

Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira

Christopher Dunn

Editora UNESP

São Paulo, 2009, 276 p.

Brutalidade Jardim é mais um livro sobre o Tropicalismo, o movimento de renovação estética da música e da cultura brasileiras liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e que teve seu “momento” (na expressão do livro) entre o segundo semestre de 1967 e o primeiro semestre de 1969. Ao indicá-lo como “mais um livro”, refiro-me ao fato de esse movimento ter sido objeto de inúmeras análises críticas, em diversas áreas: crítica literária (por exemplo, o trabalho de Celso Favaretto, *Tropicália: Alegoria, Alegria*); estudos sobre cinema (Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*); crítica musical (o clássico de Augusto dos Campos, *O Balanço da Bossa*, escrito no epicentro do momento tropicalista, 1968); jornalismo (o trabalho de Carlos Calado, *Tropicália: a história de uma revolução musical*); história da música popular brasileira (as análises de Marcos Napolitano sobre a música de protesto e o ambiente cultural brasileiro na segunda metade dos anos 60). Também figura como um dos objetos de análise em textos sobre a sociologia da cultura brasileira na década de 60, como no ensaio-referência de Roberto Schwarcz, *Cultura e Política, 1964-1969*, ou ainda no de Walnice Nogueira Galvão, *MMPB: uma análise ideológica*. Além disso, o movimento foi comentado em análises produzidas pelos seus próprios protagonistas, como Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical*, bem como em compilação de entrevistas dadas tanto por Caetano quanto por Gilberto Gil (uma compilação de entrevistas do autor de *Domingo no Parque* foi publicada pela Ateliê Editorial, de São Paulo).

Nesse sentido, o aparecimento de uma obra dedicada a uma história crítica do Tropicalismo, com uma descrição diacrônica do movimento aliada a uma análise de alguns de seus procedimentos estéticos, pode parecer, a um primeiro momento, supérflua. No entanto, *Brutalidade Jardim* apresenta uma novidade com relação à produção anterior sobre o tema: sua descrição e sua análise aparecem guiadas por conceitos desenvolvidos recentemente nas ciências sociais, tais como hibridismo, diáspora e transnacionalidade. O trabalho de Dunn integra uma trajetória intelectual de trabalhos conjuntos

com Charles Perrone, nos quais a história da música popular brasileira, sobretudo nos últimos 40 anos, vem sendo reanalisada à luz desses conceitos recentes, emergindo daí uma imagem da música popular brasileira com um grau de internacionalidade bem mais amplo, quando comparada a estudos anteriores. No caso dos estudos sobre música popular no Brasil, essa postura crítica constitui uma mudança na direção das análises, haja vista o peso de trabalhos paradigmáticos, produzidos por jornalistas, nos quais o caráter internacional da música popular brasileira ou aparece pouco enfatizado (caso de Zuza Homem de Mello) ou aparece visto como um traço negativo, resultado de uma colonização do Brasil por interesses estrangeiros (caso de José Ramos Tinhorão). *Brutalidade Jardim*, dessa forma, pode ser lido em contraponto a textos – em suas partes relativas ao século XX – como *História Social da Música Popular no Brasil*, de Tinhorão: narrativas que tratam de transformações da música popular brasileira, a partir, contudo, de lentes conceituais opostas. Enquanto Tinhorão pode ser visto como o índice da tradição nacional-popular – central na cultura brasileira desde os anos 40 – e seu temor dos internacionalismos e do cosmopolitismo, Dunn pode ser lido como índice de uma nova postura dos estudos sobre música popular, na sua ênfase do caráter transnacional e híbrido das formas de música popular.

