



Música popular e as contradições do processo de modernização no Brasil: o projétil tropicalista

Edson Pereira Silva

Universidade Federal Fluminense

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3210-1127>

edsonpereirasilva@id.uff.br

Roberto José Bozzetti Navarro

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3968-5126>

bonavarro@uol.com.br

RESUMO

Este ensaio procura demonstrar que o “projeto” tropicalista não representou uma ruptura com o desenvolvimentismo inaugurado no período Vargas. Ao invés disso, o Tropicalismo representou a mesma estratégia com uma tática diferente. Reinterpreta-se também o ponto de inflexão que teria estabelecido o “projeto” tropicalista, ou seja, o evento em que Caetano Veloso se encontra diante do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha (1967). Este ensaio parte de um diálogo entre elementos das teorias dos diferentes Theodor Adorno e Walter Benjamin. A conclusão é que o Tropicalismo se estabeleceu dentro da discussão da modernização, nacionalismo, cultura e música popular brasileira como uma dinâmica, no sentido de uma/um bólide, ou seja, como um Projétil Tropicalista.

PALAVRAS-CHAVE: *Telos*; *Éthos*; Desenvolvimentismo; Música Popular Brasileira; Cinema Novo.

Popular music and the contradictions of the modernization project in Brazil: the tropicalist projectile

ABSTRACT

This essay tries to demonstrate that the tropicalist “project” did not represent a rupture with the developmentalism that was inaugurated in the Vargas period. Instead of a rupture, *Tropicalismo* represented the same strategy, albeit through a different tactic. At the same time, the inflection point that is said to have established the tropicalist “project”, that is, the event in which Caetano Veloso finds himself facing the film *Terra em Transe* by Glauber Rocha (1967) is reinterpreted. This essay is based on a dialogue between elements of the theories of the different Theodor Adorno and Walter Benjamin. The conclusion is that *Tropicalismo* was established within the discussion of modernization, nationalism, culture and Brazilian popular music as a dynamic, in the sense of a bolide, that is, as a Tropicalist Projectile.

KEYWORDS: *Telos*; *Éthos*; Developmentism; Brazilian Popular Music; Brazilian New Cinema.



1. Introdução

A música popular tem se colocado como questão no Brasil desde muito. Essa posição de problema tem interseções tanto com o fenômeno musical ele mesmo e sua teoria propriamente dita quanto com um projeto de nação/nacionalidade que começou a ser gestado no país a partir do Estado Novo e foi cruelmente abortado com o golpe militar de 1964-68. No Estado Novo, e mesmo antes, a interseção música popular/projeto de nacionalidade foi percebida e trabalhada, por exemplo, por Villa-Lobos e Mário de Andrade no sentido de um projeto de cultura nacional. Estas figuras de proa parecem ter tido uma perspectiva platônica, na qual a música, de alguma forma, representava um *éthos* e, portanto, seu papel não podia ser negligenciado na *República*. Outra ideia presente, neste projeto, era aquela de que na música popular estaria aquilo que seriam as nossas verdadeiras raízes, que deveriam ser buscadas para compor a construção desta ideia de nação brasileira moderna (VIANA, 1995; GARDEL, 1996; WISNIK, 2001).

A perspectiva, por assim dizer, platônica de um projeto nacional que incluísse a música se confrontou, contudo, com o dilema apresentado pela noção nascente de música popular, apartada de sua concepção folclórica, naquele momento da modernização do país, o que expressaria de maneira muito contundente as contradições presentes no projeto modernizador. Ou seja, na música popular estabelecida dentro das então novíssimas diretrizes do complexo fonográfico-radiofônico que se desenhava estavam presentes tanto a herança “folclórica” de base rural, com seu caráter de “autenticidade” buscado a partir das valiosas pesquisas do “populário” por Mário de Andrade, quanto a uma suspeita “contrafação” da música que atendia à então incipiente indústria do disco e do rádio, com seu caráter “comercial” e “popularesco”.¹ Lado a lado a perspectiva preservacionista/extrativista do folclore e o programa de calouros no rádio e, mais adiante, na TV. Neste sentido é que, talvez, a música popular que se pretendia incorporar ao projeto modernizador em curso devesse ser tomada – é a perspectiva aqui – muito mais do que como uma síntese, como bólido, tanto no seu sentido científico de ameaça dinâmica quanto no seu sentido artístico de instalação desveladora², uma vez que mostrava de boca aberta aquilo que era mastigado e muitas vezes sobrava³ no processo de modernização brasileiro.

O bólido música popular expressava, além das contradições políticas e sociais do processo de modernização (emergência de um proletariado industrial, especialmente no eixo Rio-São Paulo; estabelecimento de bairros operários de periferia, com especial nota para as favelas nos morros do Rio de Janeiro; o racismo estrutural que relegava os negros e suas manifestações culturais à marginalidade etc.), uma contradição específica, como objeto cultural. Ou seja, a música popular mantinha um caráter dual resistente a toda síntese que era, e ainda é, a tensão entre os seus aspectos de arte (objeto de apreciação) e mercadoria (como objeto de circulação,

¹ Wisnik (1983) mostra que esse ideário marioandradino está presente em seus escritos sobre música, principalmente em *Música, doce música* (ANDRADE, 2013).

