UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA

RAFAEL FLORÊNCIO DA SILVA

*A construção já é ruína - A tropicália de Caetano Veloso sob o processo
de modernização do território brasileiro*

Versão Corrigida

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA

RAFAEL FLORÊNCIO DA SILVA

*A construção já é ruína - A tropicália de Caetano Veloso sob o processo
de modernização do território brasileiro*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Professor Dr. Heinz Dieter Heidemann

Versão Corrigida

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Sc Silva, Rafael Florêncio
A construção já é ruína - A tropicália de Caetano Veloso sob o processo de modernização do território brasileiro / Rafael Florêncio Silva ; orientador Heinz Dieter Heidemann. - São Paulo, 2017.
87 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Geografia. Área de concentração: Geografia Humana.

1. Território. 2. Indústria Cultural. 3. Modernização. 4. Música. 5. Cultura. I. Heidemann, Heinz Dieter , orient. II. Título.

Ficha de Aprovação

Autor: Rafael Florêncio da Silva

E-mail: rclash@gmail.com

Orientador: Prof. Dr. Heinz Dieter Heidemann

Título: *A construção já é ruína - A tropicália de Caetano Veloso sob o processo de modernização do território brasileiro*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Banca examinadora:

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aprovado em: _____

*“Ao acordar acreditou que tinha sonhado
com um filme que vira não fazia muito.
Mas tudo era diferente.*

*Os personagens eram negros,
de modo que o filme do sonho
era como um negativo do filme real.
E também aconteciam coisas diferentes.*

*O argumento era o mesmo, as anedotas,
mas o desenvolvimento era diferente
ou em algum momento tomava um rumo
inesperado e se transformava
em algo totalmente diferente.*

*O mais terrível de tudo, porém,
é que ele, enquanto sonhava,
sabia que não tinha necessariamente
de ser assim, percebia a semelhança com o filme,
acreditava compreender que ambos partiam
dos mesmos postulados e que,
se o filme que tinha visto era o filme real,
o outro, o sonhado, podia ser um comentário analítico,
uma crítica analítica,
e não necessariamente um pesadelo.*

*Toda crítica acaba se transformando num pesadelo,
pensou enquanto lavava o rosto na casa onde
não estava mais o cadáver de sua mãe.*

*Pensou também no que ela teria dito.
Seja um homem e carregue sua cruz.”*

Roberto Bolaño, 2666

Resumo

Nossa pesquisa de dissertação se dedica a analisar as transformações ocorridas no campo da cultura nacional sob o processo de modernização a partir do estudo da obra do músico popular Caetano Veloso, em diálogo estabelecido com o crítico literário Roberto Schwarz. Ao tomarmos a relação entre cultura e política como campo de análise da investigação geográfica, estabelecemos o diálogo entre o processo de territorialização da indústria cultural e a formação territorial do Estado nacional brasileiro. O debate entre os dois autores, Veloso e Schwarz, nos permite analisar a partir do campo da cultura as transformações que o processo de modernização produziu em território nacional ao adotarmos o conceito de modernização retardatária a fim de problematizar a relação entre o arcaico e o moderno presente nas discussões sobre o nacional desenvolvimentismo. Nessa perspectiva, nos utilizamos das formulações de Guy Debord sobre a autonomização das esferas da cultura e da política na formação da sociedade do espetáculo. A interpretação tropicalista da formação nacional e identidade nacional se cruzam com percurso mencionado, bem como a formação de uma indústria cultural nacional como fator de integração do território nacional e territorialização do capital.

Palavras-chave: Território – Indústria Cultural – Modernização – Música – Cultura.

Abstract

Our dissertation research is dedicated to analyzing the transformations that occurred in the field of national culture under the modernization process, based on the study of the work of the popular musician Caetano Veloso, in a dialogue established with the literary critic Roberto Schwarz. When we take the relationship between culture and politics as a field of analysis of geographic research, we establish a dialogue between the process of territorialization of the cultural industry and the territorial formation of the Brazilian national state. The debate between the two authors, Veloso and Schwarz, allows us to analyze from the field of culture the transformations that the process of modernization produced in the national territory by adopting the concept of delayed modernization in order to problematize the relation between the archaic and the modern present in the discussions on national developmentalism. In this perspective, we use Guy Debord's formulations on the autonomization of the spheres of culture and politics in the formation of the society of the spectacle. The tropicalist interpretation of national formation and national identity intersect with the aforementioned path, as well as the formation of a national cultural industry as a factor of integration of the national territory and territorialisation of capital.

Keywords: Territory - Cultural Industry - Modernization - Music - Culture.

Sumário

Introdução	8
Nacional por Adição.....	10
Algumas notas sobre o percurso do nosso tempo	10
1.1 – Carmen Miranda Da Dada	20
1.2 – Elvis, Marilyn e a bossa nova. Da originalidade nacional	25
1.3 – A linha evolutiva da música brasileira em Verdade Tropical – do samba à bossa nova.....	35
1.4 – A bossa, o rock, a originalidade	42
1. 5 – A linha evolutiva da música popular brasileira no debate da Revista Civilização Brasileira	52
1.6 – O início da indústria cultural no Brasil 1930 – 1950. Algumas considerações sobre autonomização da cultura	63
1. 7 – Formação da indústria cultural no Brasil	67
1.8 – A televisão	71
1.9 – Esquerda e Arte no Brasil – Questões sobre o engajamento.....	76
A Viravolta Caetaniana.....	96
2.1 – O Transe da Terra por Caetano Veloso.....	96
2.2 – O Transe que não Transa	105
2.3 – Os desencontros à esquerda	117
2.4 – Afinidades Obrigatórias. As perspectivas do pré – 64 de Caetano Veloso por Roberto Schwarz.....	128
2.5 – Interregno pré – 64. A formação dos operários do espetáculo.....	136
2.6 – As duas meninas e o menino. A autonomização do trabalho e a territorialização do capital	147
2.7 – A consolidação da indústria cultural no Brasil e a cisão das esferas do vivido: a autonomização da cultura .	164
2.8 – Complexo, moderno, retardatário e negativo . Algumas considerações sobre fim de século e a crise do trabalho.	186
Considerações Finais.....	197
Bibliografia	199
Livros/ Artigos	199
Filmografia.....	203
Sites da internet.....	203

Agradecimentos

Dentro desse espaço no qual todos incorremos o risco de sermos injustos com as pessoas que participaram deste percurso, tentarei ser o mais breve e sucinto possível.

Agradeço primeiramente e imensamente ao meu pai, pela compreensão e dedicação com que ele recebeu e o apoio dado pela sua pessoa ao meu percurso acadêmico. Em mais uma família de migrantes que veio para São Paulo em busca de uma vida melhor, sei o quanto significa este trabalho na história particular de nossa família. Pai, você é o cara. Ao meu irmão, uma super figura carinhosa bem do jeitinho dele.

Ao meu primo Augusto por me descolar uma conta no Spotify, fundamental na formulação deste trabalho, apesar desse lado não aparecer em primeiro plano nesta dissertação, tenho a impressão. Ao Grela porque é o Grela, o que é muita coisa. A todos as minhas primas e seus respectivos agregados por meio do matrimônio que fazem parte da minha vida. Tudo dando e não rolando uma hecatombe nuclear e por consequência, um colapso ambiental definitivo, ainda gastaremos alguns anos até a modernização findar com tudo de vez. Aos meus tios figuras e minhas tias que são a cara das tias.

Aos amigos, todos grandes. Ao Alinha, grande companheiro desde nossos aninhos iniciais da graduação, e que sempre esteve com sua orelha à disposição para os meus desabafos, geralmente em altas horas da noite, bem como para a leitura de textos que tinham acabado de ser escritos na calada da noite, tudo com máxima prontidão. A generosidade do ato e a cumplicidade dos momentos estão guardadinhos aqui no peito, com muito carinho. À Marininha, menina linda e amiga desde sempre.

À Carolina e todas as conversas que nós tivemos sobre a minha dissertação e que foram de grande ajuda. Ao Fabião por ser tão Death Metal, além de sempre ouvir minhas divagações com aspirações ardonianas e leva-las a sério. Nesse quesito, tenho que agradecer a um chapa fundamental, o grande Henrique Monteiro, uma das maiores lendas de Itupeva a chegarem no baixo Butantã, e um cara do qual sou muito fã. Valeu pelas dicas de textos e as conversas sobre este trabalho.

Ao Dani, regueiro e grande brother, que ficou lá na América, mas quando voltou me deu uma ajuda em tudo que lhe foi possível. Obrigado pelo texto lido, pelas conversas sobre música, cinema, cultura, vida, praia entre outros. Espero mesmo empreendermos juntos grandes aventuras no campo cultural. À Renatinha, que também leu e revisou uma parte do textinho. Sem esquecer da Tê, e do Erick que agora mora em Minas Gerais.

Ao grande chapa Francisco Bahia, grande mano e figura simpaticíssima com uma veia para a comédia em diversos momentos. Brilha muito. A Mari, que esteve junto no percurso do mestrado. À Clarinha, querida na vida. E aos outros manos. Mamá e Damião, Ana Marys, Cristiano, que agora mora com o Sandrinho, e aos trutas da geografia, abraços a todos.

Ao Charles, gerontocrata de segunda geração, pela revisão de textos nas férias, às conversas e as orientações/desorientações, companheiro das ideias e pesquisa conjunta, além de líder da FKM. Acho que a gente conseguiu, de um jeito ou de outro. A Martinha, essa grande pessoa. Agradeço a hospitalidade sempre disposta, as conversas incríveis e o interesse sobre minhas grosselhações a respeito do punk e do pós punk. Sem dúvida, é uma postura rara vinda de um docente.

Ao Artur, esse irmão que a vida me deu e muito do parça, senti sua falta quando você foi fazer o seu campo na Armênia. À Tatá, leão à solta nas ruas. Vocês gastaram muito tímpano comigo ao longo desses anos, e agradeço imensamente a cumplicidade, carinho a amizade. Vocês moram é no meu coração.

Ao prof. Walter Garcia, que na disciplina sobre Formas da Canção Popular descortinou um horizonte de possibilidades nesse campo que estou iniciando. À minha tão querida tchurminha da canção que se formou a partir desse encontro na sala de aula. Danilão, Pedrão e Gabi.

Aos professores que toparam participar da banca de dissertação. Ao Acauam, que super animou com o tema, mas devido à burocracia e à crise financeira imposta pelo sucateamento do Estado paulista sobre as universidades públicas não pôde vir. À profa. Márcia Tosta Dias, pela gentileza em ter aceitado o convite da banca tão em cima da hora, e à generosidade com que tratou do tema, além de ser uma pessoa incrível, espero por mais conversas. Ao prof. Edu Teruki, que acolheu meu pedido com generosidade, mas não sem estranhamento. E ao Cássio, que como virou professor profissional veio parar aqui embaixo no lugar de agradecimento dos doutores bacharéis.

Ao Nhô Dito, essa figura presente na minha vida desde o início da graduação, sempre surpreendendo quando a gente menos espera. Agradeço pela amizade, pelas conversas, pelos livros, pelas orientações nos momentos mais ou menos inusitados da vida e por todo esse longo percurso de veia pop. Além de ser, claro, ao lado da Tatá e da Clarinha um grande fã de The Kinks. Essa é uma qualidade que eu aprecio muito.

E por último, mas não menos importante, a Pati, que trilhou esse caminho comigo

até aqui, e que foi a minha grande companheira de pesquisa e pessoa mais próxima nesses dois últimos anos. Muito das nossas leituras e conversas estão aqui nesse texto, e nossas pesquisas se cruzam em percurso, ideias e muitas outras coisas. Sei que não foi fácil. Mas você é minha companheirinha!

Ao pessoal da Xaxá Expedições que além de serem uns caras super engraçados, proporcionaram o complemento da renda necessária para a confecção deste trabalho, já que a precarização do ensino universitário pelo Estado nacional não parece ser somente um fato, mas um projeto.

A todos os profissionais da Secretaria de Pós-Graduação em Geografia Humana (FFLCH – USP).

À CAPES que concedeu uma bolsa de pesquisa para este trabalho, sem a qual ele provavelmente não teria sido realizado.

À minha mãe.

Cultura

*Sempre que eu ouço a palavra cultura
saco meu revólver
Sempre que eu ouço a palavra cultura
saco meu talão de cheques
saco meu talão de cheques
saco meu revólver
saco meu revólver
saco meu talão de cheques
Me cortaron mis manos!
Me cortaron mis manos!
Me cortaron mis manos!*

Fellini

O Adeus de Fellini

*O espetáculo é, então, o canto épico deste afrontamento, que a queda de nenhuma Ílion
poderia concluir. O espetáculo não canta os homens e as suas armas, mas as mercadorias
e as suas paixões.*

Guy Debord

A Sociedade do Espectáculo

Introdução

O título desta dissertação se refere à canção de Caetano Veloso, *Fora de Ordem*, do álbum *Circuladô de Fulô*. A frase “A construção já é ruína” foi tirada pelo músico do texto de Claude Lévi – Strauss, *Tristes Trópicos*, a respeito das impressões do antropólogo sobre o país quando este chegou ao Brasil em 1935, pouquíssimo antes do surto de industrialização do nacional desenvolvimentismo que se assolaria o país, mas que já se apresentava nos corações e mentes dos planejadores e tecnocratas do Estado.

No contexto da canção de Caetano Veloso, no início dos anos 90, esta frase nos soa de outra ordem. Depois do esforço desenvolvimentista e das promessas das benesses civilizatórias que o progresso traria a toda gente arrancada de suas terras e lançadas livres como pássaros nos grandes centros urbanos, e da barbárie generalizada que o progresso traz, a impossibilidade de inserção no mundo do trabalho ocasionada pelas mudanças técnicas da terceira revolução industrial sepultou o esforço do nacional desenvolvimentismo de vez, e com ele, não o fim da canção, mas o colapso desta.

Mas esta dissertação não trata do colapso da canção, apesar das reflexões contidas aqui conterem um fragmento desta experiência e o tema nos interessar imensamente. Entre música, literatura, cultura e política, que aparecerem como formas autônomas dentro da divisão intelectual do trabalho e do capital, e nosso esforço em empreender uma crítica a essa separação espetacular, tivemos de realizar uma imersão nos processos formativos da indústria cultural em escala nacional, para uma compreensão e problematização de seu surgimento e consolidação sob a crítica formulada nos conceitos de autonomização do trabalho e territorialização do capital. Dessa forma, este debate se insere nas reflexões do grupo de sexta do LABUR e das relações partilhadas pelos seus componentes. Agregados antigos e modernos? Apesar das formulações serem coletivas, as interpretações que aqui apresento e que incorrem no risco de estarem equivocadas são exclusivamente minhas e do meu percurso pessoal de pesquisa.

O texto final da dissertação não segue o texto apresentado na qualificação, sendo este um texto completamente novo e sem parentesco com o primeiro. Muitos são os motivos para isto ter acontecido, principalmente o surgimento de novos interlocutores e a descoberta de novas bibliografias. Assim, começo justificando porque o texto trata da tropicália de Caetano Veloso, e não do movimento tropicalista. Primeiro, o recorte do

objeto, o debate entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz, se mostra muito além da análise que o crítico literário faz do movimento tropicalista ao longo de sua obra. Em segundo, como nos coloca Frederico Coelho:

Isto é, ao invés de termos um movimento organizado, coeso em torno de um compromisso estético, com manifestos e declarações públicas coletivas, temos, entre 1967 e 1968, uma intensa reorganização do campo cultural brasileiro ao redor de temas e abordagens inovadoras em diferentes áreas da cultura. Distinção sutil que fez diferença para participantes do período. O tropicalismo, se definido como essa movimentação, foi, de fato, muito mais a reunião criativa de contradições do que a confluência plácida de consensos. (COELHO, 2008, pg.12)

Frederico Coelho sugere que a tropicália não fora um movimento cultural, como a historiografia muitas vezes apresenta, mas uma movimentação cultural, uma reunião criativa de contradições. Um exemplo seria a definição que alguns membros oferecem sobre o movimento. Para Caetano Veloso, a tropicália se manifesta dentro da concepção da linha evolutiva da música popular brasileira e da antropofagia de Oswald de Andrade, enquanto para Tom Zé ela viria do encontro da cultura popular da Bahia moçárabe com a cultura aristotélica aprendida nas escolas normativas, produzindo o lixo lógico o qual seria ponto de origem da tropicália.

O primeiro capítulo de nossa dissertação, chamado *Nacional por Adição*, compõe uma discussão a respeito da originalidade da cultura brasileira como problematizada por Caetano Veloso em *Verdade Tropical* (1997), e da linha evolutiva da música popular brasileira, em diálogo com o ensaio de Roberto Schwarz, *Verdade Tropical – um percurso de nosso tempo*, entre outros ensaios de autoria do crítico literário. Os textos sobre a formação de uma indústria cultural em escala nacional e do engajamento político no campo da cultura, preparam as bases da discussão que será desdobrada no segundo capítulo da dissertação.

Em *Viravolta Caetaniana*, mergulhamos no que consideramos os pontos principais no ensaio já citado de Roberto Schwarz, problematizando-os a partir do ponto de vista da crítica da autonomização da cultura como formulada por Robert Kurz (2004) e da separação por Guy Debord na *Sociedade do Espetáculo*. Nenhum dos capítulos se dedica a uma formulação teórica metodológica exclusivamente, estando esta discussão imersa nas reflexões apresentadas nos ensaios que seguem na dissertação.

Algumas notas sobre o percurso do nosso tempo

Salvo engano, o debate que se desdobra há mais de quarenta anos entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso provou o caráter de sua longevidade e atualidade com a publicação do ensaio *Verdade Tropical – um percurso do nosso tempo*, único ensaio inédito publicado no último livro do crítico literário, *Martinha versus Lucrecia*¹, no ano de 2012. A repercussão que o ensaio causou tanto nos críticos da imprensa, quanto aos da academia, nos leva a refletir qual o teor do debate que se estende por décadas como a ponta de lança entre cultura e política e porque ele se mantém tão atual após todos esses anos. Para além da polêmica levanta entre os autores, acreditamos que esse debate pode vir a revelar questões pertinentes sobre as relações entre o processo de modernização e um momento do processo de territorialização do capital (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014).

Apesar da tropicália ser um vasto movimento que abrangeu as mais diversas áreas das artes populares como a música, o cinema, o teatro, as artes plásticas e a poesia, o diálogo entre o Roberto Schwarz e a tropicália se estabeleceu principalmente com aquele que talvez, coincidentemente, tenha se tornado o maior expoente do movimento. O músico popular Caetano Veloso. A presente dissertação se propõe a explorar o diálogo entre os dois autores, o que nos levará a uma reflexão sobre as transformações oriundas do processo de modernização ocorridas no país nas últimas décadas, e consequentemente, no campo da formação territorial brasileira.

O ano de 1967 fora o ano em que a tropicália explode em sua vertente musical com as apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival de Música Popular Brasileira, realizado na cidade de São Paulo pela TV Record. Palco das maiores realizações da música popular do período, a terceira edição do festival contou a com a presença de diversos músicos que se tornariam músicos consagrados no campo da canção brasileira. Entre as grandes canções apresentadas, como *Ponteio*, de Edu Lobo, ganhadora do festival, e *Roda Viva* de Chico Buarque, despontaram as canções *Domingo no Parque* de Gilberto Gil e *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso, que colocaram a tropicália no mapa

1 SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

da recente cultura de massas do Brasil, e se firmando como a vertente do pop experimental em relação às canções de protesto que assiduamente marcaram as edições anteriores do festival².

Nesse mesmo ano, Roberto Schwarz publicava um ensaio chamado *Nota sobre Vanguarda e Conformismo*³. Apesar de não fazer uma referência aos músicos tropicalistas, o ensaio tratava de uma análise sobre a entrevista feita pelo maestro Júlio Medaglia publicada no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* com compositores eruditos de formação contemporânea que estavam atuando em São Paulo, tais como Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes.

Celso Favaretto,⁴ em seu artigo *O Tropicalismo e a crítica da canção*, destaca que a crítica de Roberto Schwarz à vanguarda de compositores presente no ensaio *Nota sobre Vanguarda e Conformismo* provinha do trabalho o qual alguns dos músicos de vanguarda estavam realizando com as canções do grupo tropicalista, destacada logo no início do ensaio de Schwarz:

Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida?⁵ (SCHWARZ, 1978, p. 43)

Para Favaretto (2016), Schwarz (1978) identificava uma ambiguidade ideológica por parte dos movimentos de vanguarda, ambiguidade esta que era um “entendimento que se tinha na ocasião”⁶ por uma certa parcela dos críticos em relação a tropicália. Essa crítica seria reiterada por Schwarz (1978) em seu ensaio posterior, *Cultura e Política 1964 – 1969*⁷. Ressaltando a importância do movimento tropicalista, e constituindo, segundo Favaretto, a primeira formulação consistente da estética tropicalista com uma análise das imagens alegóricas efetuadas nas imagens das canções, Schwarz “reafirmava as dificuldades ideológicas da posição tropicalista: que as ambiguidades proviriam

2 Para maiores informações sobre esta edição do festival, entre as diversas fontes disponíveis, destacamos o documentário lançado em 2010 de Renato Terra e Ricardo Calil, *Uma Noite em 67*, além da autobiografia de Caetano Veloso, *Verdade Tropical*.

3 Ensaio posteriormente publicado no livro de 1978 de Roberto Schwarz, *O Pai de Família e Outros Estudos*. SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

4 FAVARETTO, Celso. *O Tropicalismo e a crítica da canção*. Revista USP, São Paulo, n. 111. p. 117-124 outubro/novembro/dezembro 2016.

5 O destaque desse trecho específico do texto de Roberto Schwarz é do próprio Favaretto.

6 *Idem, ibidem*.

7 Publicado em: SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

basicamente da aceitação conformista das determinações do mercado ”(FAVARETTO, 2016, p.120).

Em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso destaca o ensaio de Roberto Schwarz, porém, com ênfase nas observações feitas pelo autor a respeito da relação entre o palco e a plateia, e reconhecendo aquilo que seria um dos motes do ensaio de Schwarz, a hegemonia de esquerda no campo da cultura:

O crítico literário e poeta Roberto Schwarz, um intelectual de formação marxista, escreveu, em 68, um ensaio em que, ao lado de uma tentativa de interpretação do tropicalismo, descreve o tipo de cumplicidade entre palco e plateia que tinha se desenvolvido no período, e mostra o quanto a posição de esquerda era hegemônica no meio cultural brasileiro. (VELOSO, 1997, p. 82)

As análises feitas por Roberto Schwarz (1978) serão analisadas em capítulo posterior, e compõem o primeiro de três momentos, que segundo o crítico literário, tem em *percurso do nosso tempo*, o ultimo momento do longo debate entre os dois autores. Assim, por meio da análise do campo da cultura, é possível entender as mudanças ocorridas no país por meio do processo de modernização.

Após a publicação do livro de Roberto Schwarz, houve ainda um debate entre ambos os autores por meio da grande imprensa a respeito das críticas e posições ideológicas presentes tanto no livro de Caetano Veloso quanto no último ensaio de Roberto Schwarz⁽²⁰¹²⁾, diálogo este que deixou outras questões em aberto no debate. Procuraremos neste ponto apresentar especificamente o debate a qual se propõe Roberto Schwarz em *Verdade Tropical – um percurso do nosso tempo*. As relações entre o ensaio e o livro de Caetano, bem como outros ensaios do crítico literário serão desdobrados nos capítulos que se seguem da dissertação.

De início devo dizer que não sou a pessoa mais indicada para comentar a autobiografia de Caetano Veloso, pois não tenho bom conhecimento de música nem das composições do autor. Entretanto gosto muito do livro como literatura. Particularmente os blocos 1 e 2 se leem como um excelente romance de ideias, em que as circunstâncias históricas, o debate da época e a figura do biografado, um herói reflexivo e armado intelectualmente, além de estranho, se entrelaçam em profundidade, fazendo ver uma etapa-chave da vida nacional. (SCHWARZ, 2012, p.52)

Em primeiro plano, a canção, tema por excelência a ser visitado na autobiografia do artista, um músico popular sob o ofício de pop star, de início já nos é anunciado pelo crítico que este não será o campo favorecido de debate. A questão não é a falta de informações sobre as músicas ou mesmo das composições por parte de Caetano Veloso. Em seu livro, há um farto material a respeito do processo de criação do artista, situações em que as músicas foram criadas, descrição dos temas que serviram de inspiração para

algumas canções do artista, os bastidores de composição de alguns de seus álbuns, bem como diversas histórias envolvendo pessoas que cruzaram a carreira do artista e que tiveram grande influência em sua obra.

Podemos destacar alguns desses momentos. As lições de piano e os primeiros contatos com a canção descritos pelo músico ainda na sua infância na cidade de Santo Amaro da Purificação, como ouvinte assíduo da programação do rádio da família, em que o músico, tímido e espalhafatoso, passava horas sentado no galho do araçazeiro do quintal e ao piano na sala, no “qual tirava de ouvido canções simples aprendidas no rádio e cujas harmonias eram massacradas pelas limitações de minha percepção” (VELOSO, 1997, p. 28), ou pintando a tinta óleo paisagens, casarios e mais tarde, figuras abstratas as quais considerava muito expressivas, mostrando contato com as artes desde cedo. Segundo o músico, tanto sua família quanto os amigos possuíam uma “educação formal e cultura literária afrancesada” (*Idem, ibidem*).

Caetano destaca a variada programação da rádio, que contava com canção popular americana, tangos argentinos, rumba cubana e fado português. Nas ruas da cidade e nas festas populares, o samba de roda, a música popular e parte do folclore no Recôncavo Baiano, era parte do dia a dia de Caetano Veloso, como coloca o autor “Eu, que cresci dançando samba de roda e amando a música que se desenvolveu no Brasil pelo rádio e pelo disco” (VELOSO, 1997, p. 51).

A cidade de Santo Amaro da Purificação, muito viva na obra musical do artista, é descrita em detalhes no primeiro capítulo do livro do músico, e se coloca como pano de fundo de suas primeiras experiências estéticas. O destaque vai para os filmes de Federico Fellini, de grande impacto na formação do artista. Entre esses momentos descritos como descobertas, está o seu primeiro contato com a bossa nova ao ouvir o álbum de João Gilberto *Chega de Saudade*, aos dezessete anos, recomendado por um amigo de escola que julgara que Caetano Veloso se interessaria pela música por gostar de “coisas loucas” (VELOSO, 1997, p. 36), música que logo se tornou um culto “de quatro ou cinco ginásianos sem dinheiro para comprar o LP” (VELOSO, p. 41), o que levava a garotada a realizar as audições no bar do Babu, chamado assim “por causa do nome do preto gordo que era seu dono” (*Idem, ibidem*) que havia comprado o LP e o ouvia diversas vezes, atraindo a presença dos garotos.

Os exemplos de experimentação estética se convertem, logo depois da ida de Caetano Veloso a Salvador, nos primeiros passos de sua profissionalização tanto como

cantor como compositor. Primeiro no ambiente do teatro, para o qual Caetano chegou a compor algumas canções e no qual chegou a trabalhar na parte de produção de espetáculos amadores no teatro Vila Velha (VELOSO, 1997, p. 47).

Incumbido pelo empresário Guilherme Araújo, trabalhou como produtor do primeiro espetáculo solo da irmã Maria Bethânia quando ambos já haviam mudado para a cidade do Rio de Janeiro (VELOSO, 1997, p. 119). Foi nessa cidade que as primeiras composições, embriões do que seriam as canções tropicalistas foram compostas (VELOSO, 1997, p. 117).

Do primeiro disco gravado por Caetano Veloso em parceria com Gal Costa, *Domingo*, produzido por Dori Caymmi, que fora quem teria convencido João Araújo, então diretor da Philips a gravar um disco com os dois artistas baianos (VELOSO, 1997, p. 125) até o álbum *Araçá Azul*, gravado em 1973 após o retorno do artista do exílio, o livro de Caetano é rico em descrições e detalhes sobre composições e gravações do artista no período, com algumas referências à canções e álbuns mais recentes. Como coloca Roberto Schwarz:

Domínio em alto nível de um setor fundamental do presente, até então pouco estudado, avaliações críticas ousadas e certeiras, segredos da cozinha artística sob a ditadura, depoimentos sobre a prisão e o exílio, retratos perspicazes de colegas famosos, circunstâncias pessoais reveladoras, opções intelectuais e formais decisivas, para o bem e para o mal, tudo muito interligado e interessante, compõem um panorama de grande qualidade literária. As correspondências entre vida privada, vida pública e criação artística têm força, dando unidade interior ao conjunto. Sem medo de frases longas e do aspecto melindroso ou sutil das situações, um pouco à maneira substancial e flexível de Gilberto Freyre, a prosa de ensaio deve a vitalidade ao gosto pela controvérsia e pela provocação. (SCHWARZ, 2012, p. 53 – 54)

Para, além disso, o livro de Caetano Veloso abarca uma grande gama de assuntos por parte do músico escritor e intelectual. Para uma análise de todas as facetas que compõe o livro, optamos por delimitar nossa discussão ao debate entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz. Este debate, como já foi dito, se estende há mais de quarenta anos e possui uma discussão a respeito do processo de modernização do período.

O ponto de vista entre os autores sobre a formação nacional, o engajamento político no campo da cultura, o nacional desenvolvimentismo, a opção sobre os campos políticos da direita e da esquerda, cultura popular, identidade nacional, cinema, elaboradas e delimitadas por ambos os autores, e da qual tentaremos realizar algumas reflexões críticas sob o conceito de territorialização do capital (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014) e autonomização da cultura (KURZ, 2004).

A começar pela opção de análise do livro, em que crítico literário opta por não fazer uma análise das canções e da obra musical de Caetano Veloso, mas analisar o livro como literatura⁸, o crítico declara a sua preferência pelo bloco 1 e 2 do livro, que abrangem um arco desde a infância de Caetano Veloso no Recôncavo Baiano, a qual Caetano transforma em uma questão de originalidade nacional ao problematizar as influências entre a produção cultural estrangeira e a nacional que estiveram presentes em sua infância, as quais são fundamentais em sua formação como músico, até a sua prisão e exílio determinados pelo governo da ditadura no auge da tropicália, quando o grupo tropicalista gravava um programa para a TV Tupi chamado *Divino, Maravilhoso*, o qual os registros em áudio e vídeo foram destruídos pelos diretores do programa, Fernando Faro, Antonio Abujamra e Cassiano Gabus Mendes para não comprometer os cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil, presos na época⁹.

Os blocos 3 e 4 que compõe o livro descrevem a experiência de exílio por Caetano Veloso até o seu retorno e gravação do álbum *Araçá Azul*. O último capítulo do livro, intitulado *Veredas*, é um balanço da experiência de Caetano Veloso junto aos anos 90, época em que Caetano escreve o livro, no auge do neoliberalismo do governo FHC. Não que Roberto Schwarz (2012) deixe de analisar essas partes em seu ensaio, mas ao que parece seu interesse principal está em analisar a formação de Caetano Veloso no ambiente cultural que vai do pré-64 até 1969, quando este foi preso e exilado pelo regime militar. Partimos da hipótese que isso não se dá ao acaso, mas está diretamente relacionado com a formulação da potencialidade utópica contida em momentos de crise capazes de formar um interregno (SCHWARZ, 1997). Parece-nos que tal formulação também, está contida no seu já citado ensaio *Cultura e Política 1964 – 1969* (SCHWARZ, 1978).

A novidade da posição de Caetano Veloso é a “conjugação do músico popular ao intelectual de envergadura” (SCHWARZ, 2012, p. 53) destacadas por Roberto Schwarz, para quem o livro surpreenderia menos se “fosse feito por um membro da faixa dita nobre

8 Em palestra no auditório do CEBRAP em dezembro de 2012, ano de lançamento de *Martinha versus Lucrécia*, Roberto Schwarz justifica assim a sua posição em relação a não dar destaque a produção musical de Caetano: “O ensaio do Verdade Tropical revela diversas coisas, mas pela força interna da obra e não externas, como dados biográficos ou obra. Haveria outro ensaio a escrever sobre a obra musical, outro ensaio a escrever sobre esse livro e a obra musical juntos”. Para Roberto, a limitação à parte interna da obra não é uma diminuição, e a coisas que esse ensaio do crítico oferece justamente por não contemplar a produção musical de Caetano Veloso: “E há coisas que esse ensaio dá só porque não foi ao resto da obra”. Nesse sentido, para o crítico, não seria um defeito não falar da obra musical. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jjVN5gtBsaA> Os trechos citados foram transcritos por mim.

9 Programa “Divino Maravilhoso” In: <https://filmow.com/programa-divino-maravilhoso-t119247/> Acessado em 08/09/2017

das artes, cuja abertura para os valores máximos e para a respeito reflexão é consenso” (*Idem, ibidem*) A originalidade da posição para Schwarz é a do músico popular que tem intimidade inteligente com a canção popular e a realidade do show business, e que nessa posição se predispõe a pensar a sua prática e dos colegas de ofício, assinalando uma reconfiguração do quadro cultural nacional às feições do pop entre escolhas estéticas e políticas da época pelo artista.

A novidade que o livro recapitula e em certa medida encarna é a emancipação intelectual da música popular brasileira. Na pessoa de um de seus expoentes, esta toma distância de si e passa a se enxergar como parte responsável da cena contemporânea, seja poética, seja musical, seja política, desrespeitando os enquadramentos aceitos do gênero. (SCHWARZ, 2012, p.54)

Esta passagem em especial do ensaio de Roberto Schwarz nos leva a refletir a questão da formação de uma Indústria cultural nacional na formação do Estado brasileiro. Ela não diz respeito somente à música popular e engloba todas as outras áreas das artes. Mas dentro do processo de modernização, podemos dizer que a música popular ocupa um lugar “privilegiado” na análise das contradições da Indústria cultural, e se relaciona ao processo de autonomização da cultura.

Dentro das áreas da arte, se levarmos em conta a sugestão de Adorno¹⁰ de que o romance comercial inglês do final do séc. XVII já possuía as categorias fundamentais da Indústria cultural, o que Antônio Cândido trata como formação do Sistema Literário¹¹ pode ser interpretado como um “embrião” da Indústria cultural nacional. Nossa sugestão é, de que para além da formação da tradição, o que estaria em segundo plano é a formação de um mercado nacional específico que se consolida tardiamente em relação a outras áreas da cultura, as ditas artes nobres como colocado por Roberto Schwarz (2012), enquanto mercado nacional. Esse processo teria se consolidado somente na década de sessenta, com a integração dos sistemas de comunicação (ORTIZ, 1987) pelo Estado durante os anos de ditadura militar.

10 “Mas os traços, que desde que desde repetiu o início eram próprios à transformação da literatura em mercadoria, são conservados. Se há algo no mundo que possui a sua ontologia, esse algo é a indústria cultural com a sua estrutura de categorias fundamentais rigidamente conservadas e já reconhecíveis, como por exemplo, no romance comercial inglês do final do século XVII e do princípio do século XVIII. O que na indústria cultural se apresenta como progresso, o continuamente novo que ela exhibe, continua sendo o revestimento de um sempre igual; em todos os lugares a verdade esconde um esqueleto que não mudou mais do que não mudou o próprio móvel do lucro, desde que este passou a dominar a cultura.” Adorno, em “Résumé sobre Indústria cultural” In: http://www.nupese.fe.ufg.br/up/208/o/ADORNO_-_R%C3%A9sum%C3%A9_sobre_ind%C3%BAria_cultural_-_Adorno.htm?1349567486

11 “Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros.”

Certamente, não estamos afirmando que não havia uma produção musical fonográfica no Brasil. Ela se apresentava desde o início do séc. XX, mas era restrita aos centros urbanos como a cidade do Rio de Janeiro e aos mercados regionais, não havendo ainda uma planificação do território nacional por meio do Estado que permitisse o acesso e o consumo da música na totalidade do território nacional.

Nessa perspectiva, a emancipação intelectual da música popular brasileira em relação a outras áreas da cultura nacional como a literatura, a poesia, as artes plásticas e a arquitetura, corrobora com a formulação de Guy Debord¹², em que a formação das esferas cindidas dentro da sociedade do espetáculo aparecem como autonomizadas quando as esferas passam a produzir discursos sobre si mesmas, apartadas da totalidade do processo social. Seria a emancipação da música popular brasileira uma cisão dentro da esfera da cultura? Ou um momento de autonomização da cultura na sociedade do espetáculo?

Se tratando da autobiografia de um músico popular, a própria acepção da palavra popular é colocada em questão. Argumentando de maneira irônica, para Schwarz (2012), seja na cena contemporânea, poética, musical ou política, a junção de intelectual e músico popular como pensador e crítico chega a desrespeitar os enquadramentos do gênero popular. Desde a época em que frequentava a universidade e se envolveu na cena cultural de Salvador, Caetano Veloso esteve imerso em um ambiente onde as posições políticas e a produção artística e cultural se mobilizaram em torno da perspectiva social de país. Com seu início profissional e breve passagem pelo teatro, Veloso estava imerso na discussão política que tomava conta da cena, com o teatro de Arena e o CPC da UNE, e com a questão do nacional popular, que colocava o compromisso do artista engajado junto às necessidades do povo reivindicando a inclusão social das massas apartadas dos direitos sociais. Em 1960, cerca de 39,7 %¹³ da população brasileira com mais de quinze anos era analfabeta.

A discussão sobre o popular parece ser uma das pedras de toque no debate dos autores. Para o crítico literário, tanto no Brasil como em outros países periféricos, e podemos pensar nesse caso nos países de formação colonial, o semianalfabetismo, exclusão social e direitos precários convivem com o mercado de massas e a indústria cultural. Nesse cenário, as duas acepções da palavra “popular”, antiga e nova, se

12 DEBORD, Guy. Sociedade do Espetáculo. Contratempo, 2017.

13 De acordo o Mapa do Analfabetismo do Brasil do ministério da educação, organizado pelo INEP. No mesmo mapa, nos anos 2000 era cerca de 13,6% da população acima de quinze anos.

<http://inep.gov.br/documents/186968/485745/Mapa+do+analfabetismo+no+Brasil/a53ac9ee-c0c0-4727-b216-035c65c45e1b?version=1.3>

sobrepõem, os marcos do subdesenvolvimento não superados junto as novas condições vencedoras, fazendo com que o povo participe das duas esferas. Para Roberto, “Bem mais do que as outras artes, a música popular está imersa nesse descompasso, o que a torna nacionalmente representativa, além de estratégica para a reflexão.” (SCHWARZ, 2012, p. 54).

O engajamento dos intelectuais no processo político, para o crítico, já era um programa antigo. A aliança de vanguarda estética e popular “meio iletrada e socialmente marginal, além de mestiça” (SCHWARZ, 2012, p. 55), esteve presente no modernismo carioca no início dos anos 20 do século passado em rodas boêmias¹⁴, tendo sido retomado pela bossa nova na década de 50, tornando-se um movimento social mais amplo e marcadamente de esquerda nas imediações de 64.

Sob o signo da radicalização política, que beirou a pré-revolução, o programa tinha horizonte transformador. Em especial as artes públicas — cinema, teatro e canção — queriam romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que o país vinha arrastando e reciclando através dos tempos, e queriam, no mesmo passo, saltar para a linha de frente da arte moderna, fundindo revolução social e estética. Tratava-se por um lado de reconhecer a parte relegada e não burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações correspondentes a essa exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos. (SCHWARZ, 2012, p.55)

Os males da malformação nacional, como as feições de ex – colônia¹⁵ e o subdesenvolvimento, naquele momento de radicalização política mudavam de estatuto. Com a compreensão que esse males eram de origem histórica e não mais imputados a um traço do caráter coletivo ou racial do povo, entrava em cena não só o atraso no desenvolvimento do país, mas “o rumo burguês e a desigualdade do mundo” (SCHWARZ, 2012, p. 56).

No caso, o avanço da luta de classes e a luta do terceiro mundismo estavam associadas às necessidades populares (*Idem, ibidem*). Roberto Schwarz chama à atenção que, orientada por esse eixo, a experimentação estética avançada se relacionava com a transformação iminente, em que a ressalva do autor nos coloca que “entretanto viria pela direita e não pela esquerda” (SCHWARZ, 2012, p. 56). Mudança aqui anunciada, a bandeira do desenvolvimentismo após o golpe teria deixado de ser uma exclusividade da esquerda progressista, em uma violenta novidade.

14 Em “O Mistério do Samba”, de Hermano Vianna.

15 Esta preocupação já era presente no manifesto, Pau Brasil de Oswald de Andrade, em que pese que o movimento modernista de São Paulo é algo indefectível na árvore genealógica dos tropicalistas, com provável exceção de Tom Zé.

Posição forte no argumento do crítico, a invenção artística radical se sintonizou com a hipótese da revolução, fazendo dela o seu critério. Isso produziu obras em que a inovação estética, e escolhas políticas faziam da produção artística uma tentativa imaginária de intervenção, a qual as obras produzidas teriam sobrevivido a derrota da esquerda, e suas questões vistas sob a presente realidade social do país ainda mostram seu acerto em seus questionamentos. Schwarz elogia o tino histórico à fidelidade que Caetano guardou daqueles momentos, “que só é considerado remoto e datado por aqueles que temiam os desafios surgidos então, e que ainda os temem justamente por os saberem presentes demais em sua nova latência” (VELOSO, 1997, p.16). Para Roberto Schwarz:

(...) a altura da visão de Caetano não é estável, sempre ameaçada por descaídas regressivas. Volta e meia a lucidez cede o passo a superstições baratas, à mitificação despropositada do Brasil, à autoindulgência desmedida, ao confusionismo calculado. Em passagens tortuosas e difíceis de tragar, a ditadura que pôs na cadeia o próprio artista, os seus melhores amigos e professores, sem falar no estrago geral causado, é tratada com complacência, por ser ela também parte do Brasil — o que é uma verdade óbvia, mas não uma justificação. O sentimento muito vivo dos conflitos, que confere ao livro a envergadura excepcional, coexiste com o desejo acrítico de conciliação, que empurra para o conformismo e para o kitsch. Entretanto, como num romance realista, o acerto das grandes linhas recupera os maus passos do narrador e os transforma em elementos representativos, aumentando a complexidade da constelação. (SCHWARZ, 2012, p.57)

Autoindulgência desmedida, confusionismo com intenção, relação com a ditadura militar tratada com complacência, recaídas regressivas e momentos supersticiosos e mitificação despropositada do Brasil são pontos apresentados por Schwarz na parte inicial de seu ensaio que introduzem o percurso de sua crítica. Estes pontos que a primeira vista parecem desqualificar o interlocutor do debate percorrem o relato de *Verdade Tropical* e estão postos na avaliação do crítico literário, que procura analisar o processo social que habita o livro do músico por meio da experiência histórica apresentada por Caetano Veloso.

