

A CAFONICE VAI AO PARAÍSO: A ARTE DA TROPICÁLIA E OS PRIMEIROS ROMANCES DE MANUEL PUIG.*

Lidia Santos**

A

estética dos anos de 1960, no Brasil, traz, no bojo de suas inovações, o confronto entre o *bom* e o *mau* gosto. Mola-mestra das obras tropicalistas, já se prefigura em duas criações de 1967: a instalação *Tropicália*, de Hélio OITICICA, e o filme *Terra em transe*, de Glauber ROCHA. Ambas, embora não se ativessem à utilização do mau-gosto como opção programática, expunham, na sua estrutura, o impasse em que se encontravam as propostas então vigentes na cultura brasileira. No filme de Glauber, a

*O presente trabalho é fruto de pesquisa realizada a partir do curso *Literatura e identidade na América Latina*, ministrado pelos professores Irlemar Chiampi e Antonio Dimas, do currículo de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, (1º semestre de 1989), onde desenvolvemos pesquisa para realização de tese de Doutoramento, sob a orientação da Profª. Irlemar Chiampi, na área de Literatura Hispano-Americana.

** Universidade Federal Fluminense

política era exposta como uma moda e adquiria, algumas vezes, um tom ridículo e deslocado. Para isso contribuía a concepção de cinema de Glauber, fazendo som e imagem correrem por linhas paralelas, ou seja, sem correspondência. Na instalação de Oiticica, uma proposta erudita compraz-se em expor imagens óbvias do *exotismo* brasileiro e elege a televisão como centro do ambiente, numa também óbvia citação do cotidiano no universo aurático da arte culta. Portanto, antes da justaposição de gostos, faz-se a evidência dos opostos que configuravam uma imagem dispar do Brasil.

O mesmo ano de 1967 assistirá à montagem de *O rei da vela*, de Oswald de ANDRADE, pelo Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa e cenografia de Hélio Eichenbauer que, segundo Edelcio MOSTAÇO, “abusava do *kitsch*, do pastelão, do verde-amarelo, do mau-gosto.”¹ E, também, pelo mesmo grupo, à montagem de *Roda-viva*, de Chico BUARQUE, espetáculo que, além das características d’*O rei da vela*, desenvolvia a agressão ao espectador como forma de reforçar a irrupção do consumo no cotidiano brasileiro, presente no enredo da peça.

As músicas *Alegria, alegria*, de Caetano VELOSO, e *Domingo no parque*, de Gilberto GIL, lançadas em outubro do mesmo ano na “TV Record, de São Paulo, ampliam a fruição desses procedimentos para o grande público. Os arranjos, realizados pelo músico de formação erudita Rogério Duprat, misturavam elementos cultos (instrumentos clássicos, atonalismos) aos do cotidiano (ruídos de parque de diversões, vozes) e aos do circuito da cultura popular (berimbau). Logo depois, surge o rótulo *Tropicalismo*, que é aceito por Caetano e Gil, cedo transformados em astros pelo mercado fonográfico.

Sem ter sido programado como movimento pelos artistas que dele participaram, o Tropicalismo evidencia uma circulação de idéias, uma tentativa, em diversas linguagens, de responder ao impasse de um modelo cultural que já não dava conta de expressar a realidade brasileira. Este modelo, construído na ascensão da esquerda derrotada em 1964, continuava a vigorar em 1967. Segundo Roberto SCHWARZ, na época, “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.”² Calcado no populismo, esse modelo se erigira numa exaltação dos valores nacionais, que estariam presentes nas camadas populares. A obra de arte, para ser autêntica, deveria espelhar-se nessas classes e a elas dirigir-se.

¹ MOSTAÇO, Edelcio. Do corporal na arte. In: SAFFIOTI FILHO, José et al. 1987, p.72.

² SCHWARZ, Roberto, 1978, p.62.

Daí o tom paternalista do seu engajamento, que se tornara esquemático e, em conseqüência, esteticamente pobre. A esse nacionalismo, o Tropicalismo opunha, além dos elementos citados, uma noção continental da cultura brasileira. Composições como *Soy loco por ti, America*, de CAPINAM e Gilberto GIL, ao utilizarem a mistura de português e espanhol na sua letra, enquanto utilizam a rumba como ritmo e o gingado caribenho como interpretação, não deixam dúvida quanto à latino-americanidade da cultura brasileira presente em suas propostas. Note-se que a Revolução Cubana e a guerrilha, já citada na letra de *Alegria, alegria*, começa a crescer no Brasil e avança, à mesma época, em toda a América Latina.

Neste mesmo ano, o cinema comparece com *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. Também em 1968, a música popular do Tropicalismo conhece a sua maior popularidade. No entanto, no final do mesmo ano decreta-se extinta, sob a anuênica de seus próprios protagonistas. Com o recrudescimento da repressão, a prisão e o posterior exílio de Caetano e Gil, no ano de 1969, encerra-se de vez o ciclo.

Enquanto isso, na Argentina, no mesmo ano de 1968, Manuel PUIG publica seu primeiro romance, *La traición de Rita Hayworth*. Ambientado na província, de onde se originava o autor, o livro compunha-se de diários, cadernos de pensamentos e redações escolares intercalados aos monólogos interiores dos personagens, que estruturavam a narrativa. Como no Tropicalismo brasileiro, explicitava-se o universo *cafona* das classes médias. Esse procedimento, que prossegue em *Boquitas pintadas*, do mesmo autor, publicado no ano seguinte, será ampliado na literatura hispano-americana dos anos de 1970, sendo possível citar quase uma dezena de autores que dão continuidade a esse filão.

