

O corpo e a f(r)esta¹

Osmar Moreira²

é preciso estar atento e forte
não temos tempo de temer a morte.
Gil e Caetano, Divino maravilhoso

Talvez a noção alternativa (ou subtítulo) “*panis et circensis*”³ em vez de “tropicália”, fixada desde sempre pelo disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (maio de 1968)⁴, ainda nos estimule a produzir um suplemento crítico que melhor explicito o problema cultural que atravessa a obra ou a canção de Caetano Veloso. Não se trata aqui de uma recusa do tropicalismo e das territorializações críticas e historiográficas erigidas em seu nome, mas de uma estratégia que nos permita trabalhar com a noção “jeito de corpo”, um dos operadores desta tese, fora da exaustão a que chegaram as discussões e querelas em torno desse movimento estético-cultural. Como se configura o corpo do excluído da perspectiva do pão e circo? E já teríamos a abertura de algumas trilhas para apontar a performance de um artista forte que o tempo todo se desvencilhando dos códigos que o constituíram soube chegar a

¹ Tópico da tese *Um banquete antropofágico: violência originária e táticas de negociação cultural emergentes no Brasil*, defendida em 10 de abril de 2001 no Instituto de Letras da UFBA.

² Professor Adjunto da UNEB, Campus II, do Departamento de Educação - Coordenador da implantação do mestrado em Crítica Cultural - Alagoinhas-BA

³ *Panem et circenses*, em bom latim.

⁴ *Tropicália ou Panis et Circensis*. 1968.

festa, ouvir sonoridades, perceber a conjuntura de ritmos, visibilizar patrocinadores e mais do que isso: estabelecer linhas de uma cartografia emocional do corpo faminto e colocar a canção a serviço de uma ética que tomasse a alegria como possibilidade de transvaloração dos valores.

Em vez de evocarmos, então, as imagens inaugurais do movimento tropicalista “eu organizo movimento/ eu oriento o carnaval ...”⁵ ou ainda “um poeta desfolha a bandeira/ e a manhã tropical se inicia”⁶, preferimos visibilizar a encenação de uma imagem cultural muita antiga que retorna em diferença – panis et circensis romano agora sob as máscaras do pop anglo-saxônico – e dizer da emergência da canção como uma espécie de gaia ciência que mais se compraz em perguntar (quem se coloca na linha reativa do pão e circo?) do que romper, em combinar sonoridades recalcadas do que ser puro elogio ao experimental, em selecionar na feira interplanetária da cultura signos musicais de uma urbanidade ativa e desprovincianizada, além de prometer ao corpo faminto e reprimido, que dança somente para suprir uma falta ou se arrebenta sob o choque elétrico da tortura militar, uma musicalidade que encenasse a sua potência e o colocasse na linha de organização de um outro materialismo⁷.

Retomemos a letra de *Panis et Circenses* (produzida por Caetano Veloso, musicada por Gil e interpretada pelos Mutantes) para produzir o diagrama de uma posicionalidade como a marca de uma postura questionadora da serialização, modelos e estruturas:

⁵ Caetano Veloso. Tropicália. In: *Caetano Veloso*, 1968.

⁶ Gilberto Gil e Torquato Neto. Geléia Geral. In: *Tropicália ou Panis et Circensis*, 1968.

⁷ Sobre o materialismo de Espinosa, ver indicações de Althusser em *Para ler O Capital* ou comentado e/ou estudado por filósofos contemporâneos do quilate de Gilles Deleuze e Marilena Chauí.

eu quis cantar
mas as pessoas na sala
minha canção iluminada
de jantar
de sol
são ocupadas em nascer
soltei os panos sobre os
e morrer
mastros
mandei plantar
no ar
folhas de sonho no jardim
soltei os tigres e os leões
do solar
nos quintais
as folhas sabem procurar pelo sol
mas as pessoas na sala de jantar
e as raízes procurar
são ocupadas em nascer
procurar
e morrer
mas as pessoas na sala
mandei fazer
de jantar
de puro aço luminoso
são ocupadas em nascer
um punhal
e morrer
para matar o meu amor
essas pessoas na sala
e matei
de jantar

às cinco horas na avenida
essas pessoas na sala de jantar
central
essas pessoas na sala de jantar

Se tomássemos o sujeito de enunciação em posições diferenciais, teríamos uma multiplicidade de sentidos que conferiria a essa canção (letra, música, poema, texto) um outro lugar dentro do disco e do próprio movimento tropicalista, uma vez que veríamos explodir tanto um modo tradicional de leitura quanto a desconstrução de uma identidade estética.

Uma primeira posição seria a dos intérpretes, nesse caso os Mutantes, banda de rock paulista constituída por jovens de classe média alta e burguesa. Se eles encenam uma marca de classe, então mais do que uma conexão com o rock, teríamos um alinhamento às barricadas do desejo emergentes em Berkeley nos EUA, cuja linha de protesto vai de uma crítica ao imperialismo norte-americano, passando pela questão dos direitos humanos, à radical questão sobre a ameaça da vida na terra, ou seja: agora quem pergunta pelo sentido da classe burguesa são os filhos dos próprios burgueses que começam a explodi-la por dentro e não apenas o partido comunista, os trabalhadores ou o excluído em geral.

Nesse sentido, “os tigres e os leões” soltos nos quintais marcariam o desbunde dos filhos da burguesia que se por um lado não tiveram competência institucional para levar a sua própria classe ao limite e com a mesma intensidade que teoricamente o olhar comunista a levaria, por outro seriam os únicos com condições reais de quebrar a razão instrumental de uma classe para fazer explodir o emocional, o corpo, a ordem dos afetos. As “folhas de sonho” plantadas no jardim do solar não dizem, como sempre disseram, do delírio do faminto e do excluído em geral, mas de uma anomalia do desejo que transborda como um sintoma: de tanto capturar o desejo

do outro e de acumular uma economia da falta, os filhos dos burgueses se enfraquecem pelo excesso de poder, a ponto de travarem o seu desejo com as potências do padecimento que atravessam a sua disponibilidade histórica da riqueza. A rapaziada mais sensível então parece oferecer o seu corpo ao holocausto para resgatar um sentido de vida para “essas pessoas da sala de jantar” que, se para além de seus limites, afirmam-se num simulacro que diz de uma ordem econômica e política que a todos contamina, o mesmo não parece acontecer com a realidade agônica de seu próprio território: fora de seus limites, o domínio de uma falsa idéia da vida; em seu interior, a realidade inescapável de uma vida suprimida entre “nascer” e “morrer”.

