

PRESENÇA DE GELÉIA GERAL NA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Carlos Bauer¹

RESUMO

Em *Geléia geral* Gilberto Gil e Torquato Neto se expressam sob uma forma atípica daquelas reinantes na música popular, trazendo para cena social a irreverência dos comportamentos revolucionários e dialéticos, feitos de críticas mordazes no afã de refletir sobre as possibilidades de mobilidade social, as angústias, as incertezas que marcam os períodos convulsivos e povoados de desastres experimentados pela sociedade brasileira. A arte pode ser pensada como uma forma de representação que objetiva reconquistar a realidade, tocada pela liberdade e capacidade de invenção do artista que contribui à sua maneira com o desenvolvimento questionador da dinâmica social. Nos momentos de crises sociais, temos instantes marcados pela crítica da consciência histórica hegemônica, que também se manifestam pela desmistificação e pela desideologização da cultura, que é uma espécie de revolta contra a realidade amordaçada e alienada imperante. A obra artística reflete a própria dialética social e as condições para o estabelecimento da crítica a política construída pelo discurso alinhavado com feitos grandiosos, positivados e pragmatismo autoritário – algo que o clamor de “ordem e progresso”, inscrito no pavilhão nacional, traduziu de forma quase que perfeita! Podemos, então, dizer que existem determinados artistas que desmascaram os mitos e as ideologias incrustados nas mais variadas esferas da vida social, como é caso da econômica, da política, da religiosa ou da educacional.

Palavras-chave: Geléia geral. Cultura brasileira. Dialética. História da MPB.

ABSTRACT

In *General Jelly* Gilberto Gil and Torquato Neto express themselves in an atypical form of those reigning in popular music, bringing to social scene the irreverence of revolutionary and dialectical behaviors, made of mordant criticisms in the eagerness to reflect on the possibilities of social mobility, anxieties, the uncertainties that mark the convulsive and populated periods of disasters experienced by Brazilian society. Art can be thought of as a form of representation that aims to regain reality, touched by the artist's freedom and ingenuity that contributes in his own way to the questioning development of social dynamics. In moments of social crisis, we have moments marked by the critique of hegemonic historical consciousness, which are also manifested by the demystification and de-ideologization of culture, which is a kind of revolt against the prevailing gagged and alienated reality. The artistic work reflects the social dialectic itself and the conditions for the establishment of the

¹ Carlos Bauer é professor do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), da Universidade Nove de Julho (UNINOVE). E-mail: professorcarlosbauer@gmail.com

critique of the politics constructed by the discourse aligned with grandiose, positive acts and authoritarian pragmatism - something that the clamor of "order and progress", inscribed in the national pavilion, translated form almost perfect! We can then say that there are certain artists who have unmasked the myths and ideologies embedded in the most varied spheres of social life, such as economic, political, religious or educational.

Keywords: General jelly. Brazilian culture. Dialectics. MPB history.

Introdução

Em *Geléia geral*² Gilberto Gil e Torquato Neto sonoramente se propagam sob uma forma atípica daquelas até então reinantes na música popular, trazendo para cena social a irreverência, no âmbito da expressão artística, dos comportamentos revolucionários e dialéticos; feitos de críticas mordazes na lida de refletir sobre as possibilidades de mobilidade social, as angústias e as incertezas que marcam os períodos convulsivos e épicos, mas povoados de desastres e incontáveis brutalidades experimentados pela sociedade brasileira na década de 1960.

Nosso intento aqui é confessadamente limitado ao eleger como objeto de estudo *Geléia geral*, como expressão de uma das músicas mais bem elaboradas do tropicalismo, movimento musical e artístico que marcou indelevelmente, desde o seu aparecimento público em 1968, com a gravação do disco manifesto *Tropicália* ou *Panis et circencis*, o panorama cultural brasileiro até os nossos dias.

A cultura é a própria expressão da dialética, pois de pronto traz consigo pelo menos duas intencionalidades, a saber: a de ser o motor das descobertas, das reflexões do realmente existente e, ao mesmo tempo, a capacidade ou a intenção de projetar o amanhã e, conscientemente, tecer utopias. Logo a cultura é também o fazer político que institui a realidade e a vontade de erigir o ato político que, como no caso de *Geléia geral*, “desconstrói a ideologia nacionalista-ufanista” (FAVARETTO, 1979, p. 72), desvelando a sua essência “por dentro”, criticando a sua retórica feita de clichês orgulhosos do Brasil grande e paraíso futurista dos trópicos.

A arte pode ser pensada como uma forma de representação que objetiva reconquistar a realidade, tocada pela liberdade e capacidade de invenção do artista que contribui à sua maneira com o desenvolvimento crítico e questionador da dinâmica social.

²Para ouvir o canto irreverente de *Geléia Geral*, de Gilberto Gil & Torquato Neto, acesse https://www.youtube.com/watch?v=dg594OQENew&start_radio=1&list=RDdg594OQENew

Nos momentos de crises sociais, temos instantes marcados pela crítica da consciência histórica hegemônica, que também se manifestam pela desmistificação e pela desideologização da cultura, que é uma espécie de revolta contra a realidade amordaçada e alienada imperante. A obra artística reflete, dialeticamente, a concretude social e, com especial atenção, as condições para o estabelecimento da crítica a política construída pelo discurso alinhavado com feitos grandiosos, positivados e pragmatismo autoritário – algo que o clamor de “ordem e progresso”, emblematicamente inscrito no pavilhão nacional, traduziu de forma quase que perfeita!