² Uma bólido (gênero feminino) se define como qualquer corpo cujo deslocamento se dá a grande velocidade (meteoritos, projéteis etc.). Um bólido (gênero masculino) refere-se às obras de Hélio Oiticica desenvolvidas, entre 1963-1967, no âmbito do seu Programa Ambiental.

³ “sobrava” no sentido lacaniano: sobra (ou resto) é aquilo que não é passível de ser simbolizado e, portanto, seu sentido e significação escapam da razão (cf. LACAN, 1982).

com o estabelecimento dos meios de reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1936). Basta que se pense, por exemplo, para se ter uma noção da cunha de separação entre o popular de base rural (o “populário”, para dizermos com Mário) e o novo sentido de popular que se desenha, com seu caráter comercial e “popularesco” (idem), nos atrativos sedutores ao público urbano ouvinte de rádio e consumidor dos sucessos discográficos e o re-conhecimento da voz e da imagem dos “ídolos populares” nas revistas de variedades – a prenunciar, por óbvio, o emprego do termo “celebridades”, de uso bem recente para designar tal “culto”.

Naquela boca aberta que era a música popular, revolvendo e mastigando todas as contradições do processo de modernização pelo qual passava o Brasil e, também, expressando a esfinge da contradição entre arte e mercadoria, estava, provavelmente, a base do dilema que Mário de Andrade resolveu como estrela no seu *Macunaíma*. Segundo Wisnik (2000), Mário enfrentou a questão de forma “agônica, conflituada e interrogativa”, tanto na sua obra teórica quanto em sua rapsódia do herói sem nenhum caráter. A base do dilema estava no seu projeto de estruturar a música popular – o “populário” – pelas regras da música erudita. Ou seja, transfigurar o popular em alta cultura e, neste processo, fundar uma nacionalidade (uma brasilidade) em pé de igualdade com a europeia. Daí, antes do herói sem nenhum caráter, o “tupi tangendo um alaúde” de seu primeiro livro de poemas⁴, a serem, ambos, alcançados por um projeto de “urubu tinga, de enxergar tudo de longe”.⁵ Villa-Lobos, ao que tudo indica, intentou a mesma tarefa com seu projeto estadonovista de introdução do canto orfeônico nas escolas. Nessa espécie de extrativismo ilustrado da matéria folclórica, visando à sua transfiguração e seu aproveitamento em obras de “fatura superior”, para falar com Mário, reponta uma herança do caráter não iluminista, mas romântico, sobretudo do romantismo musical europeu do século XIX.

Numa *boutade* de referência antropofágica, é possível ficcionar que Oswald de Andrade, por seu turno, ria da iniciativa de Villa-Lobos de tentar ensinar as crianças a se portar à mesa comendo com os bons modos, enquanto elas, possivelmente, faziam circular, antropofagicamente, o “biscoito fino” de Oswald antes, durante e depois das refeições orfeônicas. Da tristeza lírica de Mário, Oswald talvez achasse graça. Isso tudo porque Oswald não negava a contradição entre arte e mercado inerente à música popular mediatizada. Enquanto Mário “agonizava”, Oswald se “lambuzava”. O que era tensão e conflito para Mário, para Oswald era uma via que trilhar. Diante da interrogação marioandradina, a antropofagia exclamativa oswaldiana: “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo, (...) No jornal anda todo o presente”, lemos já, em 1924, em seu “Manifesto da poesia pau-brasil”.

Já no seio da música popular, a bossa-nova representou uma sublimação dessas contradições. (Ex)pôs à mesa a modernidade musical do samba de maneira competente, ordenada e orgânica. Assim, de alguma forma, a bossa-nova concretizava a modernização em curso no país, demonstrando a nossa (nacional) competência. Nesse sentido, a bossa-nova foi um planalto central, uma Brasília no coração desse corpo cheio de mazelas chamado Brasil. Muito embora, nela própria, as contradições, tanto musicais quanto da realidade da modernização brasileira,

⁴ Verso de “O trovador” (ANDRADE, 1980b).

⁵ Verso de “Lundu do escritor difícil” (ANDRADE, 1980a).

premissem, como ficou evidente nas correntes que emergiram no seu seio, a exemplo da bossa nova de protesto e dos afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes.