Em certo sentido, uma combinação de rock and roll e adolescência burguesa indicaria uma posição de classe que encena uma crise e uma reordenação dos afetos, envolvendo todos aqueles que se acostumaram a um encontro fácil com os bens culturais disponíveis, relegando a pano de fundo, pela primeira na história da classe, a imposição clássica e centenária de seus intelectuais. Uma emoção ativa e transgressora ocupa a cena de uma razão quase sempre reativa, para derivar daí uma série de estilhaços que reverberariam no corpo como o lugar da história e do poder.

Uma segunda posição seria a de quem fez a música. Gil parece articular uma combinação sonora que vai do atonalismo (sons de objetos, copos, talheres etc) ao fraseado do baião. *Panis et circenses* ficaria muito bem se fosse tocada por Luiz Gonzaga, Sivuca, Dominguinhos ou Hermeto Pascoal. Nesse caso, o que seria essa canção iluminada de sol? E não hesitaríamos em dizer que seria aquela fortalecida pela inclusão de muitos elementos percurssivos, ruidosos, atravessando o modo tonal de composição⁸. Há um trecho da canção, no finalzinho, que parece uma citação de um fragmento

⁸ José Miguel Wisnik. *O som e o sentido*.

da trilha sonora do filme *Terra em Transe*, talvez Verdi ou Villa-Lobos, como que simbolizando o ouvido musical de uma classe ou citando um fragmento da estrutura da música tonal que não somente teria recalçado, ao longo de séculos, a estrutura de composição modal mas ainda teria investido contra o seu retorno na música pop contemporânea.

Essa posição do músico, ao criticar a música tonal, ao se apropriar do atonal e compor numa sintaxe próxima do baião, diz de uma vontade da música transnordestinamente pop. “Os tigres e os leões nos quintais”, nesse caso, diz da potência do ouvido musical de um músico negro que, no interior de sua classe, também burguesa, abre uma perspectiva de raça e etnicidade. O “luminoso punhal” brandido pela música encenaria o corte numa musicalidade excludente e abriria um campo de possibilidade para uma musicalidade reprimida enquanto expressão de uma raça, a exemplo do samba (territorializado pelo discurso nacionalista e etnocêntrico) do soul, do reggae, do rap. As “folhas de sonho” plantadas no “jardim do solar” seria a possibilidade de conjugar formas de expressão étnica e administração sonora no mercado cultural. Isso nos leva a intuir que tenha sido Gil e não Caetano aquele que melhor pensou a música, a produção de ritmos, como uma mercadoria para além do simbólico e aquém, historicamente, de uma distribuição equitativa da riqueza. A potência musical da África inversamente proporcional a sua extrema pobreza produziu acordes que ao ouvido do criador de *Batmacumba* era preciso reverter a lógica perversa do mercado num tom que se aproximasse daquilo que viera dizer anos depois a propósito de uma disputa de mercado entre as religiões de que “o bom barraqueiro que quer vender seu peixe em paz / deixa o outro vender limões”⁹. Essa perspectiva de posicionalidade inseriria o corpo

⁹ Gil. Guerra Santa. In: *Quanta*.

negro na história e no mercado a partir do domínio de uma economia simbólica por parte do negro e não por parte dos senhores de escravos que retornariam sob a figura dos mercenários da indústria cultural.

Uma terceira posição seria a do poeta. Temos de início, um poema que se recusa a ser poema para ser canção e como tal tem implícito o agenciamento de elementos fortes de uma (anti)poética literária (Gregório, Sousândrade, Oswald, Cabral, Haroldo de Campos) do mesmo modo que uma revisão da tradição musical (Orlando Silva, Noel Rosa, João Gilberto) para fazer da canção uma forma de pensamento. A “canção iluminada de sol” que teria atravessado os modos de produção musical indígena ou africano foi em certo sentido apagada pelos modos da colonização não só musical mas pelo corte mesmo no modo de cantar com a dizimação dos índios e a escravidão do negro. “Soltar os panos sobre os mastros” seria visibilizar aquilo que subjaz às formas violentas de representação cultural que vem do religioso, passando pelo literário e se esbarrando no político seja de esquerda (a canção de protesto) ou de direita (a repressão militar) através de uma canção preocupada com o cotidiano, a vida privada, a subjetividade em seus aspectos mais moleculares. Nesse sentido, “as pessoas da sala de jantar” dizem de uma família muito antiga, quase sagrada, aos novos patrocinadores do grande espetáculo cultural contemporâneo, contra os quais, o poeta e pensador cultural mobiliza outros acordes, outras formas de harmonia e se põe a agenciar conexões em toda parte, desde a formação do “grupo baiano” (Gil, Capinan, Tom Zé, Gal, Mutantes, Nara), passando pelos músicos eruditos Rogério Duprat, Júlio Medaglia, a muitos outros da área cultural (Agrippino de Paula, os irmãos Campos etc)¹⁰.

¹⁰ Sobre a importância de *PanAmérica* e *Nações Unidas*, romances de José Agrippino, na orientação do tropicalismo, ver tese de Evelina Hoisel em *Supercaos*.

O punhal de puro aço luminoso implica a recusa de uma subjetividade posta em circulação no plano da música. Seja a música de protesto por se preocupar com o puro engajamento político e não tocar na questão do corpo enquanto aprisionamento; seja a música de vanguarda por investir num cerebralismo e esquecer ou não afirmar o pulso da música modal¹¹ inscrita no samba, no blues, jazz, rock and roll e na música pop; seja a música erudita, espécie de hino da dominação histórica que começa com o canto gregoriano ao nacionalismo musical de um Villa-Lobos. Então como produzir e fazer circular uma outra idéia do amor no plano musical? E o poeta responde a partir da nota dominante que encerra o *matricídio*¹² de Vicente Celestino: o filho que movido por uma paixão lancinante tem como missão matar a mãe, arrancar-lhe o coração e trazê-lo à amada. A partir dessa noção de paixão reativa, como modelo de subjetividade e presente em boa parte da música, o pensador da canção se põe a perscrutar outros ritmos, outras formas de conexão para a música (o poema, a filosofia, o cinema), outros procedimentos de palco e de interpretação dessa subjetividade recalcada. Investir no mapeamento de uma paixão reativa presente na música de protesto, de vanguarda, clássica e ao mesmo tempo produzir ritornelos que conjugassem minimalismo musical com desejos intempestivos, essa seria a estratégia mais eficaz para “matar o amor” e fazê-lo visível na “avenida central” que aparece na tv, nas revistas, nos shows, nos discos, nas rádios etc.