Podemos, então, dizer que existem determinados artistas que desmascaram os mitos e as ideologias incrustados nas mais variadas esferas da vida social, como é caso da econômica, da política, da religiosa ou, mesmo, da educacional.

No que tange a cultura brasileira e a permanente crise em que se encontra mergulhada, parece-nos que ela se explica pelo esfacelamento de sua importância no interior da estruturação social e econômica; mas, também, no seu distanciamento com os interesses mais sentidos do povo brasileiro, com as relações de trabalho, com a produção da riqueza, com as políticas de solidariedade de classe e a interferência servil nos sistemas vigentes de poder.

Em suma, ela se torna cada vez mais alienada e entregue aos “especialistas”, modismos mirabolantes, redutores da inserção dos artistas ao mercado do entretenimento e métodos de vendas, deixando de ser uma preocupação do conjunto social e, assim, despoja-se de quaisquer sentidos e horizontes comprometidos com a apropriação cultural, política e econômica transformadora do ser social.

Ao estabelecer uma relação entre a música popular e a possibilidade da cultura brasileira assumir compromissos contra hegemônicos, no caso específico à composição *Geléia geral* Gilberto Gil e Torquato Neto, estamos conscientes de que a superação desse estado de coisas é uma tarefa grandiosa. Porém se assim o fazemos é porque o seu sentido cáustico, inquieto e provocativo poderá trazer uma contribuição à superação das concepções particularistas, fazendo germinar a capacidade de estabelecer a articulação da práxis coletiva comprometida com a instauração da revolução social capaz de penetrar no âmago dos processos políticos e culturais; contribuindo com a instauração de consciências críticas, atuantes e

criadoras de realidades sociais alicerçadas na solidariedade, fraternidade e justiça no seio da humanidade.

Poder Político, Crises e Contradições Sociais

Os anos de 1960 foram muito conturbados no Brasil sobre os mais variados aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais. No plano político institucional, a intempestiva e meteórica renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961, apenas alguns meses depois de sua retumbante vitória eleitoral; a dinâmica em torno da posse do então vice-presidente João Goulart; a instalação dos gabinetes parlamentaristas de Tancredo Neves, Francisco Brochado da Rocha e Hermes Lima, até a vitória do regime presidencialista no plebiscito realizado em janeiro de 1963, entre outros acontecimentos, nas esferas palacianas da república, marcaram o início de um período de crises e dissabores que haveriam de se inscrever de forma indelével na história do país.

No bojo dessas crises institucionais foram se agravando alguns problemas econômicos estruturais que há muito vinham se fazendo sentir; como foi o caso do incontrolável endividamento externo; as constantes desvalorizações da moeda, a incapacidade de se produzir um equilíbrio entre a produção e o consumo dos produtos industrializados, a urbanização acelerada e sem planejamento, o custo de vida muito alto e os crescentes índices de desemprego e violência urbana eram sinais mais do que visíveis que as coisas não estavam nada bem naqueles dias.

Foi esse quadro de graves crises políticas e sociais que levou o Governo Goulart a propor as chamadas reformas de base, contidas num ambicioso Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social, com intuito de, segundo os seus proponentes, retomar o desenvolvimento nacional e incorporar na vida econômica um significativo contingente da população excluída das relações de produção e consumo.

Tais reformas exigiriam um emaranhado de ações de cunho político-legislativo como a aprovação de leis ordinárias e a própria mudança da Constituição de 1946, o que fez com que o governo e seus aliados conclamassem as camadas populares a pressionarem pela sua aprovação.

Já algum tempo, pelo menos desde os meados da década de 1950, nos grandes centros urbanos que iam se constituindo no país, o movimento operário se

fortalecia e passava a desempenhar um papel ativo na vida social com suas reivindicações econômicas e formas de ação e organização política.

Essa disposição de articulação política dos trabalhadores urbanos fica evidenciada quando temos notícias da criação e implementação de organismos sindicais como o Pacto de Unidade e Ação (PUA) e o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT); mas que ironicamente traziam consigo as desconfianças dos setores conservadores e autoritários da sociedade quanto à sua disposição de se manterem fieis aos limites dos acordos salariais e outras demandas trabalhistas. (BAUER, 1994)

No interior e nas regiões mais ermas do país, o sindicalismo rural e a eclosão das Ligas Camponesas traziam o debate da questão agrária para o centro das atenções políticas, culminando com a criação, em fins de 1963, da Confederação Nacional dos Trabalhadores Agrícolas (CONTAG); e a inserção da reforma agrária entre os temas que não poderiam ser mais negligenciados pela elite política e intelectual brasileira.

No cenário urbano é importante mencionar o interesse e o envolvimento político das camadas médias da população, dos estudantes, artistas e intelectuais em torno das mobilizações e movimentos sociais favoráveis das reformas de base, exemplo disso foi à intensa e ativa participação da União Nacional dos Estudantes (UNE) nas ações e discussões sobre as transformações que interessavam ao conjunto da sociedade.