Investigaremos, neste trabalho, as semelhanças entre essas realizações artísticas, contemporâneas em países diferentes, especialmente a partir das letras de algumas canções tropicalistas e dos dois romances citados de Manuel Puig, procurando identificar, nessas obras, as matrizes culturais que as informaram, nas suas especificidades brasileira e hispano-americana.

Última data: o *boom* da narrativa hispano-americana chega ao Brasil exatamente nesses mesmos idos de 1968/69. A editora Sabiá edita em 1969, por exemplo, as traduções *Antologia pessoal*, de Jorge Luis BORGES e *Cem anos de solidão*, de García MARQUEZ, que rapidamente transforma-se num *best-seller*. José AGRIPPINO, por essa época, publica o romance *PanAmérica*. A América Latina, à qual os brasileiros raramente demonstraram consciência de pertencer, estava, portanto, na moda. Será ela a única responsável pela

temática da latino-americanidade? Celso Favaretto alude ao fato de que este tema surge em apenas duas canções tropicalistas: *Tres caravelas*, de A. ALGUERÓ e G. MOREAU, que tem a letra original, em espanhol, alternada, na gravação, com estrofes vertidas ao português, e *Soy loco por ti, América*, de CAPINAM e Gilberto GIL, na qual a mistura das duas línguas é acompanhada da fusão de ritmos caribenhos. A escolha do tempo arcaico que aparece na primeira letra coincide com a abordagem que a recém-descoberta, no Brasil, literatura hispano-americana fazia da cultura do continente: recriação de um tempo primordial como tentativa de refundar a identidade cultural latino-americana.

No entanto, num país que se modernizava, que despontava como mercado da música popular internacional, gravar a música popular do Caribe, cuja última memória era o bolero e a rumba tipo-exportação dos anos de 1950, significava trazer à tona o lado passadista, e por isso mesmo, *cafona*, da cultura latino-americana. A letra de *Tres caravelas*, em si mesmo galhofeira, indica, além disso, o tom humorístico da escolha. Depois de narrar a chegada de Colombo à América através de um estribilho (Un navegante atrevido / Salió de Palos un día / Iba con tres caravelas / La Pinta, la Niña y la / Santa María /), o acontecimento arcaico, na penúltima estrofe, atualiza-se num dos temas mais comuns das letras de música popular: o do amor ("Mira tú que cosas pasan / Que algunos años después / en esta tierra cubana / yo encontré a mi querer"), além de desmitificar-se pela atribuição de uma atualidade cronológica ("algunos años después"). Na última estrofe, o patriotismo reduz-se a interjeições ("Viva el señor Don Cristóbal / Que viva la patria mía / Vivan las tres caravelas / La Pinta, la Niña y la / Santa María"). Na gravação tropicalista brasileira,³ a estrofe é assim parodiada: "Muita coisa sucedeu / Daquele tempo pra cá / o Brasil aconteceu / É o maior que há", numa referência clara ao ufanismo que vigorava no nacionalismo retrógrado reeditado pelos militares.

Muito já se disse sobre a paródia tropicalista. Celso FAVARETTO, analisando o procedimento *cafona* do movimento, conclui que a utilização da paródia nas letras de música do grupo produz "um movimento de descolonização: a desapropriação de um gosto, de produções, de sentimentos e valores, que correspondem a um passado em crise e sobrevivem apenas na ideologia."⁴ Em *Tres caravelas* utiliza-se uma paródia de segundo grau. A letra cubana já continha uma paródia à História oficial, reduzindo-a às interjeições

³Cf. LP R 765.040, Philips, 1968. *Tropicália ou Panis et Circenses*, do qual fazem parte as músicas cujas letras analisamos.

⁴FAVARETTO, Celso, 1979, p.84.

esvaziadas de conteúdo. A versão tropicalista parodia essa paródia do primeiro grau, o que, “se desperta atenção mais para as versões de que para os significados primeiros”,⁵ indica, também, a inserção do Brasil num procedimento que os setores politicamente conservadores da América Latina sempre foram competentes em promover: mesclar o discurso histórico à exaltação da Pátria. O resultado final, nessa versão de *Tres caravelas*, é negar a retomada desse tempo primordial de que haviam partido os novos narradores hispano-americanos. Prefere-se, nela, utilizá-lo para expor, paródicamente, sua apropriação ideológica pelas classes dominantes. Uma lição aprendida, sem dúvida, com a *Antropofagia* de Oswald de Andrade.

A retomada do momento da Conquista Espanhola, através da releitura dos cronistas, de onde parte a renovação operada pela narrativa hispano-americana contemporânea, já estava presente no Modernismo Brasileiro de 22. Mário de ANDRADE a concretizara, também através da paródia, com a *Carta prás Icamiabas*⁶ (paródia à *Carta de Caminha*). Antes, Oswald já fizera a paródia a esse mesmo texto em alguns de seus poemas.⁷ A noção de *diferença* latino-americana, tão cara aos narradores do *boom*, foiposta, no Brasil, com a *Antropofagia*. Se essa diferença se coloca, entre os hispano-americanos, como *mestiçagem*, na visão de Oswald, ela configura-se na *deglutição* que, transformada em técnica literária, permite a utilização desde a fala coloquial até a incorporação das informações estéticas aportadas do exterior às nossas cidades em expansão. O resultado é uma abordagem alegórica da nação brasileira, cuja imagem se forma pelo fragmento, totalizando-se, apenas, através da articulação dessa diversidade de elementos.

Foi essa a grande aprendizagem que o Tropicalismo fez da *Antropofagia*. Dela foi extraído o processo desagregador da cultura brasileira que emergia do teatro, do cinema, do texto e da música popular tropicalistas, produtor de uma imagem multifacetada que, ao destruir a lógica linear do nacionalismo a eles contemporâneo, provocou uma mudança de perspectiva na sua apreensão.

