

O pop e o político em gestos de historicidade: disputas de sentido entre arte e cultura da mídia na Tropicália¹

William David VIEIRA²

Doutorando

Pedro Antun Lavigne de LEMOS³

Doutorando

Matheus Nascimento Matias BRAGANSA⁴

Mestrando

Júlia de Souza FONSECA⁵

Graduanda

Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

Resumo

Partindo metodologicamente (uma espécie de historicização, agindo em busca de uma historiografia possível) das concepções de “locais da cultura” (BHABHA, 1998), exploramos um entendimento pop e político da Tropicália, que não são isolados, mas atuam em conjunto na história. Revelam tais momentos o período em que há uma adesão à Tropicália na cultura midiática, e quando, apesar disso ou justamente por isso, o movimento não se esquivava de seus posicionamentos políticos. São exemplos: o uso da guitarra elétrica no Festival de 1967, da TV Record, como reivindicação de um semblante artístico e *experiential*; e a demonização social e de incompreensão e esvaziamento político da guitarra elétrica, financiada pela mídia. Recentemente, esse embate se revela com o uso de uma estética da Tropicália na moda e no cinema, incluindo a cultura pop e sem preterir um acionamento político.

Palavras-chave: Historiografia da Mídia; Historicidade; Tropicália.

Introdução: apostas sobre pensamentos culturais

A ocupar um cenário referente às discussões sobre cultura pop e a presença do mercado na construção e representação de identidades, o embate entre politizações e o próprio pop é posto em xeque de modo recorrente nas problematizações sobre formas culturais e a

¹ Trabalho apresentado no GT Historiografia da Mídia, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia. Este trabalho é resultado de pesquisas desenvolvidas no âmbito do grupo “Quintais: Cultura da Mídia, Arte e Política”, vinculado à Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), sob coordenação do prof. Dr. Cláudio Coração e da profª. Dra. Hila Rodrigues. Optamos por deixar, no cabeçalho do trabalho, a vinculação original da universidade de desenvolvimento do trabalho, embora o grupo possua membros de instituições distintas.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCom/UFMG), com bolsa CAPES, e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: williamdavidvieira@ufmg.br.

³ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCom/UFMG) e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: pedro.lavigne1@gmail.com.

⁴ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: matheusnmbragansa@gmail.com.

⁵ Graduanda em Jornalismo/8º período pela Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: julia.sf@aluno.ufop.edu.br.

quem estas se referem e são capazes de convocar. No caso da Tropicália, movimento cultural disputado e confrontado por diversos setores da cena midiática nacional ao longo dos anos, tal situação seguiu o mesmo percurso, explicitando, além dos percalços gerados automaticamente sobre a ideia reducionista – e que pouco dá conta de abordar a complexidade dos fenômenos comunicacionais – de “representa *versus* não representa” atribuída ao mercado, complexidades específicas do movimento tropicalista.

Ao longo deste texto, utilizamos o termo “Tropicália” (ou movimento tropicalista) por fazer referência a um primeiro movimento e um momento de abordagem aqui trazido. O termo também é essencial para um gesto de historicização e contextualização do que propomos aqui como uma percepção de historiografia da mídia em determinado momento histórico do Brasil e em diálogo com esse movimento. Assim, optamos por deixar o termo “tropicalismo” como um momento posterior a essa ascensão da Tropicália, enxergando nele outras manifestações culturais e outras implicações historiográficas na relação com a mídia e com demais processos históricos. Vale ressaltar que, quando estamos pensando historicamente sobre *essa Tropicália*, estamos buscando formas de perceber a sobrevivência e o desenvolvimento de sujeitos sociais e suas manifestações e expressões ao longo do tempo (HARTOG, 2013).

Mais ainda, ao executarmos esse exercício de nos engajarmos do presente ao passado, em busca de uma leitura historiográfica de determinados atravessamentos do período, estamos não apenas recuperando – como se usássemos uma linha do tempo – isso que estamos abordando como uma temporalidade circunscrita à Tropicália, mas estamos, acima disso, investindo em um gesto de historicização por meio de um ato de contextualização (GROSSBERG, 2010). Em outras palavras, abordamos modos por meio dos quais uma coletividade se instaura e também se desenvolve temporalmente (e, dessa forma, também socialmente e afetivamente, *experienciando* a si, o tempo e a si no tempo, como uma forma de expressão). E, enquanto pesquisadores envolvidos neste trabalho, agimos de maneira interpretativa sobre a cultura vivida da Tropicália e hoje dotada de uma historiografia latente (sempre em formação e disputa, não estabilizada e que pulsa nas veias culturais deste país), a tensionar presente e futuro com os vestígios de sentido que mobiliza.