Como se pode verificar, através dessa brevíssima retrospectiva de alguns episódios que marcaram o início da década de 1960, vivíamos momentos muito propícios ao acirramento das proposições políticas e econômicas, como também no campo da ideologia, da arte e da cultura com influências e consequências sociais que haveriam de perdurar por anos a fio.

Cultura e Contra-Hegemonia na Década de 1960

A década de 1960 foi arrebatadora em termos de manifestações culturais preocupadas com a construção de ideários contra hegemônicos e compromissados com as transformações sociais. Exemplo que pode ser evocado é o caso do Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961, sob os auspícios da UNE, reivindicando a necessidade de se construir e se disseminar as culturas nacionais, populares e

democráticas; ainda trouxe consigo a participação de incontáveis jovens e intelectuais de esquerda preocupada com a conscientização da classe trabalhadora do campo e da cidade sobre o seu papel na revolução social.

A seu modo o CPC empolgava os estudantes e jovens artistas, poetas e dramaturgos; mas também os ativistas políticos pleiteando publicamente a opção pela arte como instrumento imprescindível da revolução social e o envolvimento direto desses com os trabalhadores apresentando peças teatrais nas portas de fábricas, associações de bairros populares e sindicatos, editando cadernos de poesia e até mesmo a realização de filmes fortemente comprometidos com as denúncias das mazelas sociais.

Entre as produções do CPC merecem serem destacadas as montagens teatrais *Eles não usam black-tie* e *A vez da recusa*; o filme *Cinco vezes favela*; a coleção *Cadernos do povo* e a série *Violão de rua*, sem contar os inúmeros cursos sobre filosofia, teatro, cinema, literatura e artes plásticas e visuais com os quais vislumbrava estabelecer a conscientização política das classes trabalhadoras. (HOLLANDA, 1980)

Foi no contexto dessa participação política engajada que vários artistas, músicos e compositores trouxeram sua dialeticidade para o cenário da indústria cultural aquela que ficou sendo popularmente conhecida como a canção de protesto; ou seja: composições musicais de forte conteúdo político transformadas em instrumentos de conscientização social.

Rapidamente aqui poderiam ser lembradas as canções de Carlos Lyra feitas especialmente para a peça teatral *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, escrita por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha; como também aquelas que constaram do repertório do show *Opinião*, no qual as coisas do sertão eram retratadas pelas canções de João Vale, primeiro através da interpretação de Nara Leão e, depois, por Maria Bethânia que acabaria por tornar nacionalmente conhecido o verdadeiro libelo que haveria de se constituir a música *Carcará*, com seu prólogo contra as injustiças sociais tão comuns aos homens do campo no Brasil.

Nesse caldo de cultura vieram, entre tantas outras, as composições de Geraldo Vandré e Théo de Barros, como *Disparada*, *Pedro pedreiro* de Chico Buarque, *Canção do sal* de Milton Nascimento e as interpretações de cantoras como

Elis Regina que passaram a destacar em seus repertórios canções politicamente engajadas, críticas e comprometidas com as transformações sociais.

Os setores conservadores da sociedade não tardaram em responder ao processo de ampliação da influência do movimento de transformação que estava em curso no país; e o fizeram através de um amplo leque de alianças que envolviam representantes civis da alta burguesia, do clero e das Forças Armadas, consumando, em 31 de março de 1964, o golpe de Estado, que poria abaixo o governo de João Goulart; além de trazer para as ruas os que marchavam pela família com Deus pela liberdade contra uma pretensa instalação da república sindicalista do Brasil.

O golpe civil-militar então perpetrado contra o governo constitucional de João Goulart não foi apenas à junção de alguns membros das cúpulas militares, com apoio de políticos tradicionais, empresários e segmentos da classe média. Mas respondia antes de tudo aos próprios interesses da burguesia industrial, financeira e agrária exportadora brasileira em se associar livremente ao capital internacional, lançando mão do apoio das Forças Armadas e toda uma plêiade de tecnocratas com o firme propósito de exercer o controle social de forma rígida, inquestionável e com impor o seu modelo de *modernização conservadora* da sociedade brasileira.

Imediatamente a repressão desencadeada pelo governo militar tratou de desbaratar as mais representativas organizações que davam guarida às forças progressistas e de esquerda no interior da sociedade como foi o caso da União Nacional dos Estudantes (UNE), Pacto Unidade e Ação (PUA) e o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT). Além dessas entidades que foram consideradas proscritas, mais de quatro centenas de sindicatos sofreram intervenção, seus dirigentes foram cassados em seus direitos e perseguidos politicamente e as greves consideradas terminantemente ilegais. (BAUER, 1995)

Os canais tradicionais de participação política e social foram sendo amordaçados, perseguidos e postos na ilegalidade, principalmente, aqueles vinculados à esquerda que viu o seu terreno de atuação mergulhada nos subterrâneos da clandestinidade e da urdidura da luta armada contra os arbítrios da ditadura; quando não, restavam alguns lampejos de resistência circunscritos às esferas da cultura e aos protestos e ao engajamento que as canções populares

proporcionavam por ocasião dos festivais de música que marcaram de forma significativa a história do país a partir da década de 1960.