Segundo Dante Moreira LEITE,⁸ o nacionalismo no Brasil, enquanto proposta estética, remonta ao Romantismo, quando apresentou-se como forma eficiente de operar, esteticamente, o projeto unificador da Independência. Desde então, nas suas diversas concepções, baseou-se sempre na atribuição de traços positivos ao cará-

⁵ FAVARETTO, p.82.

⁶ ANDRADE, Mário, 1970, p.93-103.

⁷ ANDRADE, Oswald. *História do Brasil*. In: _____. 1971, p.79-90.

⁸ LEITE, Dante Moreira, 1969.

ter brasileiro, totalizando, com eles, uma imagem positiva do Brasil. De alguma maneira, esses traços persistiam no modelo cultural de 1950. A utopia do desenvolvimentismo reeditava esses traços positivos. Inviável em 1964, a utopia transfere-se para a Revolução Proletária. Alguns críticos, ainda imbuídos dessa utopia, atacaram, no calor do surgimento do Tropicalismo, a visão *absurda* do Brasil⁹ que ele oferecia.

A letra de *Soy loco por ti, América* nos aproxima dessas questões. Em primeiro lugar, a escolha do tema americano sempre ampliou, no pensamento brasileiro, as escalas do nacionalismo estreito. Assim foi com Manoel BOMFIM¹⁰ no início do nosso século, a quem a inserção política do Brasil na América Latina permite superar a abordagem biológica, calcada na primazia da raça, predominante nos seus contemporâneos. Manoel Bomfim, ao atribuir nosso subdesenvolvimento à exploração levada a termo, em toda a América Latina, pelos povos europeu e norte-americano, antecipa a análise contemporânea da dominação imperialista, além de absolver a mestiçagem, valorizada por Bomfim como um ponto positivo, da responsabilidade de nossos males, atribuição, por exemplo, presente em Sílvio Romero.

Portanto, se nossa aproximação da letra de *Soy loco por ti, América*, é feita através da escolha do tema, deve indicar uma imagem positiva do caráter nacional brasileiro. A opinião de Augusto de CAMPOS sinaliza essa direção. Segundo ele, a letra encarna o “Tropicalismo anti-Monroe: a América para os americanos.”¹¹ Nela, fundem-se as línguas portuguesa e espanhola. Metaforizada num ser feminino, a América da letra de Capinam vai sendo descrita nas duas línguas, metonimicamente: da “espuma blanca”, ao “cielo”, ao “sorriso”, a primeira estrofe termina argüindo-lhe o nome enquanto a coloca como “amante/ desse país sem nome/” (portanto, ambos sem identidade). As enumerações que caracterizam essa *América* são sempre um somatório das culturas brasileira e hispano-americana: “esse tango esse rancho/ esse povo dizei-me/.” Predominam as imagens da guerrilha e o tom épico, pouco afeito ao humor e à paródia: “Antes que a definitiva noite/ se espalhe em latino américa/ el nombre del hombre es pueblo/.” A imagem alegórica final é de tristeza e morte: “Estou aqui de passagem/ sei que adiante/ um dia vou morrer/ de susto de bala ou vício/”, e a letra termina decompondo esse ser feminino nas dualidades opostas que caracterizam a diversidade

⁹SCHWARZ, Roberto, 1978, p.76.

¹⁰BOMFIM, Manoel, In: RIBEIRO, Darcy, 1984.

¹¹CAMPOS, Augusto de, 1974, p.150.

cultural da América Latina (rural/urbano; engajamento/alienação): “eu vou morrer/ . . ./nos braços de uma mulher/ . . ./ dentro dos braços da camponesa/ guerrilheira manequim/ ai de mim/ nos braços de quem me queira.” Essa exposição do nosso desenvolvimento desigual era corroborado pela interpretação de Caetano Veloso. O ritmo caribenho, reforçado pela percussão, se atribuía uma alegria lúdica a essa letra, também expunha, no palco, o mundo *cafona*, porque fora de moda. Assim visto pela classe média emergente, esse ritmo findava associado, por esta mesma classe, ao subdesenvolvimento de países mais pobres que o nosso. Justaposta ao caráter de protesto político da letra, que denuncia a repressão comum a nossos países, na época, a música de Gilberto Gil contribui para a construção de uma alegoria nada positiva do nosso continente.

As duas outras letras que contêm referência à América Latina reforçam essa imagem. Em *Baby*, de Caetano VELOSO, os versos: “vivemos na melhor cidade/ da América do Sul/” fecham a última estrofe, antes do estribilho final, composto pela palavra *baby*, que lhe dá título, mais a frase *I love you*, antecedidas do verso “não sei leia na minha camisa.” A dominação imperialista norte-americana é citada ainda no verso: “você precisa aprender inglês”, que abre essa mesma estrofe. A estrutura dessa letra é mais caracteristicamente tropicalista. Através de enumerações de elementos do consumo supérfluo (margarina, sorvete, lanchonete) estabelece-se uma antítese com o verbo (você precisa) e monta-se a alegoria dominação/consumo. Portanto, mais uma letra de protesto político. Mais uma vez, também, o lado *cafona* comparece na música, uma balada lírica de “arranjo fácil”, composto de citações de música comercial, *Diana* (cantada por Paul ANKA e Celly CAMPELLO no início da década e neste disco por Caetano) e na interpretação “sensível” de Gal.¹² O resultado é, novamente, uma imagem negativa, que denuncia, além disso, a pseudo-superioridade brasileira em relação à América Hispânica assumida pela mesma classe média que era, muitas vezes, o público dessas canções.

