

Robert Stam

**Tropicália, transe-brechtiano e
a temática multicultural***

Meu artigo tem como foco principal o movimento artístico brasileiro chamado Tropicalismo, especialmente a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Aqui farei uma análise da forma como eles abordam a História e temas multiculturais e transnacionais como exemplo de *agency* político na cultura popular. No papel de uma espécie de video-jockey conceitual, irei contrapor análises e comentários históricos com uma série de video-clips musicais.

Os tropicalistas tem aparecido com frequência na mídia ultimamente, por causa da nomeação de Gilberto Gil como ministro da Cultura, a publicação em inglês de *Verdade tropical* de Caetano Veloso, e os vários grammies, awards e participações em filmes de ambos os artistas, como por exemplo, Caetano em *Hable com ella* (Espanha 2002), de Pedro Almodóvar. Os resenhistas da tradução inglesa das memórias de Caetano ficaram impressionados ao encontrar um pop-star que sabe escrever como Proust e fala conhecendo não apenas a cultura francesa, americana e brasileira, mas também discorre sobre pós-modernismo e globalização, num texto onde nomes como Ray Charles e James Brown poderiam facilmente vir lado a lado com nomes como Stockhausen, Wittgenstein e Deleuze. Ambos, Caetano e Gil, me parece, são intelectuais órficos, ou, intelectuais «orfogânicos», para brincar com a expressão «intelec-

* Agradecemos a editora Vervuert pela permissão de publicar o artigo, na tradução de Carola Saavedra ao português. Este foi publicado originalmente sob o título «Tropicalia, Transe-Brechtianismo and the Multicultural Theme» em: Birle, Peter / Costa, Sérgio / Nitschack, Horst (org.): *Brazil and the Americas. Convergences and Perspectives*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/M.: Vervuert, 2008, pp. 223-237.

tuais orgânicos», de Gramsci: escrevem livros num momento e no outro fazem a multidão dançar. Reconciliando o dionísíaco e o apolíneo, não são apenas atores da cultura popular, mas também teóricos dela.

Enquanto movimento multiartístico, a Tropicália mistura o popular e o erudito, o brasileiro e o internacional, o anacrônico e o contemporâneo, expondo as contradições do país a que Roberto Schwarz chamou de «a luz branca do ultramoderno». Caetano responde à análise que Roberto Schwarz faz dessa absurdidade em sua canção *Love, Love, Love*. «Pode ser um absurdo», escreve Caetano, «mas ele não é surdo / o Brasil tem ouvido musical».

Somente uma pequena parte das canções da Tropicália são «canções de amor», os compositores simplesmente se permitem o direito de falar sobre qualquer coisa. Em *Pela internet*, por exemplo, Gilberto Gil se refere às possibilidades criadas pela internet, mas multiculturaliza a discussão ao fazer a ligação entre a nova mídia e a cultura afro-brasileira, nos lembrando que as religiões da África ocidental também tratavam de mídias e comunicações. Mais recentemente, Gil foi envolvido em debates sobre «direitos de propriedade intelectual». Num sentido indígena de propriedade comunal, Gil está disponibilizando algumas das suas canções sob a Creative Commons License, de modo a que outros possam livremente «canibalizá-las». Num gesto generoso de recombinação transtextual, Gil, que devorara ele mesmo tantas influências, agora oferece o corpo de sua própria obra para ser devorado pelos outros.

Meu uso da metáfora do canibalismo, claro, não é acidental. Sabe-se que o movimento da Tropicália remete ao tropo modernista de «antropofagia». Em vez do «bom selvagem» dos românticos, os modernistas preferiam o «mau indígena», o canibal, o devorador do colonizador branco europeu. Radicalizando a valorização iluminista da igualdade e liberdade dos ameríndios, os modernistas enfatizaram o matriarcado aborígene e comunalismo enquanto modelo utópico de uma sociedade livre de coerção e hierarquia. O indigenismo filosófico dos modernistas, assim como o dos filósofos franceses, possibilitou uma profunda crítica antropológica das bases políticas e morais da civilização eurocêntrica.