As ideias não surgem fortuitamente na mente humana, mas são produzidas a partir da percepção da realidade concreta, tal como vivida e experimentada pelos membros da sociedade. Ocorre que as pessoas não vivem da mesma forma, embora se encontrem perante a mesma realidade, inserem-se nela de maneiras diferentes, advindo daí diversas e distintas formas de se produzir as ideias que são, assim, determinadas pela posição que se ocupa no contexto social.

O período histórico aqui abordado é caracterizado como sendo de grandes transformações, principalmente, aquelas que estão associadas ao processo de industrialização, urbanização e o papel dos meios de comunicação de massa na disseminação das ideologias políticas e comerciais oficiais que não tem outro objetivo que não seja transformar o homem em objeto. Mas nesses espaços consagrados a reificação e a reprodução social, também existiam possibilidades da utopia e da contra-hegemonia se manifestarem contestando as repressoras estruturas de poder vigentes.

Foi nesse quadro político, econômico e social que os festivais começaram a ter visibilidade nacional. Em 1965, a extinta TV Excelsior de São Paulo organizou aquele que pode ser considerado o precursor desta etapa de manifestações e inquietações latentes na sociedade através da música popular – nessa ocasião os vencedores foram Edu Lobo e Vinicius de Moraes com o canto de trabalho *Arrastão*, na pungente interpretação de Elis Regina.

Em 1966 e 1967 a emissora de televisão Record organizou os festivais e espontaneamente trouxe para os auditórios televisivos o clima das disputas futebolísticas apaixonadas dos estádios de futebol. No primeiro deles, houve uma acirrada contenda entre as composições *A banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Geraldo Vandré que terminaram empatadas no primeiro lugar. Por sua vez, em sua segunda edição, a composição vitoriosa foi *Ponteio*, de Capinam e Edu Lobo, que trazia novamente a questão da tomada da consciência política para o centro dos debates cada vez mais polarizados dos festivais de música popular brasileira.

Os festivais funcionavam como uma instancia de mediação entre os significados, os sentimentos e o condutor de certos anseios liberalizantes da comunidade social; particularmente, das novas gerações, ao contrário das

instituições escolares que capitulavam de sua função crítica educativa e assumiam a função de classificação social, aprisionamento e domesticação das crianças e jovens, aprisionadas que estavam pelas teorias do capital humano e valoração do pragmatismo tecnicista que predominavam naqueles dias.

Ocorre que simultaneamente a toda essa efervescência e ampla participação social em torno dos festivais, com seus debates sobre os rumos do país inseridos nas entre linhas das canções, tínhamos também outros movimentos midiáticos em curso como foi o caso da *Jovem Guarda* e do *Tropicalismo* que atraíam as atenções da juventude.

Da Jovem Guarda ao Tropicalismo – Aspectos Indústria Cultural Brasileira

A presença do rock'n'roll no Brasil é muito antiga e remonta aos idos da década de 1950, sendo um momento importante dessa história a gravação da música *Stupid Cupid*, de Neil Sedaka e Howard Greenfield, por intermédio de Celly Campelo, numa versão de Fred Jorge, que se mantém presente até os nossos dias nas programações de rádios, televisões, festas e encontros públicos e privados.

Não foi por acaso que Celly Campelo se tornou uma das maiores semideusas da juventude brasileira, concorrendo em pé de igualdade com os ícones de então da música internacional como Elvis Presley, Paul Anka e tantos outros. Na esteira desse sucesso estrondoso, a TV Record levou ao ar o programa *Crush em hi-fi*, tendo a frente Celly e Tony Campelo que haveria de durar até 1962 e pode ser considerado o precursor da divulgação da música jovem e de consumo na televisão brasileira.

Entre esses, o que alcançou maior repercussão foi a *Jovem Guarda* que trazia para cena televisiva os múltiplos aspectos da cultura de consumo em franca expansão entre os estratos médios da população juvenil brasileira; que, liderados por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, consumiam, de forma desenfreada, todos os produtos que lhe eram apresentados em bem cuidadas campanhas publicitárias lideradas pelo *Rei da juventude*, pelo *Tremendão* e pela *Ternurinha*, ingênuos representantes de uma pretensa rebelde juventude brasileira nas tardes de domingo.

Essa rebeldia se manifestava mais na transgressão dos valores e comportamentos moralizantes que imperavam na época, do que no engajamento

político que era próprio de uma parcela da juventude universitária brasileira, atuantes no interior dos centros populares de cultura com a defesa de uma arte comprometida com a denúncia das desigualdades sociais e na resistência ao regime ditatorial reinante no país.

Nesse ínterim tivemos também o aparecimento do *Tropicalismo*, movimento que trazia a confessa perspectiva de associar as manifestações da cultura popular com os subsídios tecnológicos e temáticos da chamada cultura de massa. Essa aparente e irreconciliável contradição tornou-se amplamente conhecida quando em 1967, no bojo do *III Festival de Música Popular*, realizado pela TV Record, Gilberto Gil, com *Domingo no parque* e Caetano Veloso, com a sua descontraída *Alegria, alegria*, cantaram acompanhados pelas estridentes guitarras dos Mutantes e dos Beat Boys, emplacando suas surpreendentes composições entre as vitoriosas do evento.

Domingo no parque ficou na segunda colocação e *Alegria, alegria* em quarto lugar realçando a disposição dos seus autores em fundir os elementos melódicos e instrumentais tradicionais da música popular com as características cada vez mais urbanizadas e consumistas presentes na sociedade brasileira.