Portanto, em termos de significado, o Tropicalismo não se distanciava tanto assim de seus contemporâneos nacionalistas. A grande novidade era o dado significante dessas canções, a forma com que eram apresentadas ao público. Porque enquanto aqueles compunham canções onde a negatividade do presente era contraposta à ação sobre ele, nas letras e, na música, esta atitude se reforçava em ritmos de origem popular e interpretações épicas, que pretendiam reforçar o caráter heróico da nacionalidade brasileira, nas canções tro-

¹²FAVARETTO, 1979, p.65.

picalistas, ao contrário, a denúncia não apontava saída, uma vez que expunha, também, as fissuras do próprio público, metalingüisticamente. A última referência à América Hispânica surge, por exemplo, numa letra que iguala o lirismo piegas ao templo máximo da cultura popular cultuada pelos cepecistas cariocas: a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Através de imagens oníricas, as “veredas” (conforme o bolero *Vereda Tropical*) e uma “cordilheira” surgem “sob o asfalto” onde passa também “a estação primeira de/ mangueira passa em ruas largas”, na letra de *Enquanto seu lobo não vem*, de Caetano VELOSO. Novamente um tema lírico, aqui parodiado (o conto infantil *Chapeuzinho Vermelho*), possível referência a uma paródia anteriormente realizada pela bossa-nova, na música *Lobo bobo*, de Carlos LIRA e Ronald BÔSCOLI, transforma-se em denúncia da repressão que campeava por todo o continente sul-americano, expressa, sobretudo na metonímia “vamos por debaixo... das/ bandeiras, das botas!”. A música, uma cantiga infantil, mais uma vez introduz a contradição. Diz Celso FAVARETTO: “Enquanto Caetano canta, com seu característico modo descriptivo, “realista”, o arranjo vai fazendo contrapontos gaiatos gerando ambigüidade.”¹³

Note-se que, para reforçá-la, contribuía o corpo magro do cantor, a esta altura já encarnado em *astro* a quem tudo é permitido, recoberto de adereços, algumas vezes em trajes femininos, rebolando “sem comedimento”.¹⁴ O produto final, fica, além de ambíguo, carregado de uma agressividade em tudo semelhante à que podia ser detectada nos espetáculos do Teatro Oficina.

Para melhor compreender o sentido desse resultado, teremos que buscá-lo no trabalho daquele que foi, segundo Waly SALOMÃO, o “feiticeiro” da Tropicália: Hélio Oiticica.¹⁵ Se não se pode falar de influências, uma vez que o contato com Oiticica, por parte dos baianos, foi concomitante ao reconhecimento deles pelo circuito cultural Rio/São Paulo, pode-se afirmar que, sem dúvida, houve um encontro de propostas, as quais, uma vez intercambiadas, passam a correr juntas. Senão vejamos: Oiticica, à época desse contato com os produtores de música popular, encontra-se na fase em que mais claramente se delineia, na sua obra, o enfoque das particularidades da nossa cultura. O construtivismo, a que nunca negou fielidade, legara à Oiticica o tratamento do espaço, evoluindo dos objetos (*Bólides*) aos ambientes (*Parangolés*), que afinal deságua-

¹³FAVARETTO, P.68.

¹⁴SANTIAGO, Silviano, 1978, p. 151.

¹⁵SALOMÃO, Waly. *A praia da Tropicália*. In: SAFFIOTTI FILHO, José et al., 1987, p.32-35

na intervenção *Tropicália*. Associado à *vivência*, que o persegue desde o neoconcretismo, produz-se, na obra de Oiticica, o envolvimento do espectador com a obra. A sua novidade, a partir daí, é a concepção do espectador-participador. Com ela, Oiticica pretendia atingir a *antiarte*, onde o artista passa a ser um motivador para a criação, processo dinâmico que envolve criador e espectador. Aliadas à máxima intensidade da figuração, conseguida, na *Tropicália*, pela exposição das imagens óbvias do exotismo e da tropicalidade, *em conjunto*, essas propostas provocam a desconstrução das referências culturais do espectador e do próprio artista. Ao experimentar as sensações visuais, tátteis, sonoras e olfativas que compõem o labirinto da *Tropicália*, o espectador vivencia as contradições de nossos referenciais culturais, configurando-se uma *obra total* que, no entanto, não produz uma idéia totalizadora do Brasil. Ao contrário, o resultado dessa vivência é, para o espectador, a indeterminação e a ambivalência.

Estava subjacente nessa proposta a concepção negativa da cultura brasileira, sintetizada na metáfora da *diarréia*, com a qual Oiticica procura definir a sua oposição às idéias nacionais-populares de seus contemporâneos. Recusando-se ao protecionismo da “cultura popular”, como forma de resistência à invasão cultural estrangeira que caracterizava, por exemplo, o ideário do Centro Popular de Cultura (CPC), Oiticica opta, em relação ao mesmo problema, pela relativização cultural, que já vinha praticando desde os *Parangolés*. Capas coloridas, eles só ganhavam movimento através das evoluções dos passistas da Mangueira, levados ao Museu de Arte Moderna especialmente para vesti-los. Esboçava-se, nos *Parangolés*, a visão da cultura brasileira como *confronto* de fatos culturais oriundos de diferentes classes sociais, sempre organizados de forma festiva ou carnavalesca. No entanto, a fruição da festa não produzia a positividade que emanava, por exemplo, das obras da intelectualidade oficial, quando muito calcada na solidariedade de dois grupos sociais “puros” – o do “povo” e o dos intelectuais. O resultado alcançado com a obra de OITICICA é uma tensão permanente, explicitação, segundo ele, da “merda” (sic) em que estava mergulhada a cultura brasileira, concretude muito distante do modelo unitário e positivo que defendiam os “cepecistas”.