Matar o amor para fazê-lo mais forte: essa é a promessa da canção e que se distribui em “folhas de sonho” plantadas em muitos lugares. O sol da experiência tropical, como utopia e reserva existencial, reabilitaria o corpo para outras experiências: do carnaval, à luta política, passando pela estrada, aos modos de andar em

¹¹ Wisnik. *O som e o sentido*.

¹² Vicente Celestino. *Coração materno*.

casa, ligar a tv, fazer amor etc. A canção volta-se para sacudir o corpo das “sobrecodificações despóticas” e abrir novas trilhas na sensibilidade para uma vida subjetiva que se preocupasse ao mesmo tempo com o social em suas formas mais moleculares aos modos de produção da vida na terra.

Desse modo, a canção de Caetano já continha os ritornelos de João Gilberto e o assobio de Dorival Caymmi¹³ como base, o trabalho de pensamento seria trazer a natureza de volta ao corpo e fazer das territorializações nefastas (o nome, os estereótipos, o deslumbramento provinciano pelas coisas do exterior) inscritas historicamente, uma problemática nunca visibilizada com tamanha intensidade no contexto da música brasileira.

Uma posição *n* seria a de quem escuta ou a de quem lê. Se de início podemos demarcar uma falta “eu quis cantar minha canção iluminada sol”, em parte produzida por uma sociedade excludente ou um momento da vida política brasileira que reprime e cerceia os modos de expressão, por outro diz das linhas de fuga engendradas por todas as singularidades que percebem a sociedade transparente¹⁴ e se liberam, cortando séries modelares, sonhando, surfando nos signos de uma cultura da imagem, apesar de “essas pessoas na sala de jantar”. Mais do que em qualquer outro lugar da cultura, seja no cinema, na política ou nas artes plásticas, é na música que a todos é dado o acesso a se posicionar, por menor que seja o clic, o *feeling*, a ponta de um iceberg, por onde não somente o mundo poderia ser, potencialmente, posto em questão, mas, ao mesmo tempo, o corpo inteiro, em emoção e pensamento, estaria sendo convocado a experimentar outras singularidades do tempo.

Se quem escuta a canção ou lê o poema definisse seu lugar ou função no interior de uma série ou de um sistema (religioso, mili-

¹³ Risério. Caymmi: *uma utopia de lugar*.

¹⁴ Vattimo. *A sociedade transparente*.

tar, estético, político) teríamos ressignificadas as metáforas “panos”, “tigres”, “leões”, “punhal”, “folhas de sonho”, que parecem girar, para o bem ou para o mal ou para além do bem e do mal, em torno de uma imagem ou de uma constante: “as pessoas na sala de jantar” que, como vimos, traduz a ordem, o sistema, a família, os patrocinadores do pão e do circo.

Essa idéia de uma posicionalidade torna concreta uma imagem: aqueles que nunca terão acesso a essa canção ou que nunca poderão articular as metáforas do poema simplesmente por que situam-se numa outra linha do consumo¹⁵ ou são analfabetas. É exatamente aqui que a imagem cultural pão e circo mais se afirma ou legitima a questão: como se coloca o corpo faminto da perspectiva do pão e circo? E de imediato já podemos prever uma resposta ou a indicação de uma estratégia: o que fazer para que cada um possa se posicionar? Que implicações éticas há nessa separação ou impossibilidade histórica? Como legitimar as posicionalidades? Que linhas intertextuais articular? Como multiplicar as funções da canção? A posição na canção é sempre uma posição intensiva? Nesse sentido, não se trata mais de uma consciência isolada do corpo a interpretar objetivamente os abstracionismos de uma classe e propor a sua inversão, mas de situar o corpo como um lugar das “sobrecodificações despóticas” e produzir uma canção não para fazê-lo dançar apenas, mas para indicar que a dança, sendo imposta como um sintoma de dominação e ao mesmo tempo necessária para a vitalidade do corpo, também separa o corpo daquilo que pode. Daí uma fórmula típica de equilibrista: nem enrijecer o corpo (pelo o excesso de trabalho) nem soltá-lo em demasia, mas a consciência do prazer pelo salto exato e bem calculado.

Esse conjunto de problemas que “panis et circenses” abre, me parece mais rentável que o de *Tropicália* ou o de *Geléia geral*, sobre-

¹⁵ Renato Ortiz. *Mundialização e cultura*.

tudo porque essas duas canções encerram traços ou índices estéticos (o tom de manifesto, a fragmentação) que as expõem em demasia num campo epistemológico dominado pela idéia de vanguarda estética e histórica¹⁶: tornando-se com isso objeto preferencial da crítica estruturalista ou sociológica que, se de um lado, filiam-nas à vanguarda da linguagem musical, por outro, vão refutá-las pela ausência de conteúdo político e revolucionário. Se tais tensões críticas eram o que dispúnhamos naquele momento, o que configura uma referência cultural irrefutável, até hoje tem sido difícil para todos nós, identificar, mapear e descrever uma série de falsos problemas disseminados por todos os lugares do pensamento crítico e cultural.

Em *Tropicália*, em vez do movimento de um pensamento que questionava a paralisia cultural em torno da noção de movimento como traço definidor das vanguardas, erigiu-se um “novo” movimento; em vez de uma afirmação do fragmentário como um signo de uma cultura da imagem a ser questionada, puseram ênfase numa filiação puramente dadaísta no plano da linguagem poética; em vez de uma cartografia de signos indispensáveis para a composição de uma memória cultural (ou de uma atividade da amnésia) num contexto de emergência *high tech*¹⁷, condenou-se aquela atividade musical como traição da memória cultural de um povo; em vez de um mapeamento das linhas de forças ativas indígena, negra e portuguesa, que compuseram uma singularidade voltada para o questionamento de um “eu” reativo instituído desde o romantismo, preferiram demarcar, pelo excesso do pronome “eu”, a figuração do narcisismo de Caetano e da “panelinha baiana” ávida de sucesso no sudeste brasileiro. Teria sido impossível, ao Rio e a São Paulo, como (sub)centros culturais no Brasil, em final da década de 60, aceitar

¹⁶ Ver tópico 2 do 1º capítulo, *Oswald e a vanguarda*.

¹⁷ Huyssen. Introdução. In: *Memórias do modernismo*.

que a *avant-garde*¹⁸ na Bahia tivesse produzido as condições de emergência de uma transvanguarda.