Celso F. Favaretto, analisou da seguinte forma a participação dos compositores baianos no *III Festival da Música Popular Brasileira*, da TV Record de São Paulo, em outubro de 1967, e a própria gênese do movimento tropicalista:

As músicas de Caetano e Gil, apesar do impacto, não foram às vencedoras do festival, ficando, respectivamente, em quarto e segundo lugar. As classificadas em primeiro e terceiro foram *Ponteio*, de Edu Lobo, e *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda – músicas mais conteudísticas, mais próximas do gosto e dos critérios do sistema dos festivais, em que o arranjo servia de acompanhamento ou de reforço de uma ‘mensagem’. O festival foi o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada tropicalismo. A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros. A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizada com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento *hippie*. A onda era reforçada pelo trabalho de *marketing* do empresário Guilherme Araújo e aceita pelos, agora, tropicalistas. O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de *comportamentos hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou ‘cafonismo’. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção. (FAVARETTO, 1979, p. 9-10.)

Confessadamente se inspirando no *Manifesto Pau-Brasil*, proclamado publicamente por Oswald de Andrade, em 1922, na chamada *Semana de arte moderna*, o *Tropicalismo* procurou desenvolver o que alguns críticos chamaram de estética antropofágica contemporânea, deglutindo os movimentos vanguardistas estrangeiros contemporâneos e o arcaísmo reinante na cultura popular brasileira, contrastando a religiosidade e o misticismo, a industrialização e a tecnologia reinantes na sociedade moderna.

Surgindo diferentemente do discurso militante de esquerda, da música de protesto e da comercialização da *Jovem Guarda*, a *Tropicália* trazia consigo a ambição de reivindicar a política e a estética num mesmo processo de intervenção da modernização dita subdesenvolvida e comprometida com outras formas de arte na sociedade brasileira nos finais da década de 1960.

Lançado em 1968, o disco conhecido como *Tropicália* ou *Panis et circencis* pode ser considerado como um trabalho fonográfico revolucionário e a síntese das propostas das linguagens tropicalistas, nas quais a carnavalização, a festa, a crítica social, musical e a cafonice que compõem o seu caráter e o ritual de alimentar-se dos múltiplos aspectos da cultura brasileira estão, assumidamente, presentes no seu ideário poético e político, estético e musical.

Dentre as muitas e antológicas músicas presentes nesse álbum, *Geléia geral*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, é considerada pela maioria dos críticos que se debruçaram na análise do *Tropicalismo* como uma das composições mais elaboradas desse movimento artístico cultural dos meados dos anos 1960.

Em que pese às declarações jornalísticas de alguns dos seus protagonistas, como foi o caso de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé, sobre o caráter espontâneo e as dificuldades de atribuir dimensões históricas ao *Tropicalismo*, pode-se dizer que esse movimento lançou suas raízes no solo fértil da cultura brasileira e jamais poderia ser considerado um modismo efêmero; como tanto outros presentes em nossa cronicamente dependente história cultural!

Sua permanência no cenário cultural está marcada, entre outras coisas, pela assimilação e interpretação crítica da cultura contemporânea, o uso despuddorado dos recursos tecnológicos disponíveis, o envolvimento consciente com os meios de comunicação de massa, a pesquisa e a experimentação instrumental, além de questionarem o decantado improvisado reinante nas canções brasileiras. O

Tropicalismo procurou ainda o diálogo com as vanguardas poéticas da década de 1950, como foram o caso do concretismo e outras manifestações modernistas presentes na literatura do país.

Alguns Comentários Sobre o Caráter Contra Hegemônico Presente em *Geléia Geral*

No âmbito do presente artigo não nos propomos em analisar o conjunto das composições produzidas e disseminadas pelo movimento *Tropicalista*. Mas, sim, como já dissemos anteriormente, traçar alguns comentários sobre o caráter contra hegemônico presente em *Geléia geral*, principalmente, orientados pelo artigo seminal de Gilberto Vasconcelos *Tropicalismo: a propósito de Geléia geral*, publicado em 1975, e pelo antológico livro *Tropicália: alegoria, alegria*, de Celso F. Favaretto, lançado em março de 1979, aliás, no qual encontramos a íntegra da letra da música aqui reproduzida e examinada. (p. 114)

Na ótica de Gilberto Vasconcelos, *Geléia geral* traz em dois tempos e recuperando as batidas e o compasso do bumba meu boi, a justaposição do universo tropical e do urbano-industrial reinante na sociedade brasileira. No primeiro, são realçados os aspectos exuberantes da natureza, o pitoresco e o rústico do chamado folclore. No segundo, temos evidenciado os elementos que são próprios da paisagem urbano-industrial, com destaque para os que denotam a interferência dos meios de comunicação de massa na vida social.

“O poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia resplandente, candente, fagueira num calor girassol com alegria na geléia geral brasileira que o jornal do Brasil anuncia”, assim, logo no início, na primeira estrofe da canção, o poeta é realçado à condição de protagonista e principal responsável pela condução da ação que será, então, narrada.