Não há dúvida de que esta é a opção que abraçam os tropiclistas da música popular. A *geléia geral*, metáfora cunhada por Décio PIGNATARI e correlata à da *diarréia*, utilizada como título de uma canção modelar de Gilberto GIL (*Geléia geral*, 1968),¹⁶ não se

¹⁶Cf. LP *Tropicália ou Panis et circenses*, 1968.

restringia à música. A canção tropicalista era, sobretudo, um evento, onde a *vivência* do espectador, no sentido em que a conceituara Hélio OITICICA, permitia variadas decodificações do que acontecia no palco. Ao mesmo tempo, se explicitava, metalingüisticamente, na mesma *festa* que eram suas apresentações musicais, os diversos repertórios de onde eram extraídas as imagens. Estas tinham origem, também, na *vivência* dos próprios artistas, recém-chegados da província, cujo repertório musical havia sido adquirido em grande parte pelo rádio e por outras formas pouco conspícuas de cultura, como confessava Caetano VELOSO:

Nunca ouço música erudita, mas a música de rádio sempre me apaixonou.¹⁷

Nós vibrávamos com Buñuel e nos envergonhávamos do prazer que nossos patrícios sentiam ao verem as chanchadas da Atlântida e os filmes de Mazzaropi, muito embora não perdêssemos um só.¹⁸

Mais tarde, Caetano reiterará em várias letras a sua condição de “mulato”, atestado da *vivência* da mestiçagem que é analisada, em relação à Gilberto Gil, por Antônio RISÉRIO:

Nesse sentido, uma composição como *Ele falava nisso todo dia* deve ser vista não apenas enquanto crônica mordaz de uma dimensão tragicamente alienada do *modus vivendi* classe média, mas também, de uma ótica mais particularizante, assentada na própria trajetória existencial de Gil, como uma espécie de impiedoso réquiem para um “preto exemplar”.¹⁹

Também nessa direção os baianos chegavam carregados de *vivência*, encarnando o próprio *gesto*, no sentido que BRECHT/BENJAMIN²⁰ atribuem ao termo, do Brasil de então.

¹⁷ VELOSO, Caetano. In: CAMPOS, Augusto de, 1974, p. 189.

¹⁸ Idem Apud, SANTIAGO, Silviano, 1978, p.149.

¹⁹ RISÉRIO, Antonio, 1982, p.265.

²⁰ BENJAMIM, Walter, 1987, p.215-216.

Os poetas concretos, fiéis ao seu modelo de superação do subdesenvolvimento, admiraram nos baianos a leitura cosmopolita que empreendiam da realidade brasileira, identificando-os na “excepcionalidade” em relação à nossa cultura²¹ que os fizera distinguir, antes, Oswald de Andrade. Antônio RISÉRIO lembra que “Em 1966, Augusto de Campos já contestava o coro esquerdista, realçando o que havia de “informação nova” e de virtude estética na Jovem Guarda, enquanto fazia restrições à “musica de protesto”. Ora, se “poucos entenderam o recado”,²² dentre estes certamente deviam estar os baianos, que, ao irromper no cenário com suas guitarras elétricas, não eram mais, nem só baianos, nem só negros ou mulatos. Dialogando, também, com a mais fina tradição musical popular brasileira – a bossa-nova –, tentando recuperar dela as informações musicais de validade internacional, Caetano Veloso e Gilberto Gil logo se integraram no clima experimental do setor erudito da nossa cultura. Letras como *Batmacumba* (1968), poema concreto que bem poderia ter sido assinado por um dos poetas concretos apulistas, indicam o intercâmbio já assimilado e que estará presente na obra posterior de Caetano Veloso.

No entanto, nenhuma dessas vertentes pode ser considerada predominante. O Tropicalismo as incorpora de uma só vez e a *totalidade* que o caracteriza indica a sua filiação a uma estética moderna, último grito da vanguarda nestas terras de Pindorama que, esteticamente, nunca mais foram as mesmas. Sobretudo porque o movimento alterou a concepção de *gosto artístico* que, exceptuando-se o Modernismo, havia permanecido, no Brasil, na esfera de um bom-gosto cujo modelo eram as artes eruditas européias. Cremos que o Tropicalismo possibilitou um processo muito bem descrito por Carlos ZÍLIO: “A questão da arte brasileira é deslocada de um modelo para uma situação concreta, determinada pela inserção da obra numa cultura particular.”²³

Cultura que a Tropicália revelaria como disparidade e contradição, movida, não só por todas as influências antes captadas pelo Modernismo, mas também pela cultura *midcult* introduzida a todo vapor no Brasil pela mídia. O resultado é um conjunto anárquico, construído com a cópia e com o *kitsch*, mimetizado, principalmente, nos cenários dos espetáculos tropicalistas e na roupa de seus astros, como relembra Regina BONI, responsável pela concepção do figurino dos *shows*:

²¹ MARTINEZ, Agustín A., 1989, p.6-7.

²² RISÉRIO, Antonio, 1982, p.260.

²³ ZÍLIO, Carlos, 1982, p.45.

