

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 postas 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 Irleamar 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 Doutorado, sob a orientação da Profª. Irleamar 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 Eichebauer 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 *Domínio 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 Calçado 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.

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

²SCHWARZ, Roberto, 1978, p.62

Dáí o tom paternalista do seu engajamento, que se tornara esquemático e, em consequência, 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 anuência 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 Sábá edita em 1969, por exemplo, as traduções *Antologia pessoal*, de Jorge Luis BORGES e *Cem anos de solidão*, de Garcia 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. ALGUERO e G. MOREAU, que tem a letra original, em espanhol, alternada, na gravação, com estrofes vertidas ao português, e *Soy loco por ti, America*, 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 / Salíó 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 / Da-quele 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. LPR 765.040, Philips, 1968. *Tropicália* ou *Paris 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, parodicamente, 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 Icamíabas⁶ (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*, foi posta, 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, America* 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, America*, 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 disse-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, metalingüísticamente. 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 BÓSCOLI, 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 descritivo, “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 fidelidade, legara à Oiticica o tratamento do espaço, evoluindo dos objetos (*Bólides*) aos ambientes (*Parangolés*), que afinal deságuam

¹³FAVARETTO, P. 68.

¹⁴SANTIAGO, Silviano, 1978, p. 151.

¹⁵SALOMÃO, Waly. A praia da Tropicália. In: SAFFIOTI 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, tácteis, 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 tropicalistas 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, assestada 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.

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

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

¹⁹RISÉRIO, Antonio, 1982, p. 265.

²⁰BENJAMIM, Walter, 1987, p. 215-216.

Os poetas concretos, fiéis ao seu modelo de superação do sub-desenvolvimento, 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*:

²¹MARTINEZ, Agustín A., 1989, p.6-7.

²²RISÉRIO, Antonio, 1982, p.260.

²³ZÍLIO, 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 caixinhas de música (...), boas 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, (...), feltro 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 arrebatou, 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 parodicamente 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 tangueras. 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 – *Boquinhos 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 *Boquinhos 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 narrado, 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 *Boquinhos*, 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*. *Boquinhos* 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, *Boquinhos* 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 enunciação 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 postíça.

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, Fredric, 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 interioridade e a conseqüente superficialidade, a negação da totalidade, a narratividade do privado em detrimento do público, são evidentes características pós-modernas de *Boquinhos 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 epígono 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 construía 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 conheceram, 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 Boquinhos pintadas)

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, Aijaz. 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. *Totens 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., Agustin. 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 _____. *Boquinhos 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. Posfácio: Gil Brasil Bragil uma apreciação didática. In: GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. São Paulo : Corrupio, 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, Lidia 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: ZÍLIO, C. et al. *O*

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