O enfrentamento de todas essas contradições, mas não obrigatoriamente a sua superação – já que isso não é papel nem função da música popular⁶ –, viria a ser assumido no Tropicalismo que, ante a inevitabilidade dos fatos, do impossível de se vencer a lógica do mercado que tudo captura, usou os próprios aparatos e estruturas da indústria cultural como elementos criativos no seu trabalho. Abusaram assim dos esquemas e padrões de fetichização e regressão, para criar um trabalho (arte) de enfrentamento e tensão que não ofereceu soluções, mas explicitou “a dor e a delícia” da música mediatizada e do mercado. Mas este enfrentamento não poderia ser para sempre, uma vez que ninguém resiste eternamente a um dilema sem solução. Nesse sentido, trabalho feito, movimento desfeito. Contudo, não o *éthos*, que se mantém. “Um tapinha não dói”, que causou tantos escândalos e indignação dos fãs nos ensaios abertos do show *Noites do Norte* no Canecão, Rio de Janeiro, em 2001, nada mais era que Caetano reiterando o seu trabalho de usar o “joio” da cultura de massas para pôr à mesa “o biscoito fino que a massa ainda há de comer”.

Neste ensaio, um dos objetivos principais é tentar demonstrar que o “projeto” (as aspas são usadas por razões que adiante serão explicitadas) tropicalista não representou uma ruptura com esse grande projeto nacional que se inaugurou com Vargas e chegou a 1968, quando foi violentamente abortado pelo “golpe dentro do golpe” da ditadura civil-militar que se estabeleceu em 1964 e buscou interrompê-lo e/ou redirecioná-lo com medidas repressivas. A posição que será defendida é que, longe de ruptura, o Tropicalismo representou a mesma estratégia de projeto nacional, embora por outra tática. O segundo objetivo é reinterpretar ou complementar aquilo que já foi explicitado em outros lugares (VELOSO, 1997; SCHWARZ, 2012; PENNA, 2017) sobre o momento de inflexão que, de alguma forma, instaurou esse “projeto”, que é o evento de Caetano diante do *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Esses dois objetivos serão perseguidos com base no diálogo entre elementos das teorias dos diferentes Theodor Adorno e Walter Benjamin da Escola de Frankfurt. A conclusão é que o Tropicalismo se instaurou no seio da discussão modernização-nacionalismo-cultura-música popular brasileira como dinâmica, no sentido de um/uma bólide, ou seja, como *Projétil Tropicalista*.

2. Filiação do tropicalismo ao projeto desenvolvimentista

O processo de modernização do Brasil (tomado aqui como um alinhamento ao sistema capitalista) foi retardado pelo resistente regime de economia colonial. Somente a partir de 1930 (cem anos depois que isso se desse na Inglaterra, por exemplo) começou a industrialização brasileira que se deu, fundamentalmente, com base em dois fatos. Primeiro, a astúcia do primeiro governo (1930-1945) de Getúlio Vargas (1882-1954) em tirar proveito dos interesses e necessidades da

⁶ Em polêmica com José Ramos Tinhorão, Caetano Veloso escreveria, já em 1965: “Quanto aos grandes problemas, o da verdadeira popularização do samba, da sua volta como linguagem entendida e forma amada de todo o povo brasileiro, o da desalienação das massas oprimidas em miséria, slogans políticos e esquemas publicitários; esses, não os resolveremos jamais com violões” (VELOSO, s/d, p. 7).

preparação para a guerra das grandes potências (EUA, Alemanha nazista etc.), para financiar a indústria brasileira, que teve um de seus marcos no financiamento estadunidense da Siderúrgica Nacional de Volta Redonda, no Rio de Janeiro. Segundo, o projeto de Vargas de promover uma inflexão planejada da economia brasileira para o desenvolvimento. Neste projeto, incluíam-se tanto a constituição de uma burguesia industrial que deveria conduzir o destino do país quanto de um proletariado controlado (o *Partido Trabalhista Brasileiro* representava este controle político) como mercado interno consumidor. Foi este momento da história que deu origem a um ciclo ideológico nacional-desenvolvimentista, que caracterizou o cenário econômico-político-social-cultural brasileiro que, posteriormente, sofreu, com o golpe civil-militar de 1964-68, rumos autoritários e violentamente excludentes.

O nacional-desenvolvimentismo se caracterizou tanto por um conjunto de políticas econômicas quanto por um conjunto de teorias, concepções e visões de como deveria acontecer o desenvolvimento brasileiro. Em um e outro caso, é possível perceber que este ciclo ideológico foi marcado por uma concepção intervencionista, na qual o papel do Estado era compreendido como elemento fundamental para o desenvolvimento do país. Outro aspecto interessante era o espectro do debate que englobava reformistas, revolucionários e aqueles que buscavam escapar da dicotomia capitalismo *versus* comunismo e buscavam uma terceira via. Talvez, o que melhor representou este projeto desenvolvimentista tenha sido o Instituto Superior de Estudo Brasileiros (ISEB) (1955-1964) que, no quinquênio juscelinista, com Hélio Jaguaribe (1923-2018) no seu comando, buscava instrumentalizar a burguesia industrial brasileira, para levar adiante a sua tarefa de associar o Brasil ao desenvolvimento mundial do capitalismo. Na sua fase final (período janguista), com Álvaro Vieira Pinto (1909-1987) na sua direção, o ISEB buscava instrumentalizar as massas trabalhadoras para as reformas de base propostas por aquele que hoje se adjetiva, pejorativamente, de governo populista de esquerda de João Goulart (1919-1976).⁷