A Tropicália foi fortemente influenciada pela «antropofagia», que pode ser vista como uma versão do hemisfério sul de «intertextualidade», agora abordada a partir das relações de poder neocoloniais. Assim como os modernistas, os tropicalistas eram ávidos para canibalizar movimentos artísticos do mundo todo. Se os modernistas devoraram o Dadaísmo e o Surrealismo, os tropicalistas, como disse o próprio Caetano, devoraram Jimi Hendrix e os Beatles, tudo parte de um pastiche estético kitsch, que chegou a ser visto como uma espécie de pós-modernismo *avant la lettre*.

Mais do que qualquer outro, foi Glauber Rocha no filme *Terra em transe* (Brasil 1967) que ajudou a cristalizar a Tropicália como um movimento. Caetano descreveu o impacto do filme:

Toda aquela coisa de Tropicália se formulou dentro de mim no dia em que eu vi *Terra em transe*. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som de um cântico de candômbé, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. (Velo 1997: 99).

Diz Caetano:

Nada do que veio a se chamar de Tropicalismo teria tido lugar sem esse momento traumático. (Velo 1997: 105).

Uma alegoria barroca da política brasileira, *Terra em transe* se passa num país imaginário chamado Eldorado, mas que se parece muito com o Brasil. A sequência da «Primeira Missa» mostra um encontro tenso entre culturas africanas, indígenas e européias: nessa sequência o personagem de Porfirio Díaz, nomeado a partir do governador mexicano, acaba de desembarcar, numa cena que sugere uma fábula primordial dos mitos originários. Quase todo espectador brasileiro reconhecerá a referência à «Primeira Missa» de Cabral, celebrada com os indígenas em abril de 1500. Mas o tratamento que Glauber Rocha dá a esse tema primário diverge dramaticamente das representações artísticas anteriores, como a famosa pintura de 1861, de Victor Meirelles, ou do filme *Descobrimiento do Brasil* (Brasil 1937), de Humberto Mauro. Ao juntar Cabral com o *coup d'état* desenvolvido por Díaz, Rocha une simbolicamente a conquista do século XVI com o neocolonialismo e os *coups d'état* facistas do século XX. Díaz deve ser entendido como uma moderna reen-

carnação dos conquistadores. Fazendo isso, Glauber responde ao chamado modernista por uma «descabralização» do Brasil.

Vale salientar que o que primeiramente impressionou Caetano em *Terra em transe* foi a junção de imagens aéreas da costa brasileira com a música de candomblé, uma síntese de imagem e música que evoca de forma poderosa o caldeirão cultural do Atlântico Negro (Black Atlantic). A estética da seqüência de Rocha remonta fortemente às formas africanizadas dos desfiles carnavalescos mais antigos do Rio, com o seu historicismo satírico e a sua alegria carnavalesca em alegorias anacrônicas; realmente, o ator que interpreta o conquistador é Clovis Bornay, um historiador especializado em apresentações do carnaval e em fantasias bem elaboradas. Em segundo lugar, a missa é acompanhada não por uma música religiosa cristã, mas pelos cânticos religiosos Yoruba, evocando o «transe» do título. A referência sugestiva de Rocha à música africana implica que também os africanos fizeram parte desse encontro inicial que deu origem à modernidade e, finalmente, à globalização.