Neste artigo, detemo-nos, também, especificamente na análise dessas complexidades em torno do período histórico que compreendemos como os anos 1960 – com destaque para a presença de artistas da Tropicália no Festival de Música da TV Record de 1967, um dos mais emblemáticos confrontos políticos e culturais daquilo que passou a se denominar como

representatividade da Tropicália nos anos de ditadura militar no Brasil. Apesar disso, sendo o movimento tropicalista uma ponte transversal que se faz e desfaz em meio aos jogos da história, indicando formas de circunscrição dos sujeitos no tempo ao longo dos anos – sendo referente àquilo que se denomina por interpretação das “temporalidades” ou tentativa de sobrevivência às tramas do tempo, como propõe Kehl (2009, p. 122) –, não nos abstivemos de abordar possíveis circunscrições que são atemporais e ocorrem, muitas delas, até os dias de hoje, como as interferências da Tropicália na moda e no cinema, para além de uma ideia mais reduzida e apaziguadora da Tropicália como movimento unicamente musical.

Aliás, vale destacar, tal percepção reducionista do movimento tropicalista já não se fazia presente em 1967, quando figurou como clamor social a disputa instalada sobre a figura da guitarra elétrica, um atrito de ordem mais política e cultural – no sentido nacionalista, do patriotismo exacerbado, e não musical. Nesse caminhar, centramos nossa análise nos guiando pela ideia dos “locais da cultura” (BHABHA, 1998) ocupados pela Tropicália, com foco na representação e representatividade da guitarra elétrica no Festival da Record, e estendendo tal percepção – que pode ser traduzida na esteira de um embate entre arte e cultura da mídia e nas disputas de sentido travadas nessas searas – às temáticas da moda e do cinema, afetadas pelo movimento.

Partindo metodologicamente da concepção delineada por Bhabha, exploramos a possibilidade de um entendimento tanto pop (massivo e popular) quanto político da Tropicália, os quais não são isolados, mas agem em conjunto no decorrer da história. Revelam tais momentos os períodos em que há uma adesão à Tropicália na cultura midiática como um todo, e quando, apesar de tal aderência, o movimento não se esquivava de seus posicionamentos políticos. Tais concessões ao movimento e à cultura midiática nos levam a tensionar a aparição tropicalista como a complexa cadeia de dimensões políticas e representações a que nos referimos no início desta seção, guiando nossa visão para uma ideia mais dialética, de exposição e hermenêutica dos fatos históricos adjacentes à Tropicália e a seu pertencimento ao Brasil (a tentativa de sobrevivência às tramas do tempo) e menos para uma acepção *frankfurtiana* e binária da relação entre o movimento estético (e, justamente por isso, político) e o mercado.

Arte e mídia como “locais da cultura” da Tropicália

Podemos compreender o referido movimento, sua ascensão, como um momento em que se fomentou a instauração de rupturas com um ideal de produção e de concepção artística

anterior, principalmente pela fundamentação da crítica social tropicalista num elogio à ideia de antropofagia como elemento estruturante da cultura brasileira. Referimo-nos, portanto, a processos de ruptura da ordem do temporal e do político, à medida que a ideia de “novo” não se delineava como uma mera subversão das possibilidades e dos modos do fazer artístico (como na reivindicação do que poderíamos chamar de *pop* enquanto categoria de brasilidade, por exemplo), mas sobressaltava principalmente pelo esforço de legitimação de um “novo possível” no agir cotidiano.

É pelo significado de reivindicação do “novo” no contexto específico de um Brasil em pleno regime militar que a Tropicália parece particularmente interessante para refletirmos sobre as questões comportamentais que se entrelaçam às vanguardas e aos movimentos artísticos. Estamos falando aqui de uma ideia de “novo” que aflora no projeto cultural tropicalista, mas que parece colocar simultaneamente, em perspectiva, a legitimação de um passado e a ressignificação de uma ideia de futuro (partindo da premissa antropofágica como resgate de características brasileiras e como justificativa para a experimentação ou *experienciação* do externo).

Essa dupla relação com o tempo pode ser entendida como parte de uma racionalidade tropicalista, na esteira da compreensão de *racionalidade estética* de Safatle (2008), ou seja, como uma forma de olhar e de sentir o mundo – que corresponde diretamente a um modo de se posicionar frente a esse mesmo mundo, conforme as noções de experiência estética e fruição de Jauss (1979). A relação desta racionalidade com o projeto de crítica no modernismo brasileiro pode estar, nesse sentido, em uma determinada sensibilidade que atua de modo semelhante nos dois períodos, como se ambos compreendessem de forma muito parecida um mesmo *cronótopo* – que poderíamos pensar como o *cronótopo* do progresso de que fala Gumbrecht (2015). Talvez seja devido a essa semelhança nas percepções e nas poéticas dos dois períodos de inquietação vanguardista que ambos apostaram na metáfora do “digerir o Outro” como chave de emancipação e de crítica estética. Se este tipo de compreensão (ou de Alteridade) continuou significativa para gerações posteriores (como, por exemplo, quando o movimento *manguebeat* se sustenta em uma premissa muito semelhante), é porque existe uma ambiência, ou uma *Stimmung* (para continuar em termos *gumbretchianos*), que continua atravessando a relação dos sujeitos com o tempo.