Deve-se levar em conta o período em que o músico escreve seu livro, a segunda metade da década de noventa, pois, como um relato regressivo de sua vida Caetano impõe avaliações e posicionamentos de acordo com o seu alinhamento político do momento, notadamente marcado pela derrota da esquerda com o fim da URSS e do discurso neoliberal do mercado como o vencedor da disputa da Guerra Fria, contexto em que o nacional desenvolvimentismo que marcara a posição da esquerda brasileira estava inserido. Como coloca Milton Ohata:

Em *Verdade Tropical*, Caetano estava antenado com o projeto neoliberal de FHC e aproveitou a onda favorável para um acerto de contas com a esquerda que o

vaiara em 1968. (OHATA, 2012)

Independente se Caetano Veloso realiza ou não em seu livro um acerto de contas, suas reflexões sobre o período se tornam a matéria sobre a qual o crítico literário se debruça sob a luz do presente para pensar a experiência brasileira a partir do início de seu momento mais traumático, o golpe militar de 1964. Maria Elisa Cevasco em seu artigo *Modernização à Brasileira*¹⁶ sugere ainda que ambos os ensaios, *Cultura e Política 1964 – 1969* e *Verdade Tropical – um percurso do nosso tempo* são ensaios complementares dentro da obra de Roberto Schwarz, em que “Ambos os ensaios têm como pano de fundo a reflexão de como a arte estrutura e propaga as ambiguidades e desacertos da modernização à brasileira” (CEVASCO, 2014, p. 193). Partindo da colocação de ambos os autores, acreditamos que o ensaio também é uma interpretação das transformações operadas pelo processo de modernização brasileiro o qual abarca três momentos históricos fundamentais. Como colocado pelo crítico em entrevista quando do lançamento de seu último livro:

Cultura e Política foi escrito em 1969, na hora pior da ditadura e logo após a eclosão da Tropicália. “Verdade Tropical”, de Caetano, que reapresenta aqueles tempos, foi publicado 30 anos depois, em pleno triunfo neoliberal. Já “Um Percurso de Nosso Tempo”, redigido em 2011, tem a ver com a crise atual do capitalismo. São três momentos distintos. (MOURA, 2012)

1.1 – Carmen Miranda Da Dada

Verdade Tropical – um percurso de nosso tempo dedica-se a análise do livro de Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, publicado em 1997. Em matéria intitulada *Caetano escreve livro sobre os anos 60* publicada pelo jornal Folha de São Paulo¹⁷, o livro, ainda sem nome até aquele momento, estava em fase de finalização, ao mesmo tempo em que Caetano terminava a gravação e produção da trilha sonora do filme *Tieta*, de Cacá Diegues¹⁸ baseado na obra de Jorge Amado. Luiz Schwarcz, editor da Companhia das

16 CEVASCO, Maria Elisa. Modernização à brasileira. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, p. 191-212, dez. 2014.

17 Publicado no jornal Folha de São Paulo, em 21/04/1996. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/21/brasil/36.html> acessado em 28/07/2017.

18 Até o atual momento da escrita do texto, desde a posse do presidente Michel Temer, o ministério da cultura que havia sido instinto como uma das primeiras medidas de seu governo e restituído logo depois, após manifestações da classe artística, que realizou uma série de ocupações nos prédios governamentais destinados ao ministério da cultura (as quais Caetano Veloso participou com a realização de shows durante os protestos), chegou ao quarto ministro a ocupar o cargo desde o impeachment de Dilma Rousseff. O atual ministro, Sérgio Sá Leitão, foi chefe de gabinete durante a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura entre 2003 e 2006. Após esse ano, foi secretário da pasta de Políticas Públicas Culturais até 2008, quando assumiu a RioFilme na gestão do prefeito Eduardo Paes, função exercida até 2014. Acumulou esse mandato com a secretária de cultura do Rio de Janeiro até 2015. In: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,diretor-da-ancine-sergio-sa-leitao-e-o-mais-cotado-para-ser-o-novo-ministro-da-cultura,70001897110>

Letras havia procurado Caetano Veloso no início da déc. 90, com a proposta de publicação de uma série de livros do cantor, como uma coleção completa dos artigos escritos por Caetano até então, um “songbook” com letras completas comentadas e um terceiro livro, o qual o tema seria de livre escolha por parte de Caetano Veloso, que recusou a proposta. Até então, o artista não possuía nenhuma publicação de próprio punho.

A pedido do jornal americano *The New York Times*, por meio da indicação do agente literário de escritores brasileiros nos EUA Thomas Coalchie, Caetano Veloso escreveu um artigo sobre Carmen Miranda. Esse artigo despertou o interesse de George Andreous, da editora estadunidense Alfred A. Knopf a escrever um livro sobre a cultura underground brasileira dos anos sessenta, a qual incluía o movimento tropicalista.

A reportagem nos relata que, em dezembro de 1994, quando o escritor peruano Mario Vargas Llosa esteve no Brasil, Luiz Schwarcz fizera um jantar em sua casa com a presença de Fernando Henrique Cardoso, que havia acabado de ser eleito presidente. Caetano Veloso, convidado por Schwarcz, revelou no jantar que estava escrevendo um livro para uma editora americana e o ofereceu à Companhia das Letras a edição do livro no Brasil.

Até aquele momento, a Alfred Knopf, dona dos direitos autorais internacionais, havia vendido os direitos para editora Bloomsbury da Inglaterra, que havia comprado o “livro no escuro sem ter lido os originais”, e também para uma editora italiana. O livro fora traduzido para o inglês pelo músico Arto Lindsay e pelo estudioso de cultura brasileira Robert Myers responsável pela tradução do artigo sobre Carmen Miranda para o “The New York Times”.

O artigo publicado por Caetano Veloso sobre Carmen Miranda no jornal *The New York Times*¹⁹, apresenta uma análise da experiência da figura de Carmen Miranda para a geração de Caetano Veloso. Vista com um “misto de orgulho e vergonha” (VELOSO,

De acordo o jornal O Globo, de 20/07/2017, o atual ministro enquanto secretário classificou os cineastas independentes do Rio como Black Blocks, entre estes, Sílvio Tendler, por favorecer as grandes empresas de cinema do Rio de Janeiro. In: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1904138-novo-ministro-da-cultura-toma-posse-defendendo-governo-temer.shtml>

De acordo com o jornal o Estado de São Paulo de 19/07/2017, enquanto o atual ministro ainda era cotado para o cargo, “A nomeação de Leitão para a Cultura conta com apoio do cineasta Cacá Diegues, de quem Temer é muito próximo e com quem o presidente conversou nas últimas semanas sobre a indicação.” Cacá Diegues também esteve presente na posse do atual ministro, empossado no dia 25/07/2017. In: <https://oglobo.globo.com/brasil/temer-escolhe-sergio-sa-leitao-para-novo-ministro-da-cultura-21611024>, todos os sites foram acessados em 28/07/2017.

19 Artigo publicado no The New York Times no ano de 1991 e pelo jornal Folha de São Paulo em 22/10/1991 no mesmo ano com o título “Carmen Miranda dada”. In: O Mundo não é chato. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

2005) e depois “símbolo da violência intelectual” (*Idem, ibidem*), com que os tropicalistas queriam encarar a realidade nacional, de acordo Caetano Veloso o valor atribuído pelos brasileiros ao lugar de Carmen Miranda na cultura internacional era o patriótico.

Apoiado no coro dos mais velhos, que repetiam para aos mais novos que ela era a única artista nacional reconhecida internacionalmente, Caetano Veloso relata que o orgulho manifestado, no caso, era semelhante a pronúncia do nome de Pelé fora do Brasil ou do Olodum tocando junto de Paul Simon. Assim:

(...) todos os indivíduos de um país que não figura nos noticiários dos grandes jornais do Primeiro Mundo, a menos que uma catástrofe se abata sobre seu povo ou o ridículo sobre seus governantes, emocionam-se compulsoriamente com coisas assim. (VELOSO, 2005, p. 74-75)

Tal comentário não escapa ao crivo crítico do cantor. Inferior a cantoras que pareciam superiores a ela, como Ângela Maria e Elza Soares, as canções de Carmen Miranda soavam arcaicas aos ouvidos de sua geração, além do título de diversas canções (Chica Chica bom, South American Way) parecerem ridículas, indo “no sentido inverso ao dos nossos anseios de bom gosto e de identidade nacional” (VELOSO, 2005, p.74). A saída, então, era ignorá-la (VELOSO, 2005, p.75). “Quando a bossa nova estourou nos EUA, isto é, no mundo, sentíamos que finalmente o Brasil exportava um produto acabado e de boa qualidade” (VELOSO, 2005, p.76). A bossa nova, portadora de inovações técnicas musicais, letras bem acabadas que abordam temas do cotidiano urbano e poesia modernista, reconhecida pela sofisticação dos seus arranjos, “era um produto acabado de boa qualidade” (VELOSO, 2005, p. 76) e, portanto, com capacidade de tornar obsoleto o produto de exportação anterior.

A bossa nova era justamente o inverso daquilo que representava o Brasil através da figura do exótico, do pitoresco, do sentimento ambíguo de orgulho e vergonha com que eram as músicas e os filmes e o vestuário de Carmen Miranda.

Contudo, em 1967, Carmen Miranda reaparece no centro dos interesses estéticos do país. Um movimento cultural que veio a se chamar tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de “atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sob uma ditadura militar.” (VELOSO, 2005, p.75)

Em um primeiro momento, agindo como provocação, os aspectos do kitsch de Carmen Miranda revitalizavam as utopias políticas e estéticas abaladas após três anos de ditadura militar, quando o país, ou no caso os campos cultural e estético, procuravam se posicionar à realidade política do governo autoritário. “Tínhamos descoberto que ela era nossa caricatura e nossa radiografia” (*Idem, ibidem*). Para Caetano, Carmen conquistara o mundo, era uma personalidade “formadora da vida americana” (*Idem, ibidem*), influenciando a moda e o gestual de uma geração.

Havia crescido no Rio de Janeiro, nascera em Portugal, e se utilizava de uma vestimenta “espalhafatosamente vulgar mas ainda assim elegante da roupa característica da baiana, conquistara o mundo e chegara a ser a mulher mais bem paga dos EUA” (*Idem, ibidem*). Conquistara a América Branca, púnica representante da América do Sul “com legibilidade universal” (VELOSO, 2005, p. 76)

Além do sucesso da artista ser atribuído ao destino por Veloso, embasado pelo sucesso comercial²⁰ da cantora, Caetano relata a atenção com que os tropicalistas atentaram a qualidade de sua arte. Antes de aparecer no mercado norte americano como “falsa baiana internacional” (VELOSO, 2005, p. 77), com arranjo de bananas na cabeça²¹, Carmen havia feito inovações no plano musical ainda no Brasil “de sua particular reinvenção do samba” (*Idem, ibidem*), com inovações na dicção e no ritmo, e no senso de humor prestado em resposta aos críticos depois do sucesso na América como ilustrado na canção *Disseram que eu voltei americanizada*.

As críticas envolviam a descaracterização do ritmo brasileiro por uma versão cubanizada, ao que no argumento de Veloso, eram produto das dificuldades estilísticas de suas performances enquanto única cantora de um país de língua portuguesa eleita representante do conjunto de comunidades de língua espanhola (VELOSO, 2005, p. 78). A esse passo do cantor, falta nos perguntar que tipo de eleição, ou que *relação* foi essa.

Seria produto dos planejadores dos escritórios de filmes de Hollywood? Seria um desconhecimento das variações dos ritmos brasileiros e latino americanos por parte dos ouvintes norte americanos de então? Na ressignificação da figura de Carmen Miranda pelos tropicalistas, ela representava menos a adulteração do que o pioneirismo.

20 “Ela está sempre presente também porque há uma coisa sobre a qual os tropicalistas logo tiveram de meditar, além do caráter extraordinário do seu destino: a qualidade de sua arte.” (VELOSO, 2005, p.77)

21 Diferente do tema da “lata d’água na cabeça”, como coloca Chico Buarque em entrevista a Folha de São Paulo de 26/12/04, sobre a caracterização das canções de protesto e de reivindicação social no período feitas pela classe média, muda o tema da cabeça, mas cultura continua sendo produzida pela classe média. In: http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm

Caetano atenta para o fato de que Carmen Miranda tinha feito questão de trazer consigo os rapazes do Bando da Lua, o que representaria mais o pioneirismo da história que, segundo o cantor, ainda se desenrola e hoje parece mais fascinante do que nunca:

(...) a história das relações de uma música muito rica de um país muito pobre com músicos e ouvintes de todo o mundo. Uma história de que, de resto, este artigo não é o episódio menos curioso, sendo o seu autor o mesmo da canção tropicalista que termina com o nome de Carmen, com o “Miranda” ecoando em “dada”. (VELOSO, 2005, pp. 78 – 79)

Dessa forma, há alguns dizeres por parte do músico. Caetano menciona uma frase de Oswald de Andrade, “que disse uma vez: O meu país sofre de incompetência cósmica. Carmen parecia livre dessa maldição” (VELOSO, 2005, p.79) A competência de Carmen estava presente nos filmes que participara, nos gestos, a articulação entre mãos e olhos presentes em suas apresentações, além das inovações musicais. Sem uma resposta definitiva do por que da atração dos americanos pela figura de Carmen Miranda, Caetano mira a competência como virtude. “Competência é uma palavra que define bem o modo americano de valorizar as coisas. Carmen Miranda excedia nessa categoria” (VELOSO, 2005, p.79).

A competência, que aparentemente para o cantor pertence inicialmente ao domínio do caráter anglo saxão, é a área que se refere a disparidade entre os países ricos e pobres. Tomando por referência Hanna Arendt, para quem, argumenta o músico, o que diferenciava a disparidade entre países ricos e países pobres era a competência:

Muito do que sai no Brasil torna-se notável pela magia, pelo mistério, pela alegria; pouco pela competência. Quando me perguntam por que Carmen Miranda agradou tanto aos americanos, eu respondo: não sei. (VELOSO, 2005, p. 79)

É duvidoso atribuir a falta da virtude à coletividade, quando não ao país, ainda mais em uma área como o mercado da parada de sucessos.

Não à toa, Carmen é matéria de reflexão para os tropicalistas. Analisando a escala local, Carmen Miranda adota a vestimenta típica das baianas de forma espalhafatosa e vulgar, mas ainda sim elegante, tomando como matéria uma vestimenta identificada pelos seus traços regionais e típicos do Brasil, alçando o assim chamado regional a símbolo internacional. Ainda que seu cocar de frutas de estética kitsch poderia representar algo de atraso e mau gosto para as elites brasileiras, pelo caráter agrário e arcaico dos produtos de

exportação que sustentavam (e sustentam) a economia nacional, muito distante da imagem do parque industrial que viria a se constituir como representação de um país moderno.

Em escala mundial, Carmen Miranda foi a primeira experiência bem sucedida de uma artista de um país de cultura musical rica, e economicamente pobre no mercado da cultura de massas mundial. Essa conquista seria dada, de acordo Caetano, não pelo acaso, mas pela competência técnica de sua arte. Nesse aspecto, Carmen fora referência pioneira da cultura brasileira no mercado internacional.

Mais de vinte anos depois a banana seria incorporada pela vanguarda da cultura pop como símbolo, como estampado na capa do primeiro álbum homônimo da banda The Velvet Underground. Uma imagem de uma enorme banana sobre o fundo branco, confeccionada por Andy Warhol e lançado em 1967. Demoraria mais algumas décadas para que a imagem de parque industrial deixasse de ser a representação de um país moderno e progressista, e a imagem arcaica da economia agrária fosse transformada em agronegócio moderno com a mecanização do campo, revolução verde, concentração de terras em latifúndios em escala nunca antes vista – e assassinato de trabalhadores rurais por conflitos de terra sob a supervisão da polícia²² - se tornasse um slogan nacional nos dias atuais. O agrário é moderno. “O Agro é Tech, o Agro é Pop, o Agro é Tudo”²³.

Segundo a matéria publicada pelo jornal Folha de São Paulo citada no início do texto, em entrevista às páginas amarelas da revista *Veja* no ano de 1994, ao ser perguntado sobre qual seria o maior problema para o futuro governo FHC, Caetano Veloso respondeu: “A reforma agrária”.

1.2 – Elvis, Marilyn e a bossa nova. Da originalidade nacional

22 Chacina de 10 trabalhadores rurais ocorrida na cidade de Pau D’Arco, Pará, no mês de maio de 2017 com o envolvimento de policiais militares e civis. In: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/chacina-deixa-10-mortos-no-interior-do-para>

23 Propaganda veiculada pelo Grupo Globo de comunicação em diversas mídias promovendo o agronegócio como uma grande indústria geradora de riqueza, empregos, representando uma indústria moderna e progressista, colando-a a imagem da cultura pop. De acordo a propaganda veiculada na grade de programação do canal Globo sobre a banana: “a banana faz um sucesso danado lá fora, só em 2016 a exportação rendeu mais de US\$ 20.000.000, 00. A banana é a fruta mais consumida e a que gera mais riqueza no Brasil, em que os produtores faturaram mais de R\$ 14.000.000.000, 00”. A esses números surpreendentes, não é informada a fonte dos dados apresentados pela propaganda do Grupo Globo. Esse comercial não é exclusividade do produto. Há uma série de propagandas com o tema “O Agro é pop” que contemplam uma grande diversidade de temas que passam por frutas, grãos, celulose e maquinários. Todos são “pop”.

O artigo de Caetano Veloso sobre Carmen Miranda escrito para o jornal *The New York Times* pode nos oferecer um caminho sobre o início de *Verdade Tropical*, em que o primeiro capítulo da autobiografia do músico é intitulado *Elvis e Marilyn*. Ao escrever o ensaio para o público americano, Caetano procura descrever o que Carmen Miranda representava para o público brasileiro, especificamente, à geração de Caetano Veloso.

Do sentimento misto de vergonha e orgulho, as canções com temas que pareciam ridículos no sentido inverso aos do anseio de bom gosto e identidade nacional, da vestimenta espalhafatosa, vulgar e ainda sim elegante, Carmen é redimida pelo movimento tropicalista não só pelo aspecto provocativo que a sua figura suscitava na época, mas pela competência técnica, bem como as inovações musicais que Caetano procura dar destaque em sua análise da artista. Sua trajetória também é parte importante da mesma análise.

De origem portuguesa e de infância passada no Rio de Janeiro, Carmen fora uma pioneira como artista nacional de carreira internacional, além do papel de “formadora da vida americana” (VELOSO, 2005) influenciando a moda e o gestual daquele país. Ou seja, fora uma artista oriunda da periferia do capital que se inseriu no mercado de massas mundial, influenciando a cultura do país centro do capitalismo. Acompanhando os desdobramentos de seu artigo com a mesma proposta em apresentar para o público americano a experiência brasileira, Caetano Veloso inicia sua autobiografia invertendo a direção da relação periferia – centro, conforme havia elaborado anteriormente em seu ensaio sobre Carmen Miranda.

Costumo dizer que, se dependesse de mim, Elvis Presley e Marilyn Monroe nunca teriam se tornado estrelas. Fui eu, no entanto, o primeiro a mencionar – não sem que isso representasse um certo escândalo – a Coca-Cola numa letra de música no Brasil. Na segunda metade dos anos 50, em Santo Amaro, eram muito poucos os meninos e meninas que se sentiam fascinados pela vida americana da era do rock’n’roll e tentavam imitar suas aparências. Rapazes de jeans e botas, moças de rabo-de-cavalo e chiclete na boca eram tipos conhecidos nossos. Mas não apenas eles eram minoritários: eles me pareciam um modelo pouco atraente porque embora fossem exóticos eram medíocres. (VELOSO, 1997, p.23)

Em *Verdade Tropical*, são artistas do primeiro mundo que ocupam espaço na periferia do capitalismo. Se no caso de Carmen Miranda, Caetano Veloso nos apresenta uma trajetória atipicamente vencedora no mercado e no mundo, em *Elvis e Marilyn* temos a costumeira relação entre centro e periferia. Como nos coloca Roberto Schwarz em

Nacional por Subtração conforme anotava Machado de Assis em 1879 “o influxo externo é que determina a direção do movimento” (SCHWARZ, 1987, p.30). No relato de Caetano Veloso, nos parece que o cantor faz um movimento em que o sentido do fluxo da cultura estrangeira chega mesmo ao ponto de definir os enlaces do consumo e orientar a produção nacional, com toda a sorte de imposições que pode advir do imperialismo americano sobre a produção nacional.

Mas ao longo do texto, nos parece que esta não é a posição adotada por Caetano Veloso em sua autobiografia. A questão não é sobre a cópia ou o sentimento de inadequação da cultura nacional no ocidente. De início, Caetano apresenta dois grandes símbolos da indústria cultural norte americana da época, Elvis Presley e Marilyn Monroe. A uma assertiva tão negativa, a de que para o músico estes artistas nunca teriam se tornado estrelas, não é a posição de um nacionalismo maniqueísta ou anti-imperialista contra os ídolos da indústria cultural ou as mercadorias que personificam o domínio estrangeiro sobre o país que se apresenta aqui, já que Caetano logo em seguida procura justificar sua posição crítica ao afirmar que foi o primeiro artista a colocar a Coca Cola em uma letra de música no Brasil. É um nacionalismo maniqueísta que aparentemente é esvaziado da xenofobia em relação ao estrangeiro, baseado em uma ética meritocrática de originalidade e técnica, como já vimos a respeito de Carmen Miranda.

O fio condutor da reflexão é a experiência da geração de um país subdesenvolvido buscando lidar com as questões políticas e culturais do plano mundial em âmbito local, em uma relação dialética. O diferencial aqui talvez esteja muito mais no enfoque dado pelo autor à competência técnica da produção cultural de cada país que uma subserviência econômica ou cultural que poderia comprometer a relação entre esses dois planos, comprometida com a originalidade cultural do lugar.

Roberto Schwarz (2012) nos coloca que de início “assistimos à comédia dos “meninos e meninas que se sentiam fascinados pela vida americana da era do rock n roll e tentavam imitar as suas aparências, com jeans e botas, rabos de cavalo e chiclete”.” (SCHWARZ, 2012, p.57). Em relação ao artigo de Carmen Miranda, a direção do movimento agora é outra. São os artistas do mercado internacional que participam da moda e do gestual do país de Caetano, o que de partida parece não ser um problema político ou econômico para um país subdesenvolvido.

O que aparece em escala maior é a experiência local frente a cultura estrangeira. Para Caetano, não era a inautenticidade cultural ou uma “alienação das raízes regionais ou

nacionais, não lidávamos com tais noções embora uma forma branda e ingênua de nacionalismo não nos fosse totalmente estranha” (VELOSO, 1997, p.23), mas uma inautenticidade em copiar um estilo que deslumbrava os jovens de Santo Amaro cujo desenvolvimento eles não sabiam acompanhar.

Qual a dificuldade em acompanhar as atualizações do estilo, nesse caso, da moda do rock n roll²⁴? Difícil imaginar a produção da cultura americana, estimulada por um mercado de massas interno, possa ser acessada pelas populações na periferia do capital a tempo para fazer com que a relação entre produção, circulação e consumo das mercadorias culturais não sofresse um descompasso entre moda vigente nos EUA e a América do Sul, bem como a efetivação desses tais produtos comercializados no Brasil. O descompasso entre a produção da moda e o consumo parece estar mais ligado ao limite técnico do desenvolvimento das forças produtivas em escala territorial do capitalismo mundial à época.

Não que isso fosse uma exclusividade brasileira. Keith Richards²⁵ conta que Mick Jagger importava o catálogo dos discos da gravadora Chess Records, responsável pela produção do blues urbano de Chicago de artistas como Muddy Waters e Howlin’ Wolf, devido a dificuldade em achar essas mercadorias disponíveis nas lojas de discos de Londres. John Lennon²⁶ negociava álbuns de rock n roll de marinheiros norte americanos no porto de Liverpool em detrimento das lojas de discos pelo fato dos marinheiros sempre estarem com os últimos lançamentos em mãos, já que essas mercadorias chegavam à Inglaterra com um grande atraso em relação a seu lançamento nos EUA. Em outro ângulo, talvez, o que devêssemos observar e que o relato de Caetano Veloso não contempla, é a classe a qual esses meninos e meninas do rock n roll de Santo Amaro pertenciam e que lhes permitia o consumo da moda internacional.

Não era a inautenticidade cultural que criticávamos neles, uma alienação das raízes regionais ou nacionais não lidávamos com tais noções, embora uma forma branda e ingênua de nacionalismo não nos fosse totalmente estranha; o que se

24 Como produto da Indústria cultural norte americana, o rock n roll estava em duas frentes principais, a indústria fonográfica e a indústria do cinema. A produção de canções de rock n roll na década de cinquenta estava se iniciando. Chuck Berry, Little Richards, Johnny Cash, Carl Perkins, Roy Orbison, The Everly Brothers, Gene Vincent, Eddie Cochran e o próprio Elvis Presley estavam em seus primeiros trabalhos, e o mercado do rock n roll nesse momento dependia do cinema como veículo de divulgação. *Rock Around The Clock*, exibido no Brasil com o nome *O Balanço das Horas*, filme de 1956, foi o divulgador internacional do estilo, e nos EUA, a banda de Bill Haley foi a responsável por divulgação do rock entre o público branco. As notícias de jornais da época relatam o alvoroço em diversas cidades do país.

25 Ver RICHARDS, Keith. Vida. São Paulo, Globo, 2010.

26 Ver BRAMWELL, Tony. Magical mistery tours: minha vida com os Beatles. São Paulo: Seoman, 2008.

criticava nesses meninos era a inautenticidade psicológica visível em seus esforços de copiar um estilo que os deslumbrava mas cujo desenvolvimento eles não sabiam como acompanhar. Riamos deles, como se percebêssemos que atuavam como canastrões. Mas o que mais me afastava dessa tendência de americanização era o fato de ela não ter chegado a mim com nenhum traço de rebeldia. (VELOSO, 1997, p. 23)

Para Roberto Schwarz, como pano de fundo, a tendência a americanização “imprime a seu atraso o selo contemporâneo”²⁷, localizando Santo Amaro da Purificação no mundo. Ao contar a história de sua infância, o recesso familiar e as relações com amigos, Caetano busca as referências da atualidade mundial no cotidiano da cidade pequena, e dessa forma “nem a província e a infância são tão apartadas da atualidade quanto se supõe, nem esta última é tão estereotipada quanto as generalidades a seu respeito” (SCHWARZ, 2012, p. 57), conforme o crítico literário.

Assim, os meninos e meninas fascinados pelo rock n roll, estavam em sintonia com a cultura hegemônica mundial por meio da produção da indústria cultural norte americana, pano de fundo e ponto de partida para a reflexão do músico sobre a produção da cultura nacional, em que a originalidade e a competência técnica, a exemplo da análise feita sobre Carmen Miranda, servem de contraponto para pensar a cultura na periferia do capital em relação ao mercado mundial.

Comentaremos brevemente aqui tal relação, já que o relato de Caetano Veloso, sob o ofício de músico popular, nos oferece uma imagem da formação da indústria cultural nacional em relação com uma indústria cultural mundial já estabelecida, em que a convivência de diferentes gêneros de filmes e canções na rádio forma um quadro em que o monopólio norte americano não estava bem estabelecido, com a convivência de produtos de diversas nacionalidades.

Caetano Veloso (1997) nos coloca que a influência americana na cultura brasileira não teve início com o rock n roll. Cinema e canção popular americanos já estavam presentes na vida brasileira desde os anos 20, sendo que chegaram “com força” nos anos quarenta – década em que o realinhamento político de uma nova ordem mundial mudava as relações geopolíticas estabelecidas então. A música popular americana competia em terreno brasileiro com outros ritmos como a rumba cubana, o tango argentino, o fado

27 “Muito brilhante e felliniana, a crônica da juventude do autor em Santo Amaro — uma cidade pequena, próxima de Salvador — tem como pano de fundo a tendência à americanização, que imprime a seu atraso o selo contemporâneo.” (SCHWARZ, 2012, p.57)

português, e, “sobretudo a música popular brasileira, que nunca foi vencida no consumo nacional por nenhum produto de exportação” (VELOSO, 1997, p.29). A crítica de Caetano Veloso aos jovens que aderiam a moda do rock n roll não é uma crítica ao imperialismo da cultura norte americana no Brasil, mas à aspectos do processo de modernização.

A trinca dos protagonistas, entre Caetano Veloso e a moçada que curti um rock na cidade, forma para Roberto Schwarz um quadro cheio de ironia, distante dos esquemas batidos em que a consciência pátria dá combate ao imperialismo americano.

“Em plano imprevisto, são aspectos divertidos e verdadeiros da modernização, ou da americanização, noções que na prática eram difíceis de distinguir.”
(SCHWARZ, 2012, p.58)

Podemos sugerir que, ainda que divertidos, esses aspectos difíceis de distinguir e que aparecem personificados na cultura americana são parte do aprofundamento da mercantilização geral do boom fordista pós-segunda guerra, que encontrava sua expressão no processo de territorialização do capital no Brasil por meio da nascente indústria cultural e da formação de um mercado consumidor interno no país. A produção de mercadorias culturais nos parece longe de uma imposição do imperialismo americano no campo da cultura, mas uma disputa de mercados internos na qual a indústria cultural americana, que já tinha uma alta produção de mercadorias culturais, possuía vantagem competitiva em relação aos outros países. Não é apenas a música ou o filme que são comercializados. Uma série de outras mercadorias eram necessárias para viabilizar o empreendimento. Desde as estações de rádio à infraestrutura territorial de antenas e receptores necessários à reprodução da programação, aos rádios domésticos, salas e projetores de cinema, discos, enfim, uma gama de hardwares necessários para a reprodução das mídias.

Roberto Schwarz (2012) nos coloca que, como influência, os Estados Unidos também aparecem sob variantes menos risonhas no livro de Caetano, com discussões acerca da identidade e subserviência nacionais, além do golpe de Estado que instalou a ditadura, “aliás, modernizante por sua vez” (SCHWARZ, 2012, p. 58). A relação entre a cultura, o gosto da província e o americanismo dos generais golpistas formam parte de um mesmo processo para Schwarz, formando uma unidade que percorre o livro, proporcionando, entre outros, a sua especificidade histórica. A posição de Caetano também é diferenciada, “fugindo às limitações do nacionalismo simplista” (SCHWARZ, 2012, p.59), das alienações das raízes regionais ou nacionais como o próprio Caetano Veloso afirma.

Na segunda metade da década de cinquenta, em Santo Amaro, lugar onde a sensatez parecia pertencer ao menos a uma parcela de seus cidadãos²⁸, “eram muito poucos os meninos e meninas que se sentiam fascinados pela vida americana da era do rock n roll e tentavam imitar suas aparências” (SCHWARZ, 2012, p.58). Calças jeans, botas, moças de rabo – de cavalo e chiclete, eram um grupo minoritário na cidade. Para Caetano, “eles me pareciam um modelo pouco atraente porque embora fossem exóticos, eram medíocres” (VELOSO, 1997, p. 23), não deixa de chamar a atenção à inversão que o termo exótico expressa aqui.

O exotismo, como caráter pitoresco, não está na província para Caetano, como poderia aparecer ao olhar do estrangeiro, do sujeito da metrópole, mas aparece na figura do estrangeiro, retirando de Santo Amaro da Purificação, ao menos a cena cultural da cidade – do lugar do provincianismo, e mais próxima às novidades da metrópole. Mas o que afastava o músico da tendência a americanização era o “fato de ter chegado a mim sem nenhum traço de rebeldia” (VELOSO, 1997, p. 23). Segundo o crítico literário, a posição acrítica da moda internacional e a abdicação da experiência própria já eram um problema para Caetano “desde cedo” (SCHWARZ, 2012, p. 58).

Segundo Roberto Schwarz, para Veloso, a imitação das novidades americanas não lhe parece inautêntica em si, pois pode ser portadora de inconformismo, quando então adquire autenticidade. O que conta não é a procedência dos modelos culturais, mas a sua funcionalidade para a rebeldia, esta sim indispensável ao país atrasado (SCHWARZ, 2012, p. 60) Muito esclarecidamente, o autêntico se definiria por oposição ao conformismo, e não à cópia ou ao estrangeiro.

(...) Caetano foi precoce na compreensão da política internacional da cultura, em que o influxo estrangeiro — inevitável — tanto pode abafar como trazer liberdade, segundo o seu significado para o jogo estético-político interno, que é o nervo da questão. (SCHWARZ, 2012, p. 59)

Em contraste com as manifestações a respeito do caráter inautêntico da cultura nacional sob prognósticos nada auspiciosos a respeito do caráter postigo e imitado da vida cultural nacional, como formulado por ainda por Sílvia Romero no séc. XIX, e que fora

28 “Mas isso não me levava a nada além de partilhar com os santamarenses razoáveis uma atitude crítica condescendente em relação ao que naqueles garotos parecia tão obviamente inautêntico.” (VELOSO, 1997, p. 23) A essa observação de Caetano, segue o comentário de Schwarz: “Embora usasse um pé de meia de cada cor, o extravagante Caetano se aliava aos santamarenses sensatos — uma categoria pouco sociológica, mas possivelmente real —, para juntos criticarem a moçada que estreava o rock na cidade.” (SCHWARZ, 2012, p.58)

objeto de interpretação de diversas correntes como os românticos, naturalistas, modernistas, cosmopolitas, nacionalistas de alinhamento à esquerda ou a direita, a questão da inautenticidade “corresponde a um problema durável e de fundo” (SCHWARZ, 1987, p. 29). Para Caetano Veloso, essa questão mudaria de configuração, já que não é a imitação da cultura estrangeira que se torna um problema de fundo, mas “a sua funcionalidade para a rebeldia, esta sim indispensável ao país atrasado” (SCHWARZ, 2012, p. 59).

De acordo Roberto Schwarz, é o inconformismo que afere o caráter autêntico dos modelos culturais internacionais na formulação de Caetano Veloso, o que nem por isso faz com que a influência americana deixe de ser um problema pelo que representa de monopólio e imposição. A posição de Caetano, que evita a xenofobia, não impede o músico de problematizar as pressões do imperialismo “nas relações de força do século americano” (SCHWARZ, 2012, p. 59). Essa posição demonstra a precocidade de Caetano alegada a posteriori em compreender a política internacional da cultura, “em que o influxo estrangeiro — inevitável — tanto pode abafar como trazer liberdade, segundo o seu significado para o jogo estético-político interno, que é o nervo da questão” (*Idem, ibidem*). Assim, acreditamos que Schwarz localiza na narrativa de Caetano Veloso a relação entre o “local e o universal” tal como formulada por Antonio Cândido no ensaio *Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (panorama para o estrangeiro)*²⁹. Segundo Cândido:

Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução de nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que ela toda se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. (CANDIDO, 2010, p. 117)

É necessário guardar as devidas ressalvas sobre a formulação de Antonio Cândido. Primeiro, no que toca formulação da relação entre o local e o universal como uma “lei espiritual” (*Idem, ibidem*) que se realiza no plano psicológico (*Idem, ibidem*) da nação no plano dos programas. A discussão nesse caso se realiza em âmbito literário, entre a afirmação por vezes violenta do nacionalismo literário com veleidades a propor uma língua diversa, e o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. A obra ideal é a que representa os momentos de equilíbrio entre as duas tendências, em compromisso com o padrão universal.

29 Ensaio de Antonio Candido intitulado *Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (panorama para o estrangeiro)*. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.

Segundo Cândido, esse processo pode ser chamado de dialético, pois consiste na integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local como substância da expressão e os moldes herdados da tradição europeia, como forma de expressão. A literatura nacional, sob esse aspecto, se encontra em uma superação constante de obstáculos, tal como o sentimento de inferioridade de um país novo, tropical e mestiçado, em face dos velhos países de composição étnica estabilizada e com uma civilização elaborada em condições geográficas diferentes (*Idem, ibidem*). O intelectual brasileiro se encontraria entre os padrões europeus de educação, e que por vezes, aparecem como elementos divergentes e aberrantes frente à particularidade do meio, raça e história brasileiros.

Elaborar a relação entre o local e o universal como uma lei de evolução da vida espiritual nacional, como formulado, nos parece acorrer ideia de um desenvolvimento universal do qual os fenômenos culturais na civilização seriam dotados como lei universal, como elaborado por Max Weber na introdução³⁰ de seu livro *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Para nós, o desenvolvimento universal de Weber é a forma da racionalidade moderna do ponto de vista científico sobre os fenômenos culturais, do qual tanto o estabelecimento de leis científicas quanto o movimento ontológico que a razão iluminista assume no capitalismo procedem.

Para uma crítica à dialética entre o local e universal no capitalismo como lei de evolução espiritual, esta deve passar pela problematização do desenvolvimento histórico do processo de modernização, o qual o Brasil se insere na modernidade como um país Estado de formação colonial, ou seja, seu processo histórico está atrelado a expansão das relações capitalistas de produção desde o momento das grandes navegações, a qual o território é inserido como uma colônia produtora de mercadorias tropicais dentro da divisão territorial do capitalismo mundial.

Portanto, a formação do Brasil como país, é resultado do processo de territorialização do capital mundial. A dialética entre local e universal passa pela relação entre colônia e metrópole no histórico da expansão capitalista. Os fenômenos culturais como a arte, a literatura, arquitetura e música se formam em relação ao centro do

30 “No estudo de qualquer problema da história universal, um filho da moderna civilização europeia sempre está sujeito a indagação de qual a combinação de fatores a que se pode atribuir o fato de na Civilização Ocidental, e somente na Civilização Ocidental, haverem aparecido fenômenos culturais dotados (como queremos ver) de um desenvolvimento *universal* em seu valor e significado. Apenas no Ocidente existe a “ciência” num estágio de desenvolvimento que atualmente conhecemos como válido.” (WEBER, 1967, p. 01, destaque do autor)

capitalismo, a Europa como metrópole do capital até mesmo para se entenderem como tais, como expresso por Cândido sobre os padrões europeus de educação a qual o intelectual nacional está sujeito.

A discussão sobre a originalidade ou autenticidade da cultura nacional passa pela relação de como se forma a produção nacional da cultura em relação ao centro do capital, e não separado desta. Esse movimento se diferencia também do caso de Sílvio Romero, para quem a cultura nacional é produto do ponto de vista do meio geográfico e da raça, de uma civilização de mestiços (SCHWARZ, 1987). Assim, a relação entre local e universal não se dá por uma lei de evolução das civilizações, mas pelas próprias relações capitalistas de produção que se territorializam com a expansão do capitalismo pelo globo, incluindo os fenômenos culturais.

Nessa perspectiva, o início da autobiografia de Caetano Veloso é um achado. Ao iniciar a discussão sobre a autenticidade da cultura brasileira, ele parte da influência da cultura americana em Santo Amaro da Purificação porque tanto o Brasil quanto os Estados Unidos estão inseridos no mesmo campo histórico, do capitalismo mundial. Santo Amaro da Purificação não está apartada da modernidade, por mais que possa parecer a algumas análises que enxergam a materialidade da espacialidade ou do desenvolvimento industrial como índice de progresso e atraso. Mas para Caetano Veloso, Santo Amaro não parece se relacionar com o mundo por meio da mercadoria como forma social, mas pelo campo da cultura que aparenta autonomia em relação ao capital.

Caetano Veloso (1997) relata que, ao final da Segunda Guerra Mundial, seu pai sai às ruas de Santo Amaro agitando uma bandeira da União Soviética, ao mesmo tempo em que possuía um retrato de Roosevelt na sala de casa. Minha Daía, prima de Caetano e agregada da família, cansada da vida tacanha de Santo Amaro sonhava com as liberdades do existencialismo francês. Seu Agnelo Rato Grosso, descrito por Caetano como “um mulato atarracado e ignorante que era açougueiro e tocava trombone na Lira dos Artistas” (VELOSO, 1997, p. 31 – 32) foi surpreendido por Caetano e seus amigos chorando à saída de *I vitelloni*, filme de Federico Fellini, limpando o nariz na gola da camisa e um pouco embaraçado justificando “Esse filme é a vida da gente!” (*Idem, ibidem*)

Esse movimento nos mostra que, a cultura nacional que Caetano procura retratar do Brasil não se expressa como gênero de vida, mas como uma cultura que se forma diretamente na relação entre o local e o universal. Como coloca Roberto Schwarz:

Assim, a política e a cultura estrangeiras faziam parte normal do cotidiano da província e de seu mercado, que nunca foram exclusivamente nacionais, ao contrário do que afirmava a ilusão nacionalista. A oposição efetiva não estava entre o nacional e o de fora, como se fossem entidades estanques, mas entre apropriações vivas e consumo alienador, seja do externo, seja do interno. (SCHWARZ, 2012, p. 62)

Como nos coloca Roberto Schwarz, Caetano não considera o nacional e o estrangeiro como culturas estanques, considerando a apropriação que pode ser feita dos modelos externos, que podem agir como fator de autoconhecimento (SCHWARZ, 2012, p. 62). Um exemplo são os filmes de diferentes nacionalidades exibidos nas salas de cinema de Santo Amaro, bem como a música. O problema da originalidade não está em uma influência perniciosa ou na cópia da cultura estrangeira, mas como no caso dos meninos e meninas do rock n roll, sua adesão ao internacional não vinha com uma rebeldia que questionasse os costumes da sociedade santoamarense.

A discussão da cultura nacional para Caetano também pode ser vista em sua formulação sobre a linha evolutiva da música³¹, a concorrência entre a cultura nacional e internacional, e o retrato que o cantor faz da chegada do rock n roll dos anos cinquenta no Brasil bem como a explosão da bossa nova.

1.3 – A linha evolutiva da música brasileira em Verdade Tropical – do samba à bossa nova

No campo cultural, o lugar da canção não foi o mesmo do cinema, em que “o cinema de Hollywood não encontrou quase nenhuma resistência nacional e conviveu com as produções europeias e mexicanas sem maiores motivos para se sentir ameaçado” (VELOSO, 1997, p. 23). Ao lado de Frank Sinatra e Nat King Cole, estava a música regional de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Pedro Raimundo, além de Bob Nelson que, vestido de cowboy, mesclava o canto de origem alemã yodel em versões para o português de canções do Oeste americano. O sucesso em Santo Amaro do cinema norte americano eram os musicais da Metro:

“(...) voltávamos para casa depois do cinema imitando os passos de Gene Kelly e Cyd Charisse. De modo que os fãs de Elvis Presley, quando apareceram,

31 A ideia de linha evolutiva da música popular brasileira foi formulada inicialmente por Caetano Veloso em um debate publicado originalmente na Revista Civilização Brasileira em 1966. Esta entrevista, bem como a questão da linha evolutiva, será problematizada mais à frente na dissertação.

deveriam ser os representantes de um mero movimento de atualização do acompanhamento que fazíamos da cultura de massas americana.” (VELOSO, 1997, p. 30)

A observação de Caetano sobre a chegada do rock n roll e a relação com cinema norte americano pode nos mostrar como a indústria cultural também opera como sistema³², já que o rock chega ao Brasil por meio do cinema. Nora Ney, cantora de rádio e de canções samba canção gravou *Rock Around The Clock* em um programa de auditório da Rádio Nacional o qual Caetano Veloso ouviu³³, meses antes da estreia do filme de mesmo nome. Caetano comenta que o rock marcava presença no mercado com versões para o português da nova canção comercial americana, e que o filme “Rock Around The Clock”, com performance musical da banda *Bill Haley and His Comets* provocou o entusiasmo dos telespectadores com depredações de cinemas no Rio de Janeiro³⁴. Tendo assistido o filme no Cine Guarany em Salvador, Caetano relata que entrou com medo de ser possuído por alguma força irracional, como tantas vezes sentia no candomblé, até se dar conta que estava frente a uma chanchada tal como das comédias carnavalescas de filmes brasileiros.