Já que estamos aqui em Berlim, a apenas uma pequena distância do Berliner Ensemble, parece apropriado fazer um parêntese sobre a relação entre Brecht, Rocha e a Tropicália. O período de *Terra em transe* e da Tropicália coincide com a alta influência brechtiana no Brasil. O marxista Brecht, ironicamente, foi o dramaturgo mais popular no Brasil durante a ditadura militar, período que contou com dez diferentes apresentações de suas obras apenas em 1968. As teorias brechtianas exerceram forte influência em grupos teatrais como o Arena e o Oficina e em cineastas como Ruy Guerra, Leon Hirszman e Arnaldo Jabor. Rocha, de sua parte, foi profundamente tocado com uma apresentação de 1960 em Salvador da peça *Dreigroschenoper* (A Ópera dos Três Vinténs) de Brecht e proclamou notoriamente que seus três gurus artísticos eram Shakespeare, Eisenstein e Brecht. Além de suas próprias expectativas de fazer uma adaptação de *Dreigroschenoper* e seus esforços para envolver Orson Welles em uma adaptação de *Galileo*, Rocha endossou muitos aspectos da estética brechtiana como o anti-ilusionismo, o endereçamento direto ao público, a interpretação épica e a contração entre som e imagem.

Terra em transe exemplifica o que se poderia chamar, jogando com os dois significados da palavra «transe», de uma «estética transe-brechtiana». Rocha carnavaliza e africaniza Brecht, filtrando suas idéias através do «transe» das religiões de possessão da África ocidental. Enquanto Brecht utiliza contradição e disjunção entre imagem e som, Rocha vai mais além, encenando as contradições históricas entre vastos complexos culturais — europeus, africanos, indígenas — existentes nas relações de subordinação e dominação. A missa católica é sobreposta pela música, que encarna precisamente a religião suprimida pelo cristianismo, vindo então a música para representar não apenas uma disjunção estética, mas também o retorno dos historicamente reprimidos. A estética fragmentada e descontínua da cena representa o drama da vida na «zona de contato» colonial, definida pelo que Mary Louise Pratt chama de «condições de coerção, desigualdade radical e conflito insolúvel». A estética afro-vanguardista neo-barroca de Rocha representa aqui a descontínua, dissonante e fragmentada história da multi-nação através de imagens e sons igualmente dissonantes. Aqui o estilo em si se torna alegoria nacional (e transnacional).

A curta seqüência de *Terra em transe* oferece uma visão do que a Tropicália pode compartilhar com Glauber Rocha. Primeiramente, encontramos uma crítica comum das políticas culturais conservadoras da esquerda tradicional, com a sua preferência pelo rural folclorizado em detrimento do urbano midiático, sua resistência a inovações tecnológicas como a guitarra elétrica e sua defesa protecionista do que Caetano chama de «reserva indígena do samba». Como *Terra em transe*, a Tropicália gerou textos centrífugos, dispersivos, que fragmentam o consenso cultural esquerdo-populista; eles ocasionaram um tipo de choque elétrico nos paradigmas dominantes, escoriando tanto a direita reacionária como a esquerda populista. Em segundo lugar, a Tropicália absorveu a ênfase de Glauber nas contradições inarmonizáveis do Brasil, não mais amenizadas em nome de ideologias de homogeneização, como a «democracia racial» ou o «luso-tropicalismo» (sem dúvida, Caetano preferia o termo «Tropicália» a «Tropicalismo», justamente porque aquele evitava a associação com Gilberto Freyre). Terceiro, a Tropicália absorveu a franqueza ardilosa de Glauber não somente para o

popular, mas também para o *avant-garde*, seja como Brecht e Godard, no caso de Rocha, ou como o Concretismo e Oiticica, no caso da Tropicália. Quarto, a Tropicália tem em comum com Glauber o retorno paródico aos mitos originais e ícones nacionais, como a «Primeira Missa» de Cabral, no caso de Rocha, ou Carmen Miranda, no caso de Caetano, tudo encarnado no triplo trocadilho «Carmen Miranda-dada», aludindo simultaneamente a Carmen Miranda, ao movimento dadaísta e ao casal cangaceiro Corrisco e Dadá. Quinto, Caetano incorporou de Glauber a ideia de uma estética anti-ilusionista, transtemporal e multicronotópica, com a audácia de considerar vastas questões históricas. Finalmente, Caetano também foi «brechtiano» a seu jeito. À parte de admirar o trabalho de artistas influenciados por Brecht como Glauber e Boal, Caetano se refere em *Verdade tropical* ao seu uso «brechtiano» de ícones populares como Carmen Miranda. Mas como Glauber, Caetano e Gil também eram «transe-brechtianos». Seu trabalho vai além do racionalismo e cientificismo brechtianos com sua ênfase na classe, para explorar contradições sociais mais amplas que envolvam raça e gênero e sexualidade e cultura.