Tinha a impressão exata de copiar. Mas o que eu fazia era apenas retirar formas e imagens do inconsciente coletivo: viéses de Jane (sic) Harlow, cetim da década de 30, fitas de quarenta, tecidos de formar cai-xinas de música (. . .), boás de plumas, (. . .), malhas de metal. Peles – não de vison, mas de coelho e tintas de anilina rosas, amarelas, roxas. Jerseys drapeados, violetas, (. . .), plástico fazendo papel de couro, (. . .), felpo no lugar de casimira inglesa, (. . .), tecido de fibra de banana bordados com fios de prata que era fabricado nas Filipinas.²⁴

Desse mesmo inconsciente coletivo parte Manuel Puig para construir seus romances. Mas, ao invés de cetim, PUIG arrebata, no romance *La traición de Rita Hayworth*,²⁵ de 1968, os filmes dos anos de 1930 por inteiro. Num processo estruturador que será retomado num romance bastante posterior (*El beso de la mujer araña*, de 1976), os filmes dos anos de 1930 e 1940, narrados, principalmente pelo protagonista Toto, introduzem, no romance argentino, o universo da cultura *média*, com toda a sua carga de gosto duvidoso. Neste primeiro romance, ele se agrega à descrição da vida na província, onde a estória é ambientada. Ainda atrelado ao modelo do romance europeu e norte-americano, o narrador confina o *mau-gosto* ao interior dos extensos monólogos interiores que estruturam a narrativa, embora a banalidade presente no longo diálogo que compõe o primeiro capítulo – entre duas personagens femininas, enquanto se ocupam de bordar toalhas – situe o leitor no mundo privado e na atmosfera provinciana marcada no romance, principalmente, pela paródia. Nos capítulos finais, citando paródicamente diários femininos, cadernos de pensamentos e cartas familiares, o narrador de *La traición* explicita a mediocridade que amarga a vida dos personagens, possibilitando a apreensão alegórica de uma imagem negativa do seu mundo.

O romance atualiza, também, uma questão central na cultura argentina: a da oposição entre a Buenos Aires metropolitana e cosmopolita e a anacrônica província argentina, metaforizada, nesse livro, na cidadezinha de Coronel Vallejos. A questão, que no século XIX apresentava-se sob a forma de campo/cidade e civilização/barbárie, parece, com o romance de Puig, atualizar-se, ainda, em subúrbio/cosmópole. Porque mesmo na grande urbe encontra-se

²⁴BONI, Regina. *Pano costurado*. In: SAFFIOTI FILHO, José et al. 1978, p.57.

²⁵PUIG, Manuel. 1971

essa oposição entre cultura média e cosmopolitismo, como fica evidenciado no capítulo *Diário de Ester* (p.218-243), através da paródia aos diários das adolescentes. Iniciado com imagens gastas: “Ya se va el domingo, con su bagaje de doradas promesas, y las promesas no cumplidas. . . de noche no brillan más, como mi broche de lata” (p.218), que também marcam a oposição subúrbio/grande urbe: “Ya cayó la noche en mi suburbio, así como en la esquina más aristocrática de la urbe porteña, para todos se ha puesto el sol, uno de tantos consuelos del pobre.”, o capítulo introduz um tema novo na abordagem da cidade de Buenos Aires. À “cultura de mezcla” que, segundo Beatriz SARLO,²⁶ caracterizou a fase de sua maior expansão urbana, correspondem os personagens de Roberto Arlt. A posição de Ester, ao contrário da marginalidade que caracterizava os personagens daquele autor, revela uma coexistência entre uma cultura de primeira mão, a da “elegante avenida arbolada” (p.241) e uma de segunda, a do subúrbio, que oferece aos pobres apenas *consolos*. Note-se que Umberto ECO, ao analisar a cultura organizada pela indústria cultural, afirma que a sua aceitação entusiasmática por parte do público deriva do fato de que os produtos dessa indústria funcionam, justamente, como “estruturas de consolação.”²⁷

Também dessa forma eles aparecem em *La traición de Rita Hayworth*. No capítulo “Mita, Invierno, 1943”, os enredos dos filmes americanos *consolam* a personagem da morte de seu bebê recém-nascido (p.136-154). No capítulo “Toto, 1942” (p.69-96), propiciam ao protagonista evadir-se de um ambiente hostil ou de lembranças indesejáveis.

A programação de rádio, por outro lado, evidencia a presença de gostos distintos e diferenciação no seu atendimento por parte da indústria cultural. As estações comerciais são “tangueras” e têm sua audiência assegurada no interior graças ao seu investimento em “antenas fuertes” (p.270). À cultura erudita, cujos consumidores, em Coronel Vallejos, restringiam-se a Toto e sua professora de piano, restava a transmissão da Ópera do Teatro Colón, de Buenos Aires, aos domingos, “la única transmisión del Colón que se hace por onda corta y que se puede escuchar en Coronel Vallejos.” (p.277), embora competindo com a transmissão, no mesmo horário, das partidas dominicais de futebol.

O romance seguinte de Puig tem como personagens os ouvintes dessas estações tangueiras. Também ambientado em Coronel Valle-

²⁶SARLO, Beatriz, 1988, p.15

²⁷ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. In: BOSI, Ecléa. *Cultura de massa, cultura popular, cultura operária*. 1977, p.53-83, 72-73.

jos, seu título – *Boquinhas pintadas*²⁸ – é extraído de um tango famoso e também são versos de tangos antológicos as epígrafes de cada capítulo que recebem, em espanhol, o título de *entregas* (fascículos), marcando a incidência da paródia sobre outro produto da indústria cultural – o folhetim. Este está presente, também, na construção arquetípica dos personagens, na visão maniqueísta de que se reveste a relação entre pobres e ricos e na linguagem *kitsch* que constitui, por exemplo, as cartas da seção *Correio do coração*.

O rádio comparece no 13º fascículo, reduplicando o diálogo entre as duas pontas femininas do triângulo amoroso que compõe o enunciado, no momento de seu clímax, através da paródia a uma novela, que se interpõe entre as falas das duas mulheres.