Falta-nos espaço aqui para aprofundar nossa reflexão na compreensão dessa situação em comum que vincula o cotidiano de um Brasil contemporâneo ao passado, mantendo ainda vivas a presença e as reivindicações dos tropicalistas (principalmente considerando a

sensação de fragilidade política do país nos últimos anos, inclusive com a retomada e a vigência de discursos ultraconservadores e antidemocráticos). Por hora, basta a ponderação de que há uma forte disputa no jogo discursivo que se constrói ao redor de um ideal de progresso (pensando na ideia de um campo político progressista que luta contra um campo político ultraconservador, mas que se apoia num suposto progresso econômico em detrimento de políticas sociais), seja no momento de efervescência desse espírito crítico tropicalista, seja no Brasil que parece, uma vez mais, vacilar na corda bamba de sua jovem trajetória democrática.

Enquanto movimento de contracultura, não parece equivocado entender a lógica de ampliação do possível promovida pelo projeto tropicalista como balizada, por sua vez, num ideal de liberdade que não se distancia de um elogio a uma emancipação que só parece possível pelo consumo. Por um lado, Žižek (2016) parece apontar que há, nisso, uma preocupação com um esvaziamento das militâncias, à medida que a única liberdade pela qual podemos lutar é a liberdade de consumir. Por outro, Safatle (2008) vai chamar o sujeito moderno no capitalismo tardio como cínico, posto que este é incapaz de produzir uma crítica que se volte, com efeito, para seus próprios critérios. De certa forma, esse cinismo parece ter sido necessário para uma produção consistente de crítica contracultural nos anos 1970, mas, de algum modo, fortaleceu uma lógica de consumo que impulsionou o desenvolvimento de seu objeto de crítica na direção que atingimos hoje. No embalo de uma canção de Gilberto Gil, esse pode ser um caminho interessante para problematizarmos a lógica de subjetivação política que se produziu na *novidade* do projeto tropicalista; que parece, no fim das contas, ser mais um *paradoxo estendido na areia*.

Por fim, está na própria dubiedade do *experienciar* de liberdades – de um lado, o desejo contracultural de ser livre; do outro, a única liberdade possível a que Safatle se refere: a do consumo – a manifestação do que Bhabha (1998, p. 21) define como “os embates de fronteiras acerca da diferença cultural”, que nada mais são do que o próprio choque entre tradições (e seus “reencenamentos” ao longo dos anos, com a inevitável introjeção de outras temporalidades), reconhecimentos e as disputas que se travam em torno de tais categorias. Uma contracultura libertária lançada a um território de arena contra a liberdade para consumir e sustentar o mais vil capitalismo tardio é a verdadeira personificação da cultura como local de disputa entre poderes, privilégios, direitos e reconhecimentos. Os “locais da cultura”, como os locais da Tropicália – na arte (caso da música, da moda e do cinema) e na mídia –, são todos aqueles onde o “homem” exerce o ato da política (outra personificação da disputa).

Nesse sentido, a cultura, enquanto inerente a esse homem – social, por ser político; e vice-versa – e ao reencenar tradições e explicitar as próprias disputas discursivas e também pragmáticas do homem em torno de seus semelhantes, antropomorfiza-se por conta daqueles a quem ela representa, uma vez que produz identidades e se comunica com elas – e com outras já dadas, (re)encenadas, consumidas e *experienciadas*.

Historicidade na contextualização de uma arte em movimento

Se nos detivermos ainda na questão da crítica contracultural, ela nos remete, em sua própria essência, a um contexto de resistência pela arte (neste momento, pela música, principalmente). Tal contexto, que vem de séculos atrás, permite que visualizemos a arte como forma de expressão e manifestação no mundo ocidental desde o fim da Idade Média e começo da Renascença, em que diversos pensadores, filósofos, artistas multidisciplinares, físicos, astrônomos, entre outros estudiosos fizeram uso desta para propagar conhecimento e deixar um legado para a humanidade. Todavia, se buscarmos inferências à arte como forma de desenvolvimento do pensamento crítico, há uma probabilidade de encontrarmos referências muito mais antigas (hipoteticamente, dos tempos antigos e pré-cristãos).