A Tropicália favorece a carnavalesca «estética de erros», na qual a linguagem artística é liberada das normas sufocantes de correção. Arte carnavalesca é, portanto, «anti-canônica»; desconstrói não somente o cânon, mas também a matriz geradora que produz cânones e gramaticalidade. Em *Verdade tropical*, Caetano evoca algo como essa revolução estética quando fala de uma «transformação de todo critério de gosto» (Velooso 1997: 147). O Tropicalismo, para Caetano, aspira a um «equilíbrio desequilibrado, feito samba», um estranho equilíbrio, comparável à graça desequilibrada do samba ou frevo. (Encontra-se essa qualidade do desequilíbrio no CD *Livros*, onde o estilo Olodum de batucada às vezes não «sintetiza» completamente com o estilo neo-bossa da melodia). O que impressionou Caetano nos filmes de Glauber, de forma semelhante, não foi «a tentativa de fazer direito [...], mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos» (Velooso 1997: 101).

A música de Caetano e Gil é profundamente imbuída de valores culturais afro-diaspóricos. *Beleza Pura* exalta a african-

zação da Bahia e a tomada de liderança cultural pelos blocos afro. Consistentemente, a música de Caetano associa mulheres negras à beleza, como na canção *Neide Candolina*, um tributo a duas mulheres negras de Salvador. A cidade, Caetano sugere, deveria ter mais respeito pela «Liberdade», um jogo com a palavra liberdade, que é também o nome do maior bairro negro de Salvador. E Caetano tem dialogado constantemente com cantores afro-americanos, quer através de *covers* de músicas de Nat King Cole ou Michael Jackson, como de comentários astutos sobre a música, como em sua maravilhosa ovação evocativa aos gritos de James Brown, que «limpidamente rasgados sobre o sangue enxuto de sua banda».

Outra característica marcante da Tropicália, compartilhada com trabalho de Glauber Rocha, é a sua alusão diaspórica, transnacional; Caetano e Gil tomam o mundo inteiro como seu território. Uma das canções mais bonitas já escritas sobre Nova Iorque, por exemplo, é a *Manyata* de Caetano Veloso. Apesar de nem todos os ouvintes estarem cientes do fato, *Manyata* pinta um cenário ao longo da baía do rio Hudson, em um tempo indeterminado, anacronicamente misturando séculos de história. A palavra «Manyata» constitui a pronúncia abrasileirada de «Manhattan», um exemplo de filtração transcultural, onde um nome indígena americano é ouvido «através» de um português igualmente indigenizado. Na alegoria de Caetano, o rio é obviamente o Hudson; a mulher na canoa é obviamente americana nativa, a deusa da lenda é a Estátua da Liberdade e o «redemoinho de dinheiro» é Wall Street. A jovem mulher na canoa de Caetano, neste sentido, é palimpsesticamente simbólica: ela é ao mesmo tempo Eva em um Éden prelapsariano e uma americana nativa em um mundo pré-colombiano, mas ela também é uma mulher brasileira nativa, particularmente uma mulher tupi, já que Caetano a chama de «cunhã», «jovem mulher» em tupi. Ao associar a mulher americana nativa ao simbolismo da tocha da Estátua da Liberdade, Caetano chama a atenção para o papel central do «índio» nas versões «americana», francesa e brasileira do Iluminismo.