Caetano afirma serem diversos os motivos, e com muito boas razões (VELOSO, 1997, p. 34) do porquê os garotos de sua geração fãs de rock eram minoritários, e que não só em Santo Amaro mas em todo o Brasil, a mitologia norte americana dos anos cinquenta não ter causado um impacto considerável³⁵.

32 “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si.” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.99)

33 “Curiosamente foi essa mesma mulher quem primeiro cantou publicamente um rock no Brasil - “Rock around the clock” -, num programa de auditório da Rádio Nacional do Rio de Janeiro que tive a sorte de ouvir -, mas isso não passou de um episódio isolado em sua carreira.” (VELOSO, 1997, p. 38) Em 1961, Nora Ney gravaria a canção “Cansei de Rock”.

34 As notícias de jornais da época relatam o alvoroço em diversas cidades do país. Em São Paulo, de acordo com o jornal Estado de São Paulo, a polícia foi acionada para vigiar a plateia no Cine Paulista, localizado na Rua Augusta, a fim de impedir os jovens de dançarem, terminando com o tumulto e depredações do local. Jânio Quadros, prefeito à época, ordenou a polícia que tomasse alguma atitude em relação ao comportamento dos jovens, acusados de levar pelo movimento de Arregimentação Feminina e a Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs “selvageria e delírio coletivos” nas onze salas de cinema que exibiam o filme na época. Jânio ordenou inclusive a ida de menores de idade para o juiz. A censura inicial de 14 anos passou para 18 a fim de atenuar os episódios que se seguiam. In: <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,o-rock-proibido-do-ao-balanco-das-horas,11698,0.htm>

35 Vemos, que à exemplo do relato de Tom Zé, muitos garotos da geração de Caetano Veloso provavelmente não concordariam com ele “(...) uma das maiores emoções da minha vida foi em 1956, eu era do primeiro ano de colégio; eu entrei no cinema Excelsior, duas horas da tarde pra filar a aula, me sentei, começou um filme chamado *No balanço das horas*. Quando Bill Haley começou com aquele “Rock around the clock” eu comecei a chorar. Mas naquele tempo chorar era feio! Homem não chorava. Principalmente chorar era feio... até agora eu fico arrepiado. Porque como minha família é uma família comunista e comunista tem negócio de cultura, de música clássica, eu estava acostumado a ouvir Beethoven, estava acostumado até com Stravinsky, botar esses tempos totalmente fora de lugar com compassos compostos, o diabo lá na Sagração da Primavera, mas de uma maneira tão radical e tão de chofre, como Bill Haley bota no arranjo de “Rock around the clock”... Foi nesse momento em que eu vi o Bill Haley tocando, que eu entendi, compreendi realmente, que a

Um dos motivos, senão o principal, foi o surgimento da bossa nova. A descoberta veio aos dezessete anos por meio de um amigo de ginásio, que indicara a música *Desafinado* para Caetano por saber que o amigo gostava de “coisas loucas” (VELOSO, 1997, p. 35). Em Santo Amaro da Purificação, Caetano passou a se reunir com alguns amigos e sua irmã Maria Bethânia em frente ao “bar de Bubu” para ouvir o primeiro LP de João Gilberto, o *Chega de Saudade*. Se o rock n roll era um grande fenômeno de massas na América do Norte, em breve o peso considerável que a bossa nova teria no mercado de discos do Brasil provaria que aquele pequeno grupo de ouvintes em Santo Amaro não estavam sós em sua descoberta³⁶.

No relato de Caetano Veloso sobre a bossa nova temos tanto o impacto causado pela experiência da escuta de João Gilberto sobre o cantor na época em Santo Amaro, quanto a formulação do músico a respeito da linha evolutiva da música brasileira, já que podemos afirmar que este é um dos principais temas a que o músico se lança no propósito do livro³⁷. Nesse aspecto, a bossa nova de João Gilberto arrebatara Caetano, que a acompanhou como uma sucessão de delícias para a sua inteligência, e que se desdobrou em um processo radical de mudança de estágio cultural que levou o sua geração a rever tanto o gosto quanto o acervo nacional, e o mais importante, suas possibilidades (VELOSO, 1997, p. 35).

Essas mudanças estão ligadas a uma interpretação pessoal do samba, por parte de João Gilberto. Esta se manifestava pela batida mecanicamente simples, mas que musicalmente sugeria uma infinidade de maneiras sutis “de fazer com que fazer as frases melódico-poéticas ginghamem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio” (VELOSO, 1997, p. 36), elemento que deflagram uma revolução que catalisou

terra estava solta no espaço. Aqueles compassos fora do lugar, foi que me disseram, realmente a terra não está presa a nada. Se disser isso tudo aí, você não acredita. Só na hora que eu vi o Bill Haley é que eu acreditei. A terra tá solta. Aí senti aquela vertigem. O disco dele me botou na vertigem, no choro, na emoção. Que a estética quando vem, pega você sem pele, só os nervos à flor da pele, quando a coisa esteticamente forte que pega, você vai pro diabo, você vai pro céu, pro inferno. Aquela coisa que dói as dissonâncias, os contratempos doem no corpo todo!” Tom Zé in *Estudando o samba 1976*, Entrevistas a Charles Gavin, Ebook, sem numeração de páginas.

36 “(...) Bubu gostar de João Gilberto era apenas o primeiro sinal de que eu, Chico Motta, Dasinho e Bethânia não estávamos sós no entusiasmo da nossa descoberta: breve a bossa nova teria um peso considerável mesmo no mercado de discos do país (...)” *Idem, ibidem*.

37 “Este livro é uma tentativa de narrar e interpretar o que se passou. João Gilberto, meu mestre supremo, respondendo sobre mim numa de suas raríssimas entrevistas, disse que eu contribuía com “um acompanhamento de pensamento” para a música brasileira, ou seja, para o que ele faz. Pois bem, este livro significa a decisão de levar até o fim essa tarefa. De certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música.” (VELOSO, 1997, p. 18)

e proporcionou o desenvolvimento do trabalho de diversos artistas do período como Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo e para a geração seguinte, composta por Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Nara Leão, Baden Powell, Leny Andrade.

Além de permitir o desenvolvimento musical dessa geração, a bossa de João Gilberto sintetizou uma busca pela modernização que havia na música brasileira através da imitação da música norte americana por artistas como Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, e o conjunto vocal Os Cariocas. João Gilberto revalorizava as criações destes, oferecendo legitimidade as suas pretensões. O uso do cool jazz, o que havia de mais moderno na música americana por parte de João Gilberto, permitiu também o autor se religar a grande tradição brasileira. O canto de Orlando Silva, Ciro Monteiro, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Wilson Batista, Geraldo Pereira e Assis Valente. Todo esse procedimento, segundo Caetano Veloso, permitiu uma fruição da música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro, além de por o passado em nova perspectiva, chamando a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escola de samba.

A atenção se dirige também ao impacto cultural causado pela bossa nova ao se levar em conta não só o peso histórico e sociológico que o aparecimento de uma música ultra sofisticada representa num contexto como o brasileiro, mas “alguns aspectos estéticos de grande sutileza e complexidade” (VELOSO, 1997, p. 37). Em relação a crítica feita à bossa nova³⁸, que esta teria tirado o samba das ruas e o transformado em um gênero pop para o consumo de jovens urbanos de classe média, o surgimento de João Gilberto fez o oposto, já que o samba conhecia uma longa história de estilizações sofisticadas desde o início do séc. XX, que o afastaram do batuque dos terreiros da Bahia, parte da cultura não só da população analfabeta dos bairros pobres ou das áreas rurais atrasadas, mas também das classes médias das cidades do Recôncavo Baiano e do partido alto das favelas cariocas (VELOSO, 1997, p. 37).

A transformação do samba em um gênero pop elaborado tem relações com outras áreas da cultura de massa, em que podemos observar mais uma vez, agora no recorte nacional, o funcionamento da indústria cultural como sistema. Para Veloso, não foram músicos americanizados como Dick Farney, Lúcio Alves ou Johnny Alf responsáveis por

38 Tal como a posição do crítico musical José Ramos Tinhorão, para quem a bossa nova “marca o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares” (TINHORÃO, 1975, p. 221)

esta transformação, mas o teatro, o rádio e disco que fizeram nascer sucessivas gerações de arranjadore, cantore, compositore e instrumentistare que criaram “um samba domado e refinado” a partir dos anos quarenta. O samba canção que já vinha se desenvolvendo desde Noel Rosa, com interpretações cool de Mário Reis, Ary Barroso, Orlando Silva, Silvio Caldas, Herivelto Martins além de Caymmi dos anos quarenta já demonstrava a que o “samba domado” havia muito se tornara o gênero dominante, em que os tratamentos mais percussivos de samba “de rua” ou “de terreiro” eram antes a exceção que a regra.

Em suma: o samba tem sido um gênero pop para consumo de populações urbanas desde sua consolidação estilística no Rio de Janeiro, para a qual o teatro, o rádio e o disco contribuíram decisivamente. Só nestes últimos decênios do século é que começaram a se comercializar as gravações de sambas de “escola” com a exuberante percussão das baterias. Inicialmente considerado um artigo para turistas, o LP anual dos sambas-enredos das grandes escolas de samba do Rio se tornou um item obrigatório na agenda das companhias de disco do Brasil – e uma previsão também obrigatória no inimaginável orçamento de larga faixa de consumidores brasileiros. (VELOSO, 1997, p. 38)

A elasticidade do mercado que passou a abranger formas brutas de manifestação musical, além dos sambas do Rio e os sambas de rua da Bahia que surgiram após o hábito de gravar e radiofundir essas manifestações, como uma gama de estilos registrados de forma mais documental, também se devem a bossa nova, pelo grau de estilização conseguida e pela segurança que a mesma “nos deu”, a capacidade de criar produtos acabados que teria deixado tanto a produção das escolas de samba quanto Nelson Cavaquinho longe dos estúdios, segundo Caetano.

Neste caminho, podemos observar como para Caetano Veloso a produção cultural nacional tem grande aparência de autonomia em relação ao mercado, chegando a apontar os caminhos que este tem a oportunidade em explorar devido a tradição conseguida pelas inovações da música brasileira, e não o filão de consumo que o mercado interno representa para a indústria fonográfica, que se esforçou em atender as diversas demandas de estilos e perfis de consumo na época de sua formação.

Para Schwarz, as passagens sobre a bossa nova e João Gilberto no livro se destacam não só pela qualidade da análise, mas pela correspondência com o fundo biográfico social. A dialética entre invenção artística e seu momento histórico foi desde sempre o objetivo da crítica de esquerda³⁹, e na exposição de Caetano Veloso, a inovação técnica da bossa nova

39 “(...) aqui, realizado por um adversário”. Esta observação no final da frase feita por Schwarz pode sugerir que antes de Schwarz problematizar a mudança de polo político de Caetano, ele considera o músico como adversário do campo político. Uma análise da bossa nova direcionada a questão da classe, mesmo que feita de forma um tanto quanto superficial, pode ser atribuída a Tinhorão, a quem Caetano Veloso possui uma

corresponderia para o crítico literário a um conjunto de impasses, tanto musicais quanto sociais, abrindo perspectivas para o futuro e redefinindo o passado.

A definição do estilo de João Gilberto por Caetano Veloso associa uma tradição marcada racial e socialmente a um desenvolvimento de vanguarda com projeção internacional, que desprovincianizava a produção nacional além de viabilizá-la no mercado estrangeiro e junto a novos públicos no país. Em outras palavras para o crítico literário, a fusão do samba e do jazz, uma viravolta formal, têm consequências além da forma, rearranjando o campo da música popular brasileira e entre as classes sociais e as raças, em relacionamento mais produtivo com a cultura dominante do tempo.

A versão mais audaciosa, meditada e reivindicativa do elogio vem nas páginas finais, em que o grande cantor popular, pela originalidade da dicção musical que desenvolveu, é dito “um redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira — da sua desumana e deselegante estratificação —, como desenhador das formas refinadas e escarnecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas”. Como poucas vezes, a invenção artística e sua força estão ligadas a uma análise de classe sob medida para o país. (SCHWARZ, 2012, p. 71)

O que Roberto Schwarz deixou de comentar é a continuação da frase por Caetano Veloso: “Por meu intermédio, o tropicalismo tomou a realidade da música popular no Brasil pela sua vocação mais ambiciosa materializada no som de João” (VELOSO, 1997, p. 502). Na questão da linha evolutiva da música popular brasileira, Caetano afirma que a tropicália foi a continuação da bossa nova de João Gilberto, sendo este “um exemplo claro de atitude antropofágica” (VELOSO, 1997, p. 249). Uma das possibilidades abertas ao futuro pela bossa nova, na linha evolutiva, é a própria tropicália.

Ainda sobre João Gilberto, Caetano nos dá a ideia de uma revolução artística, ou “uma revolução sem mais” (SCHWARZ, 2012, p. 70). A revolução que João Gilberto operou nas relações entre fala, linha melódica e a batida do violão, segundo Schwarz, possibilitou o desenvolvimento do trabalho dos companheiros de geração, abriu caminho para a próxima geração de músicos, deu sentido à busca pelos predecessores que vinham tentando modernizar a música brasileira pela imitação da música americana e marcou uma posição na música brasileira, sugerindo programas para o futuro e colocando o passado em nova perspectiva, envolvendo os mais diferentes músicos das mais diferentes classes sociais como já descrito acima. Essa movimentação retira esses músicos que antes estavam isolados e os colocam em uma associação produtiva, em que para o crítico literário a

adversidade histórica, desde a publicação de seu artigo *Primeira Feira de Balanço* publicado originalmente na revista *Ângulos*, publicação dos alunos de direito da Universidade Federal da Bahia, em 1965.

grande virtude está no fato da inovação não afetar somente o presente e o futuro, mas resignifica também o passado, que deixa de ser imutável. “A viravolta é um micromodelo do alcance total que tem uma revolução, mesmo restrita” (SCHWARZ, 2012, p. 73).

O livro de Caetano é extremamente rico em referências a artistas e obras, sendo uma virtude o autor e um desafio ao leitor a grande quantidade de referências utilizadas em que as feições individuais conferem densidade a problemática de sua geração. Para Roberto Schwarz, na análise de Caetano Veloso, obras e artistas não são epifenômenos, mas acontecimentos, “pontos de acumulação do real, que fazem diferença e têm consequências no campo estético e fora dele” (*Idem, ibidem*).

Esses pontos são momentos da história em curso, que não se reduzem a dinâmica do mercado, como as modas que se sucedem, ou aos esquemas “pré-fixados do marxismo vulgar” (SCHWARZ, 2012, pp. 73 – 74). Por outro lado, em uma área tão comercial quanto a música popular, e no momento de “indústria cultural nascente” (*Idem, ibidem*), Caetano incorre no risco de transformar as funcionalidades do mercado em mitificações. Aqui, podemos pensar que relações próprias à dinâmica do mercado, como a diversificação de estilos musicais na produção de músicas, ou a absorção de ritmos populares pelo grande mercado a fim de atingir o maior público consumidor possível, ganham a feição de conquistas por parte de personalidades do mundo artístico. No caso da linha evolutiva, o de precursores.

Um comentário breve, sobre as colocações acima do texto. Ao formar um conceito de linha evolutiva a partir de um momento de síntese realizada na bossa nova de João Gilberto, este conceito pode nos levar a dois aspectos da mesma questão. A primeira é a questão da tradição, meio pelo qual se abrem novas possibilidades para o futuro, e pela qual se resignifica o passado.

Da forma que Caetano propõe a linha evolutiva da música, é necessário pensar o papel do Estado Novo nesse processo, já que o músico não o aborda. A que tradição do samba como música urbana passa pela sua vinculação inicial como fenômeno regional carioca no início do século XX até o período em que a ação cultural do Estado Novo no governo varguista, transforma o samba em símbolo nacional. Este passa por uma reestilização, inclusive nas suas letras, que passam a elogiar o mundo do trabalho como uma virtude do cidadão brasileiro, além dos costumeiros temas românticos das canções.

Para Renato Ortiz (ORTIZ, 2006, p. 42 -43), esse processo também se dá na reelaboração da figura do mestiço. Qualidades antes vistas pelos escritores do séc. XIX

como preguiça e indolência, partes do caráter racial do povo, são substituídas pela ideologia do trabalho, que se torna pedra de toque do Estado Novo. Essa ação se estende em direção a música popular no período, quando a malandragem é combatida em nome da ideologia do trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira.

A falta da problematização da ideologia do trabalho na argumentação de Caetano pode vir a deixar de lado o samba como uma manifestação cultural marginalizada pela sua origem de classe e racial. Para se tornar símbolo nacional, o samba teve de atender uma série de demandas da indústria cultural para se tornar um produto rentável, e pelo Estado que endossa junto da ideologia do trabalho o mito das três raças, que encobre os conflitos raciais e possibilita a todos serem reconhecidos no povo, não mais regional, mas nacional.

A linha evolutiva da música popular brasileira, não deixa de ser também uma história feita pelos vencedores, transformando as personalidades individuais em mitificações, uma vitória espetacular na arena do espetáculo.

1.4 – A bossa, o rock, a originalidade

Após a questão da linha evolutiva da música brasileira, vamos retomar a discussão acerca da originalidade da música – e da cultura – brasileira. Antes da chegada do rock n roll, o samba, ritmo tomado por Caetano como o início da tradição da música popular brasileira, já havia passado por algumas estilizações ao longo da primeira metade do séc. XX, alçado a símbolo nacional no governo varguista, além de ter originado a bossa nova. Em comum, ambos os ritmos, como já dito, foram chamados a fazer um corte geracional⁴⁰ ao caráter subversivo em seus respectivos países, como colocara Caetano. Por ocasião da comparação do jornalista norte americano Julian Dibell do *Village Voice*, chamado a trazer a “dimensão revolucionária” do impacto da bossa nova no “ambiente musical e social brasileiro” ao caracterizar João Gilberto como o Elvis⁴¹ do Brasil, Caetano coloca:

É claro que uma renovação do samba, nascida de um requinte do gosto musical em grande parte desenvolvido no culto à qualidade da canção americana dos anos 30 e ao tratamento cool dos jazzistas dos anos 50, não pode ser identificada

40 “A atmosfera de culto minoritário dessas cenas de audição, oposta à explosão maciça do rock'n'roll na América do Norte, não deve nos conduzir a uma negação do caráter geracional subversivo comum aos dois fenômenos e que é o cerne da argumentação daquele jornalista do *Village Voice*.” (VELOSO, 1997, p. 41)

41 Elvis Presley gravou uma canção chamada *Bossa Nova Baby* como parte da trilha sonora do filme *Fun in Acapulco* de 1963, que ganhou a tradução no Brasil como *O Seresteiro de Acapulco*. A letra da música conta a história do garoto bossa nova que depois de trabalhar o dia inteiro, tem que dançar com sua garota que não quer fazer nenhuma outra coisa além de dançar. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GanoEE7VUc> Acessado em 15/10/2017.

com o rock, que é fundamentalmente um gesto de recusa a toda sofisticação. O que pensar, no entanto, se os dois são convidados a desempenhar funções semelhantes? Com efeito, as reações contra o rock nos Estados Unidos e contra a bossa nova no Brasil se alimentavam da insegurança dos medíocres diante do que quer que ultrapassasse o convencional. E os que desejavam transgredir as convenções e sair da mediocridade reuniam-se em torno daqueles movimentos.” (VELOSO, 1997, p.40 – 41)

Caetano aponta diversos aspectos do rock que fariam dele um fenômeno pouco estimulante para ele e os brasileiros de sua geração, diferente da bossa nova. A semelhança em relação às chanchadas carnavalescas, a falta de novidade do rock n roll como dança, que era “insuportavelmente igual a tudo o que podia se ver em filmes americanos dos anos 30 e 40” (VELOSO, 1997, p.43) ou a falta de originalidade em relação as estilizações dos compassos do blues. Para Caetano, a originalidade do rock estava no timbre estridente das guitarras junto a intenção de ser ritmicamente mais selvagem que a música popular americana vinha até ali, “mas nem de longe como a brasileira ou a cubana já eram desde sempre” (*Idem, ibidem*).

Caetano não pontua dessa forma, mas se observarmos seu comentário pelo ângulo do mercado interno, devemos nos perguntar: havia um mercado brasileiro interno constituído capaz de consumir tantas mercadorias de massa de maneira simultânea naquele momento? Mais adiante em *Verdade Tropical*, Caetano relata um encontro com Geraldo Vandré, em que este pede para que os tropicalistas não entrem em uma competição comercial com ele, pois o mercado brasileiro só comportava um grande nome por vez.

Ainda sobre a formação de um ambiente roqueiro em território nacional, Caetano descreve alguns paradoxos (VELOSO, 1997, p.44) a respeito da gênese do rock n roll no Brasil. Da geração de bandas que surgiram na década de oitenta, haveria uma combinação entre “um charme de turma de periferia com um esnobismo de garotos de classe alta que sabem tudo sobre o que se passa na transvanguarda do pós-neorock’n’roll inglês”⁴², com o consumo não só de discos, mas de publicações da imprensa sobre o estilo, prosseguindo “na ciranda do grupos de Seattle” (*Idem, ibidem*), com o surgimento do *grunge* nos anos noventa, frequentemente descrito como rock de garagem:

Quanto a mim, não pode deixar de me soar gozado o uso da expressão “de garagem” para definir um rock selvagem, despojado e antiburguês, pois cresci sem automóvel e entre pessoas que não tinham nem se sentiam na posição de poder sonhar em ter – automóvel. A mera existência de uma garagem em casa teria sido para mim um sinal de vida luxuosa. Sem dúvida, essa reação é muito mais compreensível num menino que cresceu em Santo Amaro do que num outro que tivesse crescido em São Paulo. Sobretudo ela é mais compreensível em

42 (*Idem, ibidem*). É bem curiosa essa classificação que Caetano confere ao punk e ao pós – punk inglês como pós-neorock’n’roll inglês.

alguém que cresceu no Brasil nos anos 50, isto é, antes das consequências advindas da implantação da indústria automobilística, do que em quem está crescendo agora. (VELOSO, 1997, p.44)

O descompasso que o rock americano dos anos cinquenta apresenta em relação à cultura brasileira nos leva a refletir sobre o aspecto da não simultaneidade do processo de modernização em relação a um momento da formação territorial do Brasil. A expressão rock de garagem não é exclusiva do grunge, mas fora utilizada antes inicialmente para classificar um segmento regional de música do oeste dos EUA, no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, antes do movimento conhecido como british invasion se consolidar na América.

A british invasion fora o influxo das bandas de rock n roll inglês (chamado neo rock n roll inglês por Caetano Veloso) que se tornaram populares nos EUA. Iniciado com os Beatles, também faziam parte os Rolling Stones, The Kinks, The Yardbirds, The Who, Small Faces, Pretty Things entre outros. Tais bandas também representavam uma inflexão na música pop, já que basicamente todas elas foram influenciadas pela música popular norte americana, e começaram seu aprendizado musical fazendo covers de blues, rhythm blues, rock n roll e soul music. Era a música popular da ex-colônia se reproduzindo na metrópole, ou a ex-colônia internalizando a metrópole? Quando pensamos na formulação de Paulo Emilio sobre o cinema brasileiro, em que “destituídos de nossa cultura original nada nos é estrangeiro pois tudo o é” (GOMES, 1986, p.88) como um país de formação colonial, e no mecanismo “de nossa incompetência criativa em copiar” (*Idem, ibidem*), como fica o caso do rock inglês, em que a música da ex-colônia é quem estabelece o padrão original a ser seguido na metrópole?

No início dos anos sessenta, as bandas identificadas como rock de garagem eram as bandas de rock da costa oeste americana, como The Sonics, The Fabulous Wailers, The Trashman, The Revels, The Seeds entre outras. Geralmente essas bandas possuíam um saxofonista ou outro instrumento de sopro em sua formação, além do característico timbre fuzz tone nas guitarras. Tais bandas, que possuíam um rock mais sujo e rápido serão suplantadas pelas bandas inglesas no território americano de tal forma que nenhuma delas chega à década de setenta na ativa. Porém, o timbre sujo influenciará as futuras bandas de punk rock, sendo que, hoje em dia, as bandas desse período passaram a ser classificadas como proto punk.

Compostas por jovens de classe média de típicos bairros dos subúrbios construídos no pós-guerra, ensaiando nas garagens de suas casas, durante o auge da produção fordista,

essas bandas pertenciam a geração baby boom. De acordo Francisco de Oliveira, o território estadunidense sob a produção capitalista estava plenamente desenvolvido de forma hegemônica, chegando até mesmo eliminar as diferenças culturais por meio da indústria cultural, produzindo “zonas de localização diferenciada” de atividades econômicas em substituição às regiões (OLIVEIRA, 1981, p.25).

Independente se há ou não o fim da região nos EUA já que esta seria uma outra discussão a ser aprofundada e que não cabe nesse momento em nosso texto, o que vemos em relação a Indústria cultural mundial é uma relação de não simultaneidade histórica.

Para Robert Kurz:

A comunidade nacional forçada não é, porém, a única característica essencial da época passada que se torna obsoleta. A estrutura espacial das particularidades nacionais reciprocamente demarcadas estava também encadeada a uma estrutura temporal de etapas do desenvolvimento capitalista reciprocamente delimitadas. O universo das nações era um universo de não –simultaneidade histórica. Visto que o moderno sistema produtor de mercadorias só gradativamente havia se alastrado a partir da Europa, nos séculos 19 e 20 as diversas idades do capitalismo encontravam-se imediatamente umas ao lado das outras. O que ainda era futuro para uns era para outros o presente ou já mesmo o passado. Esse desnível do tempo histórico produziu como por si só o paradigma do “desenvolvimento”, que nas categorias capitalistas se apresentava como corrida de recuperação dos retardatários históricos. Diante da Grã-Bretanha, a Alemanha e outros países continentais europeus passaram no século 19 por uma semelhante “modernização recuperadora”; no século 20, perante o Ocidente, a Rússia, a China e os ex – países coloniais do sul global se limitaram a repetir a mesma coisa. A nação se converteu aqui no espaço específico da não – simultaneidade histórica. (KURZ, 2003)

O desnível técnico das estruturas espaciais operam tanto entre as particularidades nacionais, no caso os EUA e Brasil, como dentro do próprio território nacional por meio das regiões, como entre Santo Amaro da Purificação e São Paulo. Caetano com razão coloca que:

De todo modo, é certo que um americano estranharia a estranheza que experimentamos em face da eleição da garagem como caverna da subversão – o que diz muito sobre nossas diferenças econômicas, mas também sobre os esquisitos amortecedores que os impactos culturais de fenômenos de massa do chamado primeiro mundo encontram em países como o Brasil, sobretudo no próprio Brasil. (VELOSO, 1997, p.44)

Posta as diferenças econômicas, a “caverna da subversão” também é a caverna do consumo. No processo de modernização do território, em breve o Brasil se tornaria um país industrializado de tradição rodoviarista como os EUA, ao mesmo tempo que o Estado brasileiro estimulava o sucateamento da malha ferroviária através do corte de investimentos a fim de beneficiar a indústria automobilística. Quando a implantação do 45d45P petroquímico traz o desenvolvimento industrial para o Recôncavo Baiano, na

virada da década de cinquenta para sessenta, Caetano lamentará, mesmo se sentindo dividido em relação a isso, com a renovação das fachadas das casas de Santo Amaro que levou em pouco tempo a destruição do tesouro arquitetônico do recôncavo pelos jovens empregados que “se sentiam ricos”.

Entre a sofisticação tanto dos músicos brasileiros quanto das plateias que possibilitaram o sucesso da bossa nova, o jovem brasileiro que tentasse desenvolver o estilo dentro do rock encontrava além da barreira econômica a da “ultramelódica tradição musical brasileira de base luso-africana e veleidades italianas – e a atmosfera católica de nossa imaginação” (VELOSO, 1997, p.44).

Porém, quando a british invasion⁴³ como fenômeno mundial que chega também ao Brasil, Caetano pontua o surgimento de artistas brasileiros de notável originalidade “tendo talento inventivo criaram soluções novas fundindo rhythm&blues com samba (Jorge Ver), soul com baião (Tim Maia) ou pop-rock com bossa nova e canção italiana (Roberto Carlos)” (VELOSO, 1997, p.45). É pela fusão de estilos que Caetano atribuiu uma valoração positiva ao nacional, sinal do que veio a ser a antropofagia tropicalista.

Mas houve também a formação de uma cena de rock n roll no Brasil, com inúmeras bandas, na década de sessenta. Mas essas bandas, como Renato e seus Blue Caps, ou o próprio Mutantes, são produto da mesma British Invasion que tomara os EUA. O rock n roll contemporâneo da bossa nova era o de Elvis Presley. Essa cena, para Caetano, possui dois nomes principais. Erasmo Carlos e Raul Seixas.

Caetano descreve Erasmo Carlos como morador do subúrbio carioca, bairro de classe média do Rio de Janeiro, bem como Tim Maia e Roberto Carlos. Roberto Carlos, com boas razões poderia ser chamado de Elvis do Brasil “quando em plena maturidade da bossa nova, tornou-se fenômeno de vendas cantando o quase rock “Quero que tudo vá para o inferno” (VELOSO, 1997, p.46) mesmo que “foi, como tantos outros de nossa geração, no início de suas tentativas profissionais, um seguidor de João Gilberto” (*Idem, ibidem*).

Erasmo se tornara segundo homem da Jovem Guarda, companheiro de composições de Roberto Carlos, de canto despojado, possuidor de energia sexual e presença cênica com “o ar anti-intelectual e anti-sentimental de quem vive os temas essenciais da vida com o corpo todo, nessa combinação de homem pós-industrial e pré-histórico para a qual o rock apontou com tanta insistência em toda parte do mundo” (*Idem, ibidem*) e parecia não se

43 “ou seja, daquilo que prefiro chamar de neo – rock n roll inglês, o dos Beatles e dos Rolling Stones” (VELOSO, 1997, p.45)

interessar por nada que não estivesse no mundo do rock, ao contrário de Roberto Carlos que se tornou um cantor de músicas românticas. “Enquanto Erasmo, no Rio, conversava com Tim Maia e Jorge Bem sobre Bill Haley e seus Cometas, em Salvador, Raul Seixas, um menino da burguesia baiana, estudava inglês e planejava organizar um conjunto de rock’n’roll” (VELOSO, 1997, p.47). Interessante notar como Caetano Veloso de antemão coloca Raul Seixas no lugar daqueles que, como ele formulara anteriormente, era de uma classe social com condições econômicas para acompanhar os desdobramentos da cultura de massas americana, tratamento este não atribuído à aqueles que aderiram a cultura americana em Santo Amaro.

Caetano não chegou a conhecer Raul Seixas em Salvador, mas a banda de Raul, *Rauzito e Os Panteras* não era desconhecida para ele ou para os outros de seu círculo de amizades. Caetano conta que nas conversas que teve com Raul Seixas na década de setenta, este insistia no “tema do pobre roqueiro sendo esnobado pelos bossa novistas” (VELOSO, 1997, P. 48) mas sem ressentimentos, uma vez que o tom de cumplicidade por todos serem baianos superava a clivagem de classe “todos sabíamos que ele tinha sido um menino muito mais rico – ou muito menos pobre – do que nós” (*Idem, ibidem*).

As ambições intelectuais e estéticas de Raul Seixas não facilitaram a receptividade das gravadoras, o que só viria a tornar possível a aceitação no mercado de Raul Seixas depois da onda do neo rock n roll inglês e do próprio tropicalismo, que aproximou os artistas, aproximação esta que Caetano descreve como “impossível no nosso tempo em Salvador” (*Idem, ibidem*). Na primeira metade da década de sessenta, no pré – 64, o núcleo do grupo baiano que viria a ser tornar o movimento tropicalista se apresentava no Teatro Vila Velha. Junto de Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé e Alcivando Luz e Djalma Correia organizavam uma antologia de clássicos da música popular brasileira para a inauguração do teatro, em que pese a contradição do discurso de Caetano:

(...) uma pequena casa de espetáculos mandada construir numa alameda do Passeio Público, o jardim do antigo Palácio do Governo, com vista da Baía de Todos os Santos, pelo grupo Teatro dos Novos – excelentes atores e diretores saídos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia –, Raul Seixas ensaiava covers (como se diz hoje, mesmo no Brasil) de rocks americanos para cantar, em inglês, no Cine Teatro Roma, uma sala grande e popular, situada no largo de Roma, a praça central do bairro da Cidade Baixa que tem o mesmo nome do cinema e do largo (e da capital da Itália), uma área de baixa classe média e de situação urbana periférica. (VELOSO, 1997, P.47)

Ao que tudo indica, não parece haver contradição na relação de um menino muito mais rico tocar em um local popular cantando em inglês e grupo mais pobre tocar em um teatro universitário para uma plateia universitária intelectualizada, mas nunca descrita como parte da elite.

Os nossos shows do Vila Velha – que são o marco desse primeiro momento – conheceram um grande sucesso junto a um público predominantemente universitário e gozaram de prestígio na imprensa local. Os shows de Raul contavam com uma 48d48P48og grande, adolescente e suburbana e eram noticiados pela imprensa sem antipatia, mas não poderiam suscitar o respeito que nosso grupo de compositores, músicos e cantores de música popular brasileira moderna encontrava entre os chamados formadores de opinião. (VELOSO, 1997, P. 49)

De acordo Caetano, Raul era grato ao grupo baiano, pois como inventores do tropicalismo, tinham trazido o rock n roll “para o convívio das coisas respeitáveis” (VELOSO, 1997, p.49), decisivo para que Raul colocasse suas ideias em prática e no mercado. Outro elo conciliava os músicos separados entre o rock n roll e a MPB, a baianidade como identidade. Caetano conta que durante os anos setenta Raul fora casado com uma norte americana, a qual conversava mais em inglês que em português, mesmo rodeada de brasileiros, e que nesses diálogos Raul mostrava um inglês fluente e natural, perfeitamente americano, mas quando voltava ao português:

(...) ele parecia fazer questão de exagerar nas marcas de baianidade: os *ós* e *és* breves espalhafatosamente abertos, a música da frase quase caricaturalmente regional, a gíria antiquada da Salvador de nossa adolescência. Essa combinação nós reconhecíamos no seu trabalho: em seus discos e em suas apresentações ao vivo, tudo o que não era americano era baiano. E baiano no que a Bahia tem de distintivo, não de integrador, no que a Bahia tem de ameaçador à ideia de um Brasil homogêneo. Assim, tudo o que, na Bahia, é sotaque, tudo o que nela é nordestino, tudo o que faz dela algo restrito a uma turma, é escolhido; enquanto tudo o que ali é língua geral, tudo o que, na Bahia, é carioca, tudo o que possa se chamar de “brasileiro”, é rechaçado. Nós não podíamos deixar de reencontrar aí traços de alguns sentimentos que se encontravam na raiz do tropicalismo.” (VELOSO, 1997, p. 49)

Tal posição não abdica da uma disputa entre uma identidade regional assumida movimento tropicalista para Caetano (a qual nesse momento tem para ele a cumplicidade de Raul Seixas) com a identidade territorial brasileira, que até a década de sessenta era formada por um mosaico regional. Entre estas, era a identidade regional do Rio de Janeiro, que dava cores a bossa nova e era a imagem de exportação do Brasil na época para a cultura mundial, quem auferia autenticidade a cultura brasileira de forma a diferencia-la como algo original da cultura nacional em relação a cultura de outros países. A bossa nova parece ser mais reivindicada enquanto tradição na linha evolutiva da música popular brasileira para Caetano, pela técnica inovadora e pelo pioneirismo de mercado, do que

como imagem. Esta, pronta para ser substituída pela imagem da Bahia como a cultura nacional de exportação.

Mas a nossa Bahia era, afinal de contas, e se tomada a questão em profundidade, a Bahia fundadora, a Bahia mãe do Brasil. Lembro do meu primeiro encontro pessoal com a grande artista plástica mineira Lygia Clark, e de como gostei de ouvir dela que a Bahia está para o Rio como o Velho Testamento está para o Novo. Na verdade queríamos ver o Brasil numa mirada em que ele surgisse a um tempo super-Rio internacional-paulistizado, pré-Bahia arcaica e pós-Brasília futurista. Essa ambição nos afastava de fato de Raul Seixas na mesma medida em que eu já me sentia afastado dos amantes do rock nos anos 50: o deslumbramento com a coisa americana me parecia tolo e a marca distintiva de baianidade folclórica, superficial. (VELOSO, 1997, p. 51)

A essa discussão sobre a identidade nacional e a formação de uma brasilianidade própria ao tropicalismo de Caetano Veloso será discutida em outro capítulo. Aqui, retomaremos a discussão inicial do texto. A tendência a americanização, que parecia tola a Caetano tanto quanto a baianidade folclórica de Raul Seixas.

O debate que Caetano Veloso estabelece com o rock n roll no primeiro capítulo do livro é notável em diversos aspectos. Em primeiro plano, Caetano não começa sua autobiografia por meio de sua história pessoal como artista. Ele nos oferece um panorama da cena cultural dos anos cinquenta a partir da chegada de um novo ritmo musical comercial norte americano e como sua geração estabeleceu relações para com ele pela moda, gestual, comportamento, cultura, política e economia. Um caminho complexo que abre mão de uma crítica anti-imperialista dualista entre a cultura do povo nativo e o estrangeiro. É uma cultura da sociedade de massas, em que as mercadorias de diferentes nacionalidades participam na formação da cultura dos diferentes países, pese que o capitalismo é uma relação social mundial.

Em segundo plano, ao colocar a experiência do rock n roll para sua geração, tanto do ponto de vista do público e do consumo quanto de sua influência na cena artística e na cultura brasileira como fio condutor da análise, Caetano abre espaço para afirmação da cultura nacional pela experiência de um país subdesenvolvido, que é confrontada pela cultura hegemônica do centro do capital, e tem de resistir e conquistar seu lugar no concerto das nações do mundo. O caminho escolhido é da concorrência. Sob ela, o rock é avaliado pela perspectiva técnica, que se mostra diversas vezes inferior à bossa nova, esta, sofisticada somando a modernização do samba nacional ao cool jazz norte americano, vanguarda da música com inovações técnicas e alcance de massas do período. É sob o rock n roll de fundo, ou a tendência a americanização, que a bossa nova mostra sua superioridade. Podemos afirmar, portanto, que para Caetano Veloso a questão da

originalidade e autenticidade da cultura brasileira passa pela relação entre o local e o universal tendo a indústria cultural como mediação entre ambos.

Em relação a isso, gostaríamos de frisar alguns aspectos em relação à linha evolutiva da música brasileira para Caetano. Se o principal objetivo da formulação é estabelecer uma tradição na produção da música brasileira, das diversas estilizações do samba à bossa nova e a tropicália, podemos compartilhar esse ponto comum traçado pelo músico com a formulação sobre a *literatura como sistema*, de Antônio Cândido.

Para a existência de um sistema, é necessário um conjunto de produtores literários mais ou menos conscientes de seu papel e um conjunto de receptores que forma os diferentes tipos de público sem os quais a obra não vive. É um mecanismo transmissor de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos que se ligam uns aos outros. O conjunto desses três elementos dá lugar a um tipo de comunicação em que literatura aparece como *sistema simbólico*, por meio da qual as veleidades do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação de diferentes esferas da realidade.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão de tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõe ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização. (CÂNDIDO, 2007, p. 26)

O fenômeno de civilização ao qual Cândido se refere parece estar condicionado ao recorte nacional como formação de uma tradição local, dependente tanto da linguagem quanto da formação do público que no capitalismo, não há possibilidade de formação se não pela via do mercado, interno ou externo. Apoiando-se nesses aspectos, podemos pensar a crítica de Caetano em relação ao ostracismo do rock n roll no Brasil no período relativo à sua vivência em Santo Amaro e o sucesso da bossa nova pelo esquema de Antonio Cândido do sistema literário enquanto indústria cultural em formação no caso da música brasileira.

Conforme descrito por Caetano para explicar a linha evolutiva, tanto o teatro, como o rádio e o disco proporcionaram o surgimento de arranjadores, compositores, instrumentistas e cantores que foram refinando o samba, em um esquema articulado nas diferentes áreas da indústria cultural, que no caso brasileiro, apesar de se encontrar em formação, já concorria com a música estrangeira. As estilizações pelas quais o samba

passou encontram sua síntese na bossa nova de João Gilberto, formando uma tradição na música brasileira a qual todos são obrigados a se referir, a fim de aceitar ou rejeitar. Sem bossa nova, não há música popular brasileira.

Espremido entre o sentimentalismo de puteiro e a crescente sofisticação dos músicos que possibilitaram o surgimento (e das plateias que possibilitaram o sucesso) da bossa nova, o rock'n'roll não produziu no Brasil uma minoria de massa (para usar o termo de Décio Pignatari) que o transformasse num fenômeno comercial ou numa referência cultural irrecusável, a extração social dos seus seguidores de primeira hora sendo muito difícil de definir, uma vez que, para que se o fosse, requeria-se ao mesmo tempo um gosto suburbano e poder econômico que permitisse acesso imediato a informações sobre a cultura americana – discos, filmes e revistas -, de modo que muitas vezes um fã de rock'n'roll tinha aquelas características de gosto mas não tinha meios de seguir, por exemplo, um curso particular de inglês, e, outras vezes, sendo filho de família abastada, tinha acesso a produtos americanos mas mantinha uma atitude elitista a que o rock mal se adaptava como um mero sinal exterior de modernidade. Raramente os dois requisitos coincidiam num mesmo indivíduo ou num mesmo grupo (ou um indivíduo ou grupo relacionava-se com tais questões de maneira suficientemente livre e forte) para formar uma personalidade ou um ambiente que pudesse se chamar de genuinamente roqueiro. (VELOSO, 1997, p.43)

Junto aos aspectos técnicos, a sofisticação dos músicos nacionais e das plateias brasileiras, possibilitou o surgimento da bossa nova (*Idem, ibidem*). Em uma relação de concorrência entre estilos, o rock n roll não se transformou em um fenômeno comercial, ou em uma “referência cultural irrecusável”, ou seja, não chegou a se firmar como tradição, se restringindo a uma minoria de consumidores no mercado nacional, ao contrário da bossa nova, que já possuía uma tradição de músicos vindos do samba e da formação de um público consumidor, e, portanto, se firmou como um sistema.