Segundo Caetano em *Verdade tropical*, ao dizer de sua hesitação em relação ao nome do disco, se “tropicália” – retirado da instalação de Hélio Oiticica – ou “mistura fina” – título aliás bem ridículo, que derivaria de uma marca de cigarro – teria sido Nelson Mota aquele que primeiro insistiu na fixação do nome “tropicália” no disco e a produzir os primeiros textos de fundação de um movimento que – em vez de um conjunto de happenings e instalações produzidos na tv, nos festivais, em boites, em shows explodindo um *continuum* estético-político construído desde o regionalismo de 30 ou desde os primórdios da colonização – seria o catalisador da problemática musical brasileira num contexto de domínio da música pop. Ou seja, seria um movimento que inaugurava uma série à maneira do romantismo, do realismo, do modernismo, mais um “ismo” continuando a tradição da ruptura¹⁹, ou o que é pior, continuando uma reta não se sabia para onde, cujas conseqüências seriam: matar Gil e Caetano de medo por tamanha responsabilidade ou a eleição de um objeto que faria deslanchar a crítica de viés semiológico ou exporia ao ridículo a crítica de viés sociológico considerada quase sempre por seus oponentes como “sociologismo ingênuo”. É claro que a música brasileira nunca mais seria a mesma depois do tropicalismo – tanto pela abertura à diversidade rítmica quanto por sua autoconsciência mercadológica – mas considere-se muito mais sua deformação ativa instaurada em vontades críticas e estéticas “tradinacionalistas” como diria Augusto de Campos, do que pelo grau de “excelência” de um ouvido musical. Nesse sentido, talvez um trocadilho à maneira deleuziana exprimisse bem o espírito daqueles “pais do tropicalismo”: se considerássemos o apagamento

¹⁸ Risério. *Avant-garde na Bahia*.

¹⁹ Paz. *Os filhos do barro*.

musical indígena e negro com o processo de colonização da América Latina e da África, desde os primórdios, e, contemporaneamente, pela violência das territorialidades estéticas e consumistas no plano musical, seria possível dizer que a vontade tropicalista emerge num momento em a música não existe mais ou não existe ainda. Paradoxo que teria explodido os modos de leitura do tropicalismo e aberto outras perspectivas, sobretudo de uma antropologia política ou pós-estruturalista.

Um desenho ligeiro e mal traçado de alguns aspectos da crítica desse momento seria: 1. para José Ramos Tinhorão,²⁰ em *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*, tínhamos, com o tropicalismo, a repetição, no plano cultural, do mesmo procedimento do militares no plano econômico, “a conquista da modernidade pelo alinhamento complementar do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país”, o que acabou por representar a destruição das tradições musicais brasileiras para a implantação do rock, uma década depois; 2. Em *Cultura e política, 1964-1969*, Roberto Schwarz²¹, numa posição francamente elogiosa à atividade estético-cultural ligada aos C.P.C. (Centro Popular de Cultura) do Rio de Janeiro e ao Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, faz do tropicalismo uma “alegoria do absurdo”, em que se imbricava um “conteúdo arcaico” numa “forma nova”, além de vinculá-lo ao conformismo da classe média; 3. Aplicando o ABC de Ezra Pound e de teóricos da informação como Humberto Eco, além das noções de bricolagem de Lévi-Strauss e antropofagia oswaldiana, Augusto de Campos²² em *Viva a Bahia-ia-ia!*, elege o disco Caetano Veloso, 1968, como o marco inaugural da música contemporânea brasileira, sobretudo porque retiraria da música de van-

²⁰ Tinhorão. Tropicalismo. In: *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*.

²¹ Schwarz. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*.

²² Augusto de Campos. Viva a bahia-ia-ia!. In: *Balanço da bossa e outras bossas*.

guarda o seu cerebralismo e da música popular a ingenuidade do seu significado e traduziria com muita propriedade o nosso hibridismo cultural: “d.C” (depois de Caetano) seria possível inverter a fórmula de Monroe: “*a América para os latino-americanos*”. Como se pode notar, de um lado um olhar sociológico que formará escola na interpretação do tropicalismo, de outro um olhar semiológico, não menos importante e que parece mais afinado ao tropicalismo, sobretudo por ter orientado a sua produção artística e conceitual.

Uma luz diferencial lançada na leitura desse movimento, viria de Silviano Santiago²³ em *Caetano Veloso enquanto superastro*, texto produzido 04 anos depois do disco manifesto; para Silviano Santiago, o entrecruzar do mais tradicional e do mais moderno revelava a contradição da realidade brasileira já tematizada por Glauber, José Celso, Hélio Oiticica ou Rubens Gerchman e que, diferentemente destes artistas que falavam ou encenavam mas não viviam, Caetano quis que seu corpo, qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse essa contradição, cuja metamorfose estaria configurada na posição do artista que levaria para o palco, a vida, a praça e a espontaneidade e, inversamente, levaria para a praça e a vida, toda a potência de encenação do palco: o superastro é *o mesmo* em todos os lugares. A diferença ou entrelugar estaria no deslocamento combinatório e permutacional de seis elementos, a saber:

O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto à música. O corpo está para a voz, assim como a roupa está para a letra e a dança para a música. Deixar que os seis elementos desta

²³ Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: *Uma literatura nos trópicos*.

equação não trabalhem em harmonia (o que sucede muitas vezes com Roberto Carlos), mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se cria um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores²⁴

Pensar o tropicalismo, a partir do corpo, ou “jeito de corpo”, como sugere a crítica cultural e antropológica de Silviano Santiago, seria deixar em segundo plano a idéia de “exploração do homem pelo homem”, intrínseca às posições críticas de Tinhorão e Schwarz, e relativizar a noção de “estrutura” ou “constante estrutural” presente na semiologia de Augusto, cuja orientação do tropicalismo se por um lado permite a entrada em cena da noção de “hibridismo cultural” como um aliado conceitual do pastiche desconstrutor dos pilares da modernidade, por outro, num claro impasse epistemológico, ainda opera com a paródia enquanto um vetor impregnado de teleologia. Deixar de lado a exploração do homem pelo homem, como procedimento clichê da vanguarda histórica que teria sido traçado pela engenharia política das sociedades contemporâneas, para eleger temas recalcados a exemplo do sexo, desejo, loucura, corpo, cotidiano, facilitadores de uma outra organização do tempo e do espaço num contexto pós-moderno. Essa é a tônica da crítica de Silviano que ora toma Caetano como um parâmetro de uma política cultural brasileira contemporânea, ora o refuta principalmente quando ainda demasiadamente vinculado ao “viés dadá” de interpretação da cultura.