Em sua música também, Gilberto Gil forja ligações entre mundos culturais fortemente separados. Sua canção *De Bob Dylan a Bob Marley — um samba-provocação*, por exemplo,

forja um criativo contraponto entre o judeu-americano Bob Dylan, o afro-americano Michael Jackson e o jamaicano rastafari Bob Marley, todos filtrados através de uma sensibilidade brasileira aberta à África, Europa e a todas as Américas. O refrão continua como se segue:

Bob Marley morreu / porque além de negro / era judeu / Michael Jackson / ainda resiste / porque além de branco / ficou triste.

Mais genericamente falando, Gil serviu como uma espécie de «bardo» musical do Atlântico Negro. Não somente tocou com músicos como Jimmy Cliff, Stevie Wonder e Youssou N'Dour, como também remeteu ambos lírica e estilisticamente às variadas formas musicais do Atlântico Negro. *Sugar Cane Fields Forever*, por exemplo, leva a música popular a suas origens nos canaviais de escravidão. Há décadas, Gil vem compondo odes musicais à cultura religiosa afro-brasileira, quer ao candomblé, como em *Iemanjá*, quer à macumba, como em *Batkumba*. Consciente do legado da repressão racial na diáspora, Gil compôs a canção anti-apartheid *Oração pela libertação da África do Sul* (1985) e criou a canção-tema *Touche pas à mon Pote* para o movimento anti-racista francês «SOS Racisme». Sua canção *Quilombo* eternizou Palmares, a república do século XVII fundada por escravos fugitivos. A letra segue, em parte:

Existiu
Um eldorado negro no Brasil
Existiu
Como o clarão que o sol da liberdade produziu
Refletiu
A luz da divindade, o fogo santo de Olorum
[grosseiramente, o conceito Yoruba de Deus]
Reviveu
A utopia um por todos e todos por um

Os próximos videoclipes lidam com os legados modernos de conquista e escravidão, ambos na forma negativa de apropriação e brutalidade e na forma positiva da expressão artística como sublimação da dor histórica. O primeiro clipe musical trabalha com o fenômeno comum a quase todos os países do Atlântico Negro — brutalidade policial contra pessoas negras. O que diferencia o caso brasileiro do caso dos EUA é o fato de a violência policial no Brasil ser em certo sentido «integrada», ou seja, a polícia que age brutalmente com as pessoas de cor é

frequentemente também negra ou de uma raça mista. Essa diferença deriva, muitos poderiam argumentar, de duas distintas modalidades históricas de dominação, o modelo anglo-segregatório, mais típico dos EUA, e o modelo latino assimilatório, mais típico do Brasil. Historicamente, os maiores confrontos da história brasileira — Palmares, as Bandeiras, Canudos — não colocaram simplesmente negros contra brancos; pessoas de cor lutaram de ambos os lados, mesmo que uma extensiva dominação branca ainda estructure o todo. Como um resultado dessas diferenças históricas, a situação no Brasil carece da forte clareza do estilo Rodney King de confrontos policiais branco/negro. Sem dúvida, os casos recentes nos quais câmeras privadas flagraram abusos policiais ilustram essas diferenças. Em 1997, tanto na favela Cidade de Deus no Rio, como na favela Diadema em São Paulo, policiais foram filmados sistematicamente batendo, roubando e até matando residentes do local.

Uma canção que analisa arditamente tal fenômeno é a canção *Haiti*, de Caetano/Gil. Em minha opinião, essa canção diz tanto sobre as modalidades de opressão racial e de classes no Atlântico Negro quanto uma série inteira de dissertações. A letra descreve uma cena, na qual o próprio Caetano participa. Bem no momento em que ele estava sendo agraciado com o «Título de cidadão honorário» em um palco de onde se via a histórica Praça do Pelourinho, em Salvador, Caetano viu policiais, em sua maioria negros, batendo numa multidão composta majoritariamente por negros, mestiços ou pobres.