Notadamente, tal caráter não seria diferente na sociedade moderna e contemporânea. O homem tem uma ligação praticamente intrínseca com a arte – ligação essa verificada hoje por meio de estudos acerca de pinturas rupestres, instrumentos musicais rudimentares, jardinagem, entre outros hábitos do homem pré-histórico – e precisa fazer uso dela. É uma forma de sobrevivência o que se define por meio desta conexão com a criatividade e com manifestações de sua essência.

Um salto à frente: na sociedade brasileira do século XX, não seria diferente essa junção do homem com aquilo que o permitia se transformar: a cultura e a arte. Refletindo acerca dos movimentos artísticos brasileiros no século passado, visualizamos vários movimentos que acompanharam as tendências mundiais, como: fauvismo e expressionismo; cubismo e primitivismo; futurismo e dadaísmo; surrealismo e *propagandismo*; existencialismo e expressionismo abstrato; *op art* e *pop art*; super-realismo e neoexpressionismo; e também a arte performática, além de outros movimentos que não chegaram fortemente ao país, mas que foram influências determinantes para os trabalhos aqui produzidos e assimilaram as referências internacionais para criar um caráter pessoal e singular de sua arte.

Entre esses movimentos ocorridos no Brasil do século XX, podemos citar, como um dos mais transformadores e reveladores (no sentido de trazer à cena grandes nomes, grandes artistas, em diversos âmbitos da arte), a Tropicália. O movimento veio como um contraponto à cultura da Bossa Nova, ao “voz e violão”, assimilando as guitarras e outros instrumentos elétricos e de sons “inorgânicos” à MPB. A Bossa Nova expunha uma visão um tanto quanto fechada do que se denominava “qualidade musical” e era limitadora nesse sentido artístico – a teorização a respeito da qualidade musical estar ligada à limpeza de elementos na música, simplicidade e uma forma incomum de minimalismo (OLIVEIRA, 2007).

Sua origem está no *antropofagismo* – que parte do Manifesto Antropofágico e Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade (pensando no período de 1924 a 1928). Como abordamos anteriormente e explicitamos mais firmemente agora, trata-se da ideia de “comer o homem” para adquirir a sua força, apropriando-se de seu caráter positivo, assimilando e deglutindo-o, *metamorfoseando* a cultura (especialmente a europeia, por sua influência), captando ali aquilo o que lhe era de interesse e atribuindo-lhe um cunho nacional. E também na poesia concretista, que tinha um caráter visual, reafirmava a valorização da geometria e sua incorporação às artes em geral, além de ser experimental, posto que esta poesia os inspirava a quebrar padrões e estigmas impostos à arte brasileira até então. Já a designação da corrente partiu de uma exibição de arte ambiental realizada por Hélio Oiticica, “Tropicália”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967 (OLIVEIRA, 2007).

A Tropicália vem, a partir de 1967/1968, instaurar uma ruptura dos padrões estéticos, especialmente da música e da cultura popular brasileira como um todo. Essa quebra descendia da assimilação de inúmeros movimentos e culturas à nossa. Movimentos esses que se davam ao redor do mundo e movimentavam a juventude, com destaque especial àqueles que diziam respeito à cultura jovem, como o *rock ‘n’ roll*, o levante psicodélico e a guitarra em si, os quais, conseqüentemente, passaram a causar uma agitação no público nacional, sobretudo nessa juventude, que desatou a consumir os produtos frutos desse processo.

A inovação musical ocorreu, entretanto, não somente por meio dos arranjos, notas e instrumentos, mas também graças às letras e composições. Elas se tornaram mais profundas e poéticas, com mensagens e teorizações acerca de vários cenários sociais – como a cena histórica, social e, principalmente, política do momento – e de uma profunda carga de emoções ali expostas, fazendo da Tropicália um verdadeiro caldeirão *intersemiótico*. Firmando um movimento aberto, assimilou-se ali tudo o que se considerava interessante para

a construção de um novo cenário do que os tropicalistas esperavam ser e entender como “Brasil”. É importante destacar, também, que os artistas compunham uma esfera totalmente diferente e atemporal sobre o país: resgataram o arcaico e tradicional valiosos para si da cultura nacional, o contemporâneo com sua cultura popular e, ainda, criaram um cenário fictício em que construía um Brasil utópico (mencionaram, inclusive, astronautas e discos voadores em suas alucinadas composições), mas, paradoxalmente, profundamente real em suas conexões com o presente em que viviam: uma realidade ditatorial.