Para contar a história do Tropicalismo, Dunn cria uma narrativa a partir de uma análise detalhada da produção musical de Caetano e Gil entre 1967 e 1972, período em que os autores irromperam na cena musical (III Festival da Record, 1967) até sua volta do exílio, em 1972. Nesse período, os compositores baianos lançaram 8 LPs individuais (4 de Caetano – álbuns homônimos de 1967, 1969, 1971 e *Transa*, de 1972 – e 4 de Gil – álbuns homônimos de 1967, 1969, 1971 e *Expresso 2222*, de 1972), bem como um LP conjunto com todo o grupo tropicalista – Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Rogério Duprat, Nara Leão e Gal Costa: *Tropicália*, de 1968. A esses trabalhos soma-se o lançamento dos dois primeiros LPs de Tom Zé (1968 e 1970); quatro trabalhos de Gal Costa (discos homônimos de 1969; *Legal*, de 1970 e *Gal Fatal*, de 1971); três trabalhos dos Mutantes (discos homônimos em 1968 e 1969 e *Jardim Elétrico*, de 1970) e o primeiro disco de Jards Macalé, homônimo de 1972. Contudo, a análise mais detalhada de Dunn recai sobre a produção de Caetano e Gil.

A análise das canções produzida pelo autor não se pretende totalizante no sentido da forma e do conteúdo. Embora haja uma ênfase maior nas letras das canções – tomadas como expressões ideológicas do Tropicalismo –, o eixo central recai sobre os procedimentos estéticos utilizados: colagens, paródias e

alegorias. Tais procedimentos são comentados à luz de suas conexões sociais, ou seja, o leitor tem acesso a possíveis significados que tais procedimentos puderam ter no momento do lançamento das canções. É o caso, por exemplo, da análise de duas canções-manifestos do Tropicalismo: *Tropicália*, de Caetano Veloso, e *Geleia Geral*, de Gilberto Gil. As referências textuais, os arranjos, a instrumentação, tais elementos são apresentados na sua relação com o debate social da época, no qual uma canção que citava diretamente o bumba-meu-boi (*Geleia Geral*) adquiria um novo significado ao trazer em seu arranjo uma guitarra elétrica. Esse elemento, a simples presença de um instrumento, tem seu significado diretamente relacionado aos debates travados à época, nos quais havia uma polaridade entre nacional e internacional e onde a guitarra elétrica era vista como símbolo dessa última instância. Nesse sentido, Dunn recupera a força semântica dos procedimentos estéticos levados a cabo pelo Tropicalismo. Por sua vez, a construção desse campo semântico leva o autor a situá-lo no tempo, apresentando sua constituição. Daí o fato de o livro iniciar com uma descrição do modernismo brasileiro (anos 20) e dos debates centrados na expressão nacional-popular (anos 50 e 60). Emerge na análise um quadro de compreensão do Tropicalismo desdobrado no tempo: uma parte (capítulo 3) dedicada ao “momento tropicalista”, ou seja, o período de eclosão do movimento (1967-1969); uma parte, capítulo 4, dedicada à dissolução (entre 1969 e 1972, correspondendo ao período de exílio de Caetano e de Gil); outra parte dedicada ao que se pode chamar as raízes do movimento, bem como uma descrição do ambiente intelectual, político e cultural de seu surgimento (capítulos 1 e 2); e uma parte dedicada aos trabalhos posteriores de Caetano e Gil (capítulos 5 e 6) e suas influências na produção musical brasileira das décadas de 70, 80 e 90. Esses dois últimos capítulos representam uma diferença significativa com relação a outros trabalhos sobre o tema, os quais tendem a limitar o Tropicalismo aos trabalhos de Caetano e Gil desenvolvidos entre 1967 e 1969. Dunn estende sua análise sobre o movimento aos trabalhos desenvolvidos por ambos os compositores ao longo dos anos 70 e 80: a aproximação de ambos com o discurso da negritude (Gil na produção de seu disco *Refavela*, de 1976; Caetano no trabalho conjunto com o Black Rio, em 1977); trabalhos experimentais de Caetano, como *Araçá Azul*, de 1973, e *Joia*, de 1975; a relação de ambos com o reggae, gênero descoberto em seu exílio em Londres; a relação dos dois compositores com o ambiente de “desbunde” dos anos 70, o que provocou atritos com setores da esquerda (por exemplo, a má recepção de seus trabalhos por jornais como *O Pasquim*); a importância do trabalho de ambos

nas transformações do carnaval da Bahia, que desembocaria no *axé music*, nos anos 90 (a visibilidade dada ao carnaval por gravações como *Atrás do Trio Elétrico* ou *Ilê Aye*).

