
Autoritarismo e conformismo na poética tropicalista

Authoritarianism and conformity in the tropicalist poetics

Gabriel Caio Correa Borges¹

Resumo: Convém a este artigo uma releitura da poética tropicalista em sua relação com o contexto político daquele período de final da década de 60. Como outros artistas e intelectuais do momento, os participantes da Tropicália assumiam uma postura crítica e combativa quanto a imposição da ditadura militar que suprimia direitos civis. Entretanto, se destacava do chamado nacional-popular por se distanciar da mensagem panfletária. A lírica tropicalista preferia correlacionar o autoritarismo da época com a manutenção de uma sociabilidade arcaica, que continuava prevalecendo mesmo com o desenvolvimento urbano. Assim, levava o cerne do problema ditatorial para a nova realidade de modernização, no qual o conservadorismo desempenha um papel relevante como sustentáculo do regime. Os compositores tropicalistas realizaram essa proposta retomando uma das principais tradições literárias brasileiras: a crítica de costumes de fundo urbano. Veremos nas canções de Caetano Veloso e Tom Zé como isso tomou forma. **Palavras-Chave:** Tropicalismo; Ditadura Militar; Costumes; Caetano Veloso; Tom Zé.

Abstract: Interests for this article to reread the tropicalist poetic linked to a political context related to the final moment of the sixties. As the example of another artists and intellectuals from that period, the participants of Tropicalia assumes a critical and combative position. But differs from the so called national-popular aesthetics because takes distance from a partisan message. The tropicalist lyric prefers to correlate the authoritarianism from the period to the maintenance of an outdated sociability, which still persevere even with the urban development. This brings the dictatorship problem to the new reality of modernization where the conservatism is relevant to sustains that governance. The tropicalist composers fulfilled their proposal bringing back one of the most relevant Brazilians literary traditions: the urban customs criticism. We will see how it takes form during the poetic of Caetano Veloso and Tom Zé. **Key-Words:** Tropicalism; Military Dictatorship; Manners; Caetano Veloso; Tom Zé.

¹ Professor substituto na Universidade Federal do Espírito Santo, UFES. E-mail: gabrielcaiborges@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

No contexto sessentista, a Tropicália significou um ímpeto de renovação importante no horizonte estético brasileiro. Dentro dos debates e polêmicas que cercavam a produção artística da época – em especial, na canção – quebrou tabus no que dizia respeito às questões de nacionalismo x universalidade; popular x massivo; purismo x síntese; tradição x inovação. A proposta do tropicalismo foi eficiente em retomar os termos éticos e estéticos idealizados antes pelo modernismo e atualizá-los para a uma nova realidade.

Algo que incluiu o compromisso político da arte, um ponto que marca todo o debate estético da época. Afinal, a questão da politização passou a ser inescapável conforme o golpe de 64 que inaugura os vinte anos de ditadura militar. Um período que foi marcado por singular autoritarismo conservador e violações de direitos humanos. Entretanto, o tipo de politização proposta pelo tropicalismo é mais nuançado do que esse contexto sugere. Pois ao mesmo tempo que se opunham ao moralismo ditatorial militarista, também questionavam o caráter panfletário de certa arte engajada. Esta buscava alinhar a produção estética à emergência de certas pautas referentes à realidade sociopolítica nacional.

É uma proposta estética que é anterior ao autoritarismo militar. Ela se justifica pelo encontro de duas tendências referentes à tomada de consciência do Brasil como nação. Primeiro a diretamente política, de influência marxista, que chamava atenção para o caráter subdesenvolvido do país. Denunciava a desigualdade social, a estrutura oligárquica, a perpetuação da miséria e a dominação imperialista internacional. Como recorda Roberto Schwarz (2008) esse não foi um fenômeno marginal, mas sim se fortaleceu ao longo da Quarta República e dos primeiros momentos pós-golpe militar ao ponto de se realizar como uma hegemonia cultural.

Mas a essa tendência confluiu outra, referente à própria percepção cultural do país. Algo herdado do modernismo e dos debates derivados das propostas do movimento. Assim, muito da arte engajada compartilha do nacionalismo crítico de construir formas estéticas propriamente brasileiras, que seriam coerentes com o contexto da formação nacional. De forma mais específica, se aproximava das propostas de Mário de Andrade sobre a produção de uma arte que buscasse no popular os elementos estéticos da brasilidade.