A Tropicália – e, posteriormente, o tropicalismo – misturou de tudo um pouco daquilo que os artistas consideravam “positivo” para a cultura e produção de suas obras. Dessa forma, trouxeram, para a música, uma gama de gêneros, como rock, bossa nova, samba, rumba, baião e suíngues sertanejos, entre outros sons e cenas. Essa mistura ofereceu expressão também na estética e na vestimenta dos integrantes do grupo, nas artes visuais por eles produzidas e em toda a expressão da organização; permitiu, por consequência, um trânsito da Tropicália nas artes, no social e na cultura midiática, convertendo-a em uma *arte em movimento*. O paralelo entre alta cultura e cultura massificada era constante, assim como o do *mainstream* e *underground*, tradição e vanguarda, real e ficção. Tudo isso permitia ao grupo um movimento dentro da cultura, tanto quanto permitia ser uma cultura ou *arte em movimento*, e um movimento de sua própria contracultura: constantes mudanças, transições e formas, em diferentes meios de manifestação artística e midiática, que se comunicavam com o público consumidor (OLIVEIRA, 2007).

A Tropicália despertou um desejo por contravenção, uma inquietação de parte do social que não se limitou aos artistas e propagadores do movimento em si. Essa agitação provocou o surgimento de uma postura crítica, não somente contra a mídia – embora a ascensão tropicalista também a ocupasse, em determinados momentos, como também contra o sistema com o qual ela era conivente. O público passa a assimilar esses ideais, de maneira que eles passam a fazer parte de sua realidade, dado esse despertar da lucidez social. As alegorias, referências e inferências trazidas por eles caíram no gosto popular; os grupos passaram a ser admirados e suas produções artísticas se tornaram ícones em prol da liberdade e diversidade.

Disputas de sentido entre arte e cultura da mídia no caso da guitarra elétrica

Se, de um lado, parte do social se interessava pela Tropicália como movimento artístico e político, de outro, o interesse se configurava como preocupação por conta do

levante político tropicalista, assim como verificado com o uso da guitarra elétrica no Festival de Música de 1967, da TV Record. Não seria a guitarra a reivindicação de um semblante artístico e *experiential*, demonizada socialmente por conta da incompreensão e do esvaziamento político em torno do instrumento, ambos financiados pela mídia? O documentário *Uma Noite em 67* (2010), de Ricardo Calil e Renato Terra, traz uma questão importante acerca desse assunto, que é pensar como existe um agenciamento por trás da indústria e da competição musical, o que leva o próprio público, ainda hoje, a tomar partido de determinado lado, sem considerar muitas vezes que, em um “simples programa de entretenimento”, estão postas questões de enfrentamento, embates de ordens diversas e demandas ideológicas, que são muito mais do que aquilo que está dado para ser visto e consumido e externam a conjuntura estética e discursiva de arena desses espaços – o entretenimento, a indústria cultural na instância do audiovisual, da fonografia etc.

A rejeição à guitarra elétrica (das recusas de artistas e do público ao uso do instrumento até o clássico episódio da “Marcha contra a Guitarra Elétrica”, em 17 de julho de 1967, que reuniu igualmente público e artistas – tropicalistas e não tropicalistas) não é simplesmente a rejeição a um instrumento que pode ser tido como alheio à cultura brasileira da época e que talvez tenha chegado a oferecer, em determinado momento – por mais irônico que seja –, uma ameaça à música dita por muitos como “genuinamente brasileira”. Mais ainda, existe um cenário de ditadura militar por trás disso, contaminado por um patriotismo exacerbado que reflete no próprio agenciamento da indústria fonográfica e do entretenimento. Em que medida a guitarra é não apenas uma concessão ao estrangeiro, mas a ressignificação de um elemento estrangeiro, que passa a exercer papel distinto na cultura nacional, longe de uma simples ideia de dominação ou concessão? E em que medida o próprio regime militar defendeu o estrangeirismo que o interessava e agenciou uma ação contrária àquilo que não lhe agradava? Esse mesmo agenciamento, destacamos, deu, nessa similar medida de um patriotismo no mínimo conflitante e questionável – *ou mesmo agenciável* –, a vitória ao cantor Edu Lobo no Festival de 1967, antes mesmo da competição em si. Isso por conta das disputas que estavam postas em jogo, por conta do embate entre os artistas – um embate cultural e de entendimentos da guitarra elétrica, de entendimentos de Brasil. Se a guitarra não era “genuinamente brasileira”, era “comunista”, tachavam-se aqueles que a defendiam de destruidores de um Brasil, o Brasil dos militares e da fonografia do mercado de 1967.