A exemplo de *Panis et circensis*, como se configuraria um diagrama da posicionalidade em canções como *Tropicália* ou *Geléia geral*? Tomando aleatoriamente estrofes de cada uma delas teríamos:

²⁴ Silviano, Op. cit. p. 151.

Tropicália

Geléia geral

.....
 eu organizo movimento
 um poeta desfolha a bandeira
 eu oriento carnaval
 e a manhã tropical se inicia
 eu inauguro o monumento
 resplandente candente fagueira
 no planalto central
 num calor girassol com alegria
 do país
 na geléia geral brasileira
 que o jornal do Brasil anuncia
 viva a bossa-sa-sa
 viva a palhoça-ça-ça-ça
 ê bumba-iê-iê-boi

 ano que vem mês que foi
 viva a mata-ta-ta
 ê bumba-iê-iê-iê
 viva a mulata-ta-ta
é a mesma dança meu boi

Nos dois fragmentos acima nos chama a atenção os vocábulos “inauguro” “se inicia”, “anuncia”, dando o tom de fundação de um novo movimento que viria afirmar os contrastes e contradições do Brasil. O que um espírito crítico fundado nas vanguardas histórica e estética leria aí? E não seria difícil intuir que para um marxista do período, em que pese toda a crise de pós-guerra e guerra fria, o valor histórico e revolucionário do movimento, agora inaugurado, só

teria sentido se no mínimo organizasse a revolução da América latina contra a América do Norte. Do mesmo modo que o Manifesto Comunista em 1848 continha uma cartografia da idéia de revolução na sociedade burguesa e contra à qual propunha a forma revolucionária por excelência oriunda dos trabalhadores ou da classe operária, *Tropicália: ou Panis et circensis*, ao olhar marxista, independente do tempo e espaço e das condições estruturais de elaboração desse disco, teria que conscientizar todos os músicos, inventar os meios nacionais de confecção dos instrumentos, tematizar a luta de classes, e se desdobrar num novo *O Capital* para a consulta das bases que, a partir do aprendizado das contradições brasileiras, aí inscritas, inverteriam as condições de exploração capitalista no Brasil.

Não seria difícil intuir também que para um intelectual formado pelas leituras das vanguardas estéticas do início do século e das emergentes em fins dos anos 50, serialismo, estruturalismo, concretismo etc, ao contrário da noção de práxis, luta de classes, revolução camponesa, não tivesse como pressuposto a questão da linguagem, sobretudo, formulada pela lingüística, formalismo, new criticism, semiótica peirciana. Ao olhar de um semiólogo, *Tropicália: ou panis et circensis*, ao contrário de uma revolução histórica, já revelada impossível, desde a perseguição e assassinato de artistas do período stalinista aos impasses emergentes com a guerra-fria, operaria uma revolução na linguagem em todos os seus aspectos: da combinação sonora ao fragmentarismo textual das canções. Dessa perspectiva, a operação de vanguarda seria um corte nos modos de figuração do real, típico do realismo socialista ou das epistemologias nazifascistas, para instaurar uma espécie de grau zero da linguagem onde novos recomeços poderiam ser produzidos. As palavras “inauguro”, “se inicia”, “anuncia”, além de outros recomeços, ainda estariam associadas, por uma questão de corte epistemológico, à noção de sincronicidade, ao invés de diacronia, típica de uma sociedade da imagem, ou de aldeia global à maneira de McLuham.

Tanto uma perspectiva quanto a outra ainda alienaria a idéia de sujeito contida no “eu” que se dissemina pelo disco: ou seria o intelectual que falasse pelas massas²⁵ ou um sujeito morto a bem das estruturas. Como resolver o impasse instaurado por essa disputa? O tropicalismo poderia ser pensado como um movimento de fronteira, uma ponte, uma passagem, uma facilitação, um vai vem do trapezista. Nesse sentido, *o pão e o circo* nem se colocaria contra certas realizações vitais do materialismo dialético, nem seria a favor do elogio do fragmento ou da sincronicidade pura típica dos poetas concretistas; do mesmo modo que não partilharia de certos valores nem de um (a luta de classes, por exemplo) como não deixaria de afirmar um dos antídotos contra a dependência cultural do outro (os “cortes radicais”²⁶ empreendidos pela poesia concreta).

Quando um poeta diz “inauguro” e outros “anunciam” a emergência da “manhã tropical”, entoando, e fazendo entoar “um viva” às contradições brasileiras por fazerem coexistir “bumba meu boi” e “iê-iê-iê”, mais que uma celebração de um ato inaugural de um movimento estético, estão levando adiante a idéia de uma posicionalidade a favor de uma cultura política que detenha tanto a noção de cotidiano – própria das sociedades revolucionárias que ameaçam desaparecer com a repressão e o horror das ditaduras militares – quanto à noção de invenção da letra – própria da revolução lingüística que ameaça desaparecer sob o império do significante estruturalista.

Essa posicionalidade então indica a emergência de uma noção de sujeito que precisa ativar uma força desconhecida na língua para fazer do passado e do futuro uma arte do presente, uma expansão do presente. Na verdade, a “manhã tropical” anuncia-

²⁵ Deleuze e Foucault. Os intelectuais e o poder. In: *Microfísica do poder*.

²⁶ Silviano Santiago. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*.

da ainda não existe, ela é cantada como virtualidade; como diria Homi Bhabha²⁷ em *O local da cultura* é preciso tocar o futuro em seu lado de cá.

Todo o lado careta, cafona, primitivo, “arcaico”, como o signo do atraso e do subdesenvolvimento, como cunhou Roberto Schwarz, a seu ver, carecendo de uma superação pela conquista de valores do “moderno”, configura um impasse epistemológico que na medida mesma em que tem sido endossado por grande parte de seus seguidores²⁸, também tem sido relativizado ou mesmo refutado por uma boa parte da crítica cultural de viés antropológico. O “arcaico” e o “moderno”, antes de serem um problema econômico, são um problema cultural. Não basta querer que o Brasil se transforme no país dos trabalhadores e que o Estado detenha nas mãos todos os latifúndios para a reforma agrária, do mesmo modo não basta camuflar o mal-estar do colonizado com alegoria benjaminiana. Se a perspectiva cultural exige um deslocamento de uma subjetividade colonizadora que aliena tanto uma objetividade científica quanto os produtos de sua representação, então a oposição entre “arcaico” e “moderno”, articulada por Schwarz, se volta contra o seu modo de ver o mundo e de se posicionar politicamente.