Se no Tropicalismo brasileiro, a interpretação fria e despojada de Caetano Veloso desrealiza as canções de Vicente Celestino,²⁹ em *Boquinhas pintadas*, a apresentação marcada por datas e horas (“Na mencionada quinta-feira, 23 de abril de 1937, Maria Mabel Sáenz, conhecida por todos como Mabel, abriu os olhos às 7,00 da manhã, quando seu despertador de marca suíça começou a tocar.” – p.60), ou a descrição de uma festa popular à maneira de um relatório (p.82-83, Sexto fascículo), colocam o narrador à distância do narrador, oferecendo ao leitor, por esse processo, o mesmo distanciamento. Como no Tropicalismo, exige-se o leitor-participador. Mas, enquanto no Tropicalismo a participação estava mais próxima da absorção de técnicas vanguardistas que compunham as letras das canções, a participação do leitor, em *Boquinhas*, parte de outro princípio. Consiste em identificar os diversos repertórios de que é composto o intertexto do romance, acrescentando-lhes, e neste ponto aproxima-se mais do Tropicalismo, as suas próprias *vivências* de cada um deles.

Ou seja, no Tropicalismo o *mau-gosto* aparecia como um contraponto, como citação, no interior de uma estrutura que era, em profundidade, vanguardista. O mesmo acontecia, de certo modo, com *La traición de Rita Hayworth*. *Boquinhas* vai mais longe nessa apropriação do *mau-gosto*. Ao ponto de compor-se de sua citação, através da paródia. Romance construído com o lugar-comum, *Boquinhas* reduz a questão argentina ao universo das classes médias. *Vivência* que, nos romances argentinos imediatamente anteriores, não tinha lugar. Metafóricos, esses romances, cujo exemplo maior é *Rayuela*, de Julio CORTÁZAR, desenhavam uma Argentina utópica, estruturada através de personagens individuais e problemáti-

²⁸PUIG, Manuel, 1976.

²⁹FAVARETTO, 1979, p.65.

cos, cujo destino apontava simbolicamente para o mundo público.

Puig inicia sua carreira literária reduzindo a esfera do enunciado para o mundo privado. Alegóricos, seus primeiros romances nos apresentam fragmentos da vida doméstica de personagens tipificados e arquetípicos, compondo a imagem de uma cultura imitada e postiça.

A idéia da cultura latino-americana como *imitação* ou *cópia* é um dos pilares da elaboração de nossa identidade cultural. Produto de um sentimento de inferioridade, que resulta da atribuição de um “prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”,³⁰ a *cópia* pressupõe uma imagem negativa da cultura latino-americana. Parece ser esta a feição desenhada tanto pelo Tropicalismo quanto pelos romances examinados de Manuel Puig. Embora alinhados, nos dois casos, ludicamente, de forma metonímica, os *diversos textos* que explicitam a *cópia* terminam por configurar uma alegoria nacional que, se no Tropicalismo pode ser traduzida como uma contradição insolúvel entre anacronismo e avanço, parece reduzir-se, nos romances de Puig, a um anacronismo sem remédio.

A questão da alegoria nacional é a imagem central da abordagem que Jameson faz das literaturas do Terceiro Mundo. JAMESON parte do princípio de que, para nossas culturas, é impossível a concepção de autonomia, uma vez que nos mantemos “embolados numa luta de vida ou morte com o imperialismo cultural do Primeiro Mundo.”³¹ A partir daí, analisa nossos textos como derivações periféricas, premidos entre a pós-modernidade que atravessa os países do Primeiro Mundo e o nacionalismo, que parece a Jameson a única possibilidade de escapar desse determinismo.

Aijaz AHMAD, em resposta ao artigo de Jameson, esclarece que sua visão, ao tentar totalizar o Terceiro Mundo, termina por atribuir à nossa produção cultural uma determinação unitária e homogênea. A ela contrapõe uma postura crítica que permita “localizar a produção de textos dentro de um campo de poder e significação determinado.”³² Essa abordagem seria a única forma de escapar da idealização que, segundo ele, perpassa a análise de Jameson.

Se nos ativermos à abordagem de Roberto Schwarz, podemos dizer que o artigo de Jameson nos devolve, do ponto-de-vista do Primeiro Mundo, a utopia de uma latino-americanização da sua cultura, presente nas abordagens de muitos críticos latino-americanos. Foucault e Derrida, segundo Schwarz, oferecem, nessas abordagens,

³⁰SCHWARZ, Roberto, 1989, p.30.

³¹JAMESON, Fredic, 1986, p.68

³²AHMAD, Aijaz, 1988, p.178.

o instrumento teórico que possibilita transformar a inferioridade em superioridade, a cópia em originalidade.

Da mesma forma, apressadamente importam conceitos como o da pós-modernidade que, como vimos com Ahmad, terminam por reiterar nossa dependência cultural. Como esse crítico também ressalta, é possível detectar traços da pós-modernidade em nossa literatura. A eliminação da inferioridade e a conseqüente superficialidade, a negação da totalidade, a narratividade do privado em detrimento do público, são evidentes características pós-modernas de *Boquinhas pintadas*. Assim como a ânsia de totalização, a ruptura da lógica linear e a crítica da ordem social são traços modernos do Tropicalismo.

No entanto, é mais importante ressaltar o diálogo travado por esses artistas com a história da elaboração de nossa identidade cultural. Reiterar a resposta tropicalista ao modelo nacional-popular de seus contemporâneos, concomitante à retomada da tradição internacionalista da Antropofagia e da bossa-nova.

Manuel Puig, por sua vez, chegava à literatura argentina como epílogo do *boom* que, se por um lado atualizara a literatura hispano-americana com as técnicas internacionais, possibilitando uma fruição universal de seu texto, por outro construiria a imagem positiva, de matriz utópica, da cultura do continente, calcada no modelo abstrato de uma *origem* que, se mitificava o passado, parecia não ter mais talento para atingir o presente. Na Argentina, especificamente, este se apresentava, na maioria dos casos, como o exílio, caminho seguro para esses escritores que conheciam, pela primeira vez, na América Latina, o gosto da aprovação internacional, traduzida em vendagem nunca antes experimentada pela literatura do continente.