Brutalidade Jardim não se resume, porém, a Caetano e Gil. Conforme apontado anteriormente, análises dos trabalhos lançados à época por Tom Zé, os Mutantes, Gal Costa e Jards Macalé também são desenvolvidas no livro. O caso de Tom Zé merece um comentário: compositor marginalizado já no “momento tropicalista” (1967-1969), ele praticamente sumiu do grande público ao longo dos anos 70 e 80. No entanto, desde a década de 90 seu trabalho vem sendo extremamente revalorizado em um processo que é um dos elementos mais importantes do livro de Dunn: a atenção aos processos de trânsito musical. A revalorização de Tom Zé ocorreu a partir do lançamento de uma coletânea com suas canções no mercado norte-americano, em 1990, por iniciativa de David Byrne, guitarrista e vocalista da banda norte-americana Talking Heads. A mediação de David Byrne reavaliou as conexões pops do Tropicalismo, alargando o interesse de músicos anglófonos – caso do próprio David Byrne, Kurt Cobain, Beck, Devendra Banhart, todos manifestando, ao longo dos anos 90, interesse pelo trabalho dos Tropicalistas. O próprio surgimento de um campo intelectual, em universidades norte-americanas, interessado no Tropicalismo cristaliza-se nesse contexto de “redescoberta” nos anos 90. A partir daí, ganha força uma releitura da história da MPB – vista como um gênero musical englobante, surgido nos anos 60, na música popular brasileira – em suas conexões internacionais. O trabalho de Christopher Dunn e Charles Perrone, por exemplo, é um dos índices dessa releitura.

Por fim, frise-se a relação que Dunn estabelece entre o Tropicalismo e o movimento de contracultura, que marca a cultura pop ocidental na segunda metade da década de 60. É interessante observar como o autor descreve as relações entre a produção musical tropicalista e o rock e pop do período. Nesse sentido, Caetano, Gil, Gal, Os Mutantes, dentre outros, estabeleceram os vínculos da produção musical brasileira com os procedimentos estéticos e simbólicos do pop-rock – tal contexto é central para a compreensão de um fato importante no Brasil: o interesse da juventude da segunda metade dos anos 60 por formas musicais brasileiras. Enquanto, por exemplo, na Argentina, houve um esvaziamento, em termos de público, do tango, à medida que faixas mais jovens da população se interessavam pelo rock – lembremos que a cena rock argentina é bastante desenvolvida desde a década de 60 –, no Brasil, a juventude de classe média voltou suas atenções para movimentos

de renovação estética da música brasileira: primeiro, a Bossa Nova; em seguida, o Tropicalismo. Este último deu à nascente MPB – “supergênero” musical que englobou a Bossa Nova e gêneros musicais mais tradicionais, como o samba de morro ou gêneros nordestinos – uma possibilidade de renovação de suas conexões internacionais. Caetano Veloso, nesse sentido, tem razão quando afirma que o Tropicalismo “preparou o terreno” – ou seja, ajudou a estabelecer as condições dentro do campo musical – para vários fatos musicais posteriores: o Clube da Esquina e suas influências do rock e do jazz; a postura hippie dos primeiros trabalhos dos “pernambucanos” (Alceu Valença, Zé Ramalho, Robertinho do Recife), por volta de 1972; a fusão entre samba e rock promovida pelos Novos Baianos; a atitude *glam rock* assumida pelos Secos & Molhados (Ney Matogrosso, posteriormente, diria que uma de suas referências era o visual andrógono adotado por Caetano Veloso). Se não há uma correlação musical direta entre esses fatos musicais e o Tropicalismo, a estrutura do campo musical (a existência de espaços em gravadoras para esses fatos musicais; a presença de um mercado consumidor com capital cultural voltado a esses fatos, dentre outros elementos) sobre o qual tais fatos ocorreram deve muito de sua articulação ao Tropicalismo. Uma das grandes novidades trazidas pelo trabalho de Dunn é enfatizar justamente esse ponto.

Allan de Paula Oliveira*

* Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis/Brasil) e professor adjunto da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Toledo/Brasil). E-mail: sambasefrevos@hotmail.com.