É com a entrada em cena do *Superastro*, facilitada pela antropologia política e desconstrutora da crítica cultural de Silviano Santiago, que as imagens “mata”, “roça”, “palhoça”, “mulata”, “Irace-ma” e “Carmem Miranda” irão fazer parte de um quebra-cabeça, um puzzle, um mural do Brasil, organizado a partir de “dentro”, uma vez que é deixado de lado, por parte do crítico, todos os modos de apreensão *a priori*. Se o crítico marxista, escamoteia ou considera irrelevante as forças de um maquinismo capitalista que o determinaram para se arvorar numa objetividade pura que dá conta de uma

²⁷ Bhabha. Introdução. In: *O local da cultura*, p. 25.

²⁸ Ver leitura de Celso Favareto. *Tropicália, alegoria, alegria*.

interpretação da realidade brasileira sem nunca por em questão o seu olhar ou os modos mesmo de interpretação, então aquilo que mais se expõe é o seu ressentimento, algo que parece não acontecer com o corpo do crítico-antropólogo que antes de articular um diálogo com as minorias, põe em questão a sua própria subjetividade e os modos de sua constituição, para que sua objetividade científica seja relativizada e o seu produto, ou seja, a facilitação de uma práxis, menos arrogante e totalizador.

Como se pode notar, o *superaestro*, não implica apenas uma estratégia de Caetano ao fazer de seu corpo uma forma de expressão ou um lugar de interpretação e de leitura de questões cruciais do Brasil contemporâneo, é também a possibilidade de construção de uma outra ética que começa por dramatizar as três personagens da paixão triste²⁹: os exploradores, os explorados e a interpretação triste daqueles que padecem com esse enredamento entre exploradores e explorados. É a partir desse eixo de problemas que se constrói uma ética da alegria.

Essa ética da alegria em Caetano parece implicar um duplo movimento: uma estratégia de combate imediato contra o poder na sua forma política e o lugar de uma dobra da tristeza que atravessa a subjetividade – ou o inconsciente cultural – de um povo. No primeiro caso, desde a música Alegria, alegria, temos uma tematização daquelas três personagens da paixão triste (presidentes, empresários + trabalhadores e excluídos em geral + canção de protesto e nacionalistas) e a figuração de um sujeito forte que encena a sua potência de se afetar (o que anda sem lenço nem documento por entre fotos e nomes); e no segundo caso, temos um conjunto de canções preocupadas com um devir-menino, como condição de possibilidade de emergência de um sujeito forte capaz de avaliar os valores e fazer da sua arte uma expansão do presente. Vejamos alguns versos da canção Alegria, alegria:

²⁹ Espinosa. *Ética*.

caminhando contra o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou

o sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou

em cara de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba ou brigitte bardot

Percebe-se a emergência de um sujeito que se desvencilha dos maus encontros sobretudo porque parece reorganizar consigo mesmo uma outra idéia do “arcaico” que conjuga a necessidade de uma natureza ressignificada, um domínio da tradição e a garantia de um movimento da subjetividade por entre as “frestas” de um sistema político que alinha ditadura militar com modernização tecnológica³⁰. Entre a luta armada e a repressão militar, há um ressentimento manifesto que precisa ser refutado como condição de possibilidade de emergência de um corpo forte capaz de uma paixão alegre; entre o imperialismo e a exclusão, há sempre um aprendizado de resistência; entre o império do significante e o real, uma sensibilidade reordenadora do caos; entre o sexo e o rock and roll, há sempre a necessidade de uma extrema prudência.

³⁰ Ver trilogia sobre a memória militar no Brasil: *Visões do golpe, 1964; Os anos de chumbo, a repressão e A volta aos quartéis, a abertura*, organizada por Gláucio Soares, Maria Celina e Celso Castro.

Nesse sentido, se podemos dizer, generalizando, que *Alegria*, *alegria* representa bem o espírito de rebeldia juvenil contra as mais diferenciadas formas de repressão, das lutas anticolonialistas na África, ao comunismo na América latina, ou simplesmente, da *alegria versus* o poder em que, contra a cara carrancuda e triste dos militares que detinham o poder, reprimiam, torturavam, havia sempre uma juventude que fazia sexo, ouvia rock and roll e ia para todas as passeatas enfrentar cães, policiais e bombas de gás; em sentido mais restrito, não devemos deixar de notar que havia, entre os jovens, uma divisão muito clara: haviam aqueles que tinham como líder Che Guevara e outros que demoliam ídolos e estavam mais abertos ao culto de heróis que morressem de overdose.

Se *Alegria*, *alegria* diz de um entrelugar, nem Che Guevara, nem Jimi Hendrix, ou ainda: existe uma outra coisa em Che e em Jimi que articula algo mais fundamental, então podemos dizer que *Alegria*, *alegria* antes de ser uma canção celebratória de uma rebeldia emergente no mundo e que se conecta através da música, sexo, droga, política, cuja lema era a “paz e amor” ou “flower power” – gesto estético que por certo estaria revelando uma espécie de deslumbramento provinciano, contra o qual Caetano já tinha os antídotos – temos uma operação mais modesta e muito mais visceral: retirar dessa festa algo do plano de uma subjetividade, o que fazer para não morrer na guerrilha ou de *overdose*? Que linha do desejo articular em meio a essa profusão? Como articular um devir-menino no homem? O que retirar de toda essa loucura que dominava a juventude dos anos 60 para oxigenar a cabeça de uma cultura colonizada?

A questão do menino ou, mais apropriadamente, o devir-criança na obra de Caetano não é problema puramente psicológico de um adulto que retoma as memórias da infância para ressignificá-las, por uma questão de saúde mental, nem é também uma questão puramente antropológica em que um músico, preocupado com o destino e configuração da família no Brasil, se põe a cartografar a problemática de uma

separação genérica, mas trata-se de um cruzamento dessas duas questões. A canção de Caetano nos ensina que nem uma liberação do indivíduo, pela ressignificação de cenas da infância, levaria a uma posicionalidade contra, por exemplo, a problemática do menor abandonado no Brasil, nem uma visão puramente assistencialista, típica da caridade cristã, seria capaz de desmontar uma ordem subjetiva e uma problemática social e formular um problema que estimulasse a arte ou uma cultura ativa a refazer os processos de subjetivação no Brasil.