Na verdade,

[...] trata-se daquele poeta tradicional, cioso de rima e comprometido com uma linguagem ufanista, verborrágica. Daí justificar inclusive o adjetivoso, traço linguístico que quase sempre acompanha o fenômeno ufanista. Ao ufanismo e à atitude verbalista liga-se, formando um todo coerente, o próprio tom descritivo da estrofe, cuja determinação ideológica essencial é elevar o Brasil enquanto natureza. Cumpre lembrar que esse procedimento típico do

discurso ufanista é apologético, entre outras coisas, porque ‘esquece’ as verdadeiras determinações da realidade brasileira: interessa-lhe apenas o pitoresco, o meramente paisagístico. (VASCONCELOS, 1975, p. 146)

Deveria existir uma primazia pelo tom assumidamente descritivo, pitoresco e anedótico pelos compositores, com isso, temos uma tomada de um posicionamento ideológico consciente, pois não parece existir qualquer dificuldade de entender que está sendo processada uma sátira ou uma paródia com suas ambiguidades e críticas sutis destinadas ao receptor interessado em superar as concepções alienadas reinantes e predominantes no Brasil.

Nesse aspecto, são esclarecedoras as palavras de Gilberto Vasconcelos (1975, p. 147),

[...] é pertinente a aproximação da estética tropicalista de Oswald de Andrade, que fizera também uso da paródia como instrumento eficaz para ridicularizar a ideologia do nacionalismo ufanista, para não falar da importância crítica assumida pela paródia nas manifestações artísticas contemporâneas, a exemplo da encenação de *O Rei da Vela* feita por José Celso, conforme já observou Luís Costa Lima. No modernismo, em inúmeros poemas de Mário de Andrade, de Oswald de Andrade e também Murilo Mendes, a paródia teve por objeto a visão ufanista da terra. A tradicional temática do exílio de Gonçalves Dias foi várias vezes viradas ao avesso. Mas o comportamento verbalista e retorizante (em sentido pejorativo) da ‘pedantocracia bacharelesca’, para usarmos a deliciosa expressão de Lima Barreto, não deixou de sofrer ataques da ala mais fecunda do Movimento de 22. Tanto em ‘Carta pras Icamiabas’ (*Macunaíma*), como no prefácio de Machado Penumbra (*Memórias sentimentais de João Miramar*) Mário de Andrade e Oswald de Andrade utilizam-se da paródia a fim de revelar – com uma crítica no interior da própria linguagem – o caráter alienante da prática beletrista.

Geléia geral traz em si o objetivo de, através da paródia, denunciar o significado esplendoroso e orgulhoso presentes no âmago do discurso beletrista, como diz Vasconcelos, no nível da própria camada fônica da letra, com a alteração do fonema “num calor girassol com alegria, na geléia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia”. Não bastasse isso, com o intuito de marcar ainda mais o tom de troça que acompanha essa estrofe, como também se pode reconhecer claramente na expressão inicial – “o poeta desfolha a bandeira” – não uma metáfora de invenção poética, mas um desgastado clichê comprometido com a linguagem academicista, no pior sentido do termo!

Retomando a ideia de justaposição que identificamos como sendo a norteadora do desenvolvimento melódico de *Geléia geral*, temos diante dos olhos, simultaneamente, a exuberância da natureza do país imbricada com as referências

ao jornalismo, simbolismo incontestável da influência da cultura de massa na sociedade brasileira. Deste modo, temos aí, uma das características marcantes do imaginário tropicalista, qual seja: a disposição de escancarar os contrastes reinantes na vida nacional.

Assim, como nos explica Gilberto Vasconcelos (1975, p. 147.), é por intermédio

[...] da angulação de um veículo moderno como o jornal, cujo procedimento linguístico geralmente é a síntese ou antídoto do arnato verbal, é que se noticia um acontecimento bacharelesco, *cafona* (para usarmos a nomenclatura tropicalista), do cotidiano nacional, que aparece num cenário caótico como nos sugere a expressiva imagem 'geléia geral brasileira'. O neologismo *cafona*, não obstante a conotação afetiva de que se reveste às vezes junto à imagem tropicalista, parece designar o resultado do confronto ou da justaposição grotesco-caricatural dos conteúdos assíncronicos que caracterizam a dinâmica cultural da sociedade brasileira.

Na sequencia da música temos, abruptamente, um mergulho no universo cultural da região nordeste do país, quando o poeta canta assim: “É bumba-iê-iê-boi, ano que vem, mês que foi. É bumba-iê-iê-boi, é a mesma dança meu boi”. O contexto urbano-industrial é deixado de lado, e *Geléia geral* resgata talvez uma das manifestações mais autênticas de nossa cultura popular que é o bumba meu boi e esse resgate não surge do acaso, mas do reconhecimento do seu caráter híbrido e do significado da mestiçagem para uma melhor compreensão do sentido do povo brasileiro. Como já foi sinalizada por autores como Mário de Andrade, a presença do boi nas manifestações culturais do Brasil traduz um fato sociológico relevante: o povo agarrado aos aspectos rudimentares da sobrevivência.

Por isso, é importante reconhecer a importância de sua presença na letra da música, ainda mais porque a mesma produz um nítido contraste com o universo melódico e industrial reinante; pois, não podemos nos esquecer de que a sua condução se dá ao som das estridentes guitarras e outras parafernalias que são próprias do rock e da música pop, nos advertindo – com toda riqueza simbólica representada pelo bumba meu boi – sobre as agruras do subdesenvolvimento, a escassez econômica e as mazelas do processo excludente de industrialização em curso no país.