(...) poderíamos afirmar que o projeto musical de Mário, voltado para o ideal de formação, foi atualizado pelos mentores da ideia de MPB, que procuraram “costurar” o Brasil através da música. Houve uma releitura de seu projeto cultural, expresso principalmente no *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, segundo o qual esta deveria refletir as “características musicais da raça”, encontráveis, por sua vez, na música folclórica ou em outras formas de “populário” não contaminadas pelo processo de modernização. (NAVEZ, 2015, pp. 42-43).

Outra comparação importante que Santuza Cambraia Navez faz é de que os artistas do que então era conhecido como MPB compartilhavam com Mário um certo caráter militante do artista, “ou seja, os compositores deveriam desenvolver um espírito coletivista avesso ao individualismo e direcionar seus trabalhos artísticos para o objetivo de ‘formar’ o receptor”

(2015, p. 43). Algo, aliás, que se alinha a certo ativismo do período, marcado pelas ideias de pedagogia popular de personalidades como Paulo Freyre e Darcy Ribeiro.

Enfim, o caráter dessa nova canção nacional-popular surge no contexto pós-Bossa Nova. Aproveita assim do refinamento musical proporcionado por aquela cena para incorporar a musicalidade popular a um processo de intelectualização da prática de composição. Algo que se alinha com um discurso de autenticidade nacional, de um certo caráter trovadoresco. Versam assim sobre as incongruências de um país agrário, marcado pela dominação e pela miséria. Destaca-se a atenção para a questão nordestina, marcada pelos êxodos populacionais rumo à região Sudeste devido às fortes secas que assolam o sertão.

É uma identidade estética que leva a esse primeiro momento da chamada MPB a estar relacionado ao que Naves (2015) denomina de canção crítica. É um conceito que trabalha no repensar da canção que adveio com a Bossa Nova em diante. Ele sugere o compositor como um intelectual participativo que desenvolve o fazer do cancionista como uma atividade de pensamento crítico. Primeiramente, explorando os próprios atributos musicais da canção, aprimorando harmonias, mesclando gêneros. Mas também diz respeito a postura ativa dos compositores em comentarem através da arte – ou mesmo fora dela – sobre a vida sociopolítica.

Por um lado, o compositor, como é comum ocorrer ao artista moderno, passou a atuar como crítico no próprio processo de composição da canção. Por outro, a crítica também era dirigida aos fatos culturais e políticos do país, de maneira congruente com a proposta desses compositores de articular a arte com a vida. O compositor popular, à maneira de Baudelaire, torna-se um crítico. Ao operar criticamente no processo de composição, fez uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular converteu-se em pensador da cultura. (NAVES, 2015, p. 42).

Os mentores da Tropicália compartilham com o nacional-popular esses sentidos sobre a prática do cancionista. Porém, diferem ao retomar e aprofundar a proposta vanguardista da Bossa Nova. Enquanto o nacional-popular da MPB valorizava a pesquisa de tradições, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e outras personalidades do tropicalismo defendiam a internacionalização da música brasileira. Contra o dogma de certa projeção purista, defendiam a síntese das musicalidades populares com os gêneros de massa globalizantes, com ênfase no Rock N' Roll que estava em seu auge durante a década de 60. Aqui também surge uma recuperação dos preceitos do modernismo, mas desta vez os de Oswald de Andrade que, diferente de Mário, defendia uma estética brasileira cosmopolita.

Enquanto Mário valorizava o artista (ou intelectual) completo, que vive uma experiência totalizante, Oswald, num movimento contrário, assume o modelo da vocação. O ideal da vocação, de acordo com Mas Weber, aparecia no mundo modernizado e racionalizado do século XIX em substituição da perspectiva do

Bildung, que, durante muito tempo, havia prevalecido. Vinculada a uma concepção de cultura que valoriza um tipo de conhecimento mais geral e o diletantismo, essa perspectiva já não fazia sentido diante das novas realidades sociais, coma racionalização e o progresso consolidando o conhecimento útil. (NAVES, 2015, pp. 40-41).