Se o rock n roll foi um produto de exportação cultural dos EUA, quando não apenas veículo do imperialismo como alguns críticos da época colocaram, Caetano Veloso afirma que o significado de ter tido o rock n roll como algo relativamente desprezível durante os anos decisivos da formação de sua geração e ter em contrapartida a bossa nova como trilha sonora de sua rebeldia, significava para os brasileiros de sua geração “o direito de imaginar uma interferência ambiciosa no futuro do mundo. Direito que passa imediatamente a ser vivido como um dever” (VELOSO, 1997, p. 53)

Para Roberto Schwarz, a invenção da bossa nova reelaborou a hegemonia norte americana em termos não destrutivos, compatíveis com nossa linha evolutiva própria preparando terreno para a geração seguinte. O ambiente musical e intelectual brasileiro não sofreu a entrada do rock como um esmagamento cultural. O direito de imaginar uma interferência ambiciosa no futuro do mundo como um dever para a geração de Caetano, que essa relativa autonomia cultural proporciona, “resume a aura de revolução benigna ou

incruenta que cercou a bossa nova” (SCHWARZ, 2012, p. 74). A satisfação de sair do estado de segregação e de sair de uma cultura colonial se converte na ambição de fazer e acontecer na arena internacional, em lugar de questionar esse lugar.

Talvez, tenha vindo de Tom Zé a análise mais arguta sobre o surgimento da bossa nova, que nos propicia colocá-la em relação com o rock n roll e as pretensões de uma cultura nacional ao interferir no futuro do mundo. Tal interferência carece de uma mediação para se fazer acontecer. E enquanto mediação, só pode se realizar como mercadoria, produto de exportação.

No caso da Bossa Nova, esta permitiu ao Brasil ser protagonista de um fato inédito, seja na moderna história seja na história da antiguidade: um povo começa o ano como exportador de matéria – prima, i. é, o grau mais baixo da aptidão humana e – antes que o planeta complete sua translação – esse mesmo povo se apresenta ao mundo como exportador da arte, i. é, o grau mais elevado da aptidão humana. Esse ano foi 1958.⁴⁴

1. 5 – A linha evolutiva da música popular brasileira no debate da Revista Civilização Brasileira

De acordo José Miguel Wisnik em entrevista cedida a revista Teoria e Debate intitulada *Música, problema intelectual e político*⁴⁵, a sigla MPB data da época dos festivais dos anos sessenta e da primeira geração pós-bossa nova. Esse corte faz referência a uma mudança de patamar que ocorrera com a bossa nova, que criara uma forma diferente de música popular urbana em relação ao samba no Rio de Janeiro e outras criações dos tempos de Rádio Nacional. Desde a década de trinta, a música popular urbana vinha sendo reconhecida ou construída como símbolo nacional.

Nessa perspectiva encontram-se os sambas de Noel Rosa, Dorival Caymmi, Ary Barroso e o samba canção. Partilhando da visão de Caetano Veloso, para Wisnik, com a criação da bossa nova, a música urbana dá um salto. A releitura da tradição do samba por intermédio de João Gilberto junto a uma concepção harmônica ligada tanto a Debussy quanto ao jazz por Tom Jobim, somada a uma inovação na concepção das letras das canções, em que letristas com alguma formação literária baseada em leituras de Drummond e Mário de Andrade, por exemplo, migram do espaço do livro para a canção, como o caso de Vinicius de Moraes. Portanto, esse salto na música urbana popular que

⁴⁴ Texto presente no encarte do álbum *Estudando a Bossa*, de Tom Zé, lançado em 2008.

⁴⁵ BAÍA, Paulo, DUARTE, Ozeas. *Música, problema intelectual e político*. Teoria e Debate, n. 35, 01 ago. 1997. In: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/musica-problema-intelectual-e-politico?page=full> acessado em: 03/10/2017

ocorre com a bossa nova envolve uma nova concepção harmônica, poética, rítmica e vocal, com enormes consequências sobre as gerações seguintes.

Uma fração dessa geração, que protagonizou a era dos Festivais, foi um resultado direto desse processo de inovação da bossa nova, somada as inquietações políticas que tomavam conta do país e em especial, do meio universitário. É nesse bojo que surge a sigla MPB, que, de acordo Wisnik, aparece como uma frente de afirmação e defesa da música brasileira, consolidando uma música urbana:

(...) de nível universitário, como se dizia, acima da música de massa, de Roberto Carlos a Nelson Ned, marcada ao mesmo tempo por uma proposta de cultura brasileira que se opunha à pressão da música estrangeira (WISNIK, 1997).

O debate realizado pela Revista Civilização Brasileira⁴⁶ em 1966 é emblemático nesse sentido. Primeiro, por ter sido o lugar onde primeiro foi formulada a ideia de linha evolutiva da MPB por Caetano Veloso. Segundo, ela apresentava como ponto de partida da discussão que reunia músicos e intelectuais como Caetano Veloso, Flávio Macedo Soares, Nelson Lins de Barros, José Carlos Capinam, Nara Leão, Gustavo Dahl e Ferreira Goulart a questão da crise que a música popular brasileira passava então. Organizado por Airton Lima Barbosa, do Quinteto Villa Lobos, é significativo que o debate intitulado ganhou a conotação de pergunta *Que caminhos seguir na música popular brasileira?*

A crise que passava então a música popular brasileira, como formulada por Flávio Macedo, tinha como ponto de partida a série de crises políticas nos últimos dois anos que antecederam a publicação da revista, o golpe militar de 1964. Desde então, Flávio Macedo problematiza dois acontecimentos que se deram no período de dois anos posteriores ao golpe, a emergência de uma nova linha dentro da bossa nova e a ampliação de um extrato da música popular brasileira popularmente conhecida como iê – iê – iê, que parecia tomar conta do mercado então, o que era entendido como um problema. A nova geração de músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo ampliavam uma área já explorada pela bossa antiga, não havia conservado certas características consideradas essenciais para Flávio Macedo.

Uma dessas características era a visão da cultura não como manifestação isolada, mas como parte de um todo uno, no qual a música popular, a poesia, a literatura, o cinema e o teatro estavam entrosados. Podia-se dizer que havia, através de certas instituições, como o ISEB, o CPC, uma tentativa séria – embora pequena

⁴⁶ Originalmente publicada na Revista Civilização Brasileira n.2 em maio de 1966. “Que Caminho seguir na música popular brasileira?”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Maio de 1966, ano I, n.7, p. 375-385.

ainda, no sentido de fazer uma universidade brasileira (universidade no sentido real da palavra), na qual houvesse um entrosamento tanto no plano ideológico como no prático, com o apoio de parte a parte. Esta tentativa se perdeu. Atualmente, os músicos da boa música popular brasileira estão por uma série de razões agindo e pesquisando individualmente. (COELHO, COHN, 2008, pg.20)

A fim de melhorar o nível geral da cultura brasileira, para Flávio Macedo, era essencial recuperar essa universalidade brasileira. Assim, o conteúdo da arte produzida poderia não ter um caráter harmonizante, mas de aguçamento dos contrastes sociais existentes, em que estas deveriam ter, além de um papel provocador, salientar e denunciar a divisão existente⁴⁷. Porém, as possibilidades de autopromoção e ação de levar gente nova a uma maior exposição para o público que a música popular possuía, não estava sendo aproveitada “Enquanto os elementos mais alienados da música popular brasileira usam de todos os meios possíveis para se promover e agir, nós temos realmente faltado a esse setor.” (Ibidem). A solução viria da união do todo cultural. A característica dessa união seria “entrar num terreno em que a arte popular alienada não pode seguir como a arte fragmentária e desligada da realidade que é.” (Ibidem). Esse terreno seria a integração com outras áreas da arte como o teatro e o cinema com uma unidade de objetivos, não permitindo aos representantes da música popular uma atitude de abstenção.

A essa formulação, Caetano Veloso rebate afirmando que a questão da música popular brasileira estava sendo formulada como uma questão de comunicação e fidelidade para com o povo brasileiro. Nessa perspectiva, o que se discutia era a importância de se ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música era boa desde que expusesse bem essa visão, ou se a questão deveria ser retomar ou aceitar a música primitiva brasileira como proposto por Tinhorão⁴⁸. A essa posição, havia uma resistência ao tradicionalismo

⁴⁷ Para Flávio “Num contexto capitalista, uma arte de progresso, de ação, deve ter como premissa básica aguçar as contradições existentes e nunca conciliar o público ou dar ilusão de que ele não está dividido.” (COELHO, COHN, 2008, pg.20)

⁴⁸ Caetano coloca que: “A única coisa que saiu neste sentido – o livro do Tinhorão, defende a preservação do analfabetismo como única salvação da música popular brasileira” (COELHO, COHN, 2008, pg.21). De acordo Marcos Napolitano, em relação às colocações de Tinhorão à MPB na época “O conjunto das posições defendidas, que direcionava o desenvolvimento da MPB dentro de uma estratégia de ocupação de setores do mercado, se chocava com as posturas cada vez mais folcloristas e puristas de José Ramos Tinhorão que ganhava espaço na imprensa como o grande crítico desta inserção da MPB como gênero de mercado. O polêmico jornalista, entre 1965 e 1966 desenvolveu as bases da sua crítica contra o projeto estético e político da Moderna MPB, cujo sentido ia ganhando forma naquele momento, em torno do *Fino da Bossa* e dos Festivais. Para Tinhorão, a MPB era uma variante da Bossa Nova, herdando os vícios desta. Para ele, até o advento da Bossa Nova as modificações sofridas pelo samba teriam ocorrido basicamente na parte melódica. Com a BN o próprio ritmo teria sido modificado (o que é muito questionável, diga-se) marcando o afastamento “definitivo” do samba de suas origens populares. Esse folclorismo um tanto enviesado de José

proposto pelo crítico de músicas com uma “modernidade de ideia ou de forma imposta como melhoramento qualitativo”.

Para Caetano, ao se modernizar a música brasileira continuava brasileira a medida que toda informação era aproveitada a partir da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira. Se por um lado, a questão do iê – iê – iê era entendida por Flávio e por outros como uma influência estrangeira que poderia vir a descaracterizar uma música genuinamente brasileira, como coloca Roberto Schwarz, para Caetano, a coisa estrangeira poderia ser aproveitada em benefício do nacional. Aproveitando a sugestão de Flávio e uma integração das artes, Caetano propõe a criação de uma organicidade de cultura brasileira que possibilitasse o trabalho conjunto entre as artes e os ramos intelectuais, só que, ao invés do discurso ideológico, a base fosse a tradição da música brasileira que vinha antes da bossa nova.

Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música popular brasileira até agora, devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só devemos senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da necessidade de incluir contra baixo em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar um passo a frente* na música popular brasileira. Creio que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethania, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem essa retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (COELHO, COHN, 2008, pg.21 – 22 destaque dos autores)

Ramos Tinhorão estimulava ainda mais o debate em torno da MPB, pois atacava uma contradição inegável no seu projeto. Neste contexto, Caetano Veloso começava a se destacar como interlocutor desta corrente de pensamento.” (NAPOLITANO, 1997, pg. 101 – 102)

Nelson Lins de Barros⁴⁹ discorda da formulação de Caetano Veloso considerando-a saudosista, além de afirmar que João Gilberto representava o afastamento da tradição musical brasileira. Para Nelson, João Gilberto cristalizou um estilo de bossa intimista e impressionista, além da evolução técnica do cantor nacional no sentido da interpretação e preciosismo no advento do microfone e das gravações de alta fidelidade, ou seja, no sentido técnico profissional da produção fonográfica. Caetano responde que “Não me considero saudosista e não proponho uma volta aquele *momento* e sim uma retomada das melhores conquistas (as mais profundas) desse *momento*” (COELHO, COHN, 2008, pg.21, destaque dos autores).

Para Wisnik, a retomada da linha evolutiva de João Gilberto sugerida por Caetano foi o tropicalismo. “Falamos em linha evolutiva na medida em que a existência de uma espécie de reflexão sobre a produção anterior leva o sujeito a selecionar, escolher e fazer daquilo uma coisa nova” (WISNIK, 1997). João Gilberto teria atualizado o samba no Brasil, buscando influências em Caymmi, Ary Barroso, Assis Valente e Ciro Monteiro, além de Orlando Silva. A melodia contínua no arco da voz de Orlando Silva faria às vezes dos instrumentos de corda e de sopro, por um lado, e o senso rítmico de Ciro Monteiro de voz quase percussiva seria a voz dos instrumentos de percussão, do outro, em que “João Gilberto sintetiza e combina uma voz que tem ao mesmo tempo a possibilidade de usar a melodia como ritmo e o ritmo como melodia. Há aí então uma leitura da tradição que a leva a dar um salto qualitativo” (Ibidem). E complementa:

O tropicalismo, então, retoma a bossa nova, faz uma reflexão sobre o que é a canção, o que é o choque entre o arcaico e o moderno no Brasil, vanguarda e massa, populismo e luta de classe, lirismo e mercado. A paródia no tropicalismo põe em contraponto o iê-iê-iê romântico e a seresta, a canção brasileira e o pop, problematizando o campo da música popular e da cultura, o que só foi possível depois da reflexão sobre o samba contida na bossa nova. Essas coisas pressupõem uma consciência do processo, e é isso que define a “linha evolutiva”, o amadurecimento de uma autoconsciência da canção. É importante observar também que o tropicalismo falou em retomar a linha evolutiva da bossa nova, mas o faz no sentido da diversificação, de uma multiplicidade de linhas. (WISNIK, 1997)

⁴⁹ De acordo Marcos Napolitano, Nelson Lins de Barros se destacava na época como o principal artista intelectual da MPB e de grande influência no meio estudantil. (NAPOLITANO, 1997, pg. 100)

Além do debate da posição ideológica da música brasileira e da formação de uma tradição, o outro elemento que toma parte da discussão, é o mercado. É José Carlos Capinam quem traz a questão mercadológica à tona ao afirmar que a música, como forma de conhecimento que preexiste à sociedade capitalista, é modificada totalmente em função da indústria em relação ao que ela deveria exercer para corresponder à necessidade humana “E desde que se discute os caminhos para nossa música popular, não vejo possibilidade de se fazer um programa, criar valores e uma saída para ela sem se considerar um dado fundamental: o mercado” (COELHO, COHN, 2008, pg.23).

Capinam critica “o comportamento pré – capitalista da esquerda brasileira, que resiste à industrialização e vê o mercado como grande sacrifício de sua arte.” (Ibidem). Assim, podemos inferir que a fala de Capinam sugere concessões na produção artística para sua inserção no mercado, posição que encontrava resistência na esquerda brasileira para o poeta.

É verdade que o mercado facilita a deformação do produto, modificando suas origens para fazer coincidir a forma com um determinado gosto da época. E se aí encontramos alguma coisa de podre, não devemos esquecer que ele é o principal agente de contemporaneidade, imediatamente do que é oferecido. (COELHO, COHN, 2008, pg.24)

Nesse ponto, é um achado polemico de primeira hora reconhecer o mercado como o principal agente da contemporaneidade. Capinam reconhece que a plateia é um mercado de exigências o qual procura suprir a demanda “(...) da maneira mais cômoda e imediata. E barata” (Ibidem). Para Capinam, a máquina de vendas do mercado não estaria disposta a aceitar os riscos comerciais de uma música que se propõe a ser popular mas perde seus elementos de contato e comunicação com a cultura de massas “e caminha de volta para o apartamento de onde surgiu e de onde raras vezes namorou a rua da janela” (Ibidem). É uma crítica à posição de esquerda que não quer abrir concessões na forma de sua arte, face à concorrência com outras formas e estilos de música que se apresentavam no mercado, como o iê – iê – iê , o tango, o bolero, cha-cha-cha, o rock e a rumba. Conforme o poeta:

Preservar a música dos riscos do mercado é uma posição negativa de acanhamento que terá como efeito o contínuo afastamento desta música das áreas onde deveria estar agora (...) Como todos nós discutimos o povo e queremos que a nossa arte seja por ele aceita e consumida, jamais poderemos esquecer a urgência que ele tem diante das coisas que obtém e consome. E o mercado não para esperando que estejamos aptos para satisfazê-lo. (...) Não

basta fazer música boa e esperar a recompensa e aceitação popular. A música brasileira deve surgir agora reconhecendo a necessidade de organizar sua infraestrutura e revitalizar sua linguagem em intensa pesquisa de raízes e recursos contemporâneos da música. (COELHO, COHN, 2008, pg.24 – 25)

Para Napolitano, Capinam destaca o mercado como problema estrutural a ser enfrentado pela produção artística, não sendo este um simples meio de comunicação neutro “Para enfrentar os inimigos no seu próprio terreno – o mercado – a música brasileira deveria ter uma identidade, constituir-se como uma tradição (e como gênero) reconhecível” (NAPOLITANO, 1997, pg.100). Assim, Napolitano interpreta que Capinam sugeria uma música de mercado que demarcasse suas origens e identidade, ao mesmo tempo que fosse conduzida por uma estratégia de inserção no público, como a utilização de ferramentas de propaganda, que Capinam coloca como um fator de vendas, e a promoção nas mídias.

Se levarmos em conta o mercado como o principal agente de contemporaneidade como sugere Capinam, para que a música popular tenha inserção no mercado, estratégias como as mencionadas são necessárias em um mercado de livre consumo onde os sujeitos têm a liberdade ao acesso das mercadorias, já que, como coloca Marx⁵⁰, esse consumo é uma determinada forma de consumo, que diferente das necessidades naturais, é uma necessidade criada que aparece na forma de desejo e capacidade de consumo, sendo esta uma relação fetichista.

Para não correr os riscos de mercado, ou seja, a concorrência, somente com a imposição de monopólio tanto na produção como no consumo de mercadorias no mercado interno, o que também criaria uma falsa necessidade, seria necessária a intervenção do elemento estatista e o fechamento do mercado interno, tal como nas economias socialistas do leste europeu, para que os sujeitos consumidores consumissem apenas uma forma de música, a fim de não sofrer as influências que outras mercadorias estrangeiras podem oferecer como se sucede em um mercado aberto. Essa é a contradição da posição que enxerga nas mercadorias culturais a pernicioso influência imperialista sobre a cultura genuinamente nacional, a de não se lembrar que as mercadorias não conhecem fronteiras nacionais, ainda mais em uma relação de concorrência.

⁵⁰ Conforme elaborada por Karl Marx em relação a produção, na Introdução à Contribuição para a Crítica da Economia Política no capítulo da Produção, Consumo, Distribuição, Troca (Circulação).

Essa postura pode ser observada na posição de Nelson Lins de Barros, ao dizer que a bossa nova surgiu para enfrentar a concorrência internacional que entrava com força no Brasil pela sua qualidade técnica superior, e mesmo o iê – iê – iê de Roberto Carlos era preferível ao dos Beatles somente pelo fato de ser nacional “É verdade que sob o ponto de vista de mercadoria, é preferível ter iê – iê – iê brasileiro do que o estrangeiro. Mas sob o ponto de vista da arte, o iê – iê – iê dos Beatles é mil vezes melhor do que o brasileiro.” (COELHO, COHN, 2008, pg. 27) Podemos nos perguntar, melhor para quem? Para o povo ou para Roberto Carlos, se o artista que capitaliza o lucro proporcionado pela venda de suas músicas?

Da posição nacionalista da esquerda cultural, podemos observar algumas contradições. Ao preservar uma forma genuína de música nacional na produção da música brasileira em concorrência com outras formas encaradas como submúsica como o brega, ou imperialistas como o rock, se as duas últimas fazem mais sucesso, no caso, vendem mais, ou é devido a propaganda, portanto, de mercado, ou de ignorância e subdesenvolvimento do povo que não tem a educação necessária para entender aquilo que está sendo oferecido. Em um ponto está a questão de envolvimento com o mercado que pode corromper a cultura genuína, como nos coloca Capinam, em diálogo com Gustavo Dahl, que colocaremos aqui na íntegra:

[Capinam] Você tende a minimizar a deformação publicitária. E falta de estridência como fato social e índice de modernismo a cuja correspondência deve o iê – iê – iê o seu sucesso junto a massa, que vive um tempo em que a estridência progressivamente se acentua. Então, como se explica o fato de camponeses, no tranquilo Vale do Iguape, na Bahia, cantarem o iê – iê – iê ?
[Dahl] Mas aí existe o problema de emulação do subdesenvolvido. (COELHO, COHN, 2008, pg.28)

Vale a pena a sequência do debate entre Capinam e Dahl:

[Capinam] Inclusive não se discute se o iê-iê-iê é válido ou não no Brasil. O que devemos manter como ponto de comum atitude é a resistência a que ele seja aceito como cultura brasileira, como resposta necessária da atual conjuntura. A forma como o capital estrangeiro participa de nossa economia faz com que a maior parte de nossos problemas seja confundida com os problemas exteriores, de nações bem mais aparelhadas para enfrentá-los e bem mais responsáveis por esses problemas. E assim como os problemas, a nossa arte que está ligada a eles tende a ser um falso produto, motivada por procedimentos estranhos e numa linguagem que nada tem a ver com nossa cultura. A nossa música pode

apreender do iê-iê-iê muita coisa, mas não ser substituída por ele. Quando, por exemplo, Drummond e os melhores poetas se utilizam de recursos de uma poesia que os antecedeu, eles colocam estes recursos em outro nível, transformando as informações anteriores por uma atitude crítica diante delas. Não se fazer assim, para mim é deformação. [Dahl] É evidente que o problema da importação de padrões é uma característica constante da sociedade subdesenvolvida, e só poderá ser resolvido politicamente. O público de Drummond, no caso, é sensível às suas críticas. Mas tenho minhas dúvidas de que o público que consome iê – iê – iê seja sensível às críticas que (nós desejaríamos) os compositores do iê – iê – iê brasileiro fizessem sobre ele. (COELHO, COHN, 2008, pg.28 – 29)

A posição de Capinam se o iê – iê – iê é válido ou não no Brasil abre a porta para alguma especulação a respeito. Manter como ponto comum a atitude de resistência em relação ao iê – iê – iê para que este não seja aceito como cultura brasileira era uma resposta a conjuntura do país, a condição do subdesenvolvimento. Esse caso pressupõe a produção do iê – iê – iê nacional como cópia ao estrangeiro, e a forma do capital estrangeiro, que também pode ser lido como a cultura estrangeira, que participa da economia do país faz com que os nossos problemas sejam confundidos com problemas exteriores dos outros países mais adiantados. A arte nacional que está ligada aos problemas nacionais pode ser vista então para Capinam como um falso produto, já que ela é motivada por procedimentos e linguagem estranhos a cultura nacional, já que tanto procedimento quanto linguagem são oriundos de outra formação social, no caso, o centro do capitalismo.

Como universal, a liberdade do trabalho e a igualdade perante a lei serviam para encobrir o essencial, a exploração do trabalho na Europa. O iê – iê – iê dos Beatles também pode vir a encobrir os problemas sociais europeus, diferentes dos nossos. Como coloca Capinam, essas nações estariam bem mais aparelhadas para enfrenta-los, já que estes problemas fariam referência a realidade do lugar, totalmente diferente da realidade brasileira, que era de ditadura militar.

É interessante notar que nessa perspectiva o iê – iê – iê de Roberto Carlos ganha a conotação de ideologia de segundo grau, pois ao promover as ideias do rock do centro do capitalismo democrático, como o amor despreocupado, a liberdade de escolha e questões comportamentais, coisas aparentemente inexistentes sob um regime militar em que a cultura tinha um papel decisivo no esclarecimento da situação local e o combate a alienação política, como a proposta nacional popular. Assim, o rock difundia uma

ideologia que girava em falso, além de aparentar a superioridade do estilo europeu, tais como as ideias liberais operavam no Brasil de base escravista do séc. XIX.

Esse exercício nos leva a considerar que na conjuntura da ditadura, o rock era um “ideia fora do lugar”, como tradicionalmente muitos críticos se utilizam da formulação de Roberto Schwarz, quando pretendem denominar algo como alienígena a nossa suposta cultura original. E isso porque consideravam o rock de Roberto Carlos em relação com o dos Beatles, análise discutível, visto que a música produzida tanto por Roberto Carlos quanto Erasmo Carlos tem muito mais a ver com o rock americano da década de cinquenta, com Elvis Presley, Buddy Holy e Carl Parkins, do que com os Beatles. Mas ainda assim, o caráter do rock como ideologia liberal e imperialista, permanece.

Não concordamos com a nossa análise acima, que nos serviu como um breve exercício de escrita. O fato de Capinam apontar uma resistência para que o rock não seja aceito como cultura brasileira passa pela questão do rock não ser aceito acriticamente. Já o rock passando pelo crivo crítico, como sugere tanto Capinam quanto Gustavo Dahl, não aparece com Roberto Carlos, mas com os tropicalistas. O rock antropofágico da tropicália tinha muito mais relação com os Beatles que Roberto Carlos.

Marcos Napolitano aponta que a questão colocada para a música popular nos dois anos que se seguiram este debate era o de como a MPB poderia efetivar uma ocupação de mercado sem perder os elos da identidade nacional, em uma tradição de consumo marcada pelas busca de novidades e diversidade de gêneros musicais sem a necessária organicidade exigida por um projeto cultural sério. O autor também coloca a questão de qual o “povo” poderia ser atingido via mercado. Esse quadro levou a polarização dessa questão entre dois grupos, segundo o autor:

Duas posições conflitantes ficavam cada vez mais nítidas: a) a atuação dos “nacionalistas” no sentido de fortalecer os “gêneros convencionais de raiz” e o conteúdo nacional-popular da música brasileira, dentro da indústria cultural; b) a outra, dos “vanguardistas”, no sentido de questionar o código cultural vigente na MPB, recuperando alguns parâmetros formais da Bossa Nova, mas aproveitando (e ampliando) o mercado conquistado até aquele momento. (NAPOLITANO, 1997, pg. 106)

Assim para Napolitano, ambas as posições convergiam para a indústria cultural, no sentido da inserção dos artistas nessa estrutura. A dicotomia entre nacionalistas e vanguardistas, no caso, em que os primeiros se preocupavam com o conteúdo e os

segundos com a forma, é falsa, sendo o equacionamento da questão era diferenciado entre os dois grupos. Os nacionalistas defendiam a estilização técnico musical do que eles consideravam ser “popular”, além da tematização poética do que seria “cantar para o povo”, e os vanguardistas a revisão dos códigos musicais e poéticos da moderna MPB, taxada por eles de conservadora. Em relação a identidade nacional, Napolitano nos coloca que:

É importante notar também que os “vanguardistas”, naquele momento, não chegavam a negar o problema “nacional”, como eixo simbólico para a arte engajada. Apenas os termos a partir dos quais era pensada a categoria “nação” se diferenciava e, por sua vez, determinava a equação da relação “forma-conteúdo”. Para o campo nacional-popular, mesmo se admitindo a incorporação de uma técnica musical consagrada universalmente (e sendo técnica era vista como neutra), se tratava de afirmar a “nação” sobre um material de inspiração quase autóctone, embora esse fechamento estético, no caso particular da música, nunca tenha sido absoluto. Para os “vanguardistas” tratava-se de operar um “confronto crítico com as diversas tradições culturais que informam o artista”. Mas o dilema “cosmopolitismo” *versus* “xenofobia” sempre foi falso e não corresponde ao efetivo desenrolar do debate estético-ideológico dos anos 60. (NAPOLITANO, 1997, pg. 107 – 108)

O que para nós permanece pertinente é que em nenhum momento a questão do mercado ou da indústria cultural é questionada em seus fundamentos, aparecendo como um lugar neutro, em que os sujeitos a partir de suas práticas poderiam gerir esse espaço de forma a molda-lo a suas propostas. Mesmo quando o grupo reconhece que o mercado possui a capacidade de “deformar” a música produzida, ainda sim há a possibilidade de mudança do quadro, com o engajamento e organização da classe produtora de arte. Podemos enxergar em tal posição a autonomia da política cultural nacional em relação a economia internacional, não só como esfera separada, mas como um esfera que possui a capacidade autônoma e hierárquica de impor ao mercado suas demandas independente do funcionamento deste como campo histórico da modernidade, bem como o seu desdobramento no processo de modernização mundial.

Para nós, a questão se apresenta da seguinte forma. Para conservar a identidade nacional da forma, como uma parcela da esquerda pretendia, a identidade nacional deveria ser concebida como folclórica, e sua forma, deveria ser atrelada aos ritmos folclóricos populares e regional, como o nacional popular já propunha, a exemplo de Geraldo Vandré.

Porém, para este modelo funcionar com sucesso, ele não poderia enfrentar uma concorrência de mercado com outros estilos, tendo que estabelecer de alguma forma um controle monopolista do mercado, pela ausência de estilos diferentes, tanto pela intervenção do elemento estatista a fim de isolar o mercado interno das produções estrangeiras, como por uma eliminação de estilos internos ao mercado que não fossem “raiz”.

Ao que parece, a tropicália ofereceu a resposta que melhor se adequava as condições capitalistas. Concorrer com os diversos estilos fazendo as concessões que o mercado pedia, assimilando tanto a moda internacional quanto os estilos folclóricos nacionais de maneira crítica em sua forma, gerando um estilo musical apto a concorrência que capaz de assimilar as inovações que acaso pudessem aparecer através da antropofagia, que a partir da formulação de Ferreira Gullar⁵¹ que fecha o debate, nos deixa a pergunta: Seria o capitalismo antropofágico?

1.6 – O início da indústria cultural no Brasil 1930 – 1950. Algumas considerações sobre autonomização da cultura

Segundo Renato Ortiz (1987), o desenvolvimento da esfera cultural na Europa não é posterior ao crescimento das forças produtivas, mas simultâneo a ele, o que leva a mudanças estruturais no campo da cultura europeia com a emergência do capitalismo. A ascensão da sociedade industrial traz dois tipos de mudanças em relação ao *ancien regime*. Uma é a autonomização de determinadas esferas como a arte e literatura, e o surgimento de um polo de produção orientado para a cultura, que traz o desenvolvimento de um mercado de bens culturais no interior de certas atividades que se constituem em dimensões específicas na sociedade (ORTIZ, 1987, p. 18). Entre elas, a mudança semântica das palavras arte e cultura provocada pelo advento da ordem industrial, de acordo a formulação de Raymond Williams, segundo Ortiz:

“Arte, que até então significava habilidade, no sentido genérico de atividade do artesão, se restringe agora à qualificação de um grupo especial de inclinação, a artística, ligada a noção de imaginação e criatividade.” (ORTIZ, 1988, p.19)

Na Inglaterra, berço da Revolução Industrial, surgira um novo vocábulo para

⁵¹ O fenômeno internacional da cultura tem aspectos positivos e negativos. O fenômeno capitalista é esse mesmo: o que o caracteriza é a sua expansão indefinida, indeterminada, até morrer. Vai devorando todas as tradições populares, ao mesmo tempo que vai implantando o progresso e o desenvolvimento.” (COELHO, COHN, 2008, pg. 31)

expressar o julgamento sobre a arte, a *estética*. A palavra *cultura*, antes associada ao crescimento natural das coisas (agri – cultura), passa a ser aplicada a uma dimensão particular da vida social, encerrando-se nela mesmo enquanto modo de vida cultivado, ou um estado mental do desenvolvimento de uma sociedade (*Idem, ibidem*). Um exemplo de autonomização para o autor é a história da literatura no séc. XIX momento em que ela se constitui em entidade separada de outros condicionantes sociais, em o escritor se percebe em contato com uma “esfera superior”, sacralizada, distante das coisas do mundo (*Idem, ibidem*).

Tomando como referência Sartre⁵², Ortiz descreve esse processo de autonomização na relação “arte pela arte”. Ligada ao poder religioso e monárquico ainda no séc. XVII e correspondendo a demanda dessa elite a qual tem seu trabalho vinculado, o escritor se confronta com a ascendente classe burguesa, em que, para Sartre, obriga o escritor a tomar uma posição entre esta classe emergente e a aristocracia. Os enciclopedistas, por exemplo, teriam sido literatos que contribuíram para a causa da burguesia revolucionária (ORTIZ, 1987, p. 20).

Durante o séc. XIX haveria outra ruptura na relação de classes. Em torno de 1850, a literatura se separa da ideologia religiosa e se recusa a servir a ideologia burguesa, se colocando como independente por princípio de qualquer espécie de ideologia (*Idem, ibidem*). Dessa maneira a literatura, ao recusar o determinante político se constituiu em prática específica. O exemplo seria a interpretação de Flaubert por Sartre (*Idem, ibidem*). Dentro do processo de mercantilização da cultura por meio da literatura de folhetim, e a demanda ideológica a fim de legitimar a ordem burguesa, Flaubert teria buscado uma saída na “arte pela arte”, no campo específico da literatura, buscando na prática literária um outro caminho que não o de porta voz das classes (*Idem, ibidem*).

A autonomia da literatura só pode, portanto, se concretizar através da recusa em se escrever para um público burguês e uma plateia de massa. É necessário publicar para não ser lido, ou melhor, “o Artista somente aceita ser lido por outros artistas⁵³”. (ORTIZ, 1988, p. 20)

Segundo a análise de Sartre, há modificações de caráter mais estrutural que permitiram ao escritor se destacar como produtor independente. A expansão do público teria permitido o redimensionamento da relação entre escritor e leitor, permitindo ao primeiro escapar do sistema de patronagem, transformando-o em profissional que pode

⁵² Sartre, *L'Idiot de La Famille*, Paris Gallimard 1973, e *Qu'est ce que la Littérature?* Paris Gallimard, 1948, nota do autor.

⁵³ Sartre, *L'Idiot de La Famille*, op.cit. p.99. Nota do autor.

viver, ou mais especificamente, se reproduzir a partir do trabalho (ORTIZ, 1987, p. 21). A escrita como profissão separa o escritor e o público, favorecendo a consagração da obra literária pelas normas do campo artístico. “Esse processo de autonomização implica a configuração de um espaço institucionalizado, com regras próprias, cuja reivindicação principal é de ordem estética” (ORTIZ, 1988, p. 21). Este espaço institucionalizado seria determinado pelos próprios pares que escolheram a atividade literária como ocupação, legitimando-a (*Idem, ibidem*).

Dessa maneira, a literatura se diferencia tanto das demandas ideológicas, religiosa e política, quanto a literatura de massa se caracterizando como uma esfera de produção restrita em oposição à uma esfera da grande produção. Nesta, prevaleceria a lei econômica em resposta a demanda do público (*Idem, ibidem*). Esse movimento de autonomização não se restringe a esfera da literatura, mas se estenderia a outras esferas como a arte e a ciência.

Segundo Ortiz, Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, sugere que durante o curso do séc. XVIII e XIX a arte teria adquirido independência (*Idem, ibidem*). Ao perder o valor de culto, de função ornamental e religiosa, ela pode se constituir em um espaço regido por regras próprias. Para Horkheimer (*Idem, ibidem*), a arte estava associada com outras dimensões da vida social, na produção de objetos de uso diário tanto secular quanto religioso, como o caso das artes plásticas. Entretanto no período moderno, escultura e pintura se distanciariam da cidade e da necessidade da construção. Em paralelo à esse processo histórico o sentimento estético adquiriria o status de independência (ORTIZ, 1987, pp. 21 – 22).

De acordo Renato Ortiz, Marcuse descreve esse processo de autonomia da esfera da artística como uma afirmação da Cultura em si, que possibilita a criação de valores universais que transcendem as exigências morais, econômicas e políticas as quais ela estava submetida (ORTIZ, 1987, p. 22). Opondo “cultura” a “civilização”, Marcuse reserva ao primeiro uma compreensão relativa aos valores espirituais, enquanto ao segundo seria redução da cultura ao lado material das sociedades (*Idem, ibidem*). Assim, a cultura afirmativa burguesa é própria à época burguesa e seu desenvolvimento a conduziu a destacar da civilização o mundo espiritual e moral enquanto elementos de um domínio de valores independentes. “Portanto, a autonomização significa distanciamento, separação, ruptura com a dependência externa que ditava no passado os destinos do trabalho artístico” (*Idem, ibidem*).

Esse movimento retratado pelos frankfurtianos, de perda do espaço da liberdade

para a racionalidade da sociedade industrial, segundo Ortiz, é idêntico ao da literatura, que ao se separar de forças sociais mais amplas, a esfera da arte se especializa e se confina nos limites definidos pela preocupação artística (*Idem, ibidem*). Esse processo pode ser pensado da mesma forma para a ciência, em que até meados do séc. XIX estava implicada com a ordem política, religiosa e existencial. O surgimento do campo acadêmico se faria em paralelo a esse processo, em que a elaboração de novas regras, o julgamento intelectual entre os pares, confinam a ciência aos limites da universidade moderna (ORTIZ, 1987, p. 23).

Outro aspecto de transformação do processo de autonomização é a emergência e expansão do mercado consumidor ligado a uma estratégia que se caracteriza cada vez mais como de massa (*Idem, ibidem*). Com a Revolução Industrial, surge a indústria do livro e a imprensa, atingindo no séc. XIX um desenvolvimento sem precedentes. As causas que impulsionam o consumo da leitura são o advento da nova tecnologia que barateia os custos de produção, a facilidade de circulação das mercadorias com a expansão das vias de comunicação, como as férreas e a melhoria do nível de vida da população com o acesso generalizado à escola, no caso do continente europeu. O século XIX se caracteriza para Ortiz, pela emergência de duas esferas distintas: uma de circulação restrita, vinculada a literatura e as artes, outra de circulação ampliada, de caráter comercial. No primeiro caso, uma produção que se voltava a uma minoria de especialistas. No segundo, a massa de consumidores (ORTIZ, 1987, p. 25).

Essa separação no campo dos consumidores levará às vanguardas artísticas produzirem as primeiras críticas em relação à cultura de massas, levando a crítica independente da ideologia progressista ou conservadora, a um antagonismo socialmente demarcado (*Idem, ibidem*). A produção artística que encontrara seu espaço se autonomizando em relação à produção para as grandes massas, se encontrará circunscrito aos limites impostos pela sociedade ao sofrer a concorrência de uma produção de mercado que tem um alcance muito mais amplo em relação ao mercado consumidor (*Idem, ibidem*). Nesse contexto, a insatisfação de uma parte da classe artística com público estaria na condição dos artistas não aceitarem a cotação do mercado como elemento de medida do valor estético da obra, o que fará com que muitas vezes esse posicionamento se faça segundo uma ideologia elitista em nome do “belo” e da “superioridade da arte”, condenando a produção destinada às massas ao rótulo da mediocridade (*Idem, ibidem*). Segundo Ortiz, para Raymond Williams, o aspecto positivo dessa posição é que ela impõe

uma crítica da industrialização, aceita por aqueles que favorecem o polo da produção em massa.

No caso do Brasil, não haveria diferença entre a existência de um polo cultural de produção restrita e um de reprodução ampliada. De acordo Renato Ortiz (*Idem, ibidem*), para Florestan Fernandes uma fraca divisão do trabalho intelectual e uma “confusão” (ORTIZ, 1987, p. 26) de fronteiras entre as áreas culturais, bem como “à fragilidade do capitalismo existente” (ORTIZ, 1987, p.25).

1. 7 – Formação da indústria cultural no Brasil

No caso da literatura brasileira, Antônio Cândido considera que desde o séc. XIX ela encerra em si outros dois discursos, o político, o filosófico e o estudo da sociedade, das ciências humanas (ORTIZ, 1987, p. 26). A ruptura se daria com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, texto que busca romper o círculo entre a literatura e investigação científica. Porém, com o modernismo, há um reajuste às condições sociais e ideológicas anteriores, na produção de uma literatura universalmente válida e que se caracteriza pela “harmoniosa convivência e troca entre literatura e estudos sociais durante as décadas de 20 e 30” (CÂNDIDO, 1985, p. 134 Apud ORTIZ, 1987, p. 26).

É, portanto, somente na década de 40 que a literatura se emancipa das ciências sociais e da ideologia. Nesse ponto ocorre um distanciamento entre a preocupação estética e a preocupação político social, a atividade literária deixa de se constituir como sincrética, a “literatura volta-se para si mesma, especificando-se e assumindo configuração propriamente estética⁵⁴” (ORTIZ, 1988, p.26)

O caso da universidade moderna é semelhante a literatura, enquanto separação e especialização dos campos de conhecimento. Produto recente da história brasileira (USP, SP – 1934; Faculdade Nacional de Filosofia, RJ – 1939), é somente nos anos 40 que se desenvolve no Brasil uma Ciência Social autônoma para Florestan Fernandes (*Idem, ibidem*). Poderíamos dizer que o mesmo vale para a Geografia, que até então encontrava sua produção ligada às sociedades científicas como o IHGB, encontrando sua formulação como disciplina acadêmica no Brasil com a vinda da missão francesa que funda a USP. Para Ortiz, outra dificuldade no processo de autonomização da cultura no Brasil era ao alto índice de analfabetos para formar um público de leitores dentre a população (ORTIZ, 1987, p. 28). Em 1890 o nível de analfabetismo era de cerca de 84% da população, em 1920: 75%, e em 1940 cerca de 57 % (*Idem, ibidem*). A tiragem média de um romance era

⁵⁴ Antônio Cândido, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1985, p. 134. Nota do autor.

de mil exemplares, e no caso do “best – seller” *Urupês*, em 1918, a tiragem foi de oito mil cópias (*Idem, ibidem*). Em São Paulo, entre 1900 e 1922, foram publicados cerca de noventa e dois romances entre novelas e contos, com a média de sete livros de literatura por ano (*Idem, ibidem*). Assim, as análises apontam que até a década de 30 a produção e o comércio de livros no Brasil eram praticamente inexistentes em termos de mercado.

Outra questão está na relação do escritor como mão de obra autonomizada que consegue a se reproduzir a partir do seu trabalho como literato. De acordo Ortiz, o escritor não podia “viver de literatura”, o que o levava a exercer outras funções no magistério e nos cargos públicos (*Idem, ibidem*). No Brasil, o desenvolvimento da literatura se encontrou estritamente ligado a burocracia do Estado, além da área jornalística que já tinha sua produção em escala para as massas, e que também empregava grande parte dos literários. Assim, a relação entre o intelectual e o seu público se iniciaram também como *mass media* através da imprensa, em que o jornal era para o escritor tanto fonte de renda quanto de prestígio, para Ortiz (*Idem, ibidem*).

Em comparação com a Europa, as contradições entre cultura artística e cultura de massa não se manifestaram de forma antagônica. A literatura se difundiu e se legitimou com a imprensa, mesmo da televisão nos anos cinquenta, em que um grupo de pessoas com interesses na área erudita se volta para a televisão na impossibilidade de fazer cinema e desenvolve o gênero do teleteatro (TV – Vanguarda)⁵⁵. Escritores e diretores de teatro também eram empregados na televisão, que ainda não havia se transformado plenamente em indústria cultural (ORTIZ, 1987, p. 29).

Dessa forma, diferente dos países centrais, o teatro no Brasil se associa a uma tecnologia de massa, a televisão, o que seria uma particularidade da situação brasileira para o autor (*Idem, ibidem*). O transito por áreas de lógica diferente, teatro e televisão, possuem dupla consequência para Ortiz. Uma é positiva, pois ela abre um espaço de criação que será aproveitada em alguns períodos por grupos culturais. A negativa teria o caráter restritivo, pois os intelectuais passam a operar dentro da dependência da lógica comercial, e por fazer parte do sistema empresarial, tem dificuldade em construir uma visão crítica em relação ao tipo de cultura que fazem.

Somente na década de 40 que se pode considerar a presença de uma série de atividades que se pode atribuir a uma cultura popular de massa no Brasil (ORTIZ, 1987, p.