Assim o projeto desenvolvimentista começa com a industrialização no período Getúlio Vargas, passa pela formação de uma *Intelligentsia* que, na sua grande diversidade político-ideológica, estava pensando o destino do país e chega ao seu desvirtuamento autoritário com o golpe de 1964. Consumado o golpe, num primeiro momento o projeto entrou em natural desnoriteio pelo precipitar desagradável dos fatos. Primeiro, a fraqueza da burguesia industrial brasileira, que abriu mão do seu destino, planejado e não assumido, de vanguarda do desenvolvimento nacional; segundo, o fracasso da política de aliança de classes inerente ao governo de terceira via (ou populista); por último, mas de forma alguma esgotando os acontecimentos de então, a reação violenta da estrutura agrário-latifundiária brasileira, sempre voltada para a exportação de *commodities*, fundada em relações de trabalho com altos níveis de exploração, de mais-valia, e pronta para lançar mão de uma via autocrática para garantir os seus “negócios”.

Se a resistência armada ao golpe não existiu, por razões que não serão analisadas aqui, boa parte da *Intelligentsia* continuou a pensar e trabalhar na perspectiva de construção de uma na-

⁷ O surgimento da “nova esquerda” nos anos 1980 aponta o momento pré-64 como fortemente marcado pelo populismo, posição tributária da teoria do populismo de Francisco Weffort (1937-2021). Contudo, aquele período tem, mais recentemente, sofrido uma revisão crítica que aponta seu caráter progressista (NICOLA; SILVA, 2022).

ção independente e desenvolvida, na manifestação da sua insatisfação com o “precipício” dos acontecimentos em que se enredava o Brasil e, também, numa profunda autorreflexão e autocrítica, considerando ideias, esperanças e caminhos trilhados. Especialmente o campo da cultura que de primeira, segunda ou terceira mão estava em sintonia, se não com o grande projeto nacional-desenvolvimentista, ao menos com as esperanças que ele tinha mobilizado e com os frutos que ele tinha dado.

É nesse sentido que aqui se afirma que o Tropicalismo, longe de estar dissociado do projeto nacional-desenvolvimentista, representou um engajamento a ele. O Tropicalismo foi um herdeiro direto de um movimento de pensar e agir na construção de um país que se entende como inacabado, imerso em contradições, contudo e acima de tudo, promissor como nação. O momento histórico em que surgiu o Tropicalismo foi marcado por características sobre as quais ele irá refletir e responder esteticamente. É o momento da “terra em transe” no qual o Brasil estava e no qual Caetano Veloso iria entrar e sair para agir ao sol “tão bonito, de quase dezembro, das bancas de revistas”, repartido em “crimes-espçonaves-guerrilhas”.

3. Terra em Transe e a desilusão tropicalista

Terra em Transe (ROCHA, 1967) foi interpretado pela ditadura como um deboche à esquerda, tanto é que esteve liberado pela censura a maior parte do tempo.⁸ Nisto uma parte da esquerda concordou com a ditadura e reagiu ao filme de maneira irritada. Contudo, o que o longa-metragem de Glauber Rocha revela é uma profunda autocrítica em relação ao que já se referiu aqui como o “precipício dos fatos” de 1964. Ali estão explicitadas as contradições da política de aliança de classes encenada por José Lewgoy, no papel do político populista Felipe Vieira, e também por Jardel Filho, como Paulo Martins, o intelectual de esquerda. Tanto um quanto outro demonstram as funções e o engajamento desses setores a esta política. A alegoria da burguesia fica a cargo da personagem Júlio Fuentes (um magnata da mídia) representado por Paulo Gracindo, que não hesita em lançar mão da traição dos antigos compromissos e se associar com a elite do atraso, da violência e do obscurantismo sintetizada na personagem de Porfírio Díaz⁹ (outro político, tomado por Glauber como a encarnação do continuísmo no poder) representada por Paulo Autran. Ou seja, Glauber estava, como afirmaria Caetano Veloso no seu *Verdade Tropical* (1997), mostrando:

[...] uma visão amarga e realista da política, que contrastava flagrantemente com a ingenuidade de seus companheiros de resistência à ditadura militar recém-instaurada (o filme é o momento do golpe de Estado reconstituído como um pesadelo pela mente do poeta ao morrer). (VELOSO, 1997, p. 103-104).

⁸ “De início, a censura vetou a exibição, mas concluiu tratar-se de uma sátira às esquerdas, e a liberou. Os jovens militantes abominaram a história porque ela desnudava as insolúveis divisões da esquerda. Só perceberiam muito tarde que o filme antevia a luta armada que os dizimaria nos anos 70” (GIRON, 2017).

⁹ Uma referência a José de la Cruz Porfirio Díaz Mori (1830-1915), militar e político conservador católico mexicano, Presidente da República em três períodos e que estabeleceu um regime político de mais de três décadas – o Porfiriato.