Essa demonização à guitarra é, na verdade, uma demonização à arte como instituição de resistência, de contracultura. Como aponta Rancière (2014, p. 52), a arte passa por

momentos de *despolitização* e *repolitização* ao longo de seu domínio e desenvolvimento pela espécie humana. São igualmente processos de historicização de diferentes culturas por meio de um mesmo elemento, com usos, representações e representatividades distintos. E isso se refere à própria configuração e manuseio da arte, bem como seu sucesso perante as possibilidades críticas. Em outras palavras, trata-se de perceber, dentro da arte, sua condição bem-sucedida de dispor corpos e objetos e atribuir-lhes funções críticas a serem desempenhadas em determinadas ações. A análise do autor sobre a fábula de “Os bandoleiros” é uma metáfora condizente com o que propomos aqui: é possível perceber, de um lado, no caso da guitarra elétrica, aqueles que se valiam dela como instrumento musical e cultural no intuito de reivindicar um semblante de resistência, o que pode ser entendido levianamente como um suposto ato de heroísmo que ameaça outro ato de igual presunção, qual seja: salvar a pátria dos comunistas munidos de suas guitarras elétricas. Isso se torna visível ao passo que:

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo [aquele manifestado numa obra artística]. Refere-se ao próprio dispositivo [como a guitarra]. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2014, p. 55)

Desse modo, se a arte, na figura da guitarra elétrica, é uma revolução estética (RANCIÈRE, 2009b, p. 25-27), posto que é política – especialmente por explicitar disposições e engajamentos também políticos dos corpos nela envolvidos –, é nessa revolução, da ordem da resistência, da representação, da representatividade e do embate, que um *valor* da arte é definido, negando qualquer dubiedade de seu fazer e qualquer questionamento em torno de sua natureza existencial e seu habitar no mundo naquele período histórico. O *ethos* – se assim pudermos chamar – da guitarra elétrica na Tropicália é sua própria resistência; é o combate travado contra sua demonização.

Existe, ainda, uma contradição, quando pensamos que a questão era a rejeição à guitarra elétrica pelo perigo que ela oferecia ao Brasil e à MPB, tida como música pura ou *in natura*, como música válida e como elemento de uma cultura chancelada, aceita e sedimentada, tomada como a única a ser valorizada, vivida e consumida por conta de uma ordem do capital de ditar as coisas. A contradição é perceber de que modo se torna possível,

em 1967, a rejeição a um elemento considerado como intruso em nossa cultura, mas, ainda neste mesmo ano, o país está mergulhado em um regime de extrema-direita que chega, posteriormente, a atirar o país em uma dívida profunda (o “milagre econômico”); um regime que chegou a ser visto com bons olhos por nações como os Estados Unidos, que representa, em momentos díspares da história, a figura de algo vil e dominador. E como, nesse sentido, um clamor social não permitia a adesão à guitarra elétrica, mas não se contaminava pelo fato de Caetano Veloso usar, no Festival da Record, na canção “Alegria, Alegria”, elementos considerados estrangeiros, mas populares no Brasil: a Coca-Cola, Brigitte Bardot, entre outros. O estrangeirismo é, assim, disputado e selecionado (atendendo a interesses específicos) em todos os “locais da cultura”, tal como a própria produção nacional. É passível de agenciamentos e é, no fim das contas, um processo historiográfico e, mais precisamente, de historicização – como vemos a Tropicália e seu uso *resistencial* da guitarra elétrica.

Se a rejeição for a uma ideia de “pop”, de que a guitarra elétrica estaria desse lado da indústria, no sentido de popular, e pop rock, no sentido do gênero musical, o festival também não seria pop? Se for a uma associação da guitarra, ainda dentro das bandas de rock, com as manifestações de um sentimento contracultural cujo ápice se deu no Brasil anos depois, na década de 1970, a manifestação contra a guitarra se denuncia totalmente político-partidária. Mais ainda, quando falamos de cultura chancelada, de uma cultura em termos agenciada pelo capital ou por uma indústria e que é legitimada por esses setores, não há como desconsiderar que essa cultura é, em certa medida, também pop, no sentido de popular, de cultura de “massas” e *mainstream*, como as próprias palavras de Caetano no documentário de Calil e Terra; quando, paradoxalmente, hoje, essa chega a ser tida como uma cultura mais “nobre” ou alta – em divisões binárias de críticas mais desavisadas acerca do complexo cenário musical brasileiro ao longo dos anos, em que cenas e movimentos se atravessam a todo tempo. Nesse sentido, é interessante pensar como o que um dia foi *pop* também alcança esse outro lugar de chancela com a passagem do tempo – a reinserção de temporalidades na tradição ao ser reencenada, como destaca Bhabha (1998), ou uma disputa de “local da cultura”. Embora tal compreensão seja talvez (e também) de ordem mais *frankfurtiana*, não podemos desconsiderar que a guitarra se tornou, naquele momento (festival da Record de 1967), representação e reivindicação da arte da Tropicália, indicando o que era fazer parte do movimento naquele período e dizendo o que era produzir Tropicália e situar-se nessa linguagem naquele *modus operandi* de Brasil.