⁵⁵ Renato Ortiz indica o trabalho de Flávio Silva, O Teleteatro Paulista na década de 50 e 60, São Paulo, IDART, 1981. ORTIZ, 1988, p. 29

38). Apesar da presença da imprensa escrita desde o início do século em forma de jornais e revistas ilustradas, é nos anos 40 que uma sociedade de massas tem início. Renato Ortiz descreve o momento do pós segunda guerra quando há a consolidação de uma sociedade urbano industrial com o crescimento da industrialização e a da urbanização, expansão da classe operária e da classe média, advento da burocracia e de novas formas de controle gerencial, aumento populacional e o desenvolvimento do setor terciário. É nesse contexto das grandes cidades em que se articulam os diversos ramos da produção e da difusão em massa (ORTIZ, 1987, pp. 38 – 39).

O rádio foi introduzido no Brasil desde 1922. Porém, até 1935, ele se organizava em termos não comerciais com as emissoras se constituindo em clubes e sociedades onde a programação era de cunho erudito e lítero-musical. De acordo Ortiz, os poucos rádios eram de galena e o ouvinte tinha de pagar uma taxa ao Estado pelo uso das ondas do rádio, e a radiofusão estava mais amparada em indivíduos do que em organizações empresariais. Durante toda a década surgem dezenove emissoras em todo o país, o espaço de irradiação da rádio era descontínuo, se reduzindo as cidades onde operavam (ORTIZ, 1987, p. 39).

Com a introdução do rádio a válvula na década de 30 e a redução de custos na produção dos aparelhos, há um aumento de público. Em 1932 há uma mudança na legislação que permite a publicidade no rádio em 10% da programação diária, e na década de 50 aumenta para 20% (ORTIZ, 1987, pp. 39 – 40). Em 1944, o número de emissoras era de 106, chegando a 300 no início da década de 50. Essa mudança possibilita às emissoras conseguir uma fonte de financiamento constante e a estruturar as programações diárias. Essa mudança transforma as rádios em veículos comerciais, diferentes da década anterior. Nesse período os patrocinadores se transformam em produtores de programas, contratando atores, escritores e tradutores para radionovela como o caso da Standart Propaganda e da Colgate Palmolive, empresa americana que se encontrava em expansão na América Latina (ORTIZ, 1987, p. 40).

Baseadas no gênero de *soap-opera* americano como veículo de propaganda das fábricas de sabão, as radionovelas visavam aumentar o volume de vendas de produtos de limpeza e toalete principalmente para mulheres (ORTIZ, 1987, p. 44). As radionovelas aparecem primeiramente em Cuba⁵⁶ sob essa configuração, em seguida exportadas para o resto do continente como técnica de vendas e comercialização de produtos.

⁵⁶ Em 1933 Cuba era o quarto país depois do EUA, Canadá e URSS com o maior número de estações de rádio. ORTIZ, 1987, p. 85

Entre 1943 e 1945, a Rádio Nacional chegou a produzir 116 novelas em total de 2985 capítulos, mostrando a popularidade do gênero na época no Rio de Janeiro (ORTIZ, 1987, p. 40). A década de 40 o país é marcado pelo que os economistas chamam de “industrialização restringida” (ORTIZ, 1987, p. 45), em que o movimento de expansão do capitalismo ainda se realiza em determinados setores não se estendendo para a totalidade da sociedade, e o processo de mercantilização da cultura será atenuado pela impossibilidade de um desenvolvimento econômico mais generalizado no território, fazendo com que a indústria cultural e a cultura de massas emergente se caracterizam muito mais pela sua incipiência que pela sua amplitude (*Idem, ibidem*).

Ainda na década de 40, o cinema se introduz no mercado de bens de consumo, em particular o cinema norte americano. Tanto com a política de boa vizinhança entre os EUA e a América Latina quanto a crise de público nos cinemas americanos, pois até então Hollywood visava o mercado interno do país, levam a expansão da indústria cinematográfica do país. Para Ortiz, o desenvolvimento do cinema no Brasil se realiza estreitamente vinculado as necessidades políticas americanas e econômicas das grandes distribuidoras de filmes voltadas para o mercado mundial (ORTIZ, 1987, p. 46). A tentativa em constituir uma indústria cinematográfica nacional leva a criação da Atlântida em 1941, dedicada a produção do gênero de chanchadas e a Vera Cruz em 1949 em São Paulo. A criação desses novos centros de produção levam ao mercado nacional a produção de 27 filmes em média por ano entre 1951 e 1955 (ORTIZ, 1987, p. 42).

O setor de publicações amplia a produção de jornais, revistas e livros com a implantação de grupos nacionais na produção de papel como a Klabin em 1947. Em 1952 a tiragem da revista Cruzeiro é de 550 mil exemplares. Junto ao sucesso das radionovelas surgem as revistas de fotonovelas como a *Grande Hotel* em 1951 e a *Capricho* em 1952, originalmente de matrizes italianas. Entre 1938 e 1950 cresce em 300 % o volume de livros editados bem como as casas editoriais, que dobram em número entre 1936 e 1948 (ORTIZ, 1987, p. 43).

Com a implantação das grandes multinacionais no Brasil a partir da década de 30 e o desenvolvimento do comércio lojista com acesso a crédito e comercialização de imóveis, são formadas as primeiras grandes agências de propaganda. Nos anos 40 e 50 o setor publicitário se desenvolve em estreita relação com as matrizes americanas e agências como a Thompson, Standard Propaganda, McCann-Erikson e Interamericana passam a administrar as contas de grandes multinacionais como a GM, Bayer, Colgate Palmolive e a

Ford (ORTIZ, 1987, p. 44). A relação entre as multinacionais e a rádio foi fundamental na constituição das já citadas radionovelas, os produtos mais populares da época.

Apesar desse dinamismo na sociedade brasileira, este se desenvolve dentro de fronteiras bem delimitadas para o autor. No caso, nos parece que tanto o nível técnico de desenvolvimento das forças produtivas quanto da formação de uma população economicamente ativa de trabalhadores assalariados suficientemente numerosos, pressupostos para a formação de um mercado interno, não estavam postos na época.

A Vera Cruz vai a falência em 1954 e o fechamento de companhias menores como a Maristela mostram as dificuldades de imposição do segmento na época, mesmo em relação ao cinema norte americano que encontrava dificuldades no período para estabelecer um público de massa. Em 1955, da totalidade de salas de cinema existentes no Brasil, mais da metade opera irregularmente e não possuem exhibições diárias em sua programação (ORTIZ, 1987, p. 46).

Mesmo com a abertura da fábrica da Klabin, o mercado editorial encontra dificuldades. Como dito anteriormente, os literatos brasileiros em sua maioria tem a sua reprodução assegurada como funcionários públicos, o que lhes permite tempo para a dedicação à escrita. Durante a década de 50, o número de editoras cai de 280 para 144 atingindo um número inferior a 1936. As razões apontadas para isso vão desde a importação subsidiada pelo Estado de papel que se aplicava a jornais e não aos livros, e os impostos alfandegários que tornavam mais barato importar livros de papel que imprimi-los no Brasil.

O rádio, o meio de comunicação mais popular no país, encontrava problemas de expansão devido ao subdesenvolvimento da sociedade brasileira. Em 1952 no Brasil se dispunha de dois milhões e quinhentos mil aparelhos, número que sobe para quatro milhões em e setecentos mil em 1962. Segundo Ortiz, considerando a população total, a média era de 6,6 aparelhos para cada 100 habitantes colocando o Brasil em 13º lugar entre os países da América Latina, além da malha radiofônica ser bastante fraca no território nacional e excluir uma grande parte da população (ORTIZ, 1987, P. 47).

1.8 – A televisão

A partir dos anos 50 temos a introdução da televisão no território brasileiro. Primeiro em São Paulo (1950), Rio de Janeiro (1951), Belo Horizonte (1955) e Porto Alegre (1959) (*Idem, ibidem*). Durante toda a década de 50, a televisão conservou uma

estrutura precária que impossibilitava sua imposição de forma geral. Existiam poucos canais e a produção e distribuição televisiva se resumia no eixo Rio – São Paulo, de caráter notadamente regional. Os problemas técnicos eram consideráveis e não existia um sistema de rede territorial e o baixo poder aquisitivo da população gerava um problema no consumo já que os televisores eram importados até 1959, quando começaram a ser fabricados no Brasil. Em 1954, por exemplo, o número de televisores no Brasil era de 18 mil aparelhos sendo que o número de aparelhos desligados variava entre 50% e 90% das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro pela falta de hábito da população em assistir televisão. Em 1959 o número de aparelhos comercializados atinge a marca de 434 mil sendo que 65% e 28% das classes B e A, respectivamente, era consumidoras do produto e somente com a introdução do vídeo tape em 1959 que foi possível a expansão da televisão para outras capitais. A primeira telenovela a utilizar esse recurso se dá em 1963. Esses números indicam a dificuldade na década de 50 do estabelecimento do setor publicitário na televisão, que ainda preferia focar seus investimentos no rádio com 22% das verbas e nos jornais com 44%, restando a televisão cerca de 8% do montante (ORTIZ, 1987, pp. 47 – 48).

Para Ortiz (1987), nesse período é difícil aplicar o conceito de indústria cultural para o Brasil. Apesar das empresas culturais procurarem a expansão de suas bases materiais, o nível do desenvolvimento do capitalismo no Brasil coloca limites para o crescimento para uma cultura popular de massas no país. Para o autor, o traço característico da indústria cultural, o integrador, faltava no período. No capitalismo avançado os indivíduos se encontrariam atomizados no mercado, e desta forma agrupados em torno de determinadas instituições. Como a indústria cultural integra as pessoas a partir do alto se dá o traço autoritário desta, impondo uma forma de dominação dos indivíduos a um centro o qual elas estariam ligadas, sendo que a padronização promovida pelas mercadorias culturais é possível pelo avanço do capitalismo que estende sua racionalidade a sociedade como um todo.

A sociedade industrial é considerada o espaço integrador das partes diferenciadas, em que os espaços individuais são invadidos por essa racionalidade e integrados no mesmo sistema. Segundo o autor, a ideia de um centro onde se agrupam as instituições legítimas é fundamental para uma sociedade de massas no interior da qual operam as indústrias da cultura. Assim o autor chama atenção para o caso brasileiro, em que apesar de todo o processo de centralização iniciado pela Revolução de 30 e o fortalecimento do Estado

Novo, a sociedade brasileira nesse período ainda é marcada pelo localismo (ORTIZ, 1987, p. 49).

Nessa perspectiva, a década de 30 não significou uma ruptura radical da ordem social, sendo que o governo Vargas não erradicou as elites oligárquicas mas redimensionou a balança do poder político. A formação do Estado nacional no período abriu espaço para um projeto político e atribuiu a elite dominante, oligárquica e moderna, um papel fundamental nas propostas que se procurava implementar: “Este processo de unificação política, porém, dificilmente poderia ser confundido com um integração cultural nos moldes de uma sociedade de massa” (ORTIZ, 1987, p. 50)

Apesar, as medidas de unificação da cultura do país tomados pelo Estado se voltavam para a área da educação, como a educação moral e cívica veiculada nas escolas. O autor reforça que esse esforço de integração não deve ser confundido com um a realidade de uma sociedade de massas, que tem por pressuposto a presença de um Estado nacional. Assim, a indústria cultural do período é incipiente, toda a questão da integração nacional se concentra no Estado que em princípio deteria o poder e a vontade política para a transformação da sociedade brasileira.

Essa questão da integração pode ser vista na relação entre o Estado Novo e os meios de comunicação de massa. A idealização do departamento de propaganda com o objetivo de atingir a todas as camadas populares tendo por função a edificação de uma cultura de massas sob a tutela do Estado, ideia de inspiração fascista, ganha corpo em 1939 com o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda que buscou interferir diretamente nos meios de grande alcance como o cinema e a rádio com a ideia de utiliza-los como meios pedagógicos (*Idem, ibidem*).

Apesar desses objetivos, o autor considera a ação pelo governo Vargas tímida em relação aos meios de comunicação de massa. No cinema, o Estado se recusava a construir uma indústria cinematográfica nacional, e sua realização nessa área foi a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, cuja a expressão junto a população era nula. Ao mesmo tempo, no momento em que o Estado possuía forças suficientes para controlar as emissoras e implantar um sistema nacional de radiodifusão, há o crescimento do rádio comercial (*Idem, ibidem*).

Em artigo na revista *Cultura e Política*, porta voz oficial do DIP, havia o raciocínio de maior controle dos meios de comunicação de massa considerados como serviços de interesse nacional, em que a radiodifusão é pensada em termos estratégicos com finalidade

educadora em relação às massas, portanto, coordenado e disciplinado pelo poder central. Mas, se por um lado o discurso estado novista afirma na época que é “prejudicial a radiodifusão livre” (ORTIZ, 1987, p. 52), por outro ele considera que o momento ainda era cedo para uma radiodifusão exclusivamente oficial, admitindo que há a necessidade de rádios comerciais e oficiais.

Nessa perspectiva, segundo o autor, há o fato da renda oferecida pela publicidade. Os intelectuais do Estado Novo da revista afirmam que a publicidade regulamentada pelo governo não prejudicava as finalidades educativas do veículo, sendo que o governo federal permitindo a propaganda conseguiu sem encargos para o erário público uma rápida solução para a questão da radiodifusão no Brasil. Para o autor, os motivos econômicos que impedem o Estado de assumir os gastos com uma operação de envergadura nacional passam pela ordem política, já que o governo de Getúlio tinha de compor com as forças sociais existentes, ou seja, o capital privado que tinha interesse no setor (ORTIZ, 1987, p. 53).

Vide o caso da Rádio Nacional, que mesmo após ter sido incorporada pelo patrimônio estatal funcionava aos moldes de uma empresa privada, vide que seus programas de música popular, radioteatro e programas de auditório em nada se diferenciavam em relação aos outros de emissoras privadas. Ainda que o controle da Rádio Nacional se desse por meio da superintendência do Estado, quando se olha a porcentagem da programação dedicada aos chamados “programas culturais”, estes não ultrapassavam 4,5% da programação. Entre 1940 e 1946, o faturamento da emissora é multiplicado por sete graças a publicidade (*Idem, ibidem*).

Aqui, nos parece que o Estado não possuía capital para investir em uma infraestrutura tanto da malha radiofônica, capaz de integrar o território, quanto à manutenção de uma emissora de rádio com programação exclusivamente estatal, apontando para o caso da falta de autonomia do Estado em relação ao mercado, que depende deste último para o seu financiamento, o que explica a concessão ao setor da publicidade, que por sua vez tratava de investir em programas de entretenimento de maior popularidade junto ao público como as radionovelas, conforme os casos vistos acima no texto. Nesse contexto de impossibilidade de investimento por parte do Estado, e do mercado, que dificilmente disponibilizaria um montante de dinheiro necessário para a implantação da infraestrutura da malha radiofônica, devido tanto ao custo quanto o tempo de retorno do dinheiro investido no processo, que esta não adquire uma forma de

rede, e por consequência, não chega a integrar o território, o que, em contrapartida, favorecia o desenvolvimento de rádios locais.

O que acontecia era que emissoras mais potentes irradiavam seu sinal a partir de sua base geográfica, não constituindo um centro integrador do território. Mesmo a Rádio Nacional não era ouvida na cidade de São Paulo, onde tanto a Rádio Record quanto a Difusora operavam em frequências que bloqueavam sua penetração no lugar (ORTIZ, 1987, p. 54). Renato Ortiz indica que em São Paulo nas décadas de 30, 40 e 50 o rádio tinha características locais e sua programação se pautava em um padrão regional. Tanto que os anunciantes cientes dessa particularidade reapresentavam radionovelas de sucesso no Rio de Janeiro por determinada emissora em São Paulo com outro elenco e por outra emissora. “A exploração comercial dos mercados se fazia, portanto, regionalmente, faltando ao rádio brasileiro da época esta dimensão integradora característica das indústrias da cultura” (ORTIZ, 1987, p. 54)

Durante a década de 50, era precária a organização da gestão racional da área da publicidade na televisão como sua principal fonte de lucro. Da mesma maneira que o rádio, cabia ao anunciante estabelecer o tipo de programação, e a agência de publicidade ficava responsável por praticamente todas as etapas para conceber o programa. Contratação de elenco, produção, roteiro, chegando a completar o salário dos técnicos da emissora que entravam com os equipamentos existentes. Em alguns casos havia uma inversão dos papéis, em que a agência de publicidade produzia o programa e a televisão comercializava o espaço de publicidade.

Na época, o preço do comercial era vendido abaixo do custo industrial da TV, levando a agência a se responsabilizar por praticamente todas as etapas do processo de produção. O anunciante financiava e viabilizava a produção conferindo as empresas uma pequena autonomia. Essa dependência pode ser vista no nome dos programas produzidos, como Teatro Goodyear, Recital Johnson, Rádio Melodia Ponds, Telenovela Mappin, Telenovela Nescafé, chegando mesmo ao cancelamento do programa caso houvesse a saída do patrocinador (ORTIZ, 1987, p. 61). O uso do tempo da programação também não era racionalizado, com 30 minutos de propagandas consecutivos por falta da existência de uma programação estruturada. Motivo de queixa entre os publicitários da época era o tempo de veiculação da propaganda, em que anúncios previstos para 30 segundos de exibição chegavam a 40 ou 45, sem o controle do tempo do anúncio. Com a criação de grandes complexos empresariais como a Rede Globo e a TV Excelsior que o espaço de

propaganda se torna rigidamente racionalizado (ORTIZ, 1987, p. 62).

1.9 – Esquerda e Arte no Brasil – Questões sobre o engajamento

No texto “Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico”, Marcos Napolitano (2014) sugere que a relação entre o campo político da esquerda e o campo da cultura remonta à estruturação dos grandes partidos e organizações ligadas ao movimento operário da Europa ainda no século XIX. Para o autor, desde os debates motivados pela Revolução Francesa sobre o uso da cultura em situações revolucionárias, até as questões postas por grandes líderes políticos e intelectuais militantes⁵⁷ após a Revolução Russa, teria se configurado um debate sofisticado principalmente entre os anos de 1920 e 1930 sobre “problemas culturais” ou de “front cultural”, que de acordo o autor, são “expressões caras aos marxistas”. Conforme Napolitano, pautada pelo marxismo ocidental e pela produção da Escola de Frankfurt, após a Segunda Guerra Mundial, a questão cultural se tornou eixo da reflexão sobre as sociedades capitalistas avançadas bem como as relações entre cultura e revolução, ao longo da metade do séc. XX. A Indústria Cultural emergente no Ocidente e as relações da União Soviética stalinista com o campo artístico-cultural estariam no cerne do debate sobre uma possível relação entre o engajamento político e a ação cultural.

No ambiente cultural brasileiro, mesmo sem a densidade teórica que marcava o contexto europeu, o debate entre o engajamento político e a ação cultural era marcado pela “afirmação de uma política de massas voltada para a superação do subdesenvolvimento histórico” do país (NAPOLITANO, 2014, p. 38). Para o autor, a escolha do recorte, em seu artigo, centrado nos artistas e intelectuais filiados ou que orbitavam o Partido Comunista Brasileiro (PCB), se deve às atenções dedicadas à vida cultural brasileira, manifestadamente em movimentos como o modernismo, o folclorismo⁵⁸, o nacionalismo e

⁵⁷ Plekhanov, Lênin, Trotsky, Lukács, Gramsci, Brecht, entre outros, segundo o autor (NAPOLITANO, 2014).

⁵⁸ A respeito do folclorismo, decidimos colocar a descrição do autor na íntegra. “O folclorismo, movimento de promoção e estudos do folclore protagonizado por intelectuais, atraiu grande número de importantes intelectuais brasileiros desde o fim do século XIX. A partir dos anos 1930, ganhou peso na própria burocracia cultural do Estado, transformando-se em movimento intelectual nos anos 1940. A chave folclorista começou a entrar em declínio, durante os anos 1960, com a afirmação de uma sociologia da cultura mais afinada com métodos críticos de pesquisa acadêmica e científica. Nesse momento a noção de cultura popular passou a ser tratada de outra maneira, como parte da reflexão sociológica ou antropológica. Apesar dessa crítica, o material dito folclórico continuou atraindo muitos artistas, inclusive os de esquerda.” (NAPOLITANO, 2014, pp. 38-39).

o frentismo cultural⁵⁹, que forneceram uma “pauta fundamental” de reflexões sobre o problema da cultura brasileira. Assim, o engajamento cultural estimulado pelos influxos vindos da União Soviética desde os anos 30 esteve presente na produção cultural nacional, a exemplo das assim chamadas literaturas regional ou social⁶⁰. Para o autor, “Também estava presente o diálogo com o modernismo e seu ativismo artístico e cultural na construção de um novo Brasil, a partir do revigoramento do “povo-nação” e das próprias elites culturais que deveriam conduzir o Brasil a uma nova etapa histórica” (NAPOLITANO, 2014, p. 39).

Durante a década de 30, tanto o campo da esquerda quanto o da direita teriam delineado a formação de uma nova “brasilidade”, fundamental para a compreensão da ação das esquerdas no pós-Segunda Guerra Mundial. Uma das questões enfrentadas fora “a percepção dos dilemas e dificuldades na “figuração do outro” no campo artístico e cultural” (*idem, ibidem*). Por parte da esquerda, a extrema desigualdade das classes sociais agravada pelo analfabetismo de grande parte da população do país constituía um problema para aquilo que era o seu “público idealizado”, o operariado e o campesinato. Para o autor, nessa época se deu a construção de tipos literários que se estabeleceram nas artes engajadas brasileiras, como a figura do malandro solidário ao operário em *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos filmado em 1954, bem como vários personagens de Jorge Amado e Dias Gomes, escritores filiados ao PCB, que marcaram a produção de teledramaturgia nacional com os tipos literários de seus romances.

Já as canções populares, bem como o teatro e o cinema engajados entre os anos 50 e 70, teriam sido, segundo o autor, notadamente influenciadas pela produção da direita nacionalista que consolidou tipos humanos brasileiros sob a perspectiva do folclorismo. A revista *Cultura e Política*⁶¹ do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo teria disseminado em sua produção personagens idealizados, que se fizeram

⁵⁹ Carine Dalmás define o frentismo cultural como as intervenções do PCB no campo da cultura: “Denominamos de “frentismo cultural” as intervenções dos comunistas brasileiros e chilenos nos debates artísticos e literários de seus países baseadas no interesse de tornar o campo da produção cultural um local de articulação e difusão social das suas propostas políticas. Essa prática começou a ser estruturada em meados da década de 1930 e encontrou nos jornais e revistas do Partido Comunista do Brasil (PCB) e do Partido Comunista do Chile (PCCh), ou nos periódicos que tiveram ampla colaboração de escritores, artistas e intelectuais comunistas, um suporte privilegiado.” (DALMÁS, Carine, 2013, p. 226).

⁶⁰ Napolitano cita como exemplos escritores como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Patrícia Galvão, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, entre outros. De acordo o autor, tratava-se por parte dos comunistas da construção de uma contra elite capaz de expandir a consciência das massas e conduzir a revolução. (NAPOLITANO, 2014, p. 39)

⁶¹ Sob a responsabilidade de Basílio Gomes. (NAPOLITANO, 2014, p. 40)

presentes nas canções de protesto, filmes e peças teatrais do período, tais como o pescador e o vaqueiro. Para Napolitano: “Nesse ponto reside um dos grandes debates historiográficos sobre a cultura de esquerda no Brasil: seria uma mera apropriação progressista do nacionalismo da direita autoritária dos anos 1930 ou, já nessa década, a esquerda seria uma das vertentes de construção da “brasilidade”?” (NAPOLITANO, 2014, p. 40).

De nossa perspectiva, interessa pensar que tanto uma apropriação progressista do nacionalismo da direita autoritária dos anos 30 pela cultura de esquerda, quanto o protagonismo da esquerda na construção da brasilidade, são constituintes da formação de uma indústria cultural nacional, e podem ser pensadas, tendo em vista a relação com Estado, como momentos do processo de autonomização da esfera cultural sob o capital.

É importante considerar, nesse sentido, as mudanças na dinâmica de territorialização que imprimiram uma feição moderna ao Estado nacional brasileiro. Se considerarmos que essa feição moderna se constrói justamente a partir da crítica ao atraso representado pelo coronelismo e sua dinâmica regional, podemos pensar que a própria integração territorial por meio do planejamento do Estado demandava a formulação de uma brasilidade heterogênea, que abarcasse toda a variedade que os tipos literários pretenderam representar. Tal produção do campo cultural tanto por parte da esquerda quanto da direita se dava no âmbito de uma indústria cultural nascente alavancada pelo Estado Novo, com a criação de políticas e órgãos institucionais especializados na produção cultural. O DIP, as concessões de rádios pelo país, a fundação de universidades para a formação de mão de obra especializada e a criação de uma rádio estatal como a Rádio Nacional, compõem uma série de medidas fundamentais a esse processo de territorialização que, referido à integração protagonizada pelo Estado, precisa reformular a imagem do nacional.

Embora estejamos apontando convergências entre a direita e a esquerda como participantes de um processo de formação da indústria cultural, é necessário reconhecer que os diferentes posicionamentos assumidos em relação à cultura nacional têm implicações ideológicas decisivas, num campo e outro. O campo da esquerda experimenta divergências internas já que busca estratégias de participação e o engajamento popular. Para Napolitano:

O fato é que o nacionalismo, em um amálgama que por vezes confunde as heranças simbólicas da direita e da esquerda, marcou o debate cultural e a produção artística ligada de alguma maneira ao PCB. Com a consagração da

expressão “nacional-popular” em meados dos anos 1950, um novo projeto parecia se afirmar na política e na cultura, fazendo com que comunistas e trabalhistas convergissem em vários pontos, esboçando um projeto global de mudanças para o Brasil. Esse projeto ganhou corpo no final dos anos 1950 e fez com que, paulatinamente, os temas da reforma e da revolução – debate caro às esquerdas marxistas – ficassem embaralhados. Esta convergência, alicerçada em um nacionalismo crítico e seletivo (portanto, diferente do nacionalismo integrador da direita), é fundamental para entendermos a chamada “hegemonia cultural da esquerda” entre 1958 e 1968, possibilitando a construção de um frentismo cultural que marcará época na cultura brasileira. (NAPOLITANO, 2014, pp.40-41)

O frentismo cultural, por exemplo, é fruto de uma dissensão no interior do próprio Partido Comunista Brasileiro que tendia a “superar” os limites impostos pelo realismo socialista como doutrina partidária adotada pelo PCB⁶², do pós Segunda Guerra até meados da década de 50. Essa superação estaria a rigor na produção dos artistas comunistas que buscavam diálogo com outras influências que julgavam serem mais pertinentes para a comunicação com as massas, como as chanchadas, o melodrama e o samba. Tanto o cinema quanto a música eram menos afeitos ao folclorismo e mais próximos das “influências do mercado e do gosto das massas urbanas brasileiras.”⁶³

O surgimento do Centro Popular de Cultura da UNE em 1962 tem participação significativa na produção cultural do período. E, embora estivesse ligado ao PCB, é importante assinalar que, conforme aponta Napolitano, o CPC não era inteiramente formado por jovens e militantes comunistas⁶⁴. Esse ponto nos interessa, pois em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso, ao narrar sua inserção como artista no meio cultural junto de sua irmã Maria Bethânia⁶⁵ – chamada para substituir Nara Leão⁶⁶ no show *Opinião* do

⁶² Segundo Napolitano, “O realismo socialista proposto pelo braço direito de Stalin, Andrei Jdanov, no final dos anos 1940, tinha uma série de preceitos estético-ideológicos rigorosamente definidos. Entre eles podemos citar a busca da comunicabilidade da obra, a ênfase em conteúdos temáticos e dramáticos simplistas, a fusão entre cultura popular e formas da “herança cultural burguesa”, o culto ao “herói positivo” e modelar que pudesse dar exemplos de ação revolucionária sem maiores hesitações. No Brasil, sua maior expressão se deu na publicação da coleção “Romances do Povo” e no debate sobre a música erudita de caráter nacionalista” (NAPOLITANO, 2014, p. 41).

⁶³ “Filmes como *Agulha no palheiro* (de Alex Viany, 1952) ou *Tudo azul* (de Moacyr Fenelon, 1951) são exemplos desses diálogos improváveis e mesmo no primeiro Nelson Pereira dos Santos, esses elementos estarão presentes.” (NAPOLITANO, 2014, p. 42)

⁶⁴ Apesar de ter conhecidos membros do Partido, como Leon Hirszman, Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho, e posteriormente Ferreira Gullar. (*Idem, ibidem*)

⁶⁵ “Durante o almoço recebemos um telefonema da atriz (da Escola de Teatro) Nilda Spencer que queria transmitir um recado a Bethânia: Os produtores do *Opinião* convidavam-na para ir ao Rio. Fomos juntos para Salvador, onde já nos esperava um par de passagens de avião. No dia seguinte - mantendo o respeito à exigência de meu pai - eu estava no Rio tomando conta de Maria Bethânia.” (VELOSO, 1997, p. 72)

⁶⁶ “Bethânia já era famosíssima quando essas idéias que vieram desembocar no tropicalismo começaram a surgir em torno de nós. Ela havia sido chamada para substituir a cantora Nara Leão no espetáculo *Opinião*, um grande sucesso no Rio em 64.” (VELOSO, 1997, p. 71)

Teatro de Arena – apresenta o espetáculo a partir do vínculo com a bossa nova e a canção de protesto, sem mencionar o vínculo do Teatro de Arena com o CPC:

O espetáculo ao mesmo tempo coroava a tendência de alguns bossanovistas (Nara Leão entre eles) de promover a aproximação entre a música moderna brasileira de boa qualidade e a arte engajada – o movimento teve como precursor e incentivador o próprio Vinícius de Moraes, o primeiro e principal letrista da bossa nova, e apresentou, por vezes, excelentes resultados, tendo o Brasil, por causa disso, criado talvez a forma mais graciosa de canção de protesto do mundo -, e inaugurava o show de música teatralizado, entremeado de textos escolhidos na literatura brasileira e mundial ou escritos especialmente para a ocasião, que veio a desenvolver-se como uma das formas de expressão mais influentes na subsequente história da música popular brasileira (VELOSO, 1997, p.72).

O depoimento de Caetano, narrado do ponto de vista da tradição da música popular brasileira, subtrai os desdobramentos que o Teatro de Arena experimenta na relação com o campo da esquerda. Em São Paulo, oriundo do Teatro Paulista do Estudante e composto por jovens comunistas, o Teatro de Arena também fora um núcleo importante para a afirmação das práticas culturais em nome do Partido. Inicialmente pautado na prática do *agitprop*⁶⁷ com fins para a mobilização popular, o Arena, em sua primeira fase antes de Augusto Boal, era marcado pela expressão do drama popular, base do “desentorpecimento da consciência alienada” como escrevera Gianfrancesco Guarnieri (NAPOLITANO, 2014, p. 42). A publicação do manifesto de Carlos Estevam Martins, o *Anteprojeto de Manifesto do CPC*, foi responsável por gerar um debate entre artistas e intelectuais em torno da “arte revolucionária”, “definida nos termos do manifesto como propositalmente tosca no plano estético e acessível às massas.” (*Idem, ibidem*). Este debate opôs dramaturgos e cineastas: “Os primeiros não recusavam o profissionalismo e o drama burguês bem feito como possibilidades de expressão teatral, os segundos não abriam mão do diálogo com as vanguardas cinematográficas em nome da comunicabilidade” (NAPOLITANO, 2014, p. 43).

⁶⁷ Segundo Iná Camargo da Costa, “Como arma na moderna luta de classes, o agitprop já tem uma história mais do que centenária segundo o recorte aqui adotado, pois teve início quando as organizações dos trabalhadores europeus – socialistas, anarquistas, trabalhistas – e depois latinoamericanos incluíram as atividades culturais em suas pautas de intervenção, sendo o teatro, por suas características de atividade pública, a que tem maior número de referências em todo o mundo. A partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, Augusto Boal começou a escrever um dos capítulos latinoamericanos do agitprop e dedicou a vida inteira a desenvolver este trabalho (...).” Ainda segundo a autora, “a própria palavra, que corresponde à *fusão entre agitação e propaganda*. Estamos obviamente nos referindo à Revolução de Outubro de 1917. A exemplo do que faziam todos os exércitos na Primeira Guerra mundial, o Comandante do Exército Vermelho, Leon Trotsky, convocou artistas e profissionais de todas as áreas para cuidar da vida cultural dos soldados e os que se dedicaram ao teatro foram responsáveis pela invenção ou reinvenção das formas teatrais de agitprop mais conhecidas até hoje.” (COSTA, 2017, s.p.)

O impacto do manifesto na cena artística reverberará nos anos 60 e nas diversas áreas da arte popular como o teatro, cinema e música popular, lugares privilegiados da ação cultural da esquerda comunista. Mais que veículos para as ideias políticas, essa produção fora também espaço para a criação e pesquisa estética.. Essa perspectiva interessa na medida em que vai além do esquematismo segundo o qual teria havido um pretenso conservadorismo estético do nacional-popular em oposição às vanguardas formalistas e cosmopolitas do período. Para Napolitano, é o caso de *O Balanço da Bossa e Outras Bossas* de Augusto de Campos, já que os argumentos dos protagonistas se transformaram em formas valorativas de analisar o debate entre o nacional popular e as vanguardas⁶⁸.

Nesse aspecto, a dicotomia do debate deixava de lado o fato de o modernismo antropofágico, como outros modernismos brasileiros, também fora formulador de projetos nacional-populares para a cultura. Tal questão herdada do modernismo, a dupla expressão nacionalista e vanguardista, estará presente nos movimentos de vanguarda, como o caso do tropicalismo de Caetano Veloso e Hélio Oiticica, vistos como artistas opostos à arte engajada. Para Napolitano:

Nem o núcleo nacional-popular per si rejeitava a pesquisa estética, nem a vanguarda deixou de pensar (criticamente) a nação-povo. Esta deveria ser a premissa das pesquisas históricas que desejam ir além dos quadros impostos pelos protagonistas. (NAPOLITANO, 2014, p. 44)

Com o golpe militar de 1964, se deu a constituição de outra frente cultural com vários artistas comunistas, como os membros do Grupo Opinião, alguns cineastas identificados com o Partido Comunista como Nelson Pereira dos Santos e mesmo músicos populares como Sérgio Ricardo e Carlos Lyra. Tal frentismo contou com o apoio de empresários da cultura e da mídia que tanto chegaram a apoiar o golpe como deram abrigo à arte engajada de esquerda nos anos 60 e 70, sobretudo no setor televisual, impresso e teatral, por razões mercadológicas.

Esse mesmo frentismo passou a ser problematizado na segunda metade dos anos 60 sob outros valores, conceitos ou crítica cultural por artistas como Glauber Rocha, Zé Celso e Caetano Veloso, bem como boa parte dos tropicalistas. Para esta nova vanguarda, “o nacional-popular de esquerda fora tragado pelo mercado e pelo conservadorismo estético

⁶⁸ “O livro foi originalmente publicado em 1968, como parte da defesa da arte de vanguarda contra o nacionalismo e o folclorismo. O que era uma crítica pontual, válida para certos artistas, transformou-se em base para a desqualificação mecanicista à corrente nacional-popular como um todo, desconsiderando suas variáveis internas.” (NAPOLITANO, 2014, p.43).

que, ao fim e ao cabo, alimentava o conservadorismo político” (*idem, ibidem*). Assim, Napolitano assinala que o frentismo cultural defendido pelo PCB ainda vigorou até o final dos anos 70.

O autor ainda destaca que é importante não reduzir a produção artística e cultural de esquerda do período a um processo de absorção linear pelo mercado, e sua consequente neutralização enquanto “projeto de ação cultural crítica”. No caso da vertente comunista que aderiu ao grande mercado da cultura nos anos 70 em que o grande paradigma é a Rede Globo, tal processo não estava isento de conflitos inclusive no plano estético.

A ocupação desse espaço de atuação deve ser analisada de acordo com o setor específico do mercado, mais ou menos marcado pela presença das grandes corporações, nacionais ou multinacionais, ou pelo grau do processo de criação mais ou menos capitalizado e industrializado. Também deve ser levado em conta que a “ida ao mercado” por parte dos artistas de esquerda, particularmente os comunistas, não significou a imposição de um estilo único de expressão. Por exemplo, os produtos audiovisuais de Dias Gomes e de Vianinha na Rede Globo eram bem diferentes entre si, ainda que se pautassem pela matriz nacional-popular e pelo realismo crítico⁶⁹. (NAPOLITANO, 2014, p.46)

Entre esses casos de ida ao mercado, também é paradigmático o caso da MPB, em que grande parte da canção formulada sob a égide do nacional popular na era dos Festivais da Canção foi fundamental à formação da moderna indústria fonográfica brasileira, bem como à formatação do gosto musical da classe média escolarizada. Um dos papéis desses artistas da MPB foi o da formação de um catálogo estável para as grandes gravadoras como possibilidade de faturamento em longo prazo, devido à estabilidade com o público que tais artistas gozavam, ao contrário dos considerados artistas da faixa comercial, como os cantores do gênero “brega”. Os LP’s de MPB também possuíam um alto valor agregado em suas produções, já que mobilizavam os melhores estúdios, técnicos e músicos, “permitindo a fidelização de um público de bom poder aquisitivo em torno de artistas referenciais da “resistência cultural”, como o próprio Chico Buarque, um excelente vendedor de discos nos anos 1960 e 1970.” (*idem, ibidem*).

A partir do final dos anos 70 o nacional-popular fora duramente criticado pela nova esquerda, identificado como valor estético e ideológico próprio ao PCB. Assim, acompanhando a argumentação de Napolitano, criticar o nacional-popular correspondia a criticar a velha esquerda, a partir de novas propostas e formulações ideológicas e partidárias. Nesse processo, o nacionalismo de direita e de esquerda “foram propositalmente embaralhados, comparados e criticados como mistificações dos conflitos

⁶⁹ O autor chama atenção para o fato de que diversas correntes engajadas recusaram a “ida ao mercado”, ou tentaram criar espaços alternativos ao mainstream do consumo cultural. (NAPOLITANO, 2014, p.46)

sociais mais profundos” (NAPOLITANO, 2014, p. 47). O pano de fundo da discussão foi a crise interna das esquerdas entre a vertente comunista e a trabalhista, que teria culminado na criação do Partido dos Trabalhadores. As posições da nova esquerda se somaram à crítica de algumas correntes da contracultura que no final da década de 60 já criticavam o nacional-popular, como o tropicalismo musical.

Ao lado das vanguardas, um novo mote era utilizado para criticar a ação (e a herança) cultural dos comunistas: a “cultura popular”. Esta era vista como tendo uma natureza comunitária que não poderia ser diluída no nacionalismo, ainda que em sua vertente progressista, nem tutelada pelos intelectuais partidários. Além disso, a cultura popular não deveria ser confundida com a indústria cultural massificada, lugar de ação cultural sistemática dos comunistas desde o final dos anos 1960. Assim, a pretensa “hegemonia cultural da esquerda” parecia ter chegado ao seu limite histórico, ao ser questionada pelas novas correntes de esquerda, diluída no mercado e incorporada em parte pela política cultural do regime militar após a emergência da “Política Nacional de Cultura”, em 1975. (NAPOLITANO, 2014, p.48).

Napolitano ainda chama a atenção para a “autonomia heroica” com que a crítica cultural das vanguardas e da nova esquerda se revestiram. Aquilo que deveria ser tomado como problema histórico teria se convertido, nessa perspectiva heroica, em dado inquestionável ao ser reduzido a um problema de “história da cultura”. Essa interpretação reduzida perde de vista que na experiência brasileira em questão as fronteiras entre o cultural e o político foram diluídas “e as artes se afirmaram como sintomas de uma experiência social marcada pela voragem da modernização e da crise das utopias” (*idem*, 83d83P., p. 49), ainda que esse revestimento trate do sujeito revolucionário como protagonista da história, que, para além da história da cultura, é parte da formulação do marxismo tradicional.

Com o fim do frentismo popular e o esgotamento do nacional-popular, como fica a questão da cultura para a esquerda? Na formulação de Napolitano, durante a década de 1970, uma boa parte da produção cultural de esquerda, pelo menos a que poderia ser empregada na produção audiovisual, fora absorvida pelo mercado, com destaque para a Rede Globo, ainda que este não tenha sido um processo isento de conflitos. No caso dos músicos, grande parte do elenco de artistas engajados participou da formação da indústria fonográfica nacional e se tornou um cast permanente das gravadoras, ao mesmo tempo em que agregou a valorização de sua imagem junto às companhias. Diferente do teatro e do audiovisual, o campo da música popular parece se desenvolver junto com a indústria fonográfica, uma vez que não acontece uma absorção por parte do mercado, mas uma formação conjunta. Em outra ponta, para o tropicalismo, a relação, contraditória à primeira

vista, entre o engajamento político e o mercado nunca foi uma questão do grupo, que procurava se posicionar sobre o tema em relação aos seus interlocutores. Ao menos para Caetano Veloso, essa questão poderia ser conciliada através do mercado, numa pluralidade de estilos concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras, portanto, capaz de absorver tanto as canções de cunho diretamente político quanto outros estilos e gêneros musicais. A hegemonia cultural de esquerda, como nos coloca Marcos Napolitano, parecia ter chegado ao seu limite histórico, com as novas correntes de esquerda diluídas no mercado e incorporadas às políticas culturais do governo militar. Ou seja, o mundo do trabalho, que não espera ou depende de uma tomada de posição política por parte dos sujeitos, é quem estabelece os novos patamares de produção. Em texto publicado no início da década de 1980, subsídio a uma plataforma partidária do Partido dos Trabalhadores, Roberto Schwarz apresenta a questão da seguinte maneira:

Apoiado no regime militar, o capitalismo depois de 1964 deu um salto que mudou bastante o panorama. No campo da cultura, hoje a realidade a que não há mais como fugir são as verbas e os projetos governamentais, e sobretudo a aliança entre capital privado e Estado na orientação dos meios de comunicação de massa (especialmente a televisão). Assim, está em andamento um processo cultural novo, de extraordinária vitalidade, popular pelo seu alcance e antipopular pelos interesses a que presta contas, um processo cheio de implicações políticas e outras. É indispensável que as forças voltadas para o progresso social afirmem o interesse popular nesta matéria espinhosa. (SCHWARZ, 1987, p. 83)

Nesse ensaio, escrito em 1982, em primeiro plano temos o salto desenvolvimentista do capital nacional, que também é mundial, e que se apoia no regime militar, então à beira de sua transição. A parceria do capital privado junto ao Estado levava ao desenvolvimento e à mudança nas condições da produção cultural enquanto esta se encontrava sob a hegemonia de esquerda antes do AI-5. É interessante notar que, com a territorialização da indústria cultural nacional e com a consequente integração do território realizada sob sua tutela, esta inclui os excluídos do progresso através da comunicação de massa, ainda que esta integração permanecesse como objetivo da modernização, que, por ser encarada como incompleta, mal formada, ou mesmo conservadora, é representada como positiva, pois ainda carregaria em si a possibilidade de inclusão das massas no mundo do trabalho.