Em canções como *Superbacana* (1968), *Olha o menino* (1977), *São João*, *Xangô menino* e *Oração ao tempo* (1978), *Os meninos dançam* (1979), *Feito de corpo* e *Verdura* (1981), *Um canto de Afoxé para o bloco do Ilê* (1982), *Graffiti* (1984) *Outros românticos* (1989), *Fora da ordem*, *O cu do mundo*, *Boas vindas* e *Santa clara padroeira da televisão* (1991) e *Fina Estampa* (1994), temos um conjunto de versos, uma série de imagens que indicam a figura do menino, do menor, do adolescente e de que maneira a família, a sociedade e as máquinas de captura têm se posicionado diante da problemática do desejo, da educação e da produção de referências que liberem o menino, a menina, a criança, o adolescente, das amarras históricas do patriarcado rural, do empresariado mercenário, do catolicismo e do Estado-nação que pela incompetência histórica de lidar com os níveis de tempo e espaço da subjetividade mais produziram um devir-drogado, um devir-ladrão, um devir-linchamento, um devir-prostituição infantil, um devir-estuprador, um devir-gangue, um devir-assalto espalhado por todos os lugares da sociedade brasileira.

Fina Estampa é um disco que traduz o encontro do menino Caetano Veloso com uma imagem da latinidade, cuja circulação se fazia por discos, novelas cubanas narradas em programas de rádio, aos filmes de cineastas do quilate de Federico Fellini, disponíveis no cinema de Santo Amaro³¹. Como se configura esse encontro? A

³¹ Caetano. *Verdade tropical*.

tirar pelo resultado de sua obra, sempre voltada para uma ética da alegria, diríamos que o que mais afetou ao menino foi a tristeza da América Latina. A dor que atravessa profundamente a existência de seu povo. Diante da realidade do recôncavo baiano carregada dos traços da escravidão negra, da memória indígena brasileira, a dor e a tristeza que a música latino-americana lhe trazia ampliava mais a necessidade de uma reversão nos modos de encarar a realidade; e talvez um dos pontos mais importantes para sua subjetividade tenha sido a negação da existência de Deus, atitude aceita por sua família com muita serenidade. O que significava a negação da existência de Deus para aquele menino? No mínimo seria a possibilidade de reorganizar a imagem do mundo de uma perspectiva que desde o início já perguntava, senão desmontava, sobre a estrutura discursiva que envolvia a América latina. O que fazer então? *Fina Estampa* diz da substituição da tristeza, da dor, do desencontro, do “lamento boricano” que atravessa a cena de amor latino-americana, pela eleição da imagem da sensualidade sob o movimento e ritmo do canto que ia da rumba cubana, passando pela salsa, o olho no olho do tango, à leveza ressignificada do samba brasileiro.

Se o menino abre mão das potências do padecimento circunscritas no discurso do pecado ou da falsa moral que fazia da prostituição um problema público e não (muitas vezes) privado, para retomar o requebro e o desmunhecamento como um valor cultural de peso, então é toda uma sobrecodificação que está sendo deixada de lado, sendo desviada, deslocada; e se isso ainda não constituiria, na infância de Caetano, um amadurecimento necessário para se instaurar uma revolução nos códigos, sem dúvida é o contato com outras imagens de latinidade (o carnaval de Fellini, o platonismo da igreja católica, a alegria dos programas de auditório) que farão o menino ler de um outro modo as imagens de uma outra América, a América do Norte e a sua cultura do espetáculo, e construir, em fins dos anos 60, uma canção imprescindível à liberação da menina

latino-americana: essa canção se chama *Superbacana*³². Onde se presunha uma alienação (o consumo de gibis, westerns, e estrelas do mundo pop) teríamos uma afirmação intempestiva do menino (*toda essa gente se engana/ então finge que não vê/ que eu nasci/ pra ser o superbacana*) que se não adere à tristeza da América Latina (implícito no oposto do prefixo superlativo “super”) por outro não se deixa seduzir pelo espetáculo dos EUA (ao inverter o sentido da série “super”, *superhomem, superflit, superhist, supervinc, superviva, supershell, superquentão*, pela promessa de felicidade brasileira). Temos nesse gesto uma transgressão da lei tanto daquele pai bondoso que repete os estereótipos de um mundo patriarcal à deriva, quanto daquele outro que não cessa de afirmar a sua presença, para isso mobilizando todo tipo de simulacro disponível. A canção “Superbacana” confere ao menino a possibilidade permanente da transgressão como atividade imprescindível à conquista da liberdade.

Desde então podemos marcar um percurso muito claro: a cena do menino forte que marca a diferença no seio familiar, ao rejeitar as leis e mandamentos de um Deus católico, e se afetar pelos elementos afirmativos do Brasil e da cultura latino-americana, como condição de reversão dos processos de subjetivação alienante que derivam tanto da tristeza pela imagem estereotipada³³ daquilo que temos, quanto do deslumbramento pelo simulacro daquilo que não temos. A singularidade que flagra esse jogo, pode se afirmar como além da tristeza e da alegria e levar adiante um projeto de uma cartografia da subjetivação brasileira. Em canções como “Olha o menino” (1977) “São João, Xangô menino” (1978) o menino deixa de ser carne, existência corpórea, para se transformar num elemento de força da subjetividade:

³² LP de Caetano Veloso, R765.026 L, Philips, 1968.

³³ Bhabha. A outra questão. In: *O local da cultura*.

Olha o menino, ui
Ai Xangô, Xangô menino
Olha o menino, ui, ui, ui
Da fogueira de São João
Eu só quero que Deus me ajude
Quero ser sempre o menino, Xangô
E o menino, muito mais, também
Da fogueira de São João
Pois a rosa é uma flor
A flor é uma rosa
Céu de estrela sem destino
E o menino não é ninguém
Da beleza sem razão
Tome conta do destino, Xangô
Há seis mil anos o homem vive feliz
Da beleza e da razão
Fazendo guerras e asneiras
.....
Há seis mil anos Deus perde tempo
Jogo fogos-de-artifício
Fazendo flores e estrelas
Quero ser sempre menino

As estrelas deste mundo , Xangô
Ai São João, Xangô menino

Qual o lugar do menino na subjetividade de uma cultura? Essas duas canções podem responder que “o menino não é ninguém” num contexto em que o homem, sem a força do menino, nada mais empreendeu que a proliferação de guerras, nada mais proferiu que um amontoado de “asneiras”, inclusive a mais metafísica de todas, de que Deus faz flores e estrelas, e de que ajuda mais do que o meni-

no. De uma outra perspectiva, o poeta além de fazer do menino um deus ou de Deus um menino, num claro desvio de um índice cosmológico cristão, católico, por um outro de origem africana, concebe o destino como obra do menino: olhar o menino é cantar a possibilidade de um renascimento ou construção do sujeito, quase sempre perdido entre o “Eu” – como figuração narcísica do Ocidente – e o “Outro” – destroçado pelos estereótipos.