Considerações finais: semblantes pelos ecos da Tropicália na moda e no cinema

Na esteira dessas últimas considerações, criar uma linguagem é criar possibilidades de pertencimento. Captar uma forte imagem de moda é captar também um *Zeitgeist* (espírito de um tempo). Como uma espécie de canto paralelo a todas as rupturas poéticas e experimentais inerentes à Tropicália, a moda tem em si a potência de traduzir um comportamento enlevado pela resistência contracultural. Quando a contracultura emergiu, desencadeando uma postura crítica em relação à civilização industrial, fez vir à tona uma presença estética desconcertante, que exaltava, de forma *oswaldiana*, o olhar brasileiro em relação aos movimentos que aconteciam ao redor do globo e a erupção artística, alucinógena, tropical. O vestido *Casbah*, a minissaia de Mary Quant, a exposição da barriga por John Bates, o *tie-dye*, os minivestidos com estampas *op art*, o novo *prêt-à-porter*, estampas *flower power*, o cafetã com estampas psicodélicas, tudo desaguou aqui, com resignificação pela mão tupiniquim. Se o *melting pot* da indumentária tropicalista, “uma mistura de vatapás e chaminés, xarope *bromil*, abacaxi e Coca-Cola” (CALADO apud BARROS, 2016, p. 165) causou repulsa em sua contemporaneidade, tal semblante de *desbunde* transformou toda a estrutura comportamental de um povo. O discurso contracultural fez com que os apaixonados por futebol não fossem mais ao Maracanã de terno grosso e sapatos de couro, mas de camiseta e chinelos. Apreciar fotos do estádio nos anos 1950, pré-revolução contracultural, e após os 1960, é ver a mudança de paradigmas sociais, novos rumos de pertencimento, novas formas *sensíveis de experimentar a vida* – novas temporalidades sociais em ação.

O ar dos anos 1960, aspiração de novas ideologias por movimentos artísticos, estudantis, grupos minoritários etc., fez nascer uma nova postura em relação ao mundo. Esse espírito de mudança, atravessado por uma cacofonia de vozes e expressões artísticas, não é alienado ao ser humano, mas brota de dentro dele. Movimentos artísticos são movimentos de vida; expressões de vestuário são expressões comportamentais. E o “semblante tropicália” é *experimentado* com o corpo, com o cabelo, com o entrelaçamento das sexualidades, com a androginia no vestuário – novas sensibilidades delineando o olhar brasileiro. É a barriga de Caetano Veloso sob uma sunga vermelha, cabelos crespos escondendo os olhos, folhas de coqueiros ao fundo, na capa do álbum *Araçá Azul* (1973). A vivência tropicalista é de tal força estética que transborda o discurso verbal: aí nasce, naturalmente, a tradução de uma ideologia por meio das roupas. Se antes o regime de moda era desenhado pelas classes mais altas, pelos *connaisseurs* da alta costura, agora as percepções do vestuário serão encontradas

na rua, na interação *sensível* do homem com o mundo, na experiência individual de cada sujeito.

A estética da Tropicália é uma ferramenta que assume a conversa com qualquer um. Assim como as diretrizes do Teatro Oficina, a moda liga a chave do movimento antropofágico: tudo entra. Tal deslocamento não é arbitrário. É a metáfora de Holly Sargis (Sissy Spacek) matando a figura paterna e fugindo para Montana em *Badlands* (1973), de Terrence Malik; é a cena final de *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, em que símbolos da sociedade do consumo são perversamente explodidos. É nessa mistura de referências estéticas, na coexistência de uma modernidade terceiro mundista, que a moda nasce como uma impressão de uma época, de um contexto social, de um determinado espaço geográfico. Longe de ser apenas a mudança de uma forma de vestimenta para outra, tal deslocamento é um soco político: *uma partilha do sensível*. É dar autonomia para aquilo que nunca teve, deslocar algo de cima para baixo. “Uma partilha do *sensível* é, portanto, o modo como se determina no *sensível* a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009a, p. 7; grifos nossos). Uma moda que expressa sentimentos reais, atmosferas vindas da rua, sentimentos que transbordam o espírito humano, derramando-se sobre tecidos leves e coloridos à mão. E dando conta de traduzir, ao mesmo tempo, desejos de uma geração e individualidades específicas.