Em segundo plano, um processo cultural novo e, portanto, diferente daquele identificado pelo crítico em ensaio anterior de 1978,⁷⁰ popular pelo seu alcance e antipopular pelos interesses a que presta contas, se anuncia cheio de implicações políticas.

⁷⁰ SCHWARZ, "Cultura e Política 1964–1969", 1978.

Neste ensaio que analisamos, “Política e Cultura (subsídios para uma plataforma do PT em 82)” (SCHWARZ, 1987), os protagonistas do processo agora são os trabalhadores, não mais a classe burguesa que produzia a cultura e tinha como missão a ida ao povo (como no ensaio “Cultura e Política” de SCHWARZ, 1978); assim como o engajamento não está mais referido ao Partido Comunista (SCHWARZ, 1978), e sim ao Partido dos Trabalhadores (SCHWARZ, 1987). O desenvolvimento dos meios de produção, ao menos na indústria cultural, deu as caras e se encontrava em poder do capital privado, produzindo a cultura que as classes populares consumiam.

Outrossim, o debate cultural no interior do movimento dos trabalhadores se acirrava, com alguns percalços. De acordo com o crítico, o primeiro era uma forma de preconceito de classe invertido (SCHWARZ, 1987, p. 83). Como a burguesia dificulta o acesso do trabalhador à cultura, esta passa a ser considerada como coisa de burguês e, em decorrência, desnecessária à classe trabalhadora. Em segundo, o argumento de que as energias do movimento não podem ser desviadas das questões políticas, que devem permanecer como prioridade. Em terceiro, o argumento era de que o povo já possui a sua cultura e esta deve ser preservada da cultura burguesa e da modernização.

Esta, principalmente, parece fazer coro ao novo mote da cultura popular descrito por Marcos Napolitano, em que a cultura do povo não deve ser confundida com a indústria cultural massificada que era lugar de ação dos comunistas no final da década de 1960. Por um lado, se apresenta uma cultura orgânica e intocada nos moldes do romantismo; por outro, o prognóstico do desenvolvimento das forças produtivas e de uma cultura do proletariado, agora o povo. A tese de Roberto Schwarz para os três pontos apresentados é a seguinte:

A tese desta página vai em direção contrária: com o surgimento dos meios de comunicação de massa, que transformaram muito o processo de expressão da comunicação social, a questão cultural tornou-se decisiva *justamente para o trabalhador*. Como democratizar a TV, o rádio, a imprensa, que são o oxigênio e a fumaça que a nossa imaginação respira? Como seria uma TV sem manipulação? São perguntas difíceis, mas a luta social efetiva, e sobretudo um projeto futuro, são impossíveis sem entrar nesse terreno. (SCHWARZ, 1987, p. 84, destaque do texto do autor)

Podemos ver que a tese se apoia nas transformações ocorridas em território brasileiro até então. Com o processo de industrialização em ação, a questão agora se dava no campo da inclusão dos trabalhadores nos avanços civilizatórios, ainda que o texto tenha um forte teor baseado na estrutura da luta de classes. Para esta avançar, é necessário democratizar os meios de comunicação para que não haja a manipulação dos conteúdos por

parte da classe proprietária. Esse diagnóstico parece resistir à prova dos anos, já que até hoje os meios de comunicação de massa se mostram “o oxigênio e a fumaça que nossa imaginação respira” (*idem, ibidem*).

Assim a análise passa exclusivamente pela forma que a indústria cultural tomou no Brasil. O crítico nos elenca alguns: a concentração da iniciativa cultural nas mãos da classe dominante, que define conteúdo e divulgação; da mesma forma que a concentração do capital transformara a população em mão de obra barata, a população era transformada em consumidor e espectador, sujeitada a produção da classe dominante; a homogeneidade do padrão cultural estabelecido, que incorporava a população sem levar em conta a diversidade e antagonismos desta e o “extraordinário desenvolvimento do processo de comunicação social” (*idem, ibidem*) unilateral e autoritário em que poucos decidem o que todos vão consumir. Para o crítico literário trata-se, no plano do espírito, de expropriação semelhante à que o capitalismo realizava no plano econômico.

O texto tem o teor de um programa político, propositivo. Roberto Schwarz nos fala da conquista de uma cultura democrática, a qual não dependeria somente de lutas econômicas e políticas, mas da necessidade da *invenção*:

e a palavra invenção está aqui de propósito para sublinhar a novidade do problema – da invenção de uma política democrática em relação aos meios de comunicação de massa. É certo que estes são inimigos do trabalhador, na medida em que servem de interesse do capital e do governo. Mas serão também um elemento de vida e um aliado indispensável, pois sem eles é impensável a democracia na escala presente. Portanto é preciso lutar pelo acesso a eles, conhecê-los e estudá-los. Noutras palavras, a formulação do interesse dos trabalhadores na esfera da cultura – suas condições mais avançadas de técnica e de organização – é um passo necessário e histórico. (SCHWARZ, 1987, p.84)

O ponto de vista assumido é o da luta de classes. A apropriação da técnica pela classe trabalhadora e sua organização remetem ao ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, bem como a possibilidade técnica que a cultura de massas poderia oferecer à classe trabalhadora para sua emancipação. No caso, esta não se daria mais de forma revolucionária no contexto nacional, mas sua realização estaria condicionada à invenção de uma nova política cultural para os trabalhadores por meio da democratização. Tanto que o crítico arremata, no final de seu ensaio, quase que uma inversão no título de outro texto seu “cultura não é política, antes pelo contrário, razão pela qual uma política cultural democrática se deve aplicar às condições do processo, e não a seu conteúdo” (*idem*, p. 85). São os meios de produção culturais que devem ser ocupados pela classe trabalhadora, para que esta possa se tornar sujeito de sua própria história. “Eis a

estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1994, p.196), nos escreve Benjamin. O leitor, em vista dos acontecimentos dos últimos anos, poderia pensar que se o Partido dos Trabalhadores tivesse aplicado o programa para o campo da cultura como sugerira o crítico literário, muita coisa poderia ter sido diferente. Mas, para o mesmo crítico anos depois, talvez não, como veremos a seguir.

A relação entre cultura e política no Brasil, tendo em vista a indústria cultural massificada como lugar de ação para esquerda, o engajamento por parte dos intelectuais e artistas ou mesmo a realização de um programa político-cultural para o partido no âmbito do processo histórico, devem ser refletidos a partir de algumas mudanças estruturais que ocorreram em escala mundial, as quais podem ajudar a compreender algumas particularidades dessa relação no processo de modernização do país.

Nos anos 90, às formulações em torno do engajamento político na cultura adquire outros tons. O engajamento já “não têm cor própria” (SCHWARZ, 1999, p. 172). Disso deriva para o crítico literário que um intelectual pode se engajar tanto no centro como na direita ou na esquerda. Poderíamos acrescentar os artistas nesse processo. Como o termo é excessivo, e uma opção pelo centro seria como, nas palavras do crítico, “ousar uma ida a pizzeria” (*idem, ibidem*), a questão do engajamento se dá ou pela ação da direita, em que esta se implica na defesa do privilégio, ou à esquerda, que se diferencia de seu par oposto através da “vibração democrática” (*idem, ibidem*).

Junto ao posicionamento político também se deve levar em conta as condições do engajamento. Para o crítico, estas seriam o que Joaquim Nabuco, engajado na causa política pelo fim da escravidão, chamou de “procuração tácita” (SCHWARZ, 1999, p. 174), que lhe atribuía não o dever para com os escravos, mas para com os brasileiros ingênuos. Num país de formação escravocrata, as sequelas da sujeição total e exclusão tornaram-se problemas estruturais pelos desdobramentos históricos sucessivos. Para o Brasil desenvolvimentista, em que as aspirações para o progresso encontravam as barreiras do arcaísmo, da propriedade e da exclusão, estas se tornavam uma procuração tácita para o engajamento da classe média, tanto pela sua impotência na mudança do quadro político quanto pela precariedade da vida popular, desprovida de direitos civis. Para Schwarz, a falta de perspectiva no caso era comum a todos.

Na década de 1960 em contexto mundial, o engajamento de esquerda se ligava ao antifascismo europeu e à ascensão do operariado no pós-guerra. Esta pressupunha a

formação burguesa do intelectual por um lado e uma “exclusão civil e cultural dos trabalhadores” (SCHWARZ, 1999, p. 174) por outro, no contexto maior da Guerra Fria e das lutas do terceiro-mundismo, no clima revolucionário da década de 1960. Desse modo, o engajamento por parte do intelectual e, no caso brasileiro de forma mais dramática, compunha uma “traição de classe” (SCHWARZ, 1999, p. 172), redirecionando, no caso, a cultura burguesa contra o fundamento do privilégio. Somado os contextos mundiais e locais, no Brasil do pré – 64, quando “os impasses da política populista empurraram a Presidência da República a estimular a reivindicação popular como forma de pressionar os adversários” (SCHWARZ, 1999, p. 173), teve destaque o engajamento do movimento estudantil em que a “ida ao povo” preconizava uma reforma social mais profunda do que aquela prevista nos planos governamentais, tendo em mira o alto padrão de desigualdade. A própria ambiguidade do populismo somava os impulsos oficialistas e subversivos em “meses explosivos, de pré-revolução desarmada” (SCHWARZ, 1999, p. 174) que teve o seu fim com o golpe militar. Para Schwarz, o golpe militar e a derrota do campo popular deram fim às possibilidades de inserção dos trabalhadores e dos pobres no direito à cidade:

No campo da cultura, entretanto, sem prejuízo do desastre, as ilusões do período tiveram resultados reais. As novas alianças e simpatias de classe operavam transfusões de experiência social, se é possível dizer assim, além de combinações também novas de forma e conteúdo: a cultura do cinéfilo dava de encontro com o movimento camponês, o estudante educado no verso modernista se arriscava na música popular etc. Não será exagero dizer que de lá para cá boa parte da melhor produção em cinema, teatro, música popular e ensaísmo social deveu o impulso à quebra meio prática e meio imaginária das barreiras de classe, esboçada naqueles anos, a qual demonstrou um incrível potencial de estímulo. Para o professor cinquentão de hoje não é fácil explicar aos alunos a beleza e o sopro de renovação e justiça que na época se haviam associado à palavra democracia (e socialismo). (SCHWARZ, 1999, p. 174)

Na segunda metade dos anos 1970, quando o operariado volta a entrar em cena com as greves do ABC “por sua própria conta” (*idem, ibidem*), as condições de engajamento da intelectualidade haviam mudado. Como coloca Roberto Schwarz, a situação de privação de um lado e o preparo político e ideológico se transformaram, de modo que as grandes figuras do pré-64 que voltavam do exílio não encontravam mais o fundamento de sua influência anterior, bem como o movimento estudantil. O quadro da situação mundial também mudara. O ciclo das guerras de libertação internacional tinha deixado de existir, bem como as lutas pelo terceiro-mundismo que também embasavam os anseios revolucionários no centro do capitalismo.

A Europa, após o ano de 1968, integrava a classe trabalhadora política e culturalmente com incremento dos salários, sindicatos fortalecidos e classe dirigente

tecnicamente habilitada. A expansão da lógica da mercadoria sobre as formas não-mercantilizadas inaugurava uma nova cena, e o marxismo que preconizava a inclusão social do operariado entrava em baixa, o que para o autor não deixava de ser um paradoxo, “uma vez que a crítica ao fetichismo da mercadoria é uma de suas contribuições centrais” (SCHWARZ, 1999, p. 175). As conquistas trabalhistas na Europa, um “clima de capitalismo social” (*idem, ibidem*), parece ter dado aval a “acomodação ideológica em curso” (*idem, ibidem*). Schwarz nos coloca que no Brasil a resposta intelectual à Abertura fora decepcionante, como a ausência de crítica em relação ao jogo de cena entre autoritários e democratas.

Após a Abertura de Collor, na primeira metade da década de noventa, a integração do Brasil no mercado próspero ainda não havia ocorrido, nem estava em vias de ocorrer; e a adoção do horizonte teórico dos países ricos justificava a esterilidade intelectual do momento. Schwarz chama a atenção para outro quadro que se apresentava. A dinamização do capital agora mostrava-se estruturalmente ligada à produção do desemprego, colocando a perspectiva da destrutividade da modernização competitiva dentro do debate europeu. No caso brasileiro, em que a falta de integração ao trabalho já era fato antes mesmo deste se desintegrar no centro do capital, como fica uma população que não está integrada às garantias sociais e ao mercado?

A dialética entre globalização e desagregação, segundo o crítico, se houver, pode ser vista nas ruas, mesmo que não seja formulada nem na academia, nem na cena política. A impressão que temos, é a de que o engajamento dos intelectuais, tanto no campo da política quanto da cultura, se perdeu em meio ao avanço da mercantilização da cultura e da sociedade do trabalho. Mas se a cultura dita desinteressada trazida ao comércio de interesses comum se realizou, por que a esperada diferença democrática não teve efeito?

É importante considerar que, com o fim da URSS, a possibilidade ideológica de emancipação por meio da revolução já não era um horizonte viável na perspectiva da derrota da esquerda (o que, no argumento de Robert Kurz (1992), não deve ser visto como a vitória do capital, mas a evidência de uma crise que se instala no sistema mundial). Como visto, com o fim das possibilidades revolucionárias já na década de 1960, o engajamento perdeu sua “procuração tácita” (SCHWARZ, 1999, p. 174); ou seja, as condições históricas que permitiram aquele tipo de engajamento já não existiam.

O engajamento que o crítico nos apresenta é um engajamento que está imerso na sociedade do trabalho. A administração pública, a universidade, a firma de pesquisa, o

sindicato, a associação de profissionais liberais, o ensino secundário, o setor das relações públicas e a redação de jornal, são espaços de engajamento que estão diretamente ligados à reprodução do sujeito em postos de trabalho de setores da indústria cultural.

Dessa forma, se o engajamento se dá por meio do trabalho como mediação, não estamos frente à reversão do engajamento⁷¹, mas à formação da aparência de autonomia da esfera econômica, em relação à qual os campos, também aparentemente autônomos, político e cultural se encontram subsumidos. Devemos nos perguntar, nesse sentido, se é possível a atuação autônoma do sujeito engajado em algum lugar da sociedade do trabalho, em que o sujeito possa realizar suas lutas políticas livre da pressão de sua própria reprodução. Se anteriormente, na década de 60 o ambiente era de luta revolucionária mundial, e estas foram desarticuladas pelas conquistas sociais da Europa, que ao invés de empregar mão de obra passa a produzir valor desagregando-a, como fica essa situação na periferia no capitalismo? Considerando que no Brasil, de modo particular, os avanços civilizatórios do capital nunca vieram pela benevolência das classes dominantes, mas pela luta da classe trabalhadora, como o horizonte revolucionário do ponto de vista da luta de classes se reinscreve numa sociedade em que o trabalho como meio de integração integra efetivamente uma porção cada vez mais reduzida da sociedade?

Parece-nos que olhar a questão do intelectual engajado sob a égide da luta de classes não mais oferece, por si só, uma resposta. É necessário indagar as relações entre cultura e política tendo em vista os limites colocados para e pelo desenvolvimento econômico e, nesse sentido, os apontamentos oferecidos por Robert Kurz em seu ensaio *Cultura Degradada* (2004) estabelecem algumas balizas.

⁷¹ Por fim, Schwarz descreveu a reversão do engajamento, que deixara de sê-lo, sem que a mudança tivesse cobrado dos intelectuais uma renúncia ao compromisso social, que, no entanto, havia perdido o nexo prático. Na situação atual, todos estamos engajados em alguma atividade, desde o ensino universitário e a pesquisa, passando pela administração pública e o governo, até a gestão do capital, “com o objetivo nem sempre muito crível de usar os nossos conhecimentos em favor de alguma espécie de aperfeiçoamento e modernização”; mas esse engajamento não produz os resultados democráticos esperados e acaba se assemelhando a “um *lobby* de si próprio”. Tal panorama decorre em parte de uma reviravolta histórica que remonta à derrota da esquerda em 1964 e, em escala mundial, à expansão da mercantilização em todos os níveis e à absorção dos impulsos revolucionários depois de 1968 (SCHWARZ, 1999, p. 172-177). No processo da abertura política, o ascenso dos trabalhadores organizados deixou o engajamento sem função e, após a abertura, parte dos intelectuais em disponibilidade viu-se qualificada para ocupar novas posições, inclusive no governo, e se inserir no curso tomado pela sociedade, sem que a experiência da “quebra meio prática e meio imaginária das barreiras de classe”, esboçada no pré-1964, fosse reinventada em função do presente, enfraquecendo-se, assim, a perspectiva crítica. Esse déficit de negatividade na inteligência brasileira, para Schwarz, talvez se devesse à “adoção do horizonte teórico ‘pacificado’” das social-democracias europeias, que propiciava a acomodação ideológica e que estava então longe de parecer uma realidade no Brasil. (TERUKI, 2013, pp. 210–211)

No caso, encarar o engajamento a partir do ponto de vista da luta de classes e do posicionamento político dos sujeitos é pretender que questões hoje amalgamadas ao sistema produtor de mercadorias como o caso da cultura no Brasil, sejam reguladas pelo discurso e pela atuação racional dos membros sociais no interior das instituições políticas, em seus respectivos posicionamentos. As questões apresentadas no início do texto, como a formulação dos intelectuais, dentro do Estado e dos partidos, de uma identidade nacional expressa em tipos representativos que compõem uma imagem de povo exemplificam essa problemática.

Se tomarmos a década de 1930 como ponto de inflexão, podemos perceber um movimento significativo pelo qual passa a questão regional que, de substrato do regionalismo e matéria de representação dos tipos e problemas nacionais é alçada, nas décadas seguintes a objeto das políticas de planejamento que respondem a uma dinâmica de territorialização referida ao Estado nacional e à aparência de autonomia da esfera política. Com a industrialização, a cultura, que parecia ser uma atividade supra-econômica, é degradada para o campo do chamado *tempo livre* e se torna uma necessidade de consumo para a reprodução das classes trabalhadoras, como vimos na formulação de Francisco de Oliveira (2013, p. 85). Nesse processo, as esferas cindidas passam submeter-se a racionalidade empresarial, e a própria cultura passa a ser industrializada, o que para Kurz é uma segunda degradação da cultura, quando os bens culturais como objetos de compra e venda passam a depender cada vez mais de forma a priori de critérios capitalistas.

Contudo, após a Segunda Guerra, se formou um “para-choques social” que protegeu a cultura contra o impacto devastador da economia. Esse foi o caso do mecanismo de distribuição keynesiana que alimentava não só a produção de armamentos militares e o Estado Social no primeiro mundo, mas certas esferas da cultura. Ainda que de forma diferenciada, esse foi o momento do Estado desenvolvimentista no Brasil. Diferente – porque ele não assegurou a inserção das massas nos direitos da cidadania, pleno emprego e direito a cidade, mas foi o promotor das grandes intervenções que objetivavam a construção de uma infraestrutura para a indústria e para o grande capital, bem como para as universidades, museus, teatros e outros aparelhos de produção cultural como a grande mídia de massas, o rádio e a TV, o que proporcionou a constituição de um mercado de massas para uma parcela da população.

Foi esse processo de territorialização do capital como indústria cultural que abriu espaço e permitiu aos artistas e intelectuais engajados o desenvolvimento de seus projetos comentados anteriormente neste texto:

Enquanto emissoras de rádio e televisão, universidades e galerias, projetos artísticos e teóricos eram subsidiados ou dirigidos pelo Estado, não era preciso submeter-se diretamente aos critérios empresariais; havia um certo campo de ação para a reflexão crítica, os experimentos e as “artes improdutivas” minoritárias, sem que os ameaçasse as sanções materiais. (KURZ, 2004, p. 168)

Esse quadro muda novamente a partir do início da nova crise mundial e com o neoliberalismo, em que “Os Estados não se desarmaram militarmente, mas culturalmente” (*idem, ibidem*). Os investimentos privados passam a tomar o lugar dos investimentos estatais, os direitos sociais e civis perdem para o arbítrio caritativo dos ganhadores do mercado, e os produtores culturais agora são expostos diretamente aos humores pessoais dos donos do dinheiro e da administração pública, cada vez mais com fins marqueteiros⁷².

Quando Roberto Schwarz escreve sobre a esterilidade relativa dos intelectuais na déc. de 1990 como adoção do horizonte teórico pacificado dos países ricos, sua reflexão se apoiava mais na autonomia do campo político no processo de modernização que na predominância da esfera econômica sobre todas as outras esferas da vida. Podemos ver isso na própria formulação que o autor nos oferece:

Pensando melhor, veremos que a intelectualidade nunca esteve tão engajada. Rara mesmo, em nossos dias, é a torre de marfim. Quase todos estamos empenhados, suponhamos, na administração pública, nalgum partido, num departamento da universidade, numa firma de pesquisa, num sindicato, numa associação de profissionais liberais, no ensino secundário, num setor de relações públicas, numa redação de jornal etc., com o objetivo nem sempre muito crível de usar os nossos conhecimentos em favor de alguma espécie de aperfeiçoamento e modernização. Assim, um dos impulsos essenciais à ideia de engajamento, que mandava trazer a cultura dita desinteressada ao comércio dos interesses comuns, se realizou plenamente. O que não ocorreu foi a esperada diferença democrática que esta descida à terra faria. Na falta dela, o compromisso social dos especialistas, incluída aí a dose normal de progressismo, é o mesmo que ir tocando o serviço, e a combatividade do engajamento pode ter algo de um *lobby* de si próprio. A tecnificação da sociedade avança e o número dos especialistas aumenta. A ligação entre estes e governo, administração pública e gestão do capital é estreita, formando o bloco da autoridade moderna. (SCHWARZ, 1999, pp. 176-177)

A esperada diferença democrática que a cultura desinteressada poderia trazer desaparece frente à crise da sociedade do trabalho e o avanço do capital fictício que

⁷² Como os grafiteiros oficiais que concorrem aos editais de João Dória, prefeito da cidade de São Paulo depois da criminalização de pixos com a lei anti pichação e de grafites não autorizados. GOMES, Rodrigo. *Grafiteiros aderem a projeto de arte urbana da gestão Dória 'para evitar novos equívocos'*. Rede Brasil Atual, 10 mar 2017. In: <http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/03/grafiteiros-aderem-a-projeto-de-arte-urbana-da-gestao-doria-2018para-evitar-novos-equivocos2019> Acessado em: 28/08/2017

integram a cultura à sociedade de forma negativa como cultura degradada. A questão do engajamento sob a luta de classes a partir de uma perspectiva política dos sujeitos parecem ter dado lugar ao fato de que esse engajamento ocorre sob a licença dos mecanismos do mercado, como indica Roberto Schwarz ao elencar os lugares de engajamento como a administração pública, o partido, a universidade, a firma, etc. O que esses lugares têm em comum é o *lugar do engajamento como o lugar do trabalho*. E como lugar do trabalho mudaram as possibilidades. Se antes a indústria cultural parecia oferecer lugar para a reflexão crítica e o engajamento esses estão agora sujeitos ao que, para Robert Kurz, é a quarta degradação da cultura na crise mundial em que:

Para a maioria esmagadora das artes, ciências e atividades culturais de todo tipo, porém, a questão do humilhante e arbitrário investimento privado não é nem sequer aventada. Hoje elas se encontram, numa proporção inaudita, expostas diretamente, sem filtro algum, aos mecanismos do mercado. Institutos científicos e associações esportivas têm de recorrer à Bolsa, universidades e teatros têm de render lucros, literatura e filosofia têm de resistir aos critérios da produção de massas. Nos grandes veículos de distribuição, só logra êxito o que se presta como oferta ao lazer dos escravos do mercado. (KURZ, 2004, p. 169)

Até mesmo o “advogado gratuito” dos excluídos (SCHWARZ, 1999, p. 177), que dedica seu tempo àqueles que não podem pagar, pode se dar essa liberdade de possuir outra forma de rentabilidade ou dividir o seu tempo de trabalho desistindo de uma porção a mais dos seus rendimentos voluntariamente. Assim a figura do intelectual engajado se aproxima mais do serviço de voluntariado pelas suas práticas que aquele intelectual engajado politicamente dos anos 1960, pró-revolução.

Vemos que, tanto o acesso maior ao ensino universitário, como a criação de cursos cada vez mais fracionados e especializados em determinadas funções, aqueles que se propõe a serem os sujeitos engajados do séc. XXI, agora se encontram no mercado de disputas de editais por meio de coletivos auto-organizados, organizações não governamentais, fundações, projetos sociais, por meio dos setores da indústria cultural, financiados em sua grande maioria pelo Estado, ou pelo capital privado com grandes benefícios de incentivo fiscal.

Nesse aspecto, as propostas tanto da esquerda quanto da direita, como vistas no início do texto, que se direcionavam à realização de uma cultura capaz de auferir tanto uma identidade nacional para o povo no processo de formação do país, quanto políticas culturais visando alcançar uma modernização que superaria os traços do arcaísmo por meio do progresso, pensadas a partir da crise da sociedade do trabalho, apontam que desenvolvimento e democracia não carregam a dimensão civilizatória que pareciam

prometer. Os sujeitos engajados de formação universitária, cada vez mais aderem às formulações identitárias e não à luta de classes, que fora substituída pela responsabilidade social do capital como solução da desigualdade social de um lado, e pela reparação histórica dos excluídos de outro, onde ambas as posições têm como fim a conquista de um lugar no mercado.

O papel do intelectual parece ter sido substituído pelos operários do espetáculo, na disputa dos fundos de financiamento da cultura sob o critério de utilidade pública, sendo que esta, em última instância, parece ser a solução encontrada pelo Estado para a gestão populacional num contexto em que a socialização pelo trabalho entra em colapso.

Guardadas as diferenças, e voltando ao texto de Roberto Schwarz, o candidato popular da década de 1990, Lula, como destaca o crítico literário, que era atacado por não saber português⁷³, veio a se tornar o presidente da República no início do séc. XXI, assinalando mais uma mudança do polo do mercado em direção ao estatal, em mais um ciclo modernizador. Suas conquistas na área social se fizeram presentes, com a distribuição da renda por meio da política assistencialista para a parte da população sem meios de se inserir no mundo do trabalho, tirando milhões de pessoas da miséria, ao mesmo tempo em que se tornou um grande parceiro do capital. É notória a relação entre o desenvolvimento na área social e o compromisso do governo com o capital, investindo intensamente nos grandes latifúndios de soja e cana-de-açúcar, fortalecendo tanto a política ruralista quanto os grandes conglomerados empresariais que, aliados ao neopentecostalismo passaram a dominar a cena política e migram a passos largos para a gestão das políticas públicas e culturais. É em nome desse compromisso que se realiza o desmonte da política de distribuição realizada em cima da alta de commodities, transformando as conquistas sociais em frangalhos em questão de meses pelo governo pós-impeachment de 2016, se mostrando mais como uma política de gestão populacional do exército de mão de obra de

⁷³ Em entrevista no ano de 2009 ao jornal O Estado de São Paulo, ao manifestar sua preferência por Marina Silva nas eleições de 2010, Caetano Veloso declarou "Ela é meio preta, é cabocla, é inteligente como o Obama, não é analfabeta como o Lula, que não sabe falar, é cafona falando, grosseiro. Ela fala bem." AE. *Caetano diz preferir Marina e chama Lula de 'analfabeto'*. O Estado de São Paulo, 05 nov. 2009. In: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,caetano-diz-preferir-marina-e-chama-lula-de-analfabeto,461681> As declarações de Caetano Veloso produziram uma resposta direta de Dona Canô, sua mãe, que aos 102 anos, tentou localizar o presidente Lula para pedir desculpas pelas ofensas feitas pelo filho. Frazão, Eliana. *Dona Canô vai pedir desculpas a Lula após Caetano chamá-lo de analfabeto*. UOL notícias, 16 nov. 2009. In: <https://noticias.uol.com.br/politica/2009/11/16/ult5773u2980.jhtm>

reserva por parte do Estado, que uma possibilidade de inserção das massas por meio do trabalho – talvez, algo cada vez mais difícil de acontecer.

A Viravolta Caetaniana

Momento chave do debate entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso, o episódio que envolve a análise do artista e as posições políticas que este tira do filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, ocupa lugar de destaque no ensaio de Roberto Schwarz, tanto em sua análise direta quanto em relação ao desenvolvimento do argumento que o crítico literário elabora em relação às posições formuladas por Caetano Veloso. Os desdobramentos do episódio reverberam ao longo do texto e se tornam um dos aspectos principais sobre a mudança de campo político que o músico teria operado.

Em outro ângulo, a crítica feita por Roberto Schwarz mobiliza grande parte do arcabouço teórico elaborado pelo crítico literário ao longo de sua obra. A elaboração do cenário cultural que envolve o pré – 64, as ferramentas de análise literária, a crítica materialista e os contornos desenvolvidos sobre o processo de modernização no período que abrange desde o golpe militar ao neoliberalismo. Não pretendemos aqui aprofundar as análises que Roberto Schwarz realiza, mas utilizar algumas referências do autor que consideramos pertinentes em sua crítica ao livro de Caetano Veloso. Dessa forma, vamos começar com a análise do filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, feita por Caetano Veloso.

2.1 – O Transe da Terra por Caetano Veloso

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme Terra em Transe, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. (VELOSO, 1997, p.99)

Na época de lançamento de *Terra em Transe*, Caetano Veloso já considerava Glauber Rocha como um grande líder cultural que havia impressionado os críticos brasileiros e europeus com seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, apresentando a possibilidade de um grande cinema nacional (VELOSO, 1997, p.99). Inicialmente, Veloso destaca o fato de Glauber já ser considerado um grande diretor⁷⁴, além de líder do movimento do Cinema Novo, movimento que prontamente adquirira destaque no cenário internacional. O que não significava que a proposta do movimento se detinha na conquista

⁷⁴ Caetano Veloso havia escrito um artigo sobre *Barravento* enquanto estudante, quando iniciava uma provável carreira como crítico literário. O artigo se chama *Um filme de montagem*, e foi publicado no Diário de Notícias, Salvador, 1962. (VELOSO, 2005, p. 233)

de um padrão de qualidade. Esta teria sido a meta da *Vera Cruz*⁷⁵, produtora criada pelo empresário paulista Franco Zampari, que possuía um grande estúdio bem estruturado onde se produziam filmes de bom acabamento até metade dos anos 50, em uma tentativa de superar as comédias carnavalescas da década de 30, as conhecidas chanchadas.

Glauber Rocha teria liderado o movimento do Cinema Novo a partir da teoria e da prática, e havia se posicionado contra o academicismo das produções da Vera Cruz e contra o primarismo das chanchadas. Argumentava em favor da criação de um cinema nacional superior nascido da miséria brasileira, como o neorrealismo italiano nascera na Itália no imediato pós – guerra. Glauber ainda conclamava os jovens cineastas do movimento a se inspirarem no filme *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos. Apesar de bons filmes do Cinema Novo como *Os Fuzis* de Ruy Guerra e *Vidas Secas*, também de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é considerado pelo artista o melhor por algumas razões.

O filme ousava livremente acima e além da submissão aos esquemas industriais estabelecidos anteriormente. Abordava a temática do fanatismo religioso no nordeste brasileiro, ecos de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, sem temer o imaginário do banditismo rural daquela região. Para Veloso, Glauber exibia nesse filme ensinamentos tirados de Sergei Eisenstein, Roberto Rossellini, Luis Buñuel, Bertold Brecht, os cineastas da *nouvelle vague*, além do emergente cinema japonês. Com lições ideológicas

⁷⁵ De acordo Renato Ortiz, Maria Rita Galvão, em seu mestrado *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, procura entender a emergência do cinema paulista como uma manifestação da burguesia na esfera da cultura, e as décadas de 40 e 50 como momentos de efervescência cultural da cidade de São Paulo com a fundação de uma série de instituições museológicas. Contrapondo o cinema popular identificado com o gênero da chanchada, para a autora, a Vera Cruz representava o materialização do sonho da burguesia paulista industrial que busca na cultura seu domínio e afirmação. O surgimento da Vera Cruz aparece como uma empreitada da burguesia que não mais se apoia nos princípios aristocráticos da cultura de um mecenato benemérito, mas de uma ação burguesa capaz de dispendar grandes somas de dinheiro sem o auxílio estatal, o que conferia um controle da burguesia sobre a produção sem a participação do Estado. Antonio Cândido que participara da banca e teve seu depoimento publicado na forma de artigo no jornal com o título *Feitos da Burguesia*, criticara esta perspectiva da autora ao ver que os valores apresentados pela produção do estúdio não eram simplesmente burgueses, mas universais. (ORTIZ, 1987, p. 67 – 68) Mas, podemos pensar que, o fato de Franco Zampari ter organizado tanto o cinema como o teatro em bases empresariais (o Teatro Brasileiro de Comédia, no caso, que tinha a necessidade de encenar “peças de bilheteria” para se manter em funcionamento) e que fazem que ele apareça na figura do empresário empreendedor, ou do capitão da indústria, nos mostra a personificação da figura do empresário empreendedor no processo de autonomização do capital em um momento em que as relações de mercantilização na cultura se aprofundam e a indústria cultural se encontra em formação. Não é ao acaso que, para uma empresa cinematográfica a qual Maria Rita Galvão atribui o papel de “sonho”(ORTIZ, 1987, p. 66 – 67), ou projeto da burguesia paulista de um cinema oposto ao cinema popularesco das chanchadas, a produção dos filmes de Mazzaropi de grande apelo popular tenha sido um de seus principais produtos. De mercadorias também são feitos sonhos.

marxistas⁷⁶, apresentava um painel exuberante das forças épicas embutidas na cultura popular nacional, dando conta de toda uma problemática particular ao Brasil. Para Caetano:

Não era o Brasil tentando fazer direito (ou provando que o podia), mas errando e acertando num nível que propunha, a partir de seu próprio ponto de vista, novos critérios para julgar erros e acertos. (VELOSO, 1997, p. 101)

Esse quadro gerou grandes expectativas no artista com relação ao filme *Terra em Transe*. Caetano já havia se mudado de Salvador para o Rio de Janeiro em 1966, quando assistiu ao filme. Sua primeira impressão foi a de que o filme lhe pareceu desigual. As lamentações do personagem principal, um poeta de esquerda em conflito íntimo por ambicionar muito além da justiça social, somadas às digressões do personagem sobre o *absoluto*, soavam sublimerárias (VELOSO, 1997, p. 103) para Caetano. Outros elementos apareciam como defeitos intoleráveis do cinema brasileiro. As festas grã-finas “inconvenientemente” (Ibidem) encenadas, as mulheres incentivadas pelos diretores a fazerem uma deplorável caricatura provinciana de glamour sexual, a incapacidade de contar um trecho da história com clareza mesmo quando era clara a intenção, continuavam no novo filme de Glauber. Ao mesmo tempo, explodiam na tela sugestões de outra visão de vida e do Brasil que pareciam obsoletar essa exigência que o cinema nacional não dava conta.

Para Caetano Veloso, em *Terra em Transe*, o protagonista, poeta, trazia em sua retórica uma visão amarga e realista da política, que contrastava com a ingenuidade dos seus companheiros de resistência à ditadura militar recém instaurada, em uma desesperada tentativa de criticar com maior lucidez possível os projetos políticos nos quais se envolvera, e ao mesmo tempo, tentando realizar os gestos mais eficazes na tentativa de consolidá-los (VELOSO, 1997, p. 103 – 104). O filme, que não fora um sucesso de bilheteria, causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. Alguns líderes de teatro chegaram organizar e a proferir protestos exaltados na saída de uma sessão. De acordo com o músico, uma cena em particular que chocava o grupo era a intervenção do poeta, personagem principal, em um comício. Nela, o poeta que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, um operário sindicalizado, para mostrar o quão despreparado ele estaria para lutar por seus direitos. Tapando-lhe a

⁷⁶ Essas lições ideológicas parecem não ser explicitadas em relação à *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no texto de Caetano Veloso.

boca violentamente com a mão e, gritando para os demais assistentes, virado para o público na sala de cinema, o personagem diz: “Isto é o Povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!” (VELOSO, 1997, p. 104). Na sequência, um homem miserável que representaria a pobreza desorganizada e que surge de dentro da multidão tentando tomar a palavra, é calado com o cano de um revólver, enfiado em sua boca pelo segurança do candidato. Vale a pena reproduzir na íntegra a apropriação que Caetano Veloso faz da cena:

Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): **a morte do populismo**. Sem dúvida, os demagogos populistas eram suntuosamente ridicularizados no filme: ali eles eram vistos segurando crucifixos e bandeiras em carro aberto contra o céu do Aterro do Flamengo, exibindo suas mansões de ostentoso mau gosto, participando das solenidades eclesásticas e carnavalescas que tocam o coração do populacho etc.; mas era a própria fé nas forças populares – e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo – o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si. Essa hecatombe, eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as consequências. Nada do que veio a se chamar de “tropicalismo” teria tido lugar sem esse momento traumático. O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam sobre nosso destino. Uma grande cruz na praia domina um grupo formado por demagogos políticos, bichas com fantasias de luxo do baile do Municipal e índios de Carnaval: experimenta-se a um tempo o grotesco e o arejado da situação dessa ilha sempre recém descoberta e sempre oculta, o Brasil; em meio à multidão de um comício, um velhinho samba de maneira graciosa e ridícula, lúbrica e angelical, alegremente perdido: o povo brasileiro é captado em seus paradoxos que não se sabe se são desesperantes ou sugestivos; decisões políticas são discutidas num pátio cimentado em que as linha negras de divisão entre as lajes ressaltam e desmentem as entradas e saídas das personagens; a câmera passeia por entre os grupos de quatro, cinco, seis inquietos agitadores, discordantes em suas táticas e seus movimentos corporais; tudo numa fotografia em preto e branco em que enormes espaços de luz são assombrados por dominadoras manchas negras. Era

dramaturgia política distinta da usual redução de tudo a uma caricatura esquemática da ideia de luta de classes. Sobretudo, era a retórica e a poética da vida brasileira do pós-64: um grito fundo de dor e revolta impotente, mas também um olhar atualizado, quase profético, das possibilidades reais, para nós, de ser e sentir. (VELOSO, 1997, p. 104 – 105 – 106)

Entretanto, é notável o comentário de Caetano Veloso que se segue após a análise descrita acima sobre a cena de *Terra em Transe*, em que para o músico popular, a alegoria presente na cena trata da morte do populismo. Caetano oferece um ponto de inflexão entre a análise estética e sua reação ao filme. Esta poderia ser diferente, não fosse pela inteligência e sensibilidade de um intelectual singular que entrara em sua vida no último mês de 64 (VELOSO, 1997, p. 106). Este era Rogério Duarte⁷⁷.

Parece ser grande a admiração que Caetano Veloso nutria por Rogério Duarte. O cantor o descreve como alguém de inteligência inquieta, pouco convencional e que já havia virado lenda na UFBA entre seus colegas da Faculdade de Filosofia, e que, “embora não tivesse concluído sequer o curso secundário” (Ibidem), fascinava estudantes e professores do curso superior. Rogério já morava no Rio de Janeiro antes da chegada de Caetano e Bethânia, e havia se aproximado de ambos durante a época do Teatro Opinião. Rogério também era amigo íntimo de Glauber Rocha e exercia grande influência pessoal sobre o cineasta, de acordo o músico.

De voz potente e mente rápida, as ideias de Rogério eram as “mais desconcertantes” (VELOSO, 1997, p. 107), com discursos de comprometimento visceral e metafísico, que multiplicava o poder persuasivo de seus argumentos. Amigável, gentil, carinhoso e irônico, são algumas das qualidades atribuídas ao amigo notável, que comovido com uma suposta pureza nos irmãos Veloso, seus novos amigos, tentava resguardá-los do cinismo que a vida já havia lhe ensinado, ao mesmo tempo em que tentava os alertar contra a adesão inocente ao ideário dominante nos meios intelectuais. Caetano nos traz uma declaração particular de Rogério que teve grande peso sobre o cantor, sobre o incêndio da sede da UNE em 64, logo em seguida do golpe.

⁷⁷ Rogério Duarte é um dos intelectuais do movimento tropicalista. Baiano, artista gráfico, músico, compositor, poeta, tradutor e professor universitário, sobrinho do sociólogo Anísio Teixeira e aluno de Max Bense, como designer criou os cartazes dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Idade da Terra*, filme em que também compôs a trilha sonora, além das principais capas de álbuns tropicalistas como as de Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de Gal Costa, Jorge Ben, entre outros. In: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/rogerio-duarte> Acessado em: 02/01/2017.

Tremi ao ouvi-lo dizer que o prédio da União Nacional dos Estudantes devia mesmo ter sido queimado. O incêndio da UNE, um ato violento de grupos de direita que se seguiu imediatamente ao golpe de abril de 64, era motivo de revolta para toda a esquerda, para os liberais assustados e para as boas almas em geral. (VELOSO, 1997, p. 107)

A razão que Rogério expunha para não afinar com a revolta da esquerda em relação a esse episódio era a intolerância que a complexidade de suas ideias encontrava com os membros da UNE, fazendo destes uma ameaça à sua liberdade. Ao ouvir a posição do amigo, Caetano sente um “estranho júbilo” (VELOSO, 1997, p. 107) em entender com clareza as suas razões. Identificar-se com elas foi maior que o choque inicial produzido pela “afirmação herética” (Ibidem) do amigo. Ao mesmo tempo, segundo o cantor, Rogério também exibía uma grande agressividade com aqueles que eram a favor do atentado ao prédio da UNE.

Essa posição de Rogério para Caetano não era de incoerência, mas a prova de firmeza e rigor com que Rogério “detectava embriões de estruturas opressivas no seio mesmo dos grupos que lutavam contra a opressão, “mas nem por isso iria confundir-se com os atuais opressores destes” (Ibidem). Os sinais de brilho de inteligência e inquietação de espírito, tinham levado os líderes de esquerda a apelidar o amigo de “Rogério Caos”, o que o magoava profundamente, de acordo com Caetano Veloso.

Outro amigo que exercia sobre o cantor grande influência ao lado de Rogério Duarte, Zé Agrippino, já havia visto cópiões de *Terra em Transe* e tecia comentários entusiásticos a favor. Segundo Veloso a influência exercida pela convivência com ambos os amigos mais esclarecidos fora fundamental para sua interpretação crítica do filme.

A identificação de Caetano com a pessoa de Rogério Duarte parece derivar de sua situação com os colegas de esquerda da universidade, onde suas atitudes reticentes em face das certezas políticas do grupo suscitavam neles uma irônica desconfiança, o que faziam de Caetano “um desses temperamentos artísticos” (VELOSO, 1997, p. 114) que os mais responsáveis gostavam de chamar de alienados. Ao mesmo tempo, suas relações com os colegas de esquerda são descritas pelo artista como ternas. A necessidade de justiça social e o entusiasmo de pertencer a uma geração que parecia ter a oportunidade de mudar a ordem das coisas interessavam ao músico. Porém, a expressão “ditadura do proletariado” (VELOSO, 1997, p. 115) lhe soava mal aos ouvidos.