É marcante no filme, ainda, a ideia de desencontro. O povo, para aqueles que o querem representar (o político populista, o intelectual de esquerda, os sindicatos, a igreja), é considerado extremista, quando tenta expressar as suas demandas ou é assassinado na sua luta pela propriedade da terra onde mora. Esta situação lança tudo em um transe que inclui tanto o ruído absoluto, em que tudo e todos falam e se agitam ao mesmo tempo, quanto o silêncio absoluto em que parece se afogar todo som e ação. Os textos de Mário Faustino (1930-1962) e a música representam os poucos momentos de alívio desse transe absoluto em que a Terra parece imergir em vários momentos, senão a maior parte, do filme. Ainda segundo Caetano:

[...] 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. (VELOSO, 1997, p. 99).

A experiência de Caetano Veloso com *Terra em Transe* já foi muito discutida. Roberto Schwarz (2012) vê nela uma desculpa para que Caetano assumisse uma postura abertamente alienada e até simpática com relação à ditadura militar estabelecida e ao capitalismo vitorioso:

Assim, até onde vejo, não foi a limitação intelectual da esquerda o que levou Caetano a fazer dela o seu adversário. A razão da hostilidade terá estado simplesmente nas reservas gerais dela ao capitalismo vencedor, na negatividade estraga-prazeres diante da voragem da mercantilização que se anunciava. (SCHWARZ, 2012, p. 90).

Contudo, João Camillo Penna (2017) vê um equívoco nesta interpretação, visto que Schwarz talvez (2012):

[...] 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. (PENNA, 2017, p. 163).

Penna (2017) se refere aqui a tão discutida cena do filme na qual Paulo Martins (Jardel Filho) tapa a boca de um operário sindicalizado, afirmando que o povo é despolitizado. E a crítica a que Penna (2017) se refere, Caetano mesmo a bem explicita:

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. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam sobre o nosso destino [...] tudo numa fotografia em preto e branco em que enormes espaços de luz são assombrados por dominadoras manchas negras. Era dramaturgia política distinta da usual redução de tudo a uma caricatura esquemática da ideia de luta de classes. Sobretudo, era a retórica e a poética da vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir. (VELOSO, 1997, p. 105).

No presente ensaio, embora a análise de Schwarz (2012) não seja negada, a sua conclusão o é. Com relação ao trabalho de Penna (2017), muito se partilha da sua análise, especialmente os aspectos de desilusão e ironia marcados por ele na sua interpretação da experiência que Caetano Veloso teve com *Terra em Transe* e descreveu no seu livro *Verdade Tropical*. O mesmo pode ser dito da conclusão de Penna (2017) em relação àquela de Schwarz (2012). Contudo, como já foi afirmado na seção anterior, aqui está sendo defendido que, ao contrário de romper¹⁰ com aquele projeto nacional-desenvolvimentista que se inaugurou na década de 1930, o Tropicalismo representou um herdeiro e um desenvolvimento daquele projeto. Assim, o Tropicalismo não rompe com a herança do materialismo histórico, mas com um certo sentido adorniano de *telos* (o que, talvez, justifique a irritação de Schwarz com a sua proposta). No entanto, não é apenas desilusão estéril, nem ironia iconoclasta que o Tropicalismo irá propor e executar (não diria de maneira suicida ou masoquista, como parece querer fazer crer, às vezes, Penna), mas um *éthos* de intervenção que almeja mostrar e demanda o movimento, no sentido benjaminiano dos termos. Isso é que se tentará demonstrar na próxima seção deste ensaio.

4. Subsunção do *telos* ao *éthos* no Tropicalismo

O que será feito aqui é sublinhar alguns aspectos presentes em trabalhos de Theodor Adorno (1903-1969) relativos à música popular (ADORNO, 1938, 1941, 1953), com todo risco que se incorre neste trajeto redutor – esperamos que esta palavra não se revista involuntariamente de sentido pejorativo – em obra tão vasta e complexa. Mesmo que isso não seja de todo possível ou mesmo desejável, parece que, para os objetivos deste trabalho, a decisão se justifica.

Com relação à música, Adorno está preocupado com três questões. Primeiramente, compreender como esta linguagem se relaciona com o sistema capitalista de produção, circulação e consumo de mercadorias, ou seja, com a lógica da mercadoria que, segundo ele, é absoluta no sistema. Assim, nesse aspecto, Adorno trabalhará com as noções de *regressão* e *progressão*, que dizem respeito à acomodação e reprodução (não obrigatoriamente consciente) da lógica do capital ou à sua superação pela ação de levar a música aos seus limites formais e assim apontar para alternativas de ruptura e superação do capitalismo.