A proposta oswaldiana valorizava uma ação individualizada e especializada do artista no lugar do comprometimento partidário coletivo. Isso não significava uma apatia política, um retorno da “arte pela arte”. Ao contrário, valorizava a subjetividade como forma de interpretar o mundo ao redor, a sociedade e suas questões. O sujeito, assim, surge como um experimentador através do conhecimento cultural e artístico adquirido.

Algo que envolveu a singularidade poética do tropicalismo que, assim como a musical, difere conceitualmente daquilo buscado pela MPB. Apesar de coincidirem com as temáticas de esquerda e de oposição ao autoritarismo militar, valorizavam outros temas que surgiam no horizonte nacional. As questões agrárias cedem lugar ao crescimento da urbanização. Nesse novo contexto, novos problemas surgem, mas velhos são mantidos com uma nova roupagem. Isso conforme a urbanização brasileira foi marcada pelo fenômeno da modernização conservadora. Ou seja, de um crescimento industrial e urbanístico que foi tocado pelas elites rurais e que perpetua a lógica de castas sociais advindas da realidade agrária.

A poética tropicalismo assume essa nova realidade que de uma forma ou outra continua a antiga. Algo que impacta também a percepção de seus autores para com a então vigente ditadura militar. Colocam assim o conservadorismo como o fator de encontro entre o autoritarismo presente e a perpetuação das desigualdades sociais. Com um discurso menos panfletário e mais nuançado, recuperam a questão dos costumes para a crítica, entrando assim no imobilismo das classes médias urbanas da segunda metade do século XX.

Essa crítica de costumes e o foco na classe média se revelou na tendência a construção de um arquétipo nessa poética. Nas líricas tropicalistas surge o retrato de uma família nuclear que é marcada pela apatia e a conformidade com a situação das coisas. Este artigo vai adentrar em como foi abordada essa construção dentro da poética tropicalista, tomando a produção de Caetano Veloso em Tom Zé como objeto.

2 CRÍTICA DE COSTUMES E A CANÇÃO

Antes, é importante termos uma boa ideia de que convém ao nosso argumento levantar algo sobre a crítica de costumes na literatura brasileira. Embora, seja atualizada pela poética tropicalista, a abordagem dos costumes é um dos temas recorrentes no sistema literário nacional. Mais importante, foi um discurso fundamental para compreender as idiosincrasias da formação social do país.

É uma correspondência entre literatura e sociedade que é percebida com o amadurecimento da narrativa brasileira ao longo de sua história. É algo que Antonio Cândido (2010) aponta quando se debruça sobre o romance “Memórias de um Sargento de Milícias” de Manuel Antônio de Almeida. Percebe nessa narrativa uma relação entre perso-

nagens marcada por certa amoralidade inerente ao trato. Essa falta de caráter atinge em especial as interações entre classes sociais, onde os arquétipos destas procuram brechas para ludibriar o outro. Essa representação literária da sociedade de classes marcada pelo logro é o que identificou como a *dialética da malandragem*.

Mas é a passagem do romantismo para o realismo machadiano que permite a elaboração de histórias mais argutas sobre as nuances dos costumes no Brasil. É Roberto Schwarz quem identifica o valor da ficção de Machado em captar os elementos definidores das relações sociais da nação. Elas seriam balizadas por aquilo que considera uma cultura do favor, ou seja, de conseguir amparo ou tutela de quem está privilegiado socialmente.

Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes da população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão de terceiros que nos interessa. Nem proprietários, nem proletários, seu acesso à vida social e a seus depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. (SCHWARZ, 2012, pp. 15 – 16).

Assim, o que viria a ser a classe média é trazida para o centro dos debates sobre a ordem social brasileiro. E, conforme isso se faz através da literatura, se denotam outros fatores que disso derivam. Primeiramente, como é uma relação de classes que atravessa o espaço urbano, apesar da hegemonia rural que ainda prevalece no século XIX. Da mesma forma que as cidades são dependentes do comércio dos bens rurais, a classe média urbana existe no percalço das elites agrárias. Mas também revela a formação de uma dinâmica social peculiar aos espaços urbanos e que seria esclarecedora para o tipo de ordem consagrada com a urbanização crescente no século seguinte.

