 2017, retomar a pergunta dubitativa sobre o estatuto do nosso fracasso ou de nossa esperança. Aos velhos sobreviventes da ditadura civil-militar de 1964-1985 cabe conferir os termos desta repetição ditatorial, e circunscrever a diferença para com a nova ditadura, agora “constitucional”, civil e midiática que se abateu sobre o Brasil em 2016. Uma revisão desta época (anos 1960-70) como a feita neste livro não deixa de demonstrar, ao mesmo tempo, a sua data, datada e datável, o seu testemunho de época, e a sua irreduzível atualidade. Notabiliza-se, dentre outras coisas, a mônada das experiências diretas ou i-mediatas, que recusam a mediação social, em qualquer versão que ela possa ter, seja na luta armada; seja na experiência com drogas e na dança de cadeiras com o perigo maior da psicose; seja na experiência mítica ou mística. O que todas essas vivências realizam em seu tempo é um desrecalque corporal gene-



realizado das práticas e dos costumes, ao curto-circuitarem o bloqueio da representação política (ditatorial) e mental (psíquica), instaurando um regime de circulação afetiva, arrebatando violentamente os diques da repressão policial e vislumbrando um novo rosto de Deus. A “violência sagrada” da luta armada; e sua repressão: a prisão, o manicômio, a “violência maldita” exterminadora do DOI-CODI; a soltura do corpo de Deus, todas formas interligadas em torno da imediatez da experiência e sua interdição violenta e maciça. No que toca o hoje, a grande novidade dos movimentos de oposição e resistência que proliferarão viralmente pelo mundo a partir de 2010, se expandirão como movimentos de ocupação e incendiarão as ruas do Brasil em 2013, as chamadas redes (ou mídias) sociais, instauram uma ação midiática direta, paradoxalmente imediata. Elas convocam manifestações em tempo real, solicitam participação, críticas e intervenções instantâneas, que põem em crise o regime da representação midiática e política.<sup>327</sup> Em outra chave, era já algo disso que se ensaiava de tantas formas na *política da experiência* dos anos 1960-70.

Em 2017, quando sai este livro, a capa do disco *Joia* de Caetano Veloso, que apresentava na frente e no verso uma singela gravura e foto de Caetano, Dedé e seu filho, Moreno, menino, nus, censurada em 1975, é mais uma vez censurada pela rede social Instagram, sinal dos novos tempos, numa postagem de Fernanda Young. O motivo é o mesmo, mas com (des-)harmônicos distintos: a alegação é que a rede não permite “nudez ou outro conteúdo de sugestão sexual”. O subtexto da proibição é a exposição do corpo de uma crian-

327 Cf. Jason M. Adams. *Occupy Time: Technoclature, Immediacy, and Resiatance after Occupy Wall Street*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2014.

ça, nesta nova seara do corpo travada nos últimos tempos em torno das ilações de “pedofilia”, na grande arena das sexualidades não hegemônicas (LGBT e congêneres). Assim, a nova ditadura de 2016 repete aspectos da de 1964-1985. O mesmo e diferente é, por exemplo, o alinhamento ao capitalismo norte-americano na Guerra Fria em 1964, e a correção vingativa imposta pelo capital internacional financeiro ao desvio lulista em 2016.

Os temas candentes da época em que o tropicalismo se desdobra, nos anos 1960, grandes alvos da censura: a liberação sexual, as drogas e a guerrilha, estão repaginados em versões que se assemelham às vezes a uma paródia magnificada e/ou deteriorada de suas formas anteriores. É a mesma, mas diferente, a censura em nome da moral, da família e dos bons costumes que proíbe, por intermédio da Alerj, a exibição *Queermuseu* em todo o território nacional em 2017, e o movimento que promoveu a Marcha da Família com Deus pela Liberdade em 1964. A variação *queer* da interdição moral com implicações de pedofilia evidentemente seria impensável em 1964, porém os termos em que essa falsa moral se expressa são inequivocamente semelhantes. As experiências contraculturais com drogas – que continham cifrada uma experiência do retorno das tribos, com ressonâncias ameríndias evidentes, destacadas de seu sinal primitivo, e convertidas em novo comunitarismo – se atualizam nas disputas territoriais armadas do narcotráfico. O nosso mundo é o mundo das pacificações policiais que não pacificam, apenas gerem o varejo da droga, da milícia e da criminalidade, resultado inelutável de uma militarização da polícia agravada durante a ditadura de 1964, da generalização do PCC (Primeiro Comando da Capital), enquanto exportação extramuros do modelo prisional de gestão e

contravenção da pobreza brasileira. A caçada e extermínio dos participantes ou simpatizantes da luta armada do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 se transforma na saga da pseudoguerra ao terror internacional, e sua versão paródica brasileira. Em 17 de março de 2016, a presidente Dilma Rousseff, forçada por uma conjuntura internacional, sancionou a Lei Antiterrorismo (13.250/2016), cuja função evidente é autorizar a criminalização dos movimentos de protestos de rua de esquerda que vinham se proliferando desde 2013. O que permite a tipificação de crimes cometidos pelas lideranças de movimentos sociais, produzindo, para a ditadura que se instauraria em breve, um poderoso instrumento de repressão de manifestações de rua. Numerosos educadores, ou professores que tiveram algum papel nas ocupações de escolas, são processados por “corrupção de menores”. Como no caso da pedofilia, mais uma vez é a suposta proteção do “menor” que justifica a ação do Estado policial-militar-midiático.

Nesse contexto de recrudescimento da repressão e encurtamento dos direitos civis e liberdades individuais, permanece como um signo premonitório o silêncio com que foi recebido o criterioso levantamento dos crimes de Estado cometidos durante a ditadura de 1964-1985, realizado pela Comissão Nacional da Verdade (2012-2014). Este livro fala da liberdade e da repressão dos movimentos libertários, revolucionários, contraculturais e de esquerda. Ele tenta fornecer elementos para que se comece a compreender as razões do mal-entendido, e as antinomias constitutivas que permearam de maneira estrutural as relações entre contracultura e esquerda naqueles anos. Como emblema destas antinomias, a desconversa dialética sem síntese, esse duo equívoco e desencontrado em que contracenam dois dos seus mais ilustres representantes: Caetano Veloso e Roberto Schwarz.

## **SOBRE O AUTOR**

João Camillo Penna é mestre pela Universidade de Paris VIII (Vincennes-Saint Denis) e doutor pela Universidade da Califórnia em Berkeley. É professor de Literatura Comparada e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Autor do livro de poemas *Parador* (Mobile, 2011) e do de crítica *Escritos da sobrevivência* (7Letras, 2013), coorganizador de diversos volumes coletivos e autor de inúmeros artigos sobre violência, filosofia francesa, cultura e a literatura brasileira.

Foto: Cecilia Cavaliere