O refrão da música — «O Haiti é aqui, o Haiti não é aqui» — se refere a uma citação famosa do filósofo brasileiro Silvio Romero. Quase um século depois da revolução haitiana, Romero adverte que «o Brasil não é e não deveria ser o Haiti». A letra vincula duplamente o Brasil ao Haiti com um lugar ambivalente, ambos de um passado revolucionário negro e de um presente neocolonial, uma associação ainda mais ressonante à luz dos acontecimentos recentes no Haiti. Mas aqui o estilo é inseparável da substância. A música popular brasileira, através de sua *mise-en-scène* e performance, alegoriza a nação. Essa canção em particular representa a relação de poder entre Europa e África, entre o violoncelo e o surdo, entre a melodia e a percussão,

entre a Casa Grande e a Senzala. Mas aqui o violoncelo é percussivo, e ecoa com dor os golpes da polícia. A canção é declamada, fora isso, num estilo rap, um estilo associado aos negros americanos, mas também conectado às tradições brasileiras como o repente e o «samba falado». O rap introduz uma nota de raiva e de agressividade, uma quebra implícita com as harmonias mais doces da bossa nova e os discursos suaves da «democracia racial». A agressividade contrasta até mesmo com a doçura de *Menino do Rio*, do próprio Caetano, cujo refrão — «Havaí, seja aqui» — a canção tanto ecoa quanto transforma. Aqui as relações não são mais cordiais e a música já não é mais doce, ao invés disso encontramos a politização da dissonância avanguardista. A letra também evoca o legado da escravidão e a pelourinho como o lugar das punições disciplinares. Agora o pelourinho havia dado lugar ao encarceramento em massa e aos assassinatos cometidos por policiais. Uma pausa na música serve como um anúncio dramático do assassinato pela polícia de mais de centenas de encarcerados no presídio do Carandiru. Contudo, esses eventos não chocam em função da *doxa* disseminada através da sociedade, o campo do «aquilo que todos sabem», neste caso, o pseudo-conhecimento de como os negros devem supostamente ser tratados. Ao mesmo tempo, a letra e a percussão evoca o som da resistência no batuque dos afro-blocos. Sua grandeza épica nos deslumbra, mas esse tipo de força cultural é, ao fim, insuficiente quando a cidadania está tão frágil e comprometida. E não importa que a Lente do Fantástico visite Salvador, ou que Paul Simon toque com o Olodum para fazer seu álbum *Spirit of the Saints*. A canção alude, então, às semelhanças diferenciadas do Atlântico Negro, onde o Brasil é e não é como o Haiti: O Haiti é aqui. O Haiti não é aqui.

Muitos trabalhos multiculturais entre o Brasil e os Estados Unidos estão focados na representação racial na mídia. Em seu livro *A negação do Brasil*, Joel Zito Araújo (Araújo 2000) aponta que os negros brasileiros são consideravelmente sub-representados na televisão brasileira e, quando aparecem, são geralmente em funções subalternas ou como simples figurantes. Araújo discute o incidente histórico no qual uma série da televisão brasileira, baseada em *Uncle Tom's Cabin*, ofendeu a comunidade negra ao usar um ator branco com a cara pintada de

preto para desempenhar o papel principal. A canção de Gilberto Gil, *A mão da limpeza*, aqui com a participação de Chico Buarque de Hollanda, também usa uma cara pintada de preto, mas desta vez num registro cômico e carnavalesco. A letra dessa canção explicita satiricamente um provérbio brasileiro que sugere que «o negro, quando não suja na entrada, suja na saída». Chamando tal visão de uma «mentira danada», o cantor continua a desmontar a associação entre negros e sujeira. A letra é a seguinte:

A mão da limpeza
O branco inventou que o negro
Quando não suja na entrada
Vai sujar na saída, ê
Imagina só
Vai sujar na saída, ê
Imagina só
Que mentira danada, ê
Na verdade a mão escrava
Passava a vida limpando
O que o branco sujava, ê
Imagina só
O que o branco sujava, ê
Imagina só
O que o negro penava, ê
Mesmo depois de abolida a escravidão
Negra é a mão
De quem faz a limpeza
Lavando a roupa encardida, esfregando o chão
Negra é a mão
É a mão da pureza
Negra é a vida consumida ao pé do fogão
Negra é a mão
Nos preparando a mesa
Limpando as manchas do mundo com água e sabão
Negra é a mão
De imaculada nobreza
Na verdade a mão escrava
Passava a vida limpando
O que o branco sujava, ê
Imagina só
O que o branco sujava, ê
Imagina só
Eta branco sujão

Nesta canção, Gil provoca um efeito brechtiano de afastamento (*Verfremdungseffekt*), ele faz da doxa racista do senso comum algo estranho. Imagine! Como alguém poderia, alguma vez,

haver associado o negro à sujeira! Até o estilo é brechtiano naquilo em que recupera um estereótipo «incorreto» numa estética anti-ilusionista. O cantor branco, Chico, aparece com a cara pintada de preto, enquanto Gil, negro, aparece com a cara pintada de branco. Em termos culturais, as referências são, pelo menos, duplas à tradição folclórica brasileira da «boneca de piche» e à tradição norte-americana racista dos shows de jogral (*minstrel*), mas em *A mão da limpeza* é escrita e desempenhada num espírito completamente diferente. Aqui, a idéia da cara pintada de preto não advém dos empresários da mídia branca, mas sim do próprio artista negro. E nos *minstrels*, a cara pintada de preto usualmente funcionava sozinha; não havia uma cara pintada de branco. A cara preta era unilateral, presumido o branco como o normal e o negro intrinsecamente como cômico e grotesco. Mas aqui, numa versão brasileira astuta dos inversos customizados da peça de Genet, *Os Negros* (1960), a canção inverte o binarismo racista que iguala o negro à sujeira; aqui o negro conota pureza imaculada. Ao mesmo tempo, o próprio desempenho parodístico e estilizado implica na transcendência do binarismo negro/branco: os dois cantores são obviamente amigos, obviamente cantando no carnaval, e obviamente se divertindo. O racismo do provérbio não quer dizer que brancos e negros não possam ser amigos ou lutar juntos contra o racismo.

Neste ponto, eu gostaria de trazer a discussão de volta à antropofagia e ao brasileiro nativo. Os modernistas, como sugerimos antes, ligaram o índio a uma contra-modernidade da igualdade indígena. O único problema do discurso modernista foi seu fracasso de ligar essas idéias aos índios que realmente existem no Brasil. Nesse sentido, o Modernismo continuou o fluxo românticista do Indianismo, que exaltava um índio seguramente distante e simbólico, sem realmente conectar-se com os índios de carne e osso que estavam sendo expulsos de suas terras pelo Brasil. Mas com o advento, nos anos 80, da «mídia indigenista», nos encontramos a encarnação atual de outro ideal modernista, a idéia de Oswald de «índio tecnizado». Os «índios high-tech» da mídia indigenista usam a mídia audiovisual, como câmeras e gravadores, para preservar e revigorar suas tradições, e formar estratégias contra a expulsão de suas terras; a mídia se

torna um meio recombinante de invenção cultural, uma forma de antropofagia tecnológica.

O clipe final, uma canção de Caetano chamada *O índio* nos traz ao fechamento do círculo. Os sentimentos expressados nessa canção não são tão distantes da recente «Declaração Solene dos Povos Indígenas», que proclama que «Nós, povos indígenas do mundo, declaramos a todas as nações. Somos de uma ascendência milenar e somos milhões. Mesmo que nosso universo inteiro seja destruído, nós viveremos, por mais tempo que o império da morte». E, a bem da verdade, o Brasil testemunhou nos últimos anos uma insurreição e redescoberta da identidade indígena, como Sérgio Costa descreveu num artigo recente. Povos imaginados estar à beira da extinção, vem experimentando explosões populacionais e orgulho renovado.