Com a chegada dos portugueses ao Brasil, milhões de meninos índios, como mais tarde, centenas de milhares de meninos negros, foram dizimados ou escravizados em nome do menino Jesus, ou seja: anterior à estrutura social que engendrou a família patriarcal no Brasil, com o *pater familias*, a mulher submissa, os filhos e em torno dos quais, os agregados e os escravos, modelo que, *mutatis mutandis*, ainda vigora atualmente, já havia sido fixado, desde o início da colonização, a imagem do menino concebido por uma virgem, estereótipo que condenaria índias e negras a todo sorte de estupro, como decretaria ao abandono todos os seus filhos daí resultantes. Assim, uma outra família emerge em diferença: constituída pela mãe e os filhos que desconhecem o pai. Toda essa problemática aparece em canções como *Podres Poderes*, quando trata da “incompetência da América Católica”; em *Fora da Ordem*, quando recorta uma cena social trágica em que “o cano da pistola que as crianças mordem” autentica o anonimato do absurdo que envolvem comerciantes, policiais, linchadores, ao grupo dos sete países mais ricos do mundo; em *Outros românticos*, quando não descarta a possibilidade de uma Idade Média no futuro, desejada por forças econômicas e sociais nefastas que não cessam de produzir situações como estas que a canção denuncia:

E os trinta milhões de meninos abandonados do
Brasil
com seus peitos crescendo, seus paus crescendo

e seus primeiros mênstruos
 compunham as visões de seus vitrais
 e seus apocalipses mais totais
 e suas utopias mais radicais³⁴

Tal nível de preocupação com o destino do menino sem destino, levaria o poeta, o palhaço, o pai de família, o antropólogo urbano, a percorrer as ruas da cidade em *Graffiti* e estabelecer um laço de solidariedade com todos aqueles meninos que desenham, pintam, expõem cenários de suas cidades subjetivas em muros, metrôs, mansões, monumentos públicos; a aparecer nos programas infantis em *Feito de corpo* e se portar como os trapalhões; a cantar o nascimento e o desenvolvimento da sensibilidade de seus filhos em *Boas Vindas*, em *Um canto de Afoxé para o bloco do Ilê*; a propor uma leitura dos programas de televisão em *Língua* e *Santa Clara padroeira da televisão*; a provocar a moral familiar brasileira em *Verdura*, quando apóia a idéia do pai que vende os seus filhos para uma família americana, porque lá eles têm carro, eles têm grana, além disso, nos fins de semana, ainda podem vir pegar um sol em Copacabana³⁵. O nível de agenciamento coletivo que Caetano articula envolve sensibilidades que vêm da literatura (Gregório, Sousândrade, Oswald) passando pelo cinema (Godard, Glauber), às representações políticas do PT à UDR, acreditando ser possível “*fazer dessa vergonha uma nação*”³⁶.

Todo esse movimento na obra de Caetano parece encontrar sua máxima expressão na canção “Os meninos dançam” do disco *Cinema transcendental* (1979):

³⁴ Caetano Veloso. Outros românticos. In: *O estrangeiro*.

³⁵ Leminski. *Verdura*.

³⁶ Caetano. “Vamo” comer. In: *Caetano*.

Pinta uma estrela na lona azul do céu
Pinta uma estrela lá
Pinta um malandro e no malandro outro malandro
Flutua angelical
Um por um, um por um, um por um, um por um
Agora a moça esboça um salto vai mas não vai
Todos sabem voar
(Baby, Boca, Charles)
A tribo blue, nomadismo, tenda-tempo
Circo transcendental
(Jorge, Pepeu, Bola, Didi)
A história do samba
A luta de classes, os melhores passes de Pelé
Tudo é filtrado ali
Naquele espaço azul, naquele tempo azul, naquela
tudo azul
Eles dançam, eles dançam, eles dançam, todos eles
dançam
Dança-moenda
Dança-desenho, dança trapézio, dança oração
Moenda redenção.

Como podemos notar, mais ou menos uma década depois o *panis et circensis* torna-se atravessado pela idéia luminosa do “circo transcendental”, em que dois milênios de problemas foram recolocados em circulação a bem da saúde do corpo e da cultura, e a canção, essa espécie de gaia ciência, soube complexificar a visão Brasil, retirando-a da perspectiva linear de um marxismo anacrônico e, ao mesmo tempo, fazendo-a disseminar, cifrada, entre as barbas e baionetas da censura militar. É certo que o corpo da cultura e de milhões de brasileiros ainda continuam famintos, mas ninguém pode negar que muitos têm aprendido a sacudir os códigos

que os aprisionam e dado um salto preciso em direção a uma vida mais digna e mais feliz, apesar de tudo, da miséria, da dor, da quase absoluta falta de cidadania. Essa experiência que faz ultrapassar os limites, desenvolveu no corpo do homem e da cultura uma outra noção de materialismo que não é dialético nem histórico porque diz da intensidade proporcionada pela conjunção de ritmos modais e ritornelos que, num átimo, condensa o tempo redimido: do passado e do futuro.

Essa cartografia do funcionamento do *pão e o circo*, realizada pela canção de Caetano Veloso e outros integrantes do movimento tropicalista, para ser radical com a ordem dos afetos e as potências do padecimento, não bastava defender o samba como apanágio nacionalista, mas de restituir ao negro o comando da vida musical no Brasil e a partir daí todas as conexões rizomáticas possíveis com o reggae, o blues, o rap etc. Nesse sentido, o nacionalismo de Tinhorão não era tão inocente quanto se fazia crer: do mesmo modo que o nacionalismo romântico aprisionou o índio em vestimentas medievais e rejeitou o negro como um desafeto da alma branca, o nacionalismo emergente com a ditadura militar movia-se numa vontade não apenas de “*folclorização do subdesenvolvimento*”³⁷ como diria Caetano, mas de impedir que o samba desse uma guinada na idéia de classe, para ser a radical possibilidade de deslocamento e expressão da memória de uma raça, a negra, que tem aprendido a virar a mesa da cultura no Ocidente. Se “as pessoas na sala de jantar” ainda insistem em manter as normas e valores de uma moral excludente e agônica, os filhos do paradoxo parecem cada vez mais infiltrados nos condomínios fechados, armando tendas em propriedades privadas, mesmo protegidas por leis e todo o aparato policial, ou ainda: se especializando em aprisionar o Ocidente com as suas próprias regras.

³⁷ Caetano. Primeira feira de balanço. In: *Alegria, alegria*, 1965/1966.