Nesse sentido, os artistas de 1968, como já vimos com Carlos Zílio, desenham a situação concreta da nossa cultura, desvinculando-a do modelo abstrato da utopia. Traçado com a vivência do mau-gosto, o desenho deixa a nu as contradições de nossa configuração social, aclarando, mais do que nunca, o fosso que separa a fruição cultural dos mundos sociais opostos que a compõem.

RESUMO

O movimento Tropicalista brasileiro (1968), não só é contemporâneo aos primeiros romances do escritor argentino Manuel Puig (A traição de Rita Hayworth, de 1968 e Boquinhas pinta-

das, de 1969), mas também utiliza processos formais semelhantes, como a incorporação do mau-gosto e de cultura média ao texto erudito, enfoque inovador do velho dilema, presente na arte e no ensaio latino-americanos, entre a originalidade e/ou a cópia da nossa cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 AHMAD, Ajaz. A retórica da alteridade de Jameson e a "alegoria nacional". *Novos estudos*. Cebrap, São Paulo, v.22, p.157-81.
- 2 ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. 6. ed. São Paulo : Martins, 1970.
- 3 ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971. v.7.
- 4 BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? (Primeira e Segunda Versão). In: KOTHE, Flávio R. *Benjamim e Adorno: confrontos*. São Paulo : Ática, 1978. p.202-218.
- 5 _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo : Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- 6 BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Leituras de operárias. 4.ed. Petrópolis : Vozes, 1977.
- 7 BRITO, Antonio Carlos de. Tropicalismo: sua estética, sua história. *Revista Vozes*, Rio de Janeiro, v.66, n.46, p.21-30, 1972.
- 8 CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora*. Música sertaneja e indústria cultural. São Paulo : Nacional, 1977.
- 9 _____. *A utopia do gosto*. São Paulo : Brasiliense, 1988
- 10 CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa*. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- 11 _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo : Cortez & Moraes, 1978.
- 12 DOSSIÊ Música brasileira. *Revista USP*, São Paulo, v.4, p.84, dez./jan. 1989/90.
- 13 ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- 14 FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo : Kairós, 1979.

- 15 _____ . *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, 1988. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- 16 _____ . A música nos labirintos de Hélio Oiticica. *Revista USP*. São Paulo, v.4, p.45-54, dez./fev. 1989/90.
- 17 HELENA, Lucia. *Totems e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro; Niterói : Universidade Federal Fluminense, 1985
- 18 HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo : Brasiliense, 1980.
- 19 HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 18.ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1986.
- 20 JAMESON, Fredric. Third-World literature in the era of multinational capitalism. *Social Text*, v.15, 65-88, 1986.
- 21 JENCKS, Charles. *What is post-modernism?* London : Academy Editions, 1986.
- 22 KING, John et al. *Modern Latin American fiction: a survey*. London : Faber and Faber, 1987.
- 23 LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. 2.ed. rev. amp. São Paulo : Pioneira, 1969.
- 24 LOBO, Edu et al. Confronto: música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v.1, n.3, p.305-12.
- 25 LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3.ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1988.
- 26 MARTINEZ A., Agustín. De seqüestros e revisões (uma questão de historiografia literária). *O Estado de São Paulo*, 30 dez. 1989 Suplemento Cultura, c. 1-6, p.6-7.
- 27 MEDINA, A.C. de. *Música popular e comunicação*. Um ensaio sociológico. Petrópolis : Vozes, 1973.
- 28 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro : Rocco, 1986.
- 29 PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal, Anos 70*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1981.
- 30 PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo : Brasiliense, 1980.
- 31 PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. *Revista da USP*. São Paulo, v.4, p.55-64, dez./fev. 1989/90.

- 32 PUIG, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona : Seix Barral, 1982.
- 33 _____. *Boquinhas pintadas*. 2.ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1976.
- 34 RIBEIRO, Darcy. Manoel Bonfim, antropólogo. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.48-59, 1984.
- 35 RISÉRIO, Antonio, Posfacio: Gil Brasil Bragil uma apreciação didática, In: GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. São Paulo : Corrupcio, 1982.
- 36 RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Los sueños de Evita: a propósito de la última novela de Manuel Puig. In: _____. *Narradores de esta América*. Buenos Aires : Alfa, 1974.
- 37 SAFFIOTI FILHO, José et al. *Tropicália, 20 anos*. São Paulo : SESC, 1987.
- 38 SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis : Vozes, 1978.
- 39 SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo : Perspectiva, 1978.
- 40 SANTOS, Lídia do Valle. Manuel Puig, ou a maldição de narrar. In: CÁRCAMO, Silvia et al. *A literatura argentina contemporânea*. Rio de Janeiro : Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1985. p.24-28.
- 41 SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1980*. Buenos Aires : Nueva Vision, 1988.
- 42 SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo : Duas cidades, 1977.
- 43 _____. Cultura e política, 1964-1969. Alguns esquemas. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978. p.61-92.
- 44 _____. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* São Paulo : Companhia das Letras, 1987. p.29-48.
- 45 SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1978.
- 46 SUSSEKIND, Flora. Notas sobre D. Arrigucci e R. Schwarz. *Novos estudos*. Cebrap, São Paulo, v.20, p.96-109, mar.1988.
- 47 VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro : Graal, 1977.
- 48 ZÍLIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: ZILIO, C. et al. *O*

nacional e popular na cultura brasileira: Artes plásticas. São Paulo : Brasiliense, 1982, p.13-56.