O segundo problema diz respeito às relações entre a chamada música séria e música ligeira (ou popular). Nesse sentido, Adorno busca suplantar o que, segundo ele, são as imprecisões dos critérios utilizados na tentativa de estabelecer diferenças entre uma e outra, a exemplo de música simples *versus* música complexa, música ingênua *versus* música sofisticada, e assim por diante. Nesse ponto é que o pensador alemão estabelece aquilo que, para ele, é o ponto fundamental dessa diferenciação, que é o fato de que a música séria apresenta uma interdependência

¹⁰ Segundo Schwarz, Caetano Veloso rompeu com o nacional-desenvolvimentismo populista e fracassado (denunciado em *Terra em Transe*), identificando-se com as vanguardas internacionais avançadas, desprezando o atraso do país e a “infelicidade nacional”. Isso teria levado o tropicalismo a contrapor moderno e arcaico de forma absurda, como uma patologia de aberração insolúvel (cf. SCHWARZ, 2012 e PENNA, 2017).

de todas as suas partes, porque ela diz respeito a uma totalidade inter-relacionada. Por outro lado, a música ligeira se caracteriza pela fragmentação que a leva a reproduzir, na forma musical, um processo de padronização equivalente à produção em massa do capitalismo industrial. Se esse não é um processo consciente, na pior das hipóteses, ele submete a forma musical ao mercado e, na melhor das hipóteses, não submete, mas trabalha com uma forma facilmente capturada por essa lógica.

A terceira questão não diz respeito propriamente à música, ou exclusivamente a ela, pelo contrário, parece ser o ponto central de toda teoria adorniana, que é o conceito de *totalidade*. Este conceito, para Adorno, é fundamental para uma crítica dialética da sociedade burguesa, ou seja, uma dialética negativa que aponta a totalidade como uma realidade concreta que engloba os sujeitos, subsumindo-os ao seu poder. Nesse sentido, a filosofia, a arte e, portanto, a música não podem deixar de fazer remissão à totalidade, sob o risco de negar seu próprio projeto. Isto é, existe na teoria adorniana um compromisso com um *telos* que advém da interpretação do conceito de totalidade na sua dialética negativa. Abrir mão de uma reflexão sobre esse fato é abrir mão de uma crítica dialética da sociedade burguesa e do capitalismo. É nesta forte presença de um *telos* na teoria adorniana que se encontra um dos pontos de discordância do diálogo com seu contemporâneo Walter Benjamin (1892-1940).

A teoria benjaminiana, se é que se pode chamar assim, organiza-se também em torno de uma crítica à sociedade burguesa e na busca da resistência contra seu caráter intrinsecamente totalitário. Contudo, essa crítica agora não acontece no sentido de uma remissão à totalidade. Benjamin irá estabelecer a ideia de que a sociedade burguesa vive na reiteração de um tempo quantitativo marcado por uma lógica historicizante e progressista. Neste tempo, a história é a história das vitórias da burguesia contra os oprimidos e o progresso é o avanço da lógica de ruptura e afastamento da natureza com a consequente destruição do mundo. Este tempo linear, quantitativo, progressista e historicizado é aquilo a que Benjamin se refere como o tempo do relógio. Um tempo esvaziado de tensões e contradições, que nega a história dos vencidos e oprimidos e, portanto, obscurece a luta de classes.

Em contraposição ao tempo do relógio, Benjamin irá introduzir a ideia de um tempo de calendário. Este tempo seria tanto quantitativo quanto qualitativo, uma vez que incluiria a rememoração de todas as lutas, derrotas e pessoas sucumbidas nas batalhas revolucionárias que os oprimidos travaram (e foram derrotados) contra os seus opressores. Este tempo seria uma verdadeira espécie de abreviação histórica (ou “condensador histórico do tempo”, segundo tradução de Gandillac), no qual eventos tumultuosos poderiam “tomar de assalto os céus”. Daí advém, em Benjamin, o conceito de *mônada*, que seriam concentrados da totalidade histórica ou conjuntos cristalizados de tensões que contêm uma totalidade histórica. Esses seriam momentos de oportunidade revolucionária e, nesse sentido, é que os revolucionários deveriam agir. Assim, a sociedade sem classes não é o resultado de um progresso da história, mas uma interrupção do tempo da luta de classes que é aquele tempo teleológico do progresso. Benjamin estabelece a revolução como uma interrupção do tempo linear dos acontecimentos, como uma espécie de redenção messiânica dos oprimidos pelo estancamento do progresso e da teleologia burguesas.



Segundo Löwy:

Walter Benjamin não era um autor como os outros: sua obra fragmentada, inacabada, às vezes hermética, frequentemente anacrônica e, no entanto, sempre atual, ocupa um lugar singular, realmente único, no panorama intelectual e político do século XX. (LÖWY, 2005, p. 13)

Contudo, aquilo que Michel Löwy identifica como fragmentário, inacabado, hermético e anacrônico, entende-se aqui como uma episteme poética da história. Ou seja, a teoria (ou os conceitos benjaminianos) se organiza por coordenação, produzindo significação e sentido. Acredita-se que a ideia de mônada e tempo-agora refletem muito bem esta episteme que se constrói não submetida a um *telos*, mas no desejo de explicitar o *i-mediato*, ou seja, um real concreto sem mediação da totalidade universal. Nesse sentido, a crítica de Adorno ao trabalho de Benjamin é absolutamente justificada:

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. (ADORNO, 1997, p. 235).

Embora justificada, a crítica não é simpática a esta episteme de caráter mais poético que filosófico-científico.