Algo que inclui o apego que essa classe de homens livres possui em relação à autoridade estatal. Tanto no exemplo eleito por Antonio Candido quanto no de Schwarz a dinâmica de reconhecimento social passa por ganhar as graças de alguma pessoa que ocupa algum cargo governamental. A patente militar em “Mamórias de um Sargento de Milícias” sinaliza para isso através do uso da autoridade para conseguir favores pessoais. Mas é a ficção machadiana quem dá o passo mais importante ao trazer para o centro narrativo a elite burocrática. É a engrenagem dos favores onde as famílias bem-nascidas contam com influência de indicação ou orientação sobre cargos administrativos, podendo apontar para seus agregados na aptidão de ocupar essas vagas. É uma representação daquilo que ficou conhecido como patrimonialismo. Ou, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda (1995), um tipo de arranjo social onde os limites do público e do privado são diluídos; ocorrendo das instâncias que seriam voltadas ao atendimento do interesse público serem conduzidas para benefícios de particulares.

Essa dinâmica pouco muda, mesmo com a modernização que levaria ao crescimento das metrópoles brasileiras no século XX. Talvez a única mudança significativa tivesse sido os espaços urbanos superando os rurais como paradigma socioeconômico dominante. Mas o tipo de relação entre classes e entra instância se conserva mesmo na nova realidade.

Por outro lado, a representação próxima a paródia dessa organização social se realizou como

um dos fatores de excepcionalidade da tradição literária brasileira. Ela reverte a lógica do patrimonialismo, tomando o retrato dos costumes privados como um exemplo das incongruências do brasileiro médio no ajuste da convivência pública.

O tropicalismo retoma essa tradição a sintetizando com algumas das novidades propostas pelo modernismo no trato literário. Isso diz respeito especialmente a representação desses costumes dentro de um quadro de alegorias e distorções que seriam propícios ao tipo crítica adequada aos tempos ditatoriais.

3 CAETANO VELOSO E AS ALEGORIAS DA MEDIOCRIDADE

Caetano Veloso é o mentor da tropicália como projeto artístico-cultural e também é quem estabelece suas abordagens excepcionais. Algo que inclui o discurso crítico que o movimento mira, exatamente nos termos que o destacam da retórica do populismo cultural. Se este se estabelece a partir de uma denúncia contra os efeitos do consumo e do capital, a canção tropicalista os assume considerando sua inevitabilidade.

Mas é a partir desse reconhecimento que as composições de Caetano são elaboradas através de uma dialética única. Pois tomam como ponto de partida a influência paradigmática do *pop* universal no cenário local da música brasileira. Isso conforme a disputa cultural que passava no contexto da época dizia respeito ao antagonismo do nacional-popular contra artistas próximos do Rock n' Roll, a chamada Jovem Guarda. Enquanto o nacionalismo projetava na Jovem Guarda uma influência internacional que seria daninha a uma suposta autenticidade das tradições musicais do país, Caetano compartilhava a interpretação de intelectuais como Augusto de Campos (2015). O poeta concretista percebeu em artistas como Roberto Carlos uma bem-sucedida síntese da linguagem ruidosa do rock n' roll com as propriedades da dicção característica da canção brasileira.

Caetano assume essa correspondência, mas vai além ao explorar conscientemente o potencial que surge dessa proposta. À maneira dos modernistas, percebe na internacionalização do nacional uma oportunidade para apontar nuances, quebrar tabus e, em especial, confrontar as contradições nacionais consigo mesmas.

Isso convém ao elemento paródico que é característico da composição tropicalista. É através desse aspecto que Christopher Dunn (2001) compreende a força do pastiche na proposta da tropicália. Ao trazer o *pop* para a representação nacional, Caetano teve como fim criar uma sensação de estranhamento, exotismo, para com o próprio país. É uma perspectiva que envolve “um senso de distância irônica em relação à literatura e aos discursos culturais que moldaram a identidade brasileira” (DUNN, 2001, p. 91).