A aproximação desses universos distintos, do agrário e do urbano, do arcaico e do moderno, será novamente revisitada, desta vez com apoio do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, vejamos: “Alegria é a prova dos nove, a

tristeza teu porto seguro, minha terra onde o sol é mais limpo, em Mangueira onde o sol é mais puro, tumbadora na selva selvagem, Pindorama país do futuro”. Desta sorte, é preciso lembrar que alguns autores do modernismo chamaram atenção ou mesmo procuram fundir essas características dispares presentes na cultura brasileira e que estabelecem tensões entre o moderno e o arcaico, o rudimentar e o sofisticado, o primitivo e o civilizado, o desenvolvido e o subdesenvolvido permanentemente em nosso país.

Sob este aspecto, na opinião de Gilberto Vasconcelos (1975, p. 148),

[...] é inegável a semelhança da antropofagia com o procedimento tropicalista. Aliás, Caetano Veloso, certa feita, a reconheceu: ‘Tropicalismo é uma tentativa de superar o nosso subdesenvolvimento, partindo exatamente do elemento *cafona* de nossa cultura difundindo e fundindo ao que houvesse de mais avançando industrialmente, como as guitarras e a roupa de plástico’. Como se vê, afora as semelhanças quanto à linguagem (uso, por exemplo, da paródia ou a justaposição direta dos versos), e a mesma crítica ao nacionalismo ufanista, aproximam-se os dois movimentos noutro ponto: captam um dado fundamental da sociedade dependente, isto é, o desenvolvimento do subdesenvolvimento.

Em outras palavras, no juízo desse autor, ambos registram artisticamente os efeitos resultantes do desenvolvimento desigual que rege a dinâmica do capitalismo em terras brasileiras. E é, exatamente, por conta do significado histórico e estrutural desse dinamismo que pudemos ter a produção do *Tropicalismo*, constituído de composições como *Geléia Geral*, capaz de traduzir o amálgama de contradições e antagonismos que se fundiram de forma inusitada ao longo de nosso processo histórico-social.

Além disso, na construção do seu ideário político-estético-musical e na compreensão do desenvolvimento, para usar a expressão de Trotsky (1985), desigual e combinado do capitalismo no Brasil, os tropicalistas lançam mão da arma da crítica ferina e jocosa na interpretação dos acontecimentos políticos que estavam em voga na sociedade; escancarando às mazelas do subdesenvolvimento, o artificialismo do discurso tecnocrático-modernizante, a internacionalização dependente do mercado, mas também não se furtaram de exercerem o juízo crítico e questionador dos elementos mais enraizados da cultura brasileira.

Sem nenhuma sombra de dúvida, é praticamente impossível pensar a gênese e o desenvolvimento do movimento tropicalista, apartado das relações políticas e econômicas que estruturam o nosso percalço social, pelo menos, desde o período

colonial, como um interminável choque de culturas, todavia, como salienta Gilberto Vasconcelos (1975, p.151),

[...] em muitas de suas composições ele a transcende, à medida em que comporta, a exemplo de *Geléia geral*, uma crítica a alguns dos aspectos mais enraizados da cultura brasileira. (Tal como se dera com a antropofagia dos anos 20, a qual também implica numa crítica à nossa experiência cultural). (...) Afora a referência ao passado da pré-colonização ‘tumbadora na selva selvagem’, e ao mito edênico que presidira a aventura colonizadora na América ‘Pindorama país do futuro’ (nome dado ao Brasil pelo tupi-guarani e citado várias vezes no manifesto antropofágico), situa na música os estereótipos nacionais mais difundidos. Trata-se da falsa e alienada polaridade que sempre transitara não apenas a consciência ingênua, mas também a nossa *intelligentzia*: o pessimismo doentio ‘a tristeza, teu porto seguro’, e o abstrato otimismo com relação ao destino nacional ‘Pindorama país do futuro’. Entretanto, a paródia ao ufanismo nunca é deixada de lado; agora ela transparece na linguagem superlativa e calcada no pitoresco, no qual está presente o samba exaltação: ‘Minha terra onde o sol é mais limpo / Em Mangueira onde o samba é mais puro’. Se a antropofagia osvaldiana acompanhando os imperativos críticos do modernismo recusa, como quer José Guilherme Merquior, ‘as efusões do canto da terra dentro da lírica’, com o tropicalismo da década de 60 teríamos essa mesma recusa, realizada efetivamente em obras definitivas, ao nível da música popular brasileira.

Mas, a fieira da abundância brasileira não cessa por aí e vai muito além, não apenas realçando os lugares comuns tão ao gosto dos porta-vozes das autoridades de plantão, mas também estabelecendo uma ferina crítica ao ufanismo que assombrava a vida nacional naqueles dias:

É a mesma dança na sala, no Canecão, na TV
 E quem não dança não fala
 assiste a tudo e se cala
 não vê no meio da sala
 as relíquias do Brasil:
 doce mulata malvada
 um elepê de Sinatra
 maracujá, mês de abril
 Santo barroco baiano
 superpoder de paisano
 formiplac e céu de anil
 três destaques da Portela
 carne-seca na janela
 alguém que chora por mim
 um carnaval de verdade
 hospitaleira amizade
 brutalidade e jardim.