Se entendida a teoria benjaminiana (ou a constelação de conceitos que dela vai emergindo) nesta interpretação de episteme poética fica mais fácil, talvez, compreender a sintonia/diálogo que ela mantém com o texto bíblico [ou religioso (ou profético)]. Ou seja, é o caráter de *i-mediatividade* que liga os textos bíblicos e poéticos aos filosóficos de Walter Benjamin, bem como explica a sua concepção de revolução como redenção messiânica ou suspensão do tempo dos acontecimentos. Assim, nessa teoria, a atividade crítica se confunde com a ação revolucionária e ambas se constituem em um *éthos* do *i-mediato*. Por exemplo, isto está manifesto no texto de Walter Benjamin sobre Baudelaire (BENJAMIN, 1939) no qual dois aspectos são muito evidentes. Primeiro, a ênfase naqueles que estão à margem da sociedade por serem destituídos da propriedade privada (as prostitutas, o poeta, o jogador, o *flâneur*) e, portanto, representarem a subversão e a revolta contra a sociedade burguesa, que a todos submete a uma massa indiferenciada. E segundo, a sua historiografia alegórica que tenta dar fisionomia e nome às coisas como elas são no seu puro aspecto fático. Nessas duas ênfases, encontra-se aquilo que Benjamin irá denominar da atitude (*éthos*) heroica necessária para viver a modernidade. Em relação a isso, Adorno mais uma vez desferirá a sua crítica, dizendo que “a intenção de Benjamin era renunciar a toda interpretação manifesta e fazer surgir os significados unicamente mediante a montagem chocante do material” (ADORNO, 2001, p. 24).

Neste ponto, espera-se que a filiação do Tropicalismo a um *éthos* de cunho benjaminiano comece a ficar evidente. Ou seja, a prática da justaposição e da montagem, o uso do *ready-made* e a recorrência de citações compunham uma ação de desvelamento da realidade

brasileira com todas as suas contradições (a boca aberta mastigando e muito sobrando do processo de modernização brasileiro). O *telos* do nacional-desenvolvimentismo herdado não foi negado, muito pelo contrário, estava ali subsumido na ação *i-mediata* necessária para um tempo-agora de uma *Terra em Transe* de desilusão. Com o mesmo heroísmo da luta armada, o Tropicalismo se lançou à guerrilha e, do mesmo modo, assumiu a prática do movimento perpétuo, sob pena de, em parado, ser capturado de novo pelo transe da lógica do mercado que se acredita que, neste caso, muito adornianamente (ainda que talvez intuitivamente – faltam elementos para atestar de outra forma), os tropicalistas sabiam muito bem que é implacável e tudo captura. É o que se depreende, ao se deparar com indícios da clarividência, por assim dizer, de Caetano, no artigo já citado, nos seus tempos de estudante de filosofia (cf. Nota 7), cujo fecho cristaliza com poderoso sortilégio verbal sua posição. Ali se lê: “na feira onde balanço, bostela e *monkey* se equivalem é que tentamos vender a nossa busca do samba em paz” (VELOSO, s/d. p. 13).

5. Mão e contramão do projétil tropicalista

O Tropicalismo se instaurou no seio da cultura brasileira como uma tática de guerrilha cultural. A estratégia continuava sendo aquela desposada por todos os nacional-desenvolvimentistas que intervieram na realidade buscando estabelecer uma nação brasileira moderna e soberana no cenário internacional. É preciso lembrar que, sob essa alcunha de nacional-desenvolvimentismo, encontrava-se uma plêiade de diferentes, e muitas vezes contraditórias, ideologias e formas de interpretar e atuar na realidade brasileira. Para ficar bem claro, nesse caldeirão é possível enquadrar o processo de industrialização do período Vargas, a Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos, o projeto cultural de Mário, a antropofagia de Oswald de Andrade, o ISEB, a bossa-nova, o cinema novo, a arquitetura de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, o teatro de Arena e o Tropicalismo. Para se limitar apenas aos mais evidentes. Embora esse “caldeirão” – acredita-se não haver outro termo-clichê mais claro – possa parecer, à primeira vista, uma sopa um tanto desbaratada em seu caldo heteróclito, o que uniu todas essas iniciativas foi a interpretação teórica, a intervenção programática e a crença amorosa no futuro do país.

Todo esse *élan* sofreu um grande revés com o golpe civil-militar de 1964, contudo, a despeito de todas as limitações impostas pelas novas circunstâncias de ditadura e, também, o “transe” em que grande parte do movimento nacional-desenvolvimentista entrou (como o longo processo de realinhamento e autocrítica das esquerdas), ele não feneceu, mas entrou numa resistência na qual a cultura teve papel relevante. É nesse contexto que o Tropicalismo surgiu como uma metáfora de entrada e saída da *Terra em Transe*. Ou seja, como experiência e partilha da desilusão do revés do momento, mas, fundamentalmente, como uma tática de desvelamento e enfrentamento das contradições e tensões que, em grande medida, não tinham sido pensadas até ali pelo grande espectro de ideologias/teorias sobre a modernização do país, especialmente no que diz respeito ao cenário cultural, em particular, a música popular brasileira.