No caso de Caetano, a adoção dessa perspectiva se desenrola através de uma atribuição distorcida das coisas. O que é representado por sua poética surge sob uma representação surreal, onírica, por vezes grotesca. Essa inclinação é o que correlaciona sua poética a elaboração de uma escrita alegórica. Ao tomar as teses de Walter Benjamin como base, Jean Marie-Gagnebin explica que a alegoria é uma representação que trabalha a partir do rastro. É algo que surge através da tensão própria entre memória e esquecimento, da representação do rastro como o vestígio de algo que já não é mais aquilo que era na origem.

Mas, por isso mesmo, a alegoria diz também a verdade e a produtividade destas línguas históricas que são as nossas. Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência de sentido, a alegoria extraia a sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediatidade do conhecimento humano, mas se aprofunda ao cavar essa falta, ao tirar imagens sempre renovadas, nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. (...) A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntem num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros. (GAGNEBIN, 2013, p. 38).

A autora aproveita para eleger a dialética inerente à alegoria como aquele que “rege nossa modernidade, dividida entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a leveza trágica do herói nietzschiano” (GAGNEBIN, 2013, p. 38). Esse também é o quadro que melhor explica a poesia tropicalista de Caetano Veloso e a representação alegórica sobre o contexto sociopolítico do país durante a década de 60.

Conforme o valor alegórico aqui tira proveito do pastiche para se realizar, o quadro proposto é o de uma simbiose entre autoritarismo militar e conformismo civil. Ou seja, a denúncia não recai sobre as arbitrariedades do regime, mas sim quanto a apatia cotidiana da classe média que a sustenta. Ela é assim representada sobre esse cenário torto, onde uma dimensão de tempo e espaço irregulares contrasta com o imobilismo de uma estrutura familiar conservadora.

O caso mais famoso dessa abordagem é o da canção “Panis et Circenses”, composição de Caetano junto com Gilberto Gil e com interpretação consagrada pela banda Os Mutantes. A inspiração já se apresenta no nome da obra, um mal-entendido com a expressão latina *Panem et Circenses* que qualificava a política de satisfação da plebe no Império Romano. Essa máxima se consagraria no imaginário coletivo como sinônimo de conformismo e manipulação das massas. Algo que permeia a tensão narrativa da canção, onde um eu-lírico várias situações subversivas, mas que não despertam o torpor das “pessoas na sala de jantar”.

Eu quis cantar minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sob os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na Avenida Central
Mas as pessoas na sala de jantar

São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar folhas de sonho no jardim do solar

As folhas sabem procurar pelo sol

E as raízes procurar procurar

Mas as pessoas na sala de jantar

São ocupadas em nascer e morrer (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968)

A impressão de que as referidas pessoas seriam uma família patriarcal é confirmada no uso de sonoplastia posterior à canção. A faixa, na versão dos Mutantes, se encerra com uma simulação de café da manhã, onde o tilintar de talheres e louças ocorre junto a pedidos de passar a salada ou o pão. Essa interpretação psicodélica de uma cena singela do cotidiano serve para ilustrar a mensagem da canção acerca da vivência medíocre.

Se percebe a coleção de rupturas ou mesmo crimes que o protagonista coleciona. Ele agita o espaço público, assassina a própria namorada e planta maconha. Representações de acontecimentos corriqueiros sensíveis à violência e à desordem urbana do subdesenvolvimento. Ainda assim, a sala de jantar, fortaleza do espaço privado, permite ao patriarcado da classe média ignorar essas tensões cotidianas. Nele, a rotina substitui o conflito das vivências, indicando uma paralisia confortável.

É uma alegoria irônica, composta a partir da situação de classes que permite a manutenção das incongruências do subdesenvolvimento no Brasil. As engrenagens dessa condição, da desigualdade social até a governança ditatorial, são justificadas por quem pode gozar do privilégio da indiferença. Ou seja, que os absurdos vistos no espaço público só existem graças a uma suposta harmonia da vida privada das classes médias e altas.