Essa reação era descrita pelos colegas como um “desvio pequeno burguês” (Ibidem), desvio este que de maneira irônica, o próprio Caetano Veloso, lhes atribuiu razão (Ibidem). Não era apenas a palavra “ditadura” que o músico rejeitava, mas “proletariado” não lhe parecia propriamente estimulante, já que, frente à pobreza desorganizada à sua volta, o proletariado dos artigos acadêmicos e dos discursos universitários parecia formado por operários de capacete, o que em Santo Amaro era um novidade. Interessante notar a distância que os esquemas formais do marxismo tradicional possuíam em relação à realidade brasileira nesse ponto em que “Os homens eram substituídos pelos assalariados – e, como já disse, assalariado era, entre os mais pobres, raridade desejável.” (VELOSO, 1997, p. 116)

Nota-se que o efeito irônico da afirmação, em que a substituição de homens por assalariados – como duas substâncias diferentes entre si – provoca um feliz efeito involuntário em duas instâncias: a formação da mercadoria força de trabalho e as transformações ocorridas com o fim do Estado regional e a autonomização do trabalho no Recôncavo Baiano, as quais vamos comentar brevemente.

A expressão do valor da mercadoria força de trabalho é o tempo necessário para sua reprodução. A diferença entre o valor criado pelo consumo produtivo da força de trabalho e o valor de troca, e que é pago na forma de salário de modo a permitir a sua utilização, consiste na mais-valia. E junto desta, a possibilidade de acumulação e reprodução ampliada do capital. Para empregar a mercadoria força de trabalho de maneira produtiva, o possuidor do dinheiro deve encontrar no mercado o trabalhador livre ofertando a sua força de trabalho como uma mercadoria que lhe pertence e que pode vendê-la a quem desejar. Este trabalhador livre não tem diante de si outra possibilidade que não a de vender esta mercadoria, já que ele se encontra livre dos meios de produção e subsistência, e não têm outra mercadoria para vender. Para haver valorização na esfera da produção é necessário que na esfera da circulação o trabalhador tenha adquirido essa mobilidade, tornando-se livre para se sujeitar ao capital e submetido à necessidade absoluta de vendê-la para se reproduzir⁷⁸.

A substituição dos homens pelos assalariados indica uma mudança nas dinâmicas regionais de trabalho do recôncavo baiano. Para serem assalariados os homens precisam

⁷⁸ Essa é minha interpretação da formulação feita por Ana Carolina Gonçalves Leite sobre o processo de valorização do capital em seu artigo *Formação e atualidade da questão regional no processo de modernização do Vale do Jequitinhonha mineiro*, pelo Boletim Campineiro de Geografia. Recomendo a leitura do artigo para aqueles que se interessarem pela formulação sobre a valorização do capital e a mobilidade do trabalho, que se encontram nesse artigo de maneira mais profunda e desenvolvida que aqui.

ser livres, o que indica um processo de separação, de autonomização dos homens em relação à posse ou a propriedade da terra com fins de sua própria reprodução. Esse processo que pressupõe a separação entre os trabalhadores e a propriedade das condições de realização do trabalho transforma os meios sociais de produção e de subsistência em capital de um lado, e os produtores diretos em trabalhadores assalariados. Esta forma de territorialização do capital fora determinada, como colocada por Marx na *assim chamada acumulação primitiva* (MARX, 1984), na Inglaterra, através da imposição do monopólio privado sobre o uso da terra, garantindo a expropriação do povo da base fundiária e transformando-os em trabalhadores a serem explorados pelo capital. Assim, em primeira instância a territorialização do capital seria um pressuposto que forja e reproduz a mobilidade do trabalho como condição do processo de acumulação (LEITE, 2014, p. 65).

Em segunda instância, se trata do processo de autonomização da região do recôncavo baiano, que passa das características de uma região não autonomizada para uma região integrada ao planejamento territorial do Estado nacional, ou seja, da passagem da economia regional baseada principalmente em produtos agrícolas como o cacau, o tabaco e o algodão (OLIVEIRA, 2003) e fundada no coronelismo da primeira república, com os trabalhadores ainda “presos” à terra por meio das relações de produção em que o favor é a mediação do trabalho junto aos coronéis. Essa forma de reprodução das relações sociais de produção poderia ser pensada como uma região (OLIVEIRA, 2008), e veio a se tornar objeto de intervenção estatal através do planejamento centralizado no Estado nacional que buscou integrar o território do Estado em uma economia baseada na industrialização, que se inicia posteriormente à chamada revolução de 30 durante o governo Vargas.

Segundo Francisco de Oliveira (OLIVEIRA, 2003, p. 41), o primeiro efeito dessa passagem do ponto de vista das relações inter regionais é destrutivo. A centralização institucional e fiscal pelo Estado nacional desmonta as barreiras regionais da Bahia e da região nordeste, e estas passam a funcionar como reservatório de trabalhadores expropriados, iniciando as migrações internas que substituem as externas em direção ao Centro Sul. Os estados deixam de legislar sobre o comércio interno e externo, e no nível político, os governadores que são interventores do poder central. Esse movimento é parte da criação de um mercado nacional, do ponto de vista da circulação das mercadorias (como a da força de trabalho), e posteriormente da produção.

O processo de modernização retardatária da industrialização do Centro Sul irá requerer a necessidade de uma matriz energética, o petróleo, para sua viabilização. Com a

criação da empresa estatal Petrobrás, na década de 50, a bacia sedimentar do recôncavo baiano se torna objeto de pesquisa sistemática para a extração de petróleo, e na metade da década de cinquenta é instalada a primeira refinaria no município de Mataripe. Durante as três décadas seguintes o Recôncavo Baiano será o principal fornecedor nacional de petróleo, cobrindo um quarto das necessidades nacionais. A massa de investimentos da Petrobras na região salta de 1% para 7,4% da renda total e de 8,1% para 66, 9% da renda interna industrial do estado da Bahia. Os salários crescem 18% da renda real entre 1958 e 1969, e no mesmo período de 7,64% para 38,7% do total da renda industrial interna do estado atingindo 50% no ano de 1967 (OLIVEIRA, 2003, p. 43).

Esses investimentos são concentrados na região do recôncavo baiano e em Salvador. A atividade econômica de exploração mineral, estranha à matriz técnica e social da economia baiana, colocará um termo à indústria da cana de açúcar em crise desde o fim do século XIX, sob a égide da integração nacional. O momento descrito é de mudança das dinâmicas regionais, agora integradas em um mercado nacional, e de formação da classe de proletários. Esse era o contexto de fundo, parte do cotidiano presente nas discussões sobre política, cultura e desenvolvimento entre os estudantes da UFBA, em que muitos faziam parte do movimento estudantil da UNE e da cena cultural de Salvador na época.

Mas para Caetano, questões que não eram discutidas por aquele grupo e que eram fundamentais para ele estavam longe do pensamento pequeno burguês que seus críticos lhe atribuíam, tais como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma. Nesses assuntos, o mundo era aceito pela esquerda como tal e qual. Dessa maneira, Caetano não considerava que o operariado, fosse da construção civil, das fábricas, da Petrobrás ou mesmo aquele visto em fotografias e filmes pudessem ou devessem decidir quanto ao futuro de sua vida, ou mesmo do país. Tal afirmação se relaciona com um dos momentos mais polêmicos no que se refere à sua posição com relação ao grupo que protestava contra Terra em Transe: Portanto, quando o poeta de Terra em transe decretou a falência da crença nas energias libertadoras do “povo”, eu, na 104d104P104og, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim. (VELOSO, 1997, p. 116)

Na cena já citada e descrita na qual o poeta tapa a boca do operário e que suscitou reações indignadas na esquerda, é interpretada por Veloso como a morte do populismo. Porém, na análise que segue, há a descrição dos populistas em cenas em que estes carregavam crucifixos e bandeiras em carros abertos desfilando no aterro do Flamengo. O detalhe é que o protagonista dessas cenas descritas é Porfírio Diaz, o político de direita que lidera o golpe de Estado em Eldorado e que passa despercebido nas análises de Caetano. O músico, quando chama atenção para a descrição da cena, não faz referência a este personagem.

Logo, é Viera, o político da esquerda, quem também parece estar associado à cena. Aliás, não parece haver distinção sobre os personagens ou a posição política de cada um, portanto as atitudes do político de direita são indistinguíveis daquelas do político de esquerda, na visão de Caetano. Se por um lado posições políticas opostas como esquerda e direita são niveladas, por outro, a prática autoritária e violenta que ambos os lados praticam em relação ao povo revela o caráter do populismo inerente às duas posições. Ainda assim, é a derrota do populismo de esquerda, e não a vitória da direita, que libertava e preconizava o anúncio, ou as oportunidades para novas tarefas.

2.2 – O Transe que não Transa

Para o crítico literário, *Terra em Transe* lida com o confronto de 64 e com o papel dos intelectuais naquela ocasião. Paulo Martins, protagonista do filme, é um poeta e jornalista oriundo da oligarquia (SCHWARZ, 2012, p. 76) convertido à revolução social, aliado do Partido Comunista e do populismo de esquerda. A cena que Paulo Martins protagoniza no comício, analisada por Veloso (1997) seria fruto tanto de sua exasperação com a duplicidade dos líderes populistas como com a passividade pré-política da massa popular, incapaz de confrontar o elenco de dirigentes que a enganam, fazendo com que o personagem tenha uma recaída na truculência oligárquica. O episódio, com toques de autoflagelação e sadismo, sublinha a dubiedade do intelectual que se engaja na causa popular ao mesmo tempo em que mantém avaliações conservadoras a respeito do próprio povo. A desqualificação dos trabalhadores presente no filme é um desabafo histórico pela evidência de que não haveria revolução. O passo seguinte é a luta armada em que o protagonista se envolve, todavia sem apoio social.

Segundo Schwarz a cena é um “compêndio de sacrilégios” (SCHWARZ, 2012, p. 77), que fazia uma chacota dolorosa com as certezas ideológicas do período. Os trabalhadores do Brasil estavam longe de serem revolucionários e sua relação com os dirigentes pautava-se pelo paternalismo. Os políticos populistas se acertavam com o campo adversário e a distância entre as teses marxistas e realidade social era enorme. Os intelectuais confundiam as razões da revolução política com urgências de realização pessoal. O que não atenuava as feições grotescas das camadas dirigentes, e a dominação de classe que marcava uma forte presença no filme. Em *Cultura e Política 1964 – 1969* (SCHWARZ, 1978, p. 65), Schwarz já fazia uma apreciação crítica de *Terra em Transe*, chamando atenção para a crítica da esquerda presente no filme.

No ensaio, Schwarz (SCHWARZ, 1978, p. 63) identificava uma crítica ao populismo do Partido Comunista, que havia posto de lado a luta de classes em nome do anti-imperialismo preservando o aspecto combativo contra o capital estrangeiro em detrimento da luta de classes. A burguesia nacional, na avaliação do Partido, era vista como um setor industrial nacionalista e progressista em oposição ao setor agrário, arcaico e pró-americano. A partir dessa posição, o Partido Comunista havia criado um marxismo patriótico de “tintura rósea” (SCHWARZ, 1978, p. 66), alinhado ao interesse das classes dominantes.

No plano econômico tratava-se de uma problemática burguesa de *modernização e democratização*, da ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No meio estaria o povo, composto por aqueles interessados no progresso do país contra o latifúndio, aliado natural do imperialismo. No plano ideológico, resultava uma forma apologética e sentimentalizável de “povo” que abraçava as massas trabalhadoras, o lumpesinato, a intelligentsia, os magnatas nacionais e o exército, em que o “símbolo desta salada” (SCHWARZ, 1978, p. 65) estaria nas grandes festas de então como a encenada no filme de Glauber Rocha em que estavam presentes o samba, o grande capital, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, intelectuais do partido, o clero, poetas e patriotas em geral.

Diferente da interpretação apresentada por Veloso (1997) para o crítico a revolução retratada não se tornara supérflua, mas desembocava em frustração nacional. Encurralada em um beco histórico, ela não dava o necessário passo à frente. No geral, o momento era de desespero (SCHWARZ, 2012, p. 77). As conclusões de Veloso (1997), ao contrário

desse sentimento, o levaram para o rumo oposto, quase eufórico, dando sequência a uma recomposição ideológica pós-golpe.

Para Roberto Schwarz (SCHWARZ, 2012, p. 77), Veloso (1997) aceita ao pé da letra as palavras de Paulo Martins, não levando em conta os traços problemáticos da personagem que são essenciais para a compreensão artística da situação. A interpretação que Caetano Veloso faz do populismo no filme de Glauber Rocha não está na acepção sociológica usual, latino americana, que para Schwarz, é a liderança personalista exercida sobre massas urbanas pouco integradas. Para o crítico literário, o sentido que Caetano Veloso lhe dá é de outra ordem.

De nossa parte⁷⁹, nos parece que a crítica de Caetano Veloso não se direciona à figura do político populista, que no caso de *Terra em Transe*, é independente do posicionamento em relação ao campo político dos personagens. A origem de ambos os políticos profissionais no filme personificam a elite brasileira, já que nenhum personagem, seja político ou militante, poeta ou jornalista são oriundos das camadas mais pobres da população. Aliás, pelo contrário, toda vez que uma figura não oriunda das camadas médias aparece com certo protagonismo em cena, ela é calada de forma violenta e autoritária, como Jerônimo, o líder sindical que tem a sua boca tapada por Paulo Martins. Logo é a vez do homem esfarrapado que surge em cena e tenta tomar a palavra, sendo por isso morto pelos guarda costas de Vieira.

Podemos observar no filme de Glauber Rocha que a figura do povo, ou os miseráveis, quando não são retratados como descartáveis, sem acesso a emprego e educação, tem de depender da boa vontade dos líderes políticos. Sua função se resume a legitimar por meio das eleições o lugar ocupado pela elite burguesa que sucessivamente no filme apresenta não só o descaso, mas desprezo pelos pobres. Seria a completa ausência do Estado na promoção da inclusão dessa enorme fração da população que passava a ocupar as periferias das grandes cidades?

Em todo o caso o personagem Diaz, candidato da direita, se refere ao povo sob a alcunha de “selvagens” sem hesitar, exibindo total desprezo pelo povo ao longo do filme. O selvagem trata aqui do primitivo, aquele a ser beneficiário da civilização na tradição colonial tão conhecida pela elite burguesa, de sacrifício e morte. Ainda que Diaz pertencesse a um partido da extrema esquerda em suas origens, o motivo de sua mudança

⁷⁹ Nossas reflexões presentes neste capítulo partem da análise feita por Ismail Xavier em seu ensaio *Terra em Transe: Alegoria e Agonia* presentes em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento*.

de polo político está na sua conversão à religião cristã, que lhe retira da ingenuidade juvenil.

É significativo que o personagem Vieira, o populista da esquerda, em sua primeira campanha política para governador da província de Alecrim, à qual Paulo Martins participa ativamente, ao ouvir de um homem pobre no meio da multidão que este queria lhe falar sobre os problemas que sua comunidade vivia como a necessidade de água para irrigação e produção da terra (“água pras nossas terras”, nas palavras do personagem), reage sem preocupação ao episódio. Ao perceber que o homem do povo não conseguia olhar diretamente em seus olhos, e demorava para formular sua reivindicação, Vieira dá um tapinha nas costas dele e diz “Pode ficar tranquilo meu filho eu vou acabar com esses abusos. Vai tomando nota Marinho” e solicita a cumplicidade do sacerdote presente com um “não é eminência?” Os abusos sofridos pelo povo, algo cotidiano e corriqueiro, são naturalizados pela prática política.

Aprofundando um pouco a análise do filme, de acordo com Xavier, *Terra em Transe* tem uma função pedagógica (XAVIER, 2012, p.95), desenhando uma crítica ao populismo e à posição da esquerda, no caso o Partido Comunista Brasileiro, que teria favorecido o golpe pelas estratégias adotadas. A didática do filme também envolve, através de repetições obsessivas, um correlato subjetivo às esquematizações alegóricas em que por meio da narrativa de Paulo Martins, o populismo será qualificado como um verdadeiro “transe dos místicos” (XAVIER, 2012, p. 117).

A primeira sequência didática oferecida é uma lição sobre as contradições entre a burguesia nacional e os monopólios multinacionais. O personagem Paulo Martins, junto de Álvaro, jornalista e seu companheiro de militância, tratam de convencer Fuentes, o industrial de Eldorado, a apoiar Vieira. Os atores se dirigem diretamente para a câmera (e à plateia, por consequência, rompendo a quarta parede), explicando o mecanismo de competição do capital em que está envolto o Império Fuentes, em relação de concorrência com a Explint, multinacional que financia Fernandez, presidente em exercício e apoiador de Diaz. Ambos os personagens argumentam que o Império Fuentes deveria defender as riquezas nacionais, apoiando Vieira, e tendo em vista se defenderem da concorrência da Explint. A reação de Fuentes é de perplexidade. Porém, a aguardada conversão à causa nacional vem em outro momento, através do espaço da festa e pelo signo da embriaguez, junto de Paulo Martins e Álvaro, em clima de orgia.

A segunda sequência didática é a mesma cena descrita por Veloso (1997) e matéria de sua interpretação. No terraço do palácio de Vieira, em que o político é anunciado como o candidato popular, há um desfile de figuras que compõe um festivo *tableau vivant* de agentes históricos (XAVIER, 2012, p. 96). Uma figura senatorial, jovens esquerdistas que incitam as massas, um padre vestido com uma batina dos tempos da colônia e que faz o elogio da Igreja no Novo Mundo, e os homens de imprensa que registram o acontecimento. Um grupo de sambistas que faz as evoluções como em uma quadra de escola de samba ganha destaque, junto aos seguranças que cercam o governador e as mulheres pobres que compõe o “povo”, a fim de legitimar o evento político.

Mais especificamente, esse *tableau* desenvolve uma representação alegórica do populismo brasileiro como um carnaval, uma justaposição grotesca de figuras incongruentes dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis. (XAVIER, 2012, p. 97)

Na cena, com o samba em nota alta, se dá início a um aparente descontrole da situação na quadra. Sara, a personagem que representa a companheira de militância de Paulo Martins, pede que o poeta engajado intervenha disciplinando o comício. Há uma discussão entre os dois personagens a respeito da massa, em um confronto de argumentos no qual o poeta tem a liberdade de apontar e sacudir os personagens ao redor, como bonecos que ilustram seu ponto de vista, mas que não possuem o direito de fala.

Frente à reação do poeta, Sara procura sustentar que “a culpa não é do povo” como o cego em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (XAVIER, 2012, p. 98) e chama o líder sindical Jerônimo para dar o exemplo. A descrição da cena é a mesma narrada por Veloso (1997). Os gestos truculentos do personagem Paulo Martins, seja quando cala a boca de Jerônimo, seja quando agride um camponês, são interpretados por Veloso (1997) como uma forma de demonstração do despreparo político do sindicalista. Teria Caetano alguma simpatia pela pedagogia da violência? Ou seria o olhar alinhado à criminalização dos movimentos sociais nos anos 90, no auge do neoliberalismo e da combatividade do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra?

O fato do líder sindicalista “estar na luta de classes por achar que está tudo errado” (o que não demonstra tanto despreparo, ao menos na ordem do discurso), mas assume que não sabe o que fazer, e acha melhor esperar a ordem do presidente, é um claro exemplo das relações paternalistas que regem o populismo dos sindicatos brasileiros há mais de cinquenta anos, e que passam ao largo do crivo crítico do cantor. A morte do personagem pobre que surge na cena afirmando “o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde

morar!”, em oposição ao sindicalista Jerônimo que apenas representaria a política institucional não apresenta consequências na interpretação de Veloso (1997), para quem o populismo se torna justamente sinônimo de povo.

Segundo Xavier (XAVIER, 2012, p. 99) a representação política do “povo” verdadeiro é dada pela condição de miséria, em que a definição do representante pelego vem de cima quando o homem em trapos é punido e morto exemplarmente sendo acusado de subversivo⁸⁰. O desenvolvimento da cena traria uma lição gráfica sobre a farsa democrática encenada pelos líderes de Eldorado. O espaço de participação é aquele definido pelos donos do poder. O populismo, o grande teatro da aparente inclusão do povo na esfera política, é na verdade sua real exclusão. A provocação de Paulo Martins na cena ativa o preconceito presente que o filme nos traz de maneira inconfessa, em setores variados da sociedade.

Outro importante componente em questão que não é considerado por Veloso (1997) são os atos de agressão por parte do poeta, que ocorrem diversas vezes no filme. Por um lado atuam os conflitos de Paulo Martins dentro da militância em que ele percebe as ilusões de seus aliados quanto à condição do povo de Eldorado, como agente transformador (XAVIER, 2012). De outra, a sua intervenção por meio da violência é reflexo das palavras e de sua relação com Porfírio Diaz, golpista e candidato da direita, com o qual Paulo Martins possui relação pessoal e estreita, como um aliado que muda de lado no início do filme.

Para Xavier (2012), em inúmeras instâncias, o poeta se revela herdeiro de uma tradição autoritária, ainda que sua fala, direta para a plateia na cena em questão, funcione como uma provocação do filme *Terra em Transe* às idealizações da esquerda, às expectativas em relação a uma teoria da história geradora de um povo imaginário no período de lutas pelas reformas antes de 1964. O lado materialista da peça pedagógica de *Terra em Transe* acentua os conflitos de classe e os discursos dos agentes como ideologia, com ênfase nos equívocos da esquerda⁸¹, e criticam o populismo como estratégia. Seu

⁸⁰ Ismail Xavier chama a atenção para a montagem cênica do “teatro de agressão” em jogo na cena, em que a ironia ou a indução sutil, aliadas ao discurso brechtiano, colocam a linguagem do poeta longe de satisfazer o modelo do intelectual orgânico de Antonio Gramsci, e mostra a ambivalência da relação entre amor e ódio que Paulo Martins tem com povo, consigo mesmo e com o mundo. (XAVIER, 2012)

⁸¹ “Os eventos que ocorrem em Eldorado seguem um roteiro que lembra o paradigma de golpe de Estado latino americano nos anos 50 – 60. O desenvolvimento industrial de Eldorado traz novas contradições com o crescimento da classe operária urbana em um país de estrutura semi colonial e torna mais agudas as tensões sociais no campo, com a contínua frustração das reformas. A velha estrutura agrária permanece intocada, na relação cidade/ campo a burguesia nacional industrial é vista pela esquerda como uma aliada do povo na luta

sucesso depende do financiamento da burguesia com a esperança que esta tenha como norte de suas ações o nacionalismo, em que a ilegitimidade do populismo como fenômeno democrático é denunciada.

Esse movimento traz como um dado central o aspecto messiânico da força e da salvação personificada no líder, em que a liderança de esquerda se apoia no recurso à paixão como um movimento tático em que, para Xavier (2012), em vez de se buscar a consciência de classe, se caminha em direção a uma matriz tribal, comunitária, familiar, baseada no carisma e na força mágica em detrimento de um programa racional de ação.

A opção ao final do filme pela luta armada, solitária e suicida, a qual o protagonista se encaminha e onde a violência poderia vir a se tornar fator de redenção para o poeta e para o povo, se perde na positividade que Veloso (1997) atribuí à cena, e torna difícil entender a adesão acrítica que o músico popular estabelece com a figura problemática e contraditória do intelectual poeta Paulo Martins⁸². O personagem concebido por Glauber Rocha é ambicioso, tem apetite pelo poder e oscila dentro da trama. Ora ele é a figura de engajamento, ora é a subjetividade corroída do mundo da política, no qual se identifica mais com a ordem metafísica do mundo apresentada por Porfírio Diaz, do que os vaivens históricos das políticas de reforma da esquerda.

Seu traço constante é a veia autoritária que denuncia o filho dileto das elites, na figura do militante. (...) O teatro de que participa se estrutura para condensar toda uma tradição nacional dos arranjos de cúpula, acordos de elite, golpes com nome de revolução, recorrências da história brasileira a que o filme dá forma como peça barroca onde a luta pelo poder se desenha como choque de paixões individuais e traições sem fim. (XAVIER, 2012, p. 124)

Outra característica do conservadorismo do personagem é o apego pela figura paternal, tão afeita ao populismo. O esforço de Paulo Martins vai sempre na mesma direção, a de substituir Porfírio Diaz por outra figura paterna mais sensível às demandas nacionais e populares, em que Vieira é a grande decepção, pois não se apresenta como o líder nato apto a conduzir o povo a um novo patamar histórico. No entanto, o espaço de identidade de Paulo Martins e Porfírio Diaz é o de duas faces do mesmo princípio

contra a aristocracia rural. Na concepção etapista do processo histórico a esquerda vê o compromisso político expresso no populismo como um avanço na tática de libertação nacional que prepara o advento da revolução socialista.” (XAVIER, 2012)

⁸² “De imediato, no entanto, o dado contundente é a derrota de Paulo Martins, herói arrogante que torna difícil a franca empatia, incômodo representante da cultura política de uma esquerda nacionalista que se julgou próxima do poder nos anos 60. Esquerda que procurava se espelhar em imagens de racionalidade distantes da convulsão do poeta (próximas, nesse sentido, de Sara, a figura de militância em *Terra em Transe*) e em imagens de dedicação desinteressada ao nacional popular, agredidas pelo egocentrismo de Paulo” (XAVIER, 2012, p. 123)

autoritário, em que a dupla parece funcionar como uma continuidade entre as gerações envolvidas em projetos de ordenação nacional.

Portanto, *Terra em Transe*, como uma peça pedagógica traz a crítica ao populismo, à tradição paternalista e a uma concepção etapista da história presente nas formulações da esquerda, bem como o nacionalismo industrializante e ingênuo do Partido Comunista Brasileiro, sem poupar as classes. Mas a adesão acrítica à figura problemática do poeta por parte de Veloso (1997) não deixa de surpreender. Maria Elisa Cevasco em relação ao episódio comenta que “como não podia deixar de ser para um artista”, a revelação dos “erros” da esquerda revolucionária venham através de uma experiência estética (CEVASCO, 2014, p. 201). Ainda assim, na divisão cultural do trabalho, Veloso (1997) tem conhecimento e experiência como crítico de cinema desde a época em que era um estudante universitário, e a quem não falta ferramentas de análise para que as contradições e as características problemáticas do personagem principal passem despercebidas.

Questão no filme de Glauber Rocha é a própria figura do intelectual, o traço de onipotência presente na ideia da intervenção que este realiza na sociedade, em que ele toma consciência de suas ilusões e de seu próprio papel no círculo dos poderosos. É a expressão do colapso de um padrão de reformismo político e da consciência particular da figura do intelectual correlata ao momento de lutas pelas reformas, a emergência do Cinema Novo e de outros movimentos da década de 60. De acordo com Ismail Xavier (2012), *Terra em Transe* operou uma experiência de choque na criação da cultura nacional, definindo a produção do cinema, teatro e música popular no final da década em questão.

E tão ambivalente quanto seu protagonista, o filme combina a autocrítica e o narcisismo compondo o epitáfio com a própria linguagem da consciência que morre, de maneira impossível a se separar dela (XAVIER, 2012), o que se opõe substancialmente à interpretação de Veloso (1997). O músico opera uma cisão entre a autocrítica e o narcisismo e aposta neste último, de forma a se identificar com a figura do intelectual Paulo Martins de maneira acrítica, quando este acusa a incapacidade e o despreparo do povo, transformando um momento de violência autoritária e narcisista em desobrigação para com os mais pobres, ou, em desobrigação com as transformações sociais no campo da cultura, livre para vender sua mercadoria força de trabalho como pop star em um mercado sem contradições. É o movimento de autonomização dos campos econômico e político, por meio da experiência estética, que procuraremos apresentar aqui em nossa análise, o qual abordaremos mais à frente.

Esse movimento de autonomização tem abertura na análise que Roberto Schwarz (SCHWARZ, 2012, p. 78) faz do episódio. O começo de um novo tempo o qual Caetano Veloso (1997) deseja marcar é o tempo em que a dívida histórico social com os de baixo, motor principal do pensamento crítico brasileiro desde o Abolicionismo deixou de existir (SCHWARZ, 2012, p.79). Dessa forma, os recém-derrotados de 64 e que eram diferentes entre si, tornam-se todos populistas. Os socialistas, nacionalistas e cristãos de esquerda, literatos, artistas progressistas, pessoas esclarecidas e, mais que todos o povo (Ibidem).

Ainda para o crítico literário, essa seria uma ruptura na tradição do pensamento crítico brasileiro, e que está na origem da nova liberdade trazida pelo tropicalismo. Seria essa nova liberdade, a liberdade do mercado auto regulador, na qual a miséria não seria resultado do processo histórico, da lógica da acumulação do sistema capitalista e da sociedade de classes, mas uma questão identitária cultural e civilizatória? Para Schwarz (SCHWARZ, 2012, p. 79), bem ou mal a esquerda centralizava a resistência à ditadura, e descrever na energia libertadora do povo, era o mesmo que *alienar-se* e entregar os pontos. Para Caetano Veloso (VELOSO, 1997, p. 116), foi como se livrar de um mito velho que cerceava a sua liberdade pessoal, intelectual e artística.

Na análise do crítico literário, a mudança na posição política não fizera de Caetano Veloso um conformista. Porém, o *impulso radicalizador do pré-64 continuava atuando dentro dele* e logo em seguida iria se acentuar, através da adoção do figurino ultra rebelde e polêmico da contracultura e do pop (SCHWARZ, 2012, p. 80), todavia como uma velha roupa colorida. A oposição agora era completa, incluída a esquerda convencional, Partido Comunista e estudantes nacionalistas, anti imperialistas e bem pensantes, ou seja, a esquerda que “nunca discutia temas como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma” (Veloso, 1997). A nova posição era ambígua ao extremo, já que se queria a esquerda da esquerda, simpatizando com a luta armada de Mariguella e Guevara sem prejuízo em defender a liberdade econômica e a saúde do mercado. Posição ambígua ou antropofágica? A questão é que o abandono da fé populista apregoada por Veloso (1997) se traduzia em irreverência, disposição para “pôr pra quebrar” (SCHWARZ, 2012, p. 81), o que entrava em choque com o bom mocismo dos progressistas e o mínimo de disciplina para a ação política. Rechaçando igualmente as posições de esquerda e direita, tratando de abalar ao máximo no plano do escândalo cênico ambas as posições, o que sobrava era a ressalva ao mercado.

Como descrito acima, logo após a análise da cena de *Terra em Transe* em que Veloso (1997) transforma a crítica ao populismo de Glauber Rocha em desobrigação para com o povo, o cantor parece sentir a necessidade de apoiar sua posição em outro referencial a fim dar sustento à sua apropriação. Curiosamente, como mencionado no início do texto, ele busca essa referência em Rogério Duarte. Se a posição inova por buscar uma referência bibliográfica fora da academia, o que pode vir a constituir forte potencial crítico em relação ao status quo das posições hierárquicas e do capital cultural acumulados na autoridade do sujeito sobre o objeto no debate universitário, Veloso (1997) leva a discussão para o campo das referências biográficas.

Podemos observar esse movimento nas observações feitas por Veloso (1997) sobre Rogério Duarte, usualmente acompanhadas com superlativos como gênio, autodidata, sensível, gentil, portador de inteligência rápida e pouco convencional, etc., que o coloca na posição de incompreendido em relação com a esquerda. Qual o propósito dessa valoração excessiva sobre o amigo? Surpreendentemente, o episódio que procura marcar a qualidade de Rogério Duarte como intelectual é a posição que este exibe em relação ao incêndio da sede da UNE, quando Caetano “treme” (VELOSO, 1997, p. 107) ao ouvi-lo dizer que o prédio deveria mesmo ter sido queimado. Mais surpreendentemente ainda, era que o motivo que balizava a posição de Rogério para não afinar com o coro da revolta que reunia a esquerda, liberais assustados e boas almas em geral. A intolerância que suas ideias encontravam entre os membros da UNE era uma ameaça clara à sua liberdade, o que não deixa de expressar o narcisismo presente em sua posição.

Ora, a UNE não era a bastilha, os grupos paramilitares de direita não eram os sans culottes, e a situação não era de revolução popular, mas de golpe militar. Veloso (1997) ainda descreve o estranho júbilo em entender as razões de Rogério e mesmo identificar-se com elas no que “ele identificava embriões de estruturas opressivas no seio mesmo dos grupos que lutava, contra a opressão” (Ibidem). Como aponta Schwarz (SCHWARZ, 2012, p.84), nesse ponto a confusão da matéria era grande. A ditadura, que suspendeu liberdades civis, organizações populares e cometeu crimes hediondos, estava no mesmo nível de forças de opressão que a classe estudantil ou os colegas de ofício? O que dizer dessa simples comparação, se não “uma falta de juízo” (Ibidem)?

O júbilo frente ao incêndio da UNE e a emoção estranha são parentes pelo entusiasmo da posição em *Terra em Transe*. Esses dois momentos do texto de Caetano Veloso (1997) compõe o fermento da crítica que Roberto Schwarz (2012) faz ao artista,

sobre a mudança de posição do campo político que o músico teria operado pós 64 até a nova liberdade do tropicalismo. Primeiro, tratava-se em perspectiva histórica de uma reavaliação do passado recente, em que o:

(...) ascenso socializante do pré-64 de impulso superador e democrático que fazia a beleza dos capítulos de Santo Amaro agora era visto sob luz contrária, e se tornava, para o Caetano de Roberto Schwarz um “período incubador de intolerância e ameaça a liberdade. (SCHWARZ, 2012, p. 85)

Segundo, o contraste estaria em uma nova posição de Caetano, em que via fortes evidências na história do país de que qualquer tentativa de não alinhamento aos interesses do Ocidente capitalista resultaria em agressões às liberdades individuais. Este ponto de vista, que para Schwarz (SCHWARZ, 2012, p. 86) é anti esquerda, destoa da primeira parte do livro, a infância em Santo Amaro da Purificação e a juventude no ambiente cultural e universitário em Salvador, durante o período anterior a 64.

Nos dois casos, sob o manto de reações tabu, que requerem certa coragem para se afirmar — embora o campo vencedor as aprove —, assistimos a uma *conversão histórica*, ou, melhor dizendo, à *revelação* de que a esquerda, até então estimada, é opressiva e não vale mais que a direita. (SCHWARZ, 2012, p. 87)

Exemplo é o episódio em que Caetano (1997) afirma que não achava que as classes operárias pudessem ou devessem decidir quanto ao futuro de sua vida. Ou que a esquerda não discutia questões que para ele eram importantes, como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma. É uma observação sensata, apesar dessas questões terem sido temas de discussão da esquerda da contracultura, e mesmo no início da Revolução Soviética, antes desta sucumbir a normatização do Estado, personificada na barbárie do regime stalinista. Com razão, Schwarz (SCHWARZ, 2012, p. 88) afirma que essa parte sobre o operariado possui o desdém e a exclusão. Os artistas e intelectuais não toleram e ao mesmo tempo adulam a classe dirigente brasileira que influem em nossa vida? A restrição aos operários feita por Caetano seria equivalente a empresários, políticos, profissionais, donos de TV como a Rede Globo e mesmo sociólogos como FHC? O capitalismo também não mata? Não desrespeita os direitos individuais como o direito ao aborto? A questão da criminalização das drogas que mergulham o país em uma guerra civil e o extermínio da população negra e pobre na periferia, também não tem o seu quinhão na desigualdade social perpetuada pelo capital? A completa ausência da questão da sociedade de classes, bem como de uma crítica ao livre mercado, possui sabor duvidoso no livro de Caetano.

Para o crítico literário, primeiro como partido da transformação social, da crítica da ordem burguesa e do atraso, a esquerda passa a ser considerada pela derrota histórica sofrida como um obstáculo à inteligência. Esse caminho tende a mostrar que o golpe de 64 afetava as cotações intelectuais e mudava a agenda, como a afirmação de Caetano Veloso sobre *Terra em Transe* em relação às “miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral que nem se sonhava” (VELOSO, 1997). É a aventura populista que Paulo Martins qualifica como um verdadeiro “transe dos místicos” (XAVIER, 2012), o que deixa claro o papel central da fé no processo político, a fé em Vieira, que é alimentada pelo sentimento metafísico do mundo em detrimento a uma razão cética e desconfiada (XAVIER, 2012, p. 118).

A lista é grande e mostra a ausência, mais uma vez, da sociedade de classes e da crítica ao mercado. Assim a nova liberdade do tropicalismo consistia em deixar de lado os ângulos “propriamente modernos ou totalizantes que haviam conquistado o primeiro plano no pré 64” (SCHWARZ, 2012, p. 89) e que se tornariam um acanhamento mental, em que a razão e a crítica de classes é substituída pelo misticismo ou por uma concepção de história mítica, feita pelos sujeitos protagonistas. A diferença entre as análises de Caetano Veloso e Roberto Schwarz aparecem com maior clareza aqui. Ainda sobre o obstáculo mental que se torna a esquerda para Caetano Veloso, e a qual Roberto Schwarz procura frisar:

Repitamos que não é o que o livro conta nos capítulos dedicados ao período, nos quais, ao contrário, se vê um momento inteligente e aberto da vida nacional. (SCHWARZ, 2012, p. 89)

Na perspectiva do crítico literário, Caetano Veloso opera uma mudança de posição em relação ao campo da esquerda que, saída para os problemas do subdesenvolvimento e das mazelas nacionais presentes no primeiro bloco de *Verdade Tropical*, passa a assumir um lugar retrógrado, quase ultrapassado. Aqui, a viravolta militar e política teriam um aspecto positivo, abrindo perspectivas intelectuais novas e novas possibilidades no campo da música e da cultura. Para a crítica materialista, essa nova mirada seria uma volta ao passado, às análises dos grandes ensaístas, sobre o propriamente modernos ou totalizantes que haviam conquistado o primeiro plano no pré 64 caráter do povo, da raça, da religião e das origens portuguesas. Nesse sentido parece possível afirmar que a maior referência de interpretação da formação do país, para Caetano Veloso, seja mesmo Gilberto Freyre.

2.3 – Os desencontros à esquerda

Seguindo à análise de *Terra em Transe*, vemos que o grande debate é a nova posição de Caetano Veloso, não mais à esquerda, já que esta se tornara um obstáculo a seu desenvolvimento como artista. Acontece que o debate entre a música engajada, a jovem guarda e o tropicalismo é um assunto que merece uma discussão mais atenta, e acreditamos que em relação ao campo da música popular brasileira, o ensaio de Roberto Schwarz (2012) não nos oferece matéria para uma discussão mais elaborada. Assim nos detivemos na análise e interpretação do filme de Glauber Rocha, ponto de contato entre ambos os autores, e que leva adiante o que nos parece a tese principal do ensaio, a mudança de polo político operada pelo músico.

Uma das formas de expressão que os tropicalistas se apoiavam era o escândalo. Roberto Schwarz (2012) comenta como a anarquia comportamental promovida pelos tropicalistas levava a provocação ao extremo em plena ditadura. Exemplo é o programa televisivo dos tropicalistas chamado *Divino, Maravilhoso*, da TV Tupi. Conforme relata Caetano Veloso (1997), nele os tropicalistas apareciam atrás das grades e dentro de gaiolas, sendo que o próprio palco era uma grande jaula com jaulas menores que guardavam Os Mutantes, Gal Costa e Tom Zé. Jorge Bem, convidado do programa, chegou a cantar dentro de uma jaula que pendia do teto. Caetano vinha cantando uma música de Roberto Carlos, *Um Leão está solto nas ruas* e quebrava as grades, convidando o elenco a participar com ele da destruição (VELOSO, 1997, p. 342). Foram feitos alguns programas. Em um episódio, os tropicalistas se distribuíam à maneira de Cristo e os apóstolos na Santa Ceia, baseados na *Viridiana* de Buñuel, apenas com bananas sobre a mesa que eram comidas enquanto a turma cantava. Em outro, Os Mutantes encenaram o funeral da tropicália.

A provocação chegou ao extremo com um programa exibido na semana do natal. Em uma homenagem ao compositor suicida Assis Valente, Caetano, em uma tentativa de “desmistificação das róseas sentimentalidades natalinas” (VELOSO, 1997, p. 343) canta “Boas Festas” apontando um revolver para a própria têmpora. Ele e Gilberto Gil foram presos dia 27 de dezembro (Ibidem).

Não vamos procurar nos deter nas questões sobre a prisão e as posições que Caetano Veloso (1997) relata de seu tempo como preso político, pois para nós, muito da discussão presente no ensaio de Roberto Schwarz (2012) orbita em torno dos aspectos e

posições morais sobre essa questão, portanto, comentaremos alguns pontos que nos parecem pertinentes ao argumento do crítico literário.

Segundo Schwarz, sem consciência aparente do fato, talvez a radicalidade com que o movimento tropicalista se expressava e que era conduzida como um experimento estético fosse uma competição deslocada com os companheiros de geração que aderiam a luta armada, também contrários a ditadura e as posições esclerosadas do Partido Comunista.

Em seu relato, em diversos momentos do texto, Veloso deixa claro com que surpresa com que recebeu a sua prisão. Mesmo ao se encontrar em companhia dos policiais que foram até seu apartamento a fim de leva-lo preso, não imaginava que a prisão poderia acontecer⁸³. Exceto pelo comentário feito por Jô Soares, de que corria uma lista entre os militares com nomes de artistas da Record da qual contavam o nome de dele e de Gil, para possíveis interrogatórios, e pelo aviso de Roberto Pinho, que informou os músicos sobre o transe de um amigo em comum do círculo de amizades, que havia profetizado, meses antes, sobre o endurecimento das relações políticas no Brasil naquele ano e que, tanto Caetano quanto Gilberto Gil, estariam fadados a sofrer violentamente em consequência (VELOSO, 1997, p. 341).

Segundo Veloso, Apesar da profecia da prisão vir com data e circunstância precisa, não havia motivos para os músicos acreditarem que pudessem ser alvos da repressão da ditadura, sendo que o único motivo que tinham para pensar na possibilidade de que uma prisão pudesse ocorrer era o fato de ambos terem participado da passeata dos cem mil, para qual havia o argumento de que todos os artistas brasileiros participaram.

Talvez, pelo aspecto das provocações tropicalistas estarem mais no plano do comportamento e do escândalo cênico e não na provocação política mais direta ao regime, como o grupo das canções de protesto, Veloso se achava a salvo do regime que não o veria como inimigo e o deixaria em paz (SCHWARZ, 2012, p. 82).

Antes de sair da prisão, Caetano relata um encontro com o major do exército que o interrogara e que reconhecia o poder subversivo da produção dos tropicalistas. O atestado de periculosidade que o momento confere, para Schwarz, vinha compensar as críticas que

⁸³ Esse episódio se liga a uma atitude de Caetano Veloso que Roberto Schwarz chama atenção em seu ensaio, o de “Essa mescla peculiar de ruptura radical com respeito ou apego reaparecerá muitas vezes no livro.” (SCHWARZ, 2012, p. 64 -65) Desde a ruptura com a religião, ainda pequeno, e a preocupação em não magoar a tia religiosa, Caetano em diversas partes do livro, quando em frente ao atrito, confia que tudo terminará bem, que os adversários reconhecerão que nada foi por mal e que no fim das contas a divergência se faz para o bem de todos.

Veloso recebia dos companheiros de esquerda, para quem a tropicália não passava de alienação.