Esses versos são cantados, declamados e discursados numa interpretação sem igual de Gilberto Gil que, como noz diz Augusto de Campos (1971, s/p.), “vai do canto à caricatura aos discursos de comício, bem como pelo notável arranjo de

Rogério Duprat com suas correspondentes citações (*O Guarani all the way*) e comentários músico-jocosos”.

Neles temos também o infindável desfile de contradições que estão presentes na formação social nacional quando, por exemplo, se coloca, lado a lado, a exaltação do universo tropical, a “mulata malvada” e o “elepê de Sinatra”, talvez o cantor norte-americano mais vorazmente consumido pelas classes médias brasileiras – pretensamente intelectualizadas – em todos os tempos de vigência da indústria cultural entre nós. Ressalta-se a dicotomia entre a indústria, a natureza e a cultura de massas que, através da chamada frase feita, acabam associados em versos como “formiplac e céu de anil”, “E a mesma dança na sala, no Canecão, na TV”, e outros em que através do tom debochado e crítico vão sendo apresentados os múltiplos aspectos constituintes da realidade brasileira.

A aproximação crítica e burlesca entre o universo citadino e o mundo dos trópicos deverá atingir o seu clímax na parte derradeira da música, senão, vejamos: “O poeta desfolha a bandeira, e eu me sinto melhor colorido, pego um jato, viajo, arrebento, com roteiro do sexto sentido, voz do morro pilão de concreto, tropicália, bananas ao vento”.

Essa criticidade assume um caráter contra-hegemônico exatamente porque se dirige no sentido contrário do discurso ufanista, então predominante, que projeta o Brasil grande, país do futuro, do ame-o ou deixe-o; subordinando-o aos ditames meramente especulativos financeiros e interesses expansionistas do mercado internacional, mas que não é capaz de equacionar os mais elementares problemas sociais, como a saúde, a moradia, a educação, o saneamento básico, a desnutrição, a violência urbana e rural, e a formalização das relações de trabalho na cotidianidade da vida social.

Considerações Finais

O movimento tropicalista pode ser considerado e resgatado, criticamente, como um astuto momento de ação contra-hegemônica de inserção histórica no processo de revisão cultural que vinha se desenvolvendo, pelo menos, desde os primeiros instantes da década de 1960. De maneira inquieta e inusitada, *Geléia geral* sintetiza muito bem os temas cruciais desta perspectiva revisionista que atingiu a poesia, o teatro, o cinema, a literatura e as vanguardas políticas e do movimento

operário e estudantil, a saber: a redescoberta do Brasil e a volta as origens nacionais, a crescente e irresistível internacionalização da cultura, a crônica dependência econômica, as pressões das camadas médias pelo consumo de bugigangas industrializadas e a tomada de consciência política.

Foram essas e outras urgentes e insurgentes preocupações como a problemática da terra, do analfabetismo e o incurável descaso das elites com a questão social que oportunizaram o engajamento de uma parcela considerável dos intelectuais, jovens universitários e mesmo alguns artistas brasileiros.

Todos pareciam empenhados em contribuir com a edificação de uma nova sociedade, capaz de retirar o povo brasileiro da subserviência estrangeira, das angustiantes e degradantes condições de vida, através do exercício de diferentes práticas políticas e culturais. No mais das vezes eram as práticas engajadas dos centros populares de cultura, dos dramaturgos, poetas, compositores, músicos e cantores que se aglutinavam em torno dos Teatros Opinião, Oficina e Arena, dos cineastas e atores do Cinema Novo que, desse ou daquele modo, procuravam falar e transformar a realidade do país.

O *Tropicalismo* é fruto desse clima efervescente, crítico e extremamente discursivo experimentado pela cultura nacional, muitas vezes atacado e combalido pelos constantes ataques patrocinados pelos representantes das forças autoritárias e repressivas encasteladas nas altas esferas do poder e, mesmo, por conta disso, disposto a propor e experimentar formas diferenciadas de questionamentos políticos e sociais.

A seu modo e de modo desconcertante, virando o mundo de ponta cabeça, esse movimento lançou novos olhares sobre os problemas estruturais da realidade brasileira, questionou o ufanismo reinante no discurso hegemônico da cultura oficial, estimulando novas possibilidades no estabelecimento das relações entre a política e arte.

Da mesma forma que o pão nasce do labor humanizado e da semente do trigo, *Geléia geral* é a sementeira da contra hegemonia cultural que fez germinar o inconformismo e a resistência política em muitos brasileiros que resistiram às atrocidades perpetradas pelos golpistas civil-militares de 1964.

REFERÊNCIAS

BAUER, Carlos. **Contribuição para a história dos trabalhadores brasileiros: a hegemonia vermelha**. São Paulo: Edições Pulsar, 1995. 2 v.

CAMPOS, A. “Apresentação”. In: Gilberto Gil. **Fascículo da história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora Abril, 1971.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1979.

HOLLANDA, Heloisa B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

TROTSKY, L. **A revolução permanente**. São Paulo: Kairós, 1985.

VASCONCELOS, G. “Tropicalismo: a propósito de Geléia geral”. In: Debate & Crítica – **Revista Quadrimestral de Ciências Sociais**, n. 6, p. 145-153, jul. 1975.