Ao mesmo tempo, isso se realiza na mediocridade das próprias aspirações e sonhos dessa classe. Enquanto a sobrevivência presente em meio à tensão é o que preocupa os subalternos, o que importa para as classes elevadas é a ambição por um futuro de manutenção de suas condições sociais. Esse contraste de perspectivas é o que inaugura o argumento como alegoria. Afinal, é essa situação que origina o rastro de significado.

No caso do tropicalismo, a alegoria articula os *ready made* do mundo patriarcal e do consumo revivenciando, como numa experiência alucinatória, os traços de uma história que não chegou a se realizar. Reatualizando ruínas históricas, faz saltar, como numa iluminação, o reprimido, presentificando despudoradamente o que se ocultara. Assim, de forma sensível, nas canções tropicalistas, há uma operação que oferece ao ouvinte uma imagem alienada do Brasil e, simultaneamente, um espetáculo de suas indeterminações, chegadas intactas ao presente. (FAVARETTO, 2007, p. 126).

Caetano vai da superfície para a interioridade do cidadão médio em outra canção, “Eles”. Nela o compositor penetra no estereótipo de subjetividade que a mediocridade social suscita. Aqui temos esse perfil onde as expectativas de vida devem andar na linha reta da moralidade cristã e da manutenção do privilégio de classe.

Em volta da mesa, longe do quintal
 A vida começa no ponto final
 Eles têm certeza do bem e do mal
 Falam com franqueza do bem e do mal
 Creem na existência do bem e do mal

(...)

É que eles tem medo do dia de amanhã
 Eles aconselham o dia de amanhã
 Eles desde já querem ter guardado
 Todo o seu passado no dia de amanhã
 Não preferem nem São Paulo, nem Rio de Janeiro

Apenas tem medo de morrer sem dinheiro (CAETANO VELOSO, 1968)

A repetição monótona dos motivos “do bem e do mal” e “do dia de amanhã” servem para ilustrar o círculo vicioso mental e espiritual no qual se auto-encarcerou. É como um eterno retorno, onde a única coisa a transmitir para as futuras gerações é uma caricatura de experiência que corresponde à própria mediocridade.

Da paródia tropicalista, Caetano assim aprofunda ainda mais no tipo de representação alegórica da alienação que assola o cidadão médio. Como retrato de seu tempo, sugere a indiferença e egoísmo desse séquito da população em paralelo a agitação social e a supressão de direitos políticos. Para o caminhar do rastro temporal deixem esse retrato da mediocridade que é singular dos abastados do país não importa o tempo.

Mas os tipos de conexões que essas alegorias fazem da mediocridade com o autoritarismo presente, essas ficam nas entrelinhas, subentendidas no contexto da música. Seria outro membro ilustre do tropicalismo, Tom Zé, quem colocaria a relação de forma evidente em seus termos sociopolíticos.

4 TOM ZÉ A RELAÇÃO ENTRE AUTORITARISMO E URBANIZAÇÃO

Se Caetano Veloso dá ênfase aos costumes privados, deixando nas entrelinhas a relação entre conformismo e autoritarismo, Tom Zé coloca essa relação na dinâmica do desenvolvimento do espaço público. Isso permite trabalhar em um quadro mais complexo, que desvela de forma sucinta os efeitos do autoritarismo na condução da sociedade.

Em especial, a proposta do conformismo como sustentáculo do governo ditatorial é colocada em perspectiva com a modernização brasileira e o subsequente desenvolvimento urbano. Não à toa ele elege a cidade de São Paulo como o cenário por excelência de suas canções. Algo que vale em especial para seu primeiro disco. “A Grande Liquidação” é uma obra conceitual que gira em torno da representação da sociabilidade urbana em São Paulo naquele momento de fim dos anos 60. Cada canção é representativa das idiossincrasias da modernização conservadora do qual atravessa a cidade.

O expediente alegórico aqui não é mais fraco do que em comparação com a poética de Caetano. Ao contrário, com Tom Zé ganha certa profundidade no jogo de distorções exatamente por conta dessa representação das contradições da modernidade periférica. Mais do que nunca o envolvimento do pastiche evidencia o espetáculo da sociedade de consumo, algo caro a proposta tropicalista conforme levantado por Celso Favaretto (2007).