Numa famosa fotografia de São Paulo tirada por Claude Lévi-Strauss (entre 1935 e 1939), vemos, junto a um bondinho lotado de homens com terno e chapéu, algumas vacas. Essa coexistência de temporalidades, uma modernidade abasileirada, é figura de linguagem da mistura de influências apropriadas pela Tropicália. “O nacional versus o internacional” (como visto com a guitarra elétrica, em seu uso *resistencial*), “o rural versus o urbano”, “o industrial versus o artesanal”, “o irracional versus o racional”, “o país subdesenvolvido, mas industrializado” (BARROS, 2016, p. 165). Ao vermos a capa de *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), percebemos esse *mix* de um mundo em *overdose* de aportes estéticos, muito próprio a essa passagem da primeira para a segunda metade do século XX. Terninhos *Beatles*, estampas *afrocêntricas* (imitação do tecido *kente*, o mais conhecido da África), paletó *Nutter* com ombros retangulares, uma espécie de quimono com motivos tropicais, uma postura surrealista *magrittiana*: todos os elementos sintetizando um mundo que não consegue separar moda e mídia, vestuário e sociedade do espetáculo, cinema-arte e consumo desenfreado. A complexidade está lançada: “ler Freud para entender a feijoada. Dançar o Congo para responder a Kant” (SEVCENKO apud BARROS, 2016, p. 165).

Nos atravessamentos e complexidades de uma Tropicália sempre *em movimento*, revela-se o embate entre arte e cultura da mídia com as disputas pelo uso de uma estética tropicalista, difundida na moda e no cinema, na arte e no consumismo como um todo – de um sonho demudado de Brasil, vendido, anos mais tarde e não mais tão tropicalista, a outros tipos de joguete da cultura midiática. A cultura pop puxa pelo laço do capitalismo tardio os consumistas cada vez mais desavisados e os transforma em grileiros de plantão – grileiros de uma tradição, de uma política, de uma estética, de um *sensível*. Mas sem preterir, em sua totalidade, um acionamento político e as veias ditas *cults*, como o supracitado cinema-arte – é bom que se diga.

Reivindicar um semblante pop, tropicalista ou tropicalista pop? Combinações e ofertas por vezes tortuosas, complexas. O “local da cultura” nunca é singular, é sempre plural, do pop mais *mainstream* e pastiche ao *enunciadamente* político (também pop, *mainstream*, pastiche ou não). Os embates políticos, mais ainda, as tradições e suas (re)encenações, nada se dá na superficialidade; os traços de sutileza de cada um são perenes e complexos, cada vez mais presentes, por conta de temporalidades introjetadas e das circunscrições em dissenso dos seres e suas histórias em cada uma dessas subjetivações individuais e também compartilhadas. Reivindicar qualquer que seja o *semblante tropicalista* é reivindicar um ato político, social e estético, de partilha (do *sensível*) e conagração entre os anos, entre os corpos, entre as utopias, histórias e histórias utópicas de Brasil.

Do Festival de 1967 da TV Record, com sua narrativa dos cantores e das canções de uma época (MAGNOLO; PERNISA JÚNIOR, 2016), a matrizes culturais de uma ditadura que rasga a história e se reflete até hoje em produções das mais variadas, como nos videoclipes de Johnny Hooker (FERREIRA, 2017), em tudo isso escorre o sangue tropicalista, em maior ou menor grau, artístico e/ou de resistência, cultural e midiático e/ou contracultural. As disputas de sentido entre arte e cultura da mídia na Tropicália são as disputas entre os “locais da cultura” de um movimento perene e fomentador de um sentimento de Brasil, de uma história – ainda e sempre possível, disputada e em construção – de Brasil.

REFERÊNCIAS

BARROS, Patrícia Marcondes de. Tropicália: contracultura, moda e comportamento em fins da década de 60. In: **dObra[s]**: Revista da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem), 2016, p. 160-177. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/482/432>. Acesso em: 7 nov. 2018.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

FERREIRA, Thiago. Tropicalismo, Dzi Croquettes e Secos e Molhados: matrizes culturais da ditadura em videocliques de Johnny Hooker. In: **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História**, 2017, p. 1-17. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1489429388_ARQUIVO_FERREIRA,Thiago_Artigo.Tropicalismo.Hooker.pdf. Acesso em: 8 nov. 2018.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies in the Future Tense**. Durham; Londres: Duke University Press, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

MAGNOLO, Talita Souza; PERNISA JÚNIOR, Carlos. A construção de uma narrativa a partir do Festival de Música da TV Record em 1967. In: **Anais do IV Encontro Regional Sudeste de História da Mídia** – Alcar, 2016, p. 1-15. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sudeste/4o-encontro-2016/historia-da-midia-audiovisual-e-visual/a-construcao-de-uma-narrativa-a-partir-do-festival-de-musica-da-tv-record-em-1967/at_download/file. Acesso em: 8 nov. 2018.

OLIVEIRA, Ana de. Movimento – Tropicália. **Tropicália**, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Acesso em: 5 nov. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009b.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. **O sujeito incômodo**: o centro ausente da ontologia política. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.