Foi nesse atravessar o transe em que se encontrava a Terra que o Tropicalismo assumiu, de maneira específica, o dilema arte e mercado na sua práxis, estabelecendo um *éthos* de exibir a contradição pela montagem desbaratada de antinomias, como luxo e lixo, bom e mau gostos, alta e baixa culturas, arte e mercado, e assim por diante. Não era intenção resolver, posto que a solução não cabe a ninguém em específico, mas ao embate das forças em contradição. Mas era necessário desvelar aquilo que ali se tratava. Um movimento com tal proposta não poderia, em hipótese alguma, como de fato não o fez, ser capturado por aquilo que explicitava. Ou seja, neste *éthos* de desvelar pela *i-mediaticidade*, outra ação fundamental era aquela de estar sempre em movimento, deslizando na montagem significante um sentido nunca fixo. Dessa forma, o Tropicalismo escapava daquilo que os projetos cristalizam e se estabelecia como uma bólide explodindo os véus que encobriam contradições desagradáveis que, muitas vezes, eram premeditadamente escamoteadas ou negadas. Ao mesmo tempo, o Tropicalismo vivia a experiência e a dava a experimentar como um bólide.

Na mão de pensar e agir e na contramão dos programas, dos partidos e dos projetos. Na mão de estar no mercado e na contramão dele, o Tropicalismo se instaurou menos como um projeto e mais como uma guerrilha no campo da discussão modernização-nacionalismo-cultura-música popular brasileira. Foi um *éthos* e uma dinâmica, ao mesmo tempo um bólide e uma bólide, ou seja, um *Projétil Tropicalista*.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES

Ambos os autores participaram de todas as etapas do artigo (conceitualização, análise formal, investigação, metodologia, revisão e edição).

FINACIAMENTO

Este trabalho não contou com o financiamento de nenhuma instituição de fomento à pesquisa.

CONFLITO DE INTERESSES

Os autores declaram que não existem conflitos de interesses no presente trabalho.

AGRADECIMENTOS

Os autores gostariam de reconhecer o trabalho da pós-doutoranda Michelle Rezende Duarte, do Laboratório de Genética Marinha e Evolução-UFE, por seu auxílio luxuoso na formatação deste artigo e sua vigilância de águia quanto ao cumprimento das regras da ABNT em relação à bibliografia citada.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Sobre a música popular. In: **Theodor Adorno**. São Paulo: Editora Ática, 1986 [1941], p. 115-146.
- ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: **Theodor Adorno: Vida e Obra** (Coleção Os Pensadores). Título original: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (de Dissonanzen). Traduções de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996 [1938], p. 63-108.
- ADORNO, Theodor. A Portrait of Walter Benjamin. In: **Prisms**. Cambridge: MIT Press, 1997.
- ADORNO, Theodor. Moda Intemporal-Sobre o Jazz. In: **Prismas – crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998 [1953], p. 117-130.
- ADORNO, Theodor. **Sobre Walter Benjamin**. Tradución Carlos Fortea. Madrid: Cátedra, 2001.
- ANDRADE, Mário de. A Costela do Grão Cão. In: **Obras completas de Mário de Andrade II-A: Poesias Completas**. 5ª Edição. São Paulo: Livraria Martins Editora / Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980a, p. 233-260.
- ANDRADE, Mário de. Pauliceia Desvairada. In: **Obras completas de Mário de Andrade II: Poesias Completas**. 6ª Edição. São Paulo: Livraria Martins Editora / Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980b, p. 11-64.
- ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRUNEWALD, José Lino (Org.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969 [1936], p. 58-95.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Obras Escolhidas, Volume 3**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000 [1939], p. 103-149.
- GARDEL, André. **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996.
- GIRON, Luís Antônio. O Brasil de hoje é “Terra em Transe”. In: **Isto É**. Edição 2668-05/03, 30/06/2017. 2017. Disponível em: <https://istoe.com.br/o-brasil-de-hoje-e-terra-em-transe/> Acesso em: 05 mar 2021.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 20: Mais ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio** (Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”). São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- NICOLA, Luca Ribeiro Mendes; SILVA, Edson Pereira. “Cadernos do Povo Brasileiro”: popularização e engajamento da Ciência no Brasil Pré-1964. **Germinal: marxismo e educação em debate**, Salvador, v.14, n.1, p. 260-273, abr. 2022.
- PENNA, João Camillo. **O Tropo Tropicalista**. Circuito/Azougue, Rio de Janeiro, 2017.
- ROCHA, Glauber. **Terra em Transe**. Brasil. Mapa Produções Cinematográficas Ltda./Difilm, 1967.
- SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: Um percurso de nosso tempo. In: **Martinha versus Lucrecia: Ensaio e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.



VELOSO, Caetano. **Alegria alegria**: uma caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. Cultura pela culatra. **Teresa**, v. 1, n. 1, p. 92-102, 1. sem, 2000.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo. *In*: WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001 [1983], p. 129-191.