Graças a esse movimento todas as convenções caras ao conservadorismo são expostas como farsa perante o espetáculo urbano. Cabe menção a canções como “Glória”, que representa um patriarca que deixa clara a própria hipocrisia quanto às lições de moral que transmite aos filhos; “namoradinho de portão”, uma sátira das cerimônias que os jovens namorados têm de fazer para se apresentarem às famílias das parceiras; e “Curso intensivo de boas maneiras” que expõe o vínculo entre classe e etiqueta social.

Mas vamos dedicar aqui uma atenção especial à canção “Parque Industrial”. Foi a única composição de Tom Zé incluída no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. Algo que faz sentido conforme a proposta da canção se alinha ao da manifestação crítica do tropicalismo. Ao mesmo tempo, também é uma composição típica de Tom Zé desse momento inicial da sua carreira.

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer a nossa redenção

Tem garotas-propaganda
Aeromoças e Ternura
No Cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria num estante
Se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeentar e usar
É somente requeentar e usar
Porque é made made made
Made in brazil (TOM ZÉ, 1968).

É interessante o amalgama onde o capitalismo de consumo exacerbado se confunde com o ufanismo nacionalista que se propaga com o discurso oficial da ditadura. O procedimento alegórico toma forma ao colocar nos mesmos atributos de sentido religiosidade católica, culto à pátria, publicidade massiva, imperialismo cultura e esperança desenvolvimentista, tudo unificado pelo espectro do autoritarismo.

Tom Zé aqui se aproxima das propostas situacionistas de intelectuais como Guy Debord (1997). Através de sua teoria sobre a sociedade do espetáculo, esse filósofo francês compreendeu que a mediação do sensível que o consumo impõe sobre a percepção cotidiana cria uma falsificação onipresente entre o sujeito e a realidade. Algo que convém ao projeto da ditadura militar, onde o ufanismo serve ao propósito de desenvolvimentismo agressivo e é conveniente para ocultar dos problemas de miséria e desigualdade que assolam o país.

Mas a ênfase da pressão autoritária recai sobre um elemento onipresente em toda a poética dessa canção. É a exaltação da alegria que marca a sombra da ditadura nas relações sociais. Não é uma felicidade libertária, afirmativa de um afeto positivo. Mas sim uma alegria opressora, imposta, que serve para ocultar a violência e as arbitrariedades do regime através do espetáculo apresentado. Seria um tema caro a Tom Zé, no qual ele voltaria futuramente em “Menina, amanhã de manhã”. Mas em “Parque Industrial”, a opressão da felicidade serve a pintura alegórica da proposta tropicalista. Ao mesmo tempo que se aponta a opressão que essa positividade forçada marca na atmosfera de censura e violência do período, também é ilustrativa da subversão dos signos das contradições do autoritarismo operada pela Tropicália.

5 CONCLUSÃO

A partir da lição herdada dos modernistas, os artistas da Tropicália retomaram a tradição da literatura brasileira referente à crítica de costumes e a encaixaram no discurso *pop* que sugere a tônica de sua estética. Graças a essa operação de síntese antropofágica, tropicalistas como Caetano Veloso conseguiram tecer um discurso crítico consistente ao autoritarismo ditatorial, mas mais nuançado que a tendência panfletária da MPB.

A partir desse motivo, conseguiram utilizar da canção para oferecer uma perspectiva complexa das relações sociais que sustentavam o árbitro ditatorial. Sugerem assim um vínculo do regime militar com o patriarcado patrimonialista e arcaico que definiu as relações de poder no país. Uma perspectiva que é sugerida através do uso da alegoria que confere assim a representação poética adequada a memória e ao desvelo daquele momento.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antônio. *O Discurso e a Cidade*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the emergency of the brazilian counterculture*. United States of America: The University of North Carolina Press, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4ª edição. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*” Santuza Cambria Naves organização Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2012.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Discografia

CAETANO VELOSO; GILBERTO GIL; GAL COSTA; NARA LEÃO; OS MUTANTES; TOM ZÉ. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Philips. 1968.

CAETANO VELOSO. *Caetano Veloso*. Philips. 1968.

TOM ZÉ. *Grande Liquidação*. Rozembilt, Mr. Bongo. 1968. 1Cd.