As referências musicais, mais uma vez, são transnacionais, variando da tradicional cultura indígena (a leitura do céu noturno estrelado à procura de sinais e de presságios), passando pelo Indianismo do século XIX (Peri, de *O Guarani*), pelo Modernismo (os ecos do índio tecnizado de Oswald) pela cultura baiana (os Filhos de Gandhi), tudo ao lado de uma galeria multirracial e pós-moderna de heróis da cultura popular.

Caetano e Gil, em suma, mostram como música e cinema transfiguram relações históricas numa forma concomitantemente cosmopolita, internacional e muito brasileira. Sua arte representa conflitos multirraciais e conexões em formas que complementam e, por vezes, até transcendem os métodos da escrita da História e das ciências sociais. Artistas como Caetano e Gil expõem uma habilidade camaleônica de transitar facilmente por vários repertórios culturais, de negociar mundos múltiplos numa dança lúdica de identidades reminiscentes do carnaval e do candomblé. Eles «performam» os debates culturais numa forma visual, sensual e percussiva. Sempre que eu apresento a música de Caetano e Gil, alguém comumente reclama que a música não é verdadeiramente revolucionária, porquanto ainda é uma *commodity* vendida por corporações transnacionais. Isso está por um lado correto, e eu não estou apresentando Caetano e Gil como modelos políticos, sequer reivindicando que eles sejam revolucionários. Essas questões são, em última análise, muito mais complicadas. A música popular não pode criar uma revo-

lução, mas pode fornecer a trilha sonora da revolução. O Brasil, disse uma vez Caetano, criou a música de protesto mais charmosa do mundo e, no Brasil, canções como *Aquele abraço*, de Gil, e *Apesar de você* ou *Vai passar*, de Chico, se tornaram verdadeiros hinos políticos. A música popular pode não criar uma revolução, mas importa sim, no fim, se as massas escutam Gil em vez de Xuxa, ou Public Enemy em vez de Britney Spears. Quando músicos populares são rejeitados por não serem revolucionários, imagina-se a quem eles estão sendo comparados a Lenin, a Trotsky, a Che Guevara — nesses casos eles definitivamente serão considerados insuficientemente revolucionários. Talvez eles devessem ser comparados a outros músicos, a rappers politizados, por exemplo, ou a poetas como Haroldo de Campos, ou a intelectuais como Roberto Schwarz ou Stuart Hall.

A música não é meramente um reflexo da identidade, muito além, ela configura, critica e modela novas formas de identidade e de identificação. *Haiti*, por exemplo, faz o ouvinte branco de classe média, que pode não ter sofrido pessoalmente a discriminação ou a brutalidade policial na carne, pensar sobre esses problemas, assim como os poemas de Bertold Brecht sobre «A infanticida Marie Farrar» fizeram com que seus leitores pensassem sobre os abusos cometidos com empregadas na Alemanha de Weimar. A música e a arte criam novas formas de sentir, canalizando empatia para nos ajudar a ver e sentir o mundo de uma forma diferente. As canções a que escutamos, eu diria, demonstram a capacidade da música para dar forma agradável, cinética, ao anseio social, de mobilizar sentimentos numa forma popular e mediático-massiva. A Tropicália habita, tomando as próprias palavras de Caetano sobre Jorge Ben, «o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós».

Bibliografia

- Araújo, Joel Zito (2000): *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, São Paulo: SENAC.
- Genet, Jean (1960): *The Blacks: A Clown Show*, New York: Grove Press.

Iokoi, Zilda Márcia Gricoli (1998): «Prefácio», em: Iokoi, Zilda Márcia Gricoli / Hamada, Katsue (org.): *Ser índio hoje*, São Paulo: Loyola, pp. 47-48.

Veloso, Caetano (1997): *Verdade tropical*, São Paulo: Companhia das Letras.