Assim, a peculiaridade da relação entre Caetano Veloso, esquerda e ditadura, se manifesta tanto pelo tropicalismo ser um movimento da contracultura com críticas ao regime militar, como no sentimento de injustiça que Caetano sentia duplamente, por ter sido preso pela direita “sem fazer grande coisa” (SCHWARZ, 2012, p. 83), apesar da impressionante série de provocações feitas, como as descritas acima, bem como a exibição no palco da bandeira de Hélio Oiticica “Seja Marginal, Seja Herói” com o bandido Cara de Cavalo, que fora executado pela polícia, e que no final do processo, se revelara como o “verdadeiro motivo” da prisão da dupla.

Para o crítico literário, era uma comédia de desencontros que se operava, já que a rivalidade entre contracultura e arte engajada era desnecessária, mesmo porque a esquerda não precisava ser convencional em matéria de estética e costumes, da mesma forma que a contracultura possuía um impulso antiburguês.⁸⁴

Outro destaque para Schwarz na comédia de desencontros com a esquerda fora o episódio envolvendo Geraldo Vandré, que chega a propor para Guilherme Araújo, empresário do grupo, que os tropicalistas não se lançassem em uma relação de competição com ele, pois o mercado só comportava um nome forte por vez e o Brasil da ditadura “para não dizer o socialismo” (SCHWARZ, 2012, p. 83), precisava de conscientização das massas, tema presente nas canções de Vandré. Com perspicácia, Veloso se pergunta se aquele não era o esboço dos prestígios oficiais que gozam os figurões de países comunistas. Porém, ao dizer que, livres do perigo vermelho desde que os inimigos militares tomaram poder, os tropicalistas não viam a menor chance de ver esse desejo de Vandré acontecer, Schwarz observa nesta afirmação uma ironia duvidosa, que jogava com chavões da guerra fria e com uma confluência de posições inaceitável para a situação envenenada que o país vivia.

Para Schwarz, a perspectiva que Caetano Veloso oferecia com esta afirmação fazia com que os inimigos de direita parecessem garantir contra os semicompanheiros de esquerda e de ofício um espaço de liberdade, contra alguns outros colegas da esquerda que sonhavam em se assegurar do mercado por meio das alegações políticas, ao mesmo tempo

⁸⁴ Aliás, se lembrarmos do Vale do Silício, talvez devêssemos colocar em suspensão esse impulso antiburguês da contracultura por Schwarz, já que muitos executivos das empresas de tecnologia eram adeptos da contracultura como Steve Jobs. CRUZ, Renato. *Da contracultura, Steve Jobs fez uma revolução digital*. Estado de São Paulo, 09 out 2011. In: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,da-contracultura-steve-jobs-fez-uma-revolucao-digital-imp-,783085> Acessado em: 30/08/2017

em que os tropicalistas apostavam em uma pluralidade de estilos concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras. Ainda que cínica, em certo ponto a afirmação era menos hipócrita que a proposta de Vandr, mas em outro plano era pior, pois a ideia de concorrncia nas mentes calava a presena do Estado policial, que no fim das contas para Schwarz era o fato relevante.

A imagem das caixas registradoras, escolhidas para vexar os socialistas, explicitava o aspecto comercial musical presente nos programas de TV, aspectos que, para Schwarz, os artistas anticapitalistas⁸⁵ preferiam passar pelo alto, j que o prprio Caetano comenta que as questes de mercado, aquelas que muitas vezes eram as nicas decisivas, no pareciam nobres para entrar nas discusses acaloradas. Tal aspecto comercial, mesmo que manipulado e explorado pelo show business, fazia do fla – flu artstico e ideolgico um verdadeiro fenmeno social, transpondo para o espetculo uma nova etapa de confronto com a ditadura, confronto que preparava o que pouco adiante terminaria em novo massacre da esquerda. A rivalidade das plateias era uma disputa simblica pela liderana do processo aludindo a luta nas ruas e a realidade do regime, ainda que de maneira indireta e distorcida.

Algumas ressalvas podem ter lugar aqui. Parece-nos que a formulao de Caetano Veloso prope uma separao entre o mercado, representado pela pluralidade de estilos concorrendo nas mentes e nas caixas registradoras, e o Estado, que corresponde a posio de Geraldo Vandr, que reivindicava um planejamento e um controle prvio sobre qual produto cultural as massas iriam consumir, a semelhana da economia planificada do Estado do socialismo real.

Se a concorrncia das mentes, ou melhor, se a concorrncia entre diversos artistas e gneros musicais diferentes, pois disto que Caetano trata na discusso em relao a Geraldo Vandr, para Roberto Schwarz (Ibidem) era menos hipcrita que a posio de Geraldo Vandr, apesar do cinismo em transformar a concorrncia e as caixas registradoras em agente da democracia e da cultura, a posio era pior, pois calava a questo do Estado policial e vexava os socialistas. Para ns, ela expe outro ngulo pouco problematizado no perodo, que relao da esquerda, mesmo a denominada anticapitalista, com o mercado.

⁸⁵ Caetano se refere ao grupo de artistas do teatro formado por Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Goulart, Paulo Pontes e Armando Costa como “grupo de artistas anticapitalistas” (VELOSO, 1997, p. 75). No texto, Roberto Schwarz parece generalizar o termo para os artistas do campo da cano. A ressalva que fazemos aqui para esclarecer em que situao o termo fora empregado tanto por Caetano Veloso, como por Roberto Schwarz.

O que Vandr propunha era um monoplio de um artista por vez, sobre uma fatia do recente mercado fonogrfico brasileiro, no caso, o da Moderna Msica Popular Brasileira.

Para Veloso, esta escolha no deveria partir de um arranjo feito por cima, entre artistas, mas a partir da escolha e preferncia do pblico sobre qual gnero ou artista consumir dentro da livre concorrncia do mercado. Entretanto, esta uma posio idealista quando se trata da produo e consumo de mercadorias, onde as necessidades de consumo so criadas como falsa necessidade. Ainda mais no caso da indstria cultural e das mercadorias culturais, em que o planejamento nos escritrios de publicidade para o lanamento de produtos ocupa lugar central nas tomadas de deciso, decidindo de antemo qual produto ser produzido e promovido. Qual livre arbtrio este que o mercado oferece? Esse embate entre o monoplio em nome da conscientizao das massas de Geraldo Vandr, e a concorrncia nas mentes de Caetano Veloso, e que parecem opostos primeira vista, mostram como os artistas tambm so personificaes da forma mercadoria no processo de modernizao, para alm das posies polticas assumidas.

Esta questo se mostra muito mais complexa, pois poca, as esferas entre cultura e poltica na msica popular no se encontravam completamente autonomizadas. Mesmo os postos de trabalho da indstria cultural eram vistos como lugares estratgicos a serem ocupados pelo PCB, alm da cultura nacional popular possuir a hegemonia entre o meio artstico na poca.

No caso das canes de protesto, que se propunham a atingir as massas, a mediao entre os sujeitos, no caso artista e pblico, e que se d por meio da aquisio das mercadorias e, portanto, a necessidade da propriedade do dinheiro que possibilita o acesso a msica, raramente parece ser problematizado. E o dinheiro no se apresenta como necessidade so no momento da circulao e consumo da mercadoria cano, mas na sua produo. O processo de produo e circulao destas no perodo se dava por meio das grandes gravadoras da indstria fonogrfica que estavam se instalando no pas, e que tinham sua prpria diviso do trabalho, com estdios, tcnicos de gravao, setor de vendas, propaganda e marketing⁸⁶, compondo um setor chave da indstria cultural.

Segundo Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2014), o nacional popular tinha como estratgia ocupar esses espaos da indstria do entretenimento a fim de conquistar a hegemonia da esquerda dentro do processo. Mesmo Caetano Veloso (1997) explicita em momentos pontuais como as pretenses da arte poltica esboadas pelo CPC da UNE se

⁸⁶ Como Mrcia Tosta Dias descreve em seu livro *Os Donos da Voz*.

difundiram por toda a produção artística, a despeito da censura nas universidades e na imprensa, quando “o mundo dos espetáculos viu-se sob a hegemonia de esquerda” (VELOSO, 1997, p. 177), tal como Roberto Schwarz problematizou no seu histórico ensaio *Cultura e Política 1964 – 1969* (SCHWARZ, 1978), formulação que ao contrário do que muitos críticos gostariam, Veloso está de acordo⁸⁷, e talvez, não só neste ponto.

A questão aqui é; a hegemonia de esquerda também não funcionou como parte fecunda de força de trabalho especializada para a indústria cultural? Ela também não formou os trabalhadores complexos como do espetáculo, mesmo quando o objetivo era da militância política na cultura? Roberto Schwarz enfrenta parte dessa questão em seu ensaio *Nunca fomos tão engajados*, presente em *Sequências Brasileiras* (1999), ainda que a questão entre a militância de esquerda e o mercado apareça mais como problema do campo político do que parte do processo de autonomização da cultura no capital.

Segundo Renato Ortiz, em documento da Associação de Empresários do Teatro divulgado no auge da repressão, a Associação não questionava o fato da censura, pois não cabia à ela analisar os efeitos excessivos da censura sobre a liberdade de expressão de artistas e intelectuais, mas questionava o fato da censura ser excessivamente rigorosa prejudicando financeiramente a sobrevivência da empresa teatral (ORTIZ, 1987, p.119), o que é uma contradição do próprio lugar de trabalho que artistas anticapitalistas inseridos em empresas teatrais, como Caetano Veloso coloca (VELOSO, 1997, p. 177 – 178), preferiam passar a questão do mercado por alto sem problematiza-la.

Não pretendemos aqui colocar em questão a função pedagógica que as canções de protesto podem vir a ter, mas vemos que, para a militância do período, o mercado nunca foi algo a ser questionado, e mesmo o nacional populismo, como foi dito, o via como um espaço a ser ocupado estrategicamente. O debate sobre a originalidade da cultura brasileira na canção, como visto nas discussões da *Revista Civilização Brasileira*, muitas vezes parece mais preocupado em se preservar da concorrência do mercado internacional do que uma mudança efetiva nas relações de classe, á moda do nacional desenvolvimentismo, em que o exemplo máximo é a taxação do rock como cultura imperialista.

Um exemplo de como se dava essa relação entre o engajamento dos artistas, nacionalismo e aspecto comercial é o episódio sobre Elis Regina, narrado por Caetano

⁸⁷ “O crítico literário e poeta Roberto Schwarz, um intelectual de formação marxista, escreveu, em 68, um ensaio em que, ao lado de uma tentativa de interpretação do tropicalismo, descreve o tipo de cumplicidade entre palco e plateia que tinha se desenvolvido no período, e mostra o quanto a posição de esquerda era hegemônica no meio cultural brasileiro.” (VELOSO, 1997, p. 82)

Veloso. Ele conta que quando o programa *O Fino da Bossa* (VELOSO, 1997, p. 158), de Elis Regina, começou a perder audiência para o programa *Jovem Guarda* de Roberto Carlos, a guerra entre iê-iê-iê versus MPB foi levada para outro nível. Elis, após o retorno de férias da Europa, foi pega de surpresa por esse fato. Face aos protestos da cantora, Paulinho Machado de Carvalho, dono da Record, organizou uma reunião com quem ele considerava os maiores nomes da MPB para encontrar uma solução. Foram chamados Wilson Simonal, Nara Leão, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues e Gilberto Gil.

Vandré havia sido parceiro de Carlos Lyra, e no festival anterior, havia dividido com Chico Buarque o primeiro lugar contrapondo *A Banda* com *Disparada*, interpretada por Jair Rodrigues e que contou com Airto Moreira na percussão tocando uma caveira de burro. Esta, segundo Caetano, era uma moda caipira modernizada e politizada com dimensão épica, em que a retórica revolucionária encontrava seu tom adequado. Ao receber o convite de Paulinho, Gil perguntou se podia levar Caetano. Paulinho permitiu com a curiosa condição que Caetano ficasse calado o tempo todo, sem direito de fala. Caetano foi como ouvinte e conselheiro de Gil.

Na reunião, todos falaram das necessidades de defender as características culturais do Brasil. De acordo Caetano, Vandré chegou a ficar com os olhos cheios de água tamanha era sua própria eloquência. Gil fez “heroicas” intervenções sobre os novos meios de comunicação de massa. Depois de ouvir a todos, concordar com as indignações e “alistar-se no exército de salvação da identidade nacional”, Paulinho Machado de Carvalho propôs um novo programa a fim de democratizar as lideranças distribuindo os dias de apresentação entre as estrelas presentes, em que cada um apresentaria um programa por mês. O nome era inspirado em uma tentativa política de líderes civis em formar uma frente ampla contra a ditadura. Assim, o programa foi batizado de *Frente Ampla da Música Popular Brasileira*.

O programa foi ao ar, e na primeira noite se organizou uma passeata que, para Caetano, representava “mais uma macaqueação da militância política”. Era a passeata da *Frente Ampla da Música Popular Brasileira contra o iê-iê-iê*, com cartazes e faixas pelas ruas de São Paulo. Na sacada do Hotel Danúbio, Nara Leão, que não participou, comentou com Caetano que aquilo parecia mais uma passeata dos Integralistas. Salvo a diferença entre o perigo Integralista e a guitarra elétrica, o episódio é significativo das práticas da esquerda engajada enquanto defesa da cultura nacional e que ganha contornos de fetiche ao idealizar a cultura pré-capitalista, ou folclórica como orgânica, e suas relações com o

mercado em que “Ficou claro entre nós que todo aquele folclore nacionalista era um misto de solução conciliatória para o problema de Elis dentro da emissora e saída comercial para os seus donos” (VELOSO, 1997, p. 161).

Se a tropicália apresenta a posição de não fazer oposição à cultura internacional como uma simples ação imperialista, mas marcar seu lugar via mercado, esta é uma posição que possui um lado que se assemelha a tomada de decisão da burguesia nacional na associação ao capital internacional em termos econômicos. Em ambos os casos, seja o de Vandrê ou dos tropicalistas, o mercado está assegurado.

No golpe de 64, os primeiros a serem presos foram militares de esquerda, operários e trabalhadores do campo que contestavam mais radicalmente o caráter privado da propriedade, coisa difícil de ver nas intervenções artísticas mais radicais do período, ou nos artistas anticapitalistas⁸⁸ de Roberto Schwarz. Logo, a repressão do Estado chegaria aos estudantes e a classe média, quando o aparato da repressão pune o sujeito subversivo a reveria da classe.

Essa situação se difere na democracia do Estado democrático de direito. A violência do Estado empregada nos jardins se difere e muito de como esta ocorre na periferia⁸⁹, prova de que tanto na democracia como na ditadura militar, a gestão do Estado é a barbárie. Porque seria uma exceção a classe artística? Se antes, amparada pelo pressuposto da liberdade de expressão ao abrigo das instituições de arte, esta posição parece ameaçada atualmente⁹⁰ pelo fundamentalismo cristão neopentecostal associado aos proprietários rurais e ao militarismo herdeiro da ditadura, que formam uma frente moralista junto aos especuladores neoliberais de plantão, dispostos a toda sorte de barbárie desde que acumulação de capital se mantenha. Este cenário típico das sociedades pós-catastróficas, em que o Estado de exceção transformou a gestão populacional em regra, mostra o caráter do colapso da modernização onde o perspectiva de desenvolvimento teve o seu fim.

⁸⁸ Como diria Abelardo I na peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, “Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade ...” (ANDRADE, 1973, p. 74)

⁸⁹ CARVALHO, Marco Antonio. *Abordagem nos Jardins tem de ser diferente da periferia, diz novo comandante da Rota*. O Estado de São Paulo, 24 ago 2017. In: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,abordagem-nos-jardins-tem-de-ser-diferente-da-periferia-diz-novo-comandante-da-rota,70001948516> Acessado em: 23/09/2017

⁹⁰ Como o recente caso de cancelamento da exposição *Queermuseu Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, fechada pelo banco Santander na cidade de Porto Alegre após protestos nas redes sociais promovidos pelo MBL e por entidades religiosas. MENDONÇA, Heloisa. *Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo*. El País, 13 set 2017. In: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html Acessado em 23/09/2017.

Para fecharmos a comédia de desencontros da esquerda, vamos retomar o argumento de Schwarz (2012) de que não havia motivos para Caetano caracterizar a esquerda como um bloco maciço e anti democrático em política e retrogrado em estética. A “fina flor” da reflexão crítica da época era anti stalinista e socializante, além de amiga do experimentalismo em arte, como Mário Pedrosa, Anatol Rosenfeld, Paulo Emílio, Antônio Cândido, o grupo do Cinema Novo, da Poesia Concreta, da Música Nova, do Teatro de Arena e o Oficina, “incluindo o próprio Caetano antes da virada” (SCHWARZ, 2012, p.90).

O argumento é válido para o corte nacional, já que o grupo apontado é de artistas de vanguarda e intelectuais de esquerda, mas a posição também é ambígua, porque as críticas à esquerda de Caetano Veloso apontam para perspectivas que o campo da esquerda em geral preferia passar por alto como as questões comportamentais, de gênero e identitárias que emergiram na época.

No plano internacional o bloco anti stalinista também estava sujeito a ambiguidades. Para Ruy Fausto,⁹¹ o apoio anti stalinista às lutas anticoloniais de regimes como o de Cuba, o Viêt Minh e o Camboja, e aos movimentos de libertação nacional também foi uma ilusão quanto a tolerância junto aos regimes totalitários, justificada pela marcha rumo ao socialismo. Mas, para além da questão da degenerescência estalinista, Ruy Fausto (2013) propõe que a história do séc. XX teria de ser repensada a partir de outubro e do bolchevismo, em que o bolchevismo foi um ramo da árvore socialista que *desde o início*, se revelou infectado ou sujeito a infecção, como uma infecção grave que levou a uma verdadeira regressão histórica.

O todo orgânico que a imagem nos oferece não deixa de nos trazer a mente o método positivista de afirmações lógicas que utilizam metáforas sobre organismos biológicos a fim de explicar os processos históricos, de maneira ontológica. Esse esforço parece vir de um lado, em reconhecer que a reflexão que Caetano Veloso faz sobre o campo da esquerda é uma reflexão pertinente, e de outro, pela crítica de Ruy Fausto limitar o debate entre ambos os autores no campo do sujeito histórico de classe. A abordagem de Roberto Schwarz (2012) permite isso, já que muitas vezes as observações sobre as críticas à esquerda de Caetano parecem ser guiadas por uma questão ética ou de consensos históricos, mas Ruy Fausto se guia pela falsa autonomia do campo político sobre o

⁹¹ FAUSTO, Ruy. Caetano Veloso, Roberto Schwarz, etc. Revista Fevereiro n.6. set 2013. In: <http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=06&t=16> Acessado em: 04/11/2016

econômico, além de tentar, com certa obsessão, salvar a posição de Caetano Veloso à esquerda do campo político o tempo todo.

Como o personagem de George Orwell de 1984, Winston Smith, que trabalhava para o Ministério da Verdade e era responsável pela propaganda e pelo revisionismo histórico sobre o Partido Externo, de forma que os registros históricos sempre apoiassem o partido, Ruy Fausto sugere uma releitura na forma de reescrita em relação às afirmações de Caetano Veloso, de forma a redimir o cantor de sua posição alinhada a barbárie do discurso neoliberal sobre o lado vencedor da guerra fria:

Porque não creio que seja complacência de minha parte fazer uma dupla leitura, do tipo da que vou indicar em seguida. Por exemplo, que Caetano escreva que “qualquer tentativa de não-alinhamento com os interesses do Ocidente capitalista resultaria em monstruosas agressões às liberdades fundamentais” (VT, p. 49) é evidentemente uma barbaridade. Mas se ele dissesse – e não esteve longe de dizer isto – que “qualquer tentativa de *passar por cima da democracia dita formal* resultaria em monstruosas agressões às liberdades fundamentais”, estas seriam, a meu ver, *palabras bien dichas*.

A posição e intenção de Caetano Veloso são claras, pois elas estão presentes em sua narrativa ao longo do livro. Não são um momento isolado dentro do argumento que o músico desenvolve ao longo de *Verdade Tropical*, mesmo porque a intenção já é posta no título do livro. Trata-se de uma revisão crítica da história do país e do mundo a partir do lugar de músico intelectual e pop star, e por mais infeliz que possa ser a afirmação, sugerir uma releitura do tipo é uma reescrita do registro do pensamento de Caetano na década de 90.

Talvez ela venha para assegurar a posição do próprio Ruy Fausto, que ao não concordar com a derrocada histórica da esquerda com o fim dos regimes do socialismo real, nos traz um “comunismo crítico”, “trotskista ou não” de acordo com o autor, e de “surpreendente” atualidade nos meios de esquerda atuais, já que reflete com grande acuidade sobre a questão do mercado.

Dentro do projeto socialista que Ruy Fausto propõe a grande novidade, ou a novidade principal, é que haveria um lugar para algum tipo de mercado na sociedade socialista, em que o capital deve ser neutralizado, mas sem eliminar todo tipo de troca e de mercadoria⁹². Esta concepção teria escapado à tradição da esquerda clássica, já que muitos

⁹² “Mais precisamente, no projeto socialista que temos na cabeça - e, atenção, hoje sabemos que é preciso tematizar explicitamente esse projeto, outra novidade, ou a novidade principal -, haveria talvez um lugar para algum tipo de mercado. Ou projetamos uma sociedade em que reinaria uma comunhão de bens universal? Por outras palavras: continuamos a propor um projeto *comunista*, ou passamos a querer, sim, a neutralização do capital, mas sem eliminar todo tipo de troca e de mercadoria?” (FAUSTO, 2013)

que professavam uma “certa ideia de socialismo deixando lugar para algum tipo de mercado” não eram comunistas, como, para o autor, é o caso de Caetano Veloso, que afirma:

Havia muito que oscilávamos mais ou menos conscientemente, entre nos caracterizar como ultraesquerda – a verdadeira esquerda, uma esquerda à esquerda da esquerda – ou como defensores da liberdade econômica, da saúde do mercado. (VELOSO, 1997, p. 437)

A posição que Ruy Fausto tira da afirmação é a de que Caetano Veloso está preocupado não com o próprio ganho ou de seus companheiros artistas, mas com uma sociedade em que o mercado desapareça completamente. Este seria produto de um esforço reflexivo, e não uma prova de adesão ao mercado como Schwarz propõe. Mas a sequência da afirmação de Caetano, que não está no ensaio de Ruy Fausto, pode oferecer mais combustível ao debate:

No nosso próprio campo, fazíamos as duas coisas: empurrávamos o horizonte do comportamento para cada vez mais longe, experimentando formas e difundindo invenções, ao mesmo tempo que ambicionávamos a elevação do nosso nível de competitividade profissional – e mercadológica – aos padrões dos americanos e dos ingleses. Uma política unívoca, palatável e simples não era o que podia sair daí. (Ibidem)

Essa posição não é simples, como o próprio Caetano Veloso reconhece. Mas o ponto que toca a questão para nós é como pode Ruy Fausto reduzir a questão do mercado a decisões do campo político sobre o econômico, ao ponto de naturalizar uma sociedade onde o capitalismo é eliminado, mas a mercadoria e troca não. Seria o capital uma questão ideológica? É uma contradição em termos, é o próprio fetichismo da mercadoria como Marx formulou, pois a mercadoria não se limita a forma física de um objeto produzido, mas é a própria forma da mediação social entre os indivíduos na modernidade baseada no valor. A afirmação de Caetano Veloso, que vemos acima, como uma ultra esquerda ou como defensores de uma liberdade econômica, da “saúde do mercado”, interessa, pois problematiza um momento da consolidação da indústria cultural que se colocava no processo de modernização do Brasil.

A questão comportamental se intensificava com a experimentação estética levada cada vez mais ao extremo, ao mesmo tempo, o grupo ambicionava a competitividade com o mercado internacional. A questão não pode ser entendida apenas no horizonte do sujeito histórico revolucionário como propõe Ruy Fausto, como uma opção política dos indivíduos, mas ela aponta para transformações em escala mundial de integração da cultura brasileira ao mercado da cultura mundial.

E aqui podemos voltar a generalização que, segundo Roberto Schwarz, Caetano Veloso operou ao colocar o nacionalismo e a esquerda superficial dos estudantes que o vaiavam e a idealização da vida popular como atrasada, que o Partido Comunista propagava, nivelando as diferenças contidas nas diversas frações do movimento de esquerda em um só bloco.

É uma generalização que para o crítico literário erra o alvo, já que muito do sucesso de Caetano Veloso se deve aos setores mais radicalizados da esquerda que se sentiam representados na linguagem pop, no comportamento transgressor do músico, nos acordes atonais, na experimentação vanguardista e na atualização internacional. A conclusão de Schwarz é de que não fora a limitação intelectual da esquerda que levou Caetano a transforma-la em adversário, mas as reservas gerais que esta tinha em relação ao capitalismo vencedor e na negatividade crítica diante da voragem da mercantilização que se anunciava. Para nós, parece se tratar da autonomização da cultura que se consolidava.

2.4 – Afinidades Obrigatórias. As perspectivas do pré – 64 de Caetano Veloso por Roberto Schwarz

A sugestão da virada política do músico popular, por Roberto Schwarz, possui sua formulação apoiada na visão que Caetano Veloso (1997) manifesta do período que antecede o golpe militar de 64, no primeiro bloco do livro. Em seu ensaio, Roberto Schwarz (2012) faz uma análise do período sob o olhar de Caetano Veloso, o que sugere uma retomada de uma questão cara a obra do crítico, o diagnóstico do período que antecede a ditadura militar. Período de potência utópica, que gestou no campo político e cultural uma possibilidade alternativa de integração do país que se perdeu com a derrota da esquerda. Vamos problematizar aqui a retomada do tema no debate com Caetano Veloso em *Verdade Tropical*.

De acordo o crítico, Caetano Veloso sugere um percurso democrático de modernização para o país, em um jogo de progressões entre Santo Amaro, Salvador, cultura internacional e a bossa nova, com o Brasil ao fundo. Progresso e internacionalização se conciliariam para o bem de todos e de maneira harmoniosa, e não a “custa dos fracos e atrasados” (SCHWARZ, 2012, p. 75), e vida popular e cidade pequena não seriam postas de lado pela modernização que se aproximava. Esta se daria de forma feliz e abrangente, uma marca do deslumbramento vivido na época.

Um exemplo do tipo de deslumbramento vivido no período seria a descrição feita por Caetano da aeronave da viação Cruzeiro do Sul, “O Caravelle da Cruzeiro do Sul – aeronave cuja modernidade de linhas me encantava como um samba de Jobim ou um prédio de Niemeyer” (VELOSO, 1997, p. 277). Aqui, podemos abrir uma pequena digressão de como a *técnica* exerce um lugar fundamental no diagnóstico daquilo que aparece como fenômeno estético-político no período. A elegância das formas encontra função tanto na técnica de produção dos jatos franceses importados como na técnica produzida pela produção de arquitetura de vanguarda modernista nos canteiros de obras da construção civil nacional. O que a barbárie separa, a técnica reconcilia.

Como vimos a respeito da originalidade e superioridade da música popular brasileira para Caetano Veloso no primeiro capítulo, esta se dá por meio da sofisticação técnica trazida pela bossa nova em relação às formas de expressões musicais de outros países. Esse lugar que a técnica ocupa no processo e que parece ser ausente de contradições também nos traz a imagem de uma formação nacional positiva, em vias de se completar, também cara a tradição do pensamento crítico nacional. Mas, se para Caetano a técnica tinha força pela afirmação da forma estética, no campo político, tanto esquerda quanto direita formularam uma imagem da técnica como uma modernização sem contradições no desenvolvimentismo, na forma do planejamento territorial do Estado como ferramenta de integração e progresso.

Para Roberto Schwarz, a formulação da imagem em quê, associadas a aspiração de elegância estavam tecnologia francesa, música popular brasileira e arquitetura vanguardista de Brasília, como “se o país inteiro estivesse a ponto de decolar” (SCHWARZ, 2012, p. 75), nos traz uma reminiscência do passado (BENJAMIN, 1996, p.224), tal como no momento de um perigo, em que a euforia, o deslumbramento e o otimismo pelo progresso como solução às mazelas sociais escondia o papel contraditório que a técnica possui dentro do processo de modernização, em que esta não é vista como um “fetiche do holocausto, mas como uma chave para a felicidade” (BENJAMIN, 1996, p.72).

A euforia teria sido desmanchada pelo golpe militar de 64, momento estelar da Guerra Fria, em que se uniram contra o ascenso popular e a esquerda os militares pró-americanos, o capital e o imenso fundo de conservadorismo do país com ajuda dos americanos. A posição política que Caetano apresenta em sua análise sobre *Terra em Transe* contrasta para Schwarz com a primeira reação que o músico popular tem ao golpe, afinada com a esquerda da época “(...) víamos no golpe a decisão de sustar o processo de

superação das horríveis desigualdades sociais brasileiras e, ao mesmo tempo, de manter a dominação norte-americana no hemisfério.” (Apud SCHWARZ, 2012, p. 75).

Noutras palavras, ficava interrompido um vasto movimento de democratização, que vinha de longe, agora substituído pelo país antissocial, temeroso de mudanças, partidário da repressão, sócio tradicional da opressão e da exploração, que saía da sombra e fora bisonhamente subestimado. As desigualdades internas e a sujeição externa deixavam de ser resíduos anacrônicos, em vias de desaparecimento, para se tornarem a forma deliberada, garantida pela ditadura, do presente e do futuro. No mesmo passo, para uma parte dos brasileiros a realidade acabava de tomar uma feição inaceitável e absurda. (SCHWARZ, 2012, p. 75 – 76)

A devastação causada pelo golpe militar e que traz as forças do arcaísmo de volta ao protagonismo da cena política e a regressão das possíveis conquistas populares que apontavam no horizonte, contrastam com as posições do “novo Caetano” como nos parece, para Roberto Schwarz (2012). Mas onde se dá esse contraste? Como procuramos demonstrar acima no texto, Caetano Veloso, alinhado com as posições da esquerda antes do golpe, muda, ou assume uma mudança⁹³ de posição por meio da leitura estética de *Terra em Transe*, desistindo do compromisso com o povo ou com as questões sociais pertinentes a realidade social brasileira, enxergando na derrota a oportunidade para novos projetos em um mundo livre das questões de classe e livre para o mercado.

Mas se as posições firmadas por Caetano Veloso, como vimos, são suficientes para enxergarmos tal posicionamento, qual eram as diferenças que faziam o jogo de progressões que levam Roberto Schwarz a identificar em Caetano Veloso alguém que passou de um lugar para outro? Vimos alguns desses aspectos no primeiro item do capítulo sobre Santo Amaro da Purificação, em que vemos o menino Caetano, como um “portador de inquietações”, alguém que se recusa a fazer parte do grupo da moçada que estreava o rock na cidade pelos motivos mais diversos, como a falta de censo crítico do grupo e suas marcas de inautenticidade, falta de originalidade e rebeldia. A posição de Caetano Veloso (1997) é *á priori* diferenciada, enquanto garoto em Santo Amaro.

⁹³ “Voltando à análise de Roberto Schwarz. Ele assinala como Caetano conta o momento da revelação dos “erros” da esquerda revolucionária. Esse momento se dá, talvez como não podia deixar de ser para um artista, através de uma experiência estética: no caso, o de sua reação, depois testada e corroborada pelas acaloradas discussões que marcaram esses tempos em que o destino do país estava em disputa, a uma cena do filme símbolo da produção desses anos, o *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha.” (CEVASCO, 2014, p. 201)

Ela aparece como um espírito crítico esclarecido, portador de preocupações que se ligam a formação social de seu tempo. Como procuramos mostrar na primeira parte de nosso capítulo, os problemas sobre autenticidade e originalidade da cultura brasileira levam a questionamentos em que a imitação das novidades americanas não é inautêntica em si, pois podem ser portadoras de inconformismo, e sua funcionalidade para a rebeldia pode servir ao país atrasado. A autenticidade se define em relação ao inconformismo, e não à cópia ou ao estrangeiro, sem traços de xenofobia cultural ou anti-imperialista, como nos aponta Roberto Schwarz.

São abundantes as qualidades do menino Caetano na primeira parte de *Verdade Tropical*, às quais Roberto Schwarz valoriza. A inquietação do menino que usa um par de meias de cada cor, rebelde no contexto local e aberto para o mundo, que valoriza a experiência local santamarense ao avaliar as novidades de fora, apresentando uma liberdade descomplexada às precedências da metrópole, mas sem desconhecer as limitações da cidade interiorana a qual não se envergonha e não quer rifar. Decide não acreditar em Deus apesar da crença da família católica praticante e da forte religiosidade presente na rotina da cidade pequena. Não concorda com os tabus sexuais e não se conforma com a pobreza a sua volta, não vê porque as meninas pretas têm de espichar o cabelo, tem dúvidas metafísicas sobre a criação da irmã menor e gosta de cantar arabescos vocais em público. A rebeldia questiona a ordem no seu todo, e suas insatisfações vão direção a questões como raça, sexo, gosto, classe, família e o atraso do país.

As questões que embalam o mundo moderno são parte do cotidiano de Santo Amaro, e são presentes nas inquietações de Caetano. Seu pai, que simpatiza com os comunistas soviéticos e com Roosevelt, a educação francesa da família, a prima que sonha em ser existencialista, o contato com a música internacional, a paixão pelo cinema europeu, a frequência assídua nas três salas de cinema da cidade de programação diferenciada com filmes de diferentes nacionalidades marcam sua abertura a diversidade cultural universal desde cedo.

Jovem, Caetano vai para a universidade em Salvador, onde encontra “em marcha um momento histórico de desprovincianização, quase se diria de emancipação” (SCHWARZ, 2012, p. 63). Graças a Edgar Santos “um reitor esclarecido” (Ibidem), a UFBA acrescenta em seu corpo acadêmico as faculdades de música, dança, teatro, o museu de arte moderna e entre os professores, os mais arrojados experimentalistas dessas áreas,

oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito. Como observa Roberto Schwarz:

A descrição que o livro dá da ebulição característica do pré-64 é notável. Sem que esteja propriamente discutido, o encontro explosivo — e formador — de experimentalismo artístico sem fronteiras nacionais, subdesenvolvimento, radicalização política, cultura popular onipresente e província, além da hipótese socialista no horizonte, é o contexto de tudo. Com os ajustes do caso, era um microcosmo do Brasil em véspera de mudanças. O que o rádio, os discos e algum cinema haviam feito para abrir a cabeça de Caetano em Santo Amaro, agora seria continuado noutra escala. (SCHWARZ, 2012, p. 63)

A chegada de Caetano e Bethânia a Salvador coincide com o momento descrito, de intensa atividade cultural em que as inovações trazidas por Edgard Santos ofereciam aos jovens da cidade um amplo repertório erudito (VELOSO, 1997, p. 58). Vemos alguns destes eventos descritos por Caetano, como a organização do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) por Lina Bo Bardi, o crescente acervo de obras nacionais e estrangeiras em que os irmãos Veloso por meio de exposições didáticas, conhecem a obra de artistas como Renoir, Degas e Van Gogh, o Teatro Castro Alves, em que entram em contato com as peças de Brecht como a *Ópera dos três tostões*⁹⁴ e *Calígula* de Camus.

As exhibições de filmes mudos como *Outubro* ou *Metropolis* executada por Walter da Silveira no “belo cineminha exclusivo do clube”, em que se viam filmes que não entravam em cartaz em cinemas normais como *Cidadão Kane*. Na música, o destaque é a presença do maestro experimentalista Hans-Joachim Koellreutter, que fora professor de Tom Jobim, e se tornara o diretor da Escola de Música da universidade. O maestro, que se identificava com as vanguardas, levou para os estudantes concertos que tinham em sua programação Beethoven, Mozart, Gershwin, Brahms e David Tudor, além da execução das peças de John Cage⁹⁵.

⁹⁴ “(...) a tradução brasileira consagrada leva no título “três vinténs”, mas, na gíria baiana, diz-se de uma mulher que perdeu a virgindade que ela “perdeu os três vinténs”, e assim esse sentido de “hímen” foi evitado optando-se por “tostões” como recentemente, numa nova montagem baiana optou-se por “minréis”), recentemente, numa nova montagem baiana optou-se por minréis” (VELOSO, 1997, p. 59)

⁹⁵ Caetano narra um episódio em especial. Em uma das apresentações das peças de John Cage, composta por um piano preparado acompanhado de diversos aparelhos de rádio, os alunos da sala caíram na gargalhada no momento em que o rádio foi ligado e se ouviu a voz do locutor “Rádio Bahia, Cidade de Salvador”. Apesar de não fazer mais comentários sobre o episódio, é possível visualizarmos um pouco do que viria a ser a estética tropicalista. O contraste entre uma obra de um compositor de vanguarda contemporâneo do primeiro mundo, e a presença da Cidade de Salvador, da Bahia, e que surge no episódio por meio da transmissão radiofônica, compõe um quadro em que, por meio da mediação da técnica, o “ultramoderno”, a periferia do capitalismo representada pela Cidade de Salvador é justaposta esteticamente ao que se tem de mais moderno

Esse cenário também abria espaço para a atualização com a música popular internacional. Caetano conseguia emprestando discos de jazz e musicais da Broadway com o grupo *Teatro dos Novos*, uma dissidência da Escola de Teatro dirigida por João Augusto Azevedo. Judy Garland, Edit Piaf, David Brubeck e Ray Charles eram alguns dos títulos que estavam em cena, que contava ainda com a cantora portuguesa de fados Amália Rodrigues e com influências já conhecidas como Chet Baker, Thelonious Monk e Billie Holiday.

O contato com diretores de filmes da geração da contracultura se dá nesse período como universitário em Salvador. *L' aventure* e *La Notte* de Michelangelo Antonioni, *A bout de souffle* e *Acosado* de Jean Luc Godard. Para Roberto Schwarz (2012), o contato com todas essas obras revolucionárias combinava-se com a agitação estudantil, ao caráter não burguês das festas populares da Bahia, as esperanças do governo de Miguel Arraes em Pernambuco e as experimentações esquerdistas dos Centros Populares de Cultura.

As inquietações do menino de Santo Amaro continuavam na atmosfera universitária da cidade Salvador, participando de um clima de provincianismo tolerante com a inovação e a reforma que, mesmo no que toca a propriedade, não era regra geral no país como ficara demonstrado pelo golpe de Estado de 64. Para o crítico literário, no percurso de Caetano Veloso da infância em Santo Amaro da Purificação à juventude em Salvador, há uma licença para a experimentação que vinha “de cima”, da tolerância da família Veloso, da cidade de Santo Amaro, da Reitoria e mais ao longe, do Estado desenvolvimentista em que essas partes não mais se identificavam com a ordem retardatária do país.

Esse clima de opinião provinciano e esclarecido, de inesperada abertura para a modernização que não via com maus olhos o espírito crítico das crianças, as tentativas vanguardistas dos universitários e adjacências era “definitivamente anticapitalista, numa veia de pequena classe média, talvez mais moral do quê política” (SCHWARZ, 2012, p. 66). Esse clima no qual “o socialismo seria razoável e o capitalismo um erro”, não chegava

na experimentação da música contemporânea de então, as peças de Cage. O efeito cômico que a cena provoca é uma marca vista nas produções posteriores dos tropicalistas. A respeito do episódio, para Nicholas Brown “O efeito tropicalista de expor a matéria local a efeitos ironizantes da técnica pós-moderna é produzido acidentalmente; mas é produzido, não obstante, como nunca poderia ter sido numa execução nos Estados Unidos. A questão aqui é que as mesmas técnicas que, num contexto primeiro mundista, são sintomas do recuo da história (a evaporação do significado na obra de arte pós moderna) se transformam, nas produções semiperiféricas (mesma a despeito de si próprias), em sintomas da própria história. (BROWN, 2004, p. 301) Teria, o efeito ironizante da matéria tropicalista na técnica pós moderna, uma escala não simultânea para seu funcionamento?

a ser majoritário, mas sua amplitude era suficiente para dar a ilusão de que ele representava a tendência real das coisas, “enquanto o campo oposto seria um triste anacronismo, em vias de ser superado” (Ibidem).

A euforia apresentada no episódio do Caravelle da Cruzeiro do Sul descrita anteriormente, por exemplo, seria produto desse clima, que se provou ingênuo em relação as potencialidades advindas do progresso. A atmosfera utópica de Salvador descrita por Caetano, quando os estudantes que reinventavam a vida livremente segundo seus contatos com a vida popular, entre botecos pobres e instalações públicas modernas e junto de professores e intelectuais progressistas, se dava, sobretudo, distante das pressões do capital.

Para o crítico literário, esse clima de euforia tinha a ver com razões históricas que o livro não entra, as quais tinham mais a ver com o auge e a crise do nacionalismo desenvolvimentista no pré-64, quando havia “simpatias de esquerda” espalhadas por todos os níveis da sociedade, inclusive no governo. Essas simpatias tinham alcance prático na vida social, quando estava em curso uma recombinação extramercado de forças intelectuais, políticas e institucionais, “ensaando possibilidades socialistas, quase como se o capital não existisse” (SCHWARZ, 2012, p. 67). A beleza desses capítulos no livro de Veloso, para Roberto Schwarz, se deve a plenitude de vida que ela prometia e que de certa forma facultava.

A profissionalização de Caetano Veloso também se daria nesse ritmo para o crítico literário. Longe da alienação do show business, a profissionalização de Caetano obedece a estímulos diversos, todos estimáveis e desprovidos de carga negadora maior. Entre eles, estão as aspirações populares da imaginação do próprio Caetano, as amizades da juventude, a inteligência estética notável e a ânsia de se apropriar do espírito moderno, a insatisfação carinhosa com o estado em que se encontravam a província e o país, o desejo de trazer a arte da canção para o presente sem romper com a linha central da música brasileira e a conjunção sartriana⁹⁶ de responsabilidade intelectual e comprometimento

⁹⁶ Para Marcos Napolitano, a questão do engajamento do músico para Sartre: “O filósofo Jean Paul Sartre certa vez se perguntou: é possível um músico engajar-se? Na medida em que a música, assim como a pintura e a poesia, não poderia ser delimitada dentro de um significado preciso, a perspectiva de *engajamento* do músico, tendo por base a sua atividade artística, era inócua. Para Sartre, engajar-se politicamente era sinônimo de transmissão de ideias através de significados reconhecíveis. Nessa argumentação, a música não pertencia ao mundo das ideias, mas ao das formas, sendo talvez a mais abstrata delas.” (NAPOLITANO, 2010, p. 05)

existencial. Esses passos de profissionalização eram então nada comerciais, pouco escolares e diverso do sentido corrente:

Digamos que se tratava das tentativas de um estudante talentoso, que juntamente com a sua geração procurava participar de um momento iluminado de transformação nacional, que a todos permitiria a realização. Algo parecido valeu para boa parte do movimento artístico dos anos 1960, que era jovem e mais próximo da agitação estudantil que das especializações profissionais. A diferença notável do caso é que o clima amador e enturmado não se traduzia pela desambição intelectual, muito pelo contrário. O exemplo característico, verdade que com mais carga de radicalismo e negatividade, seria Glauber Rocha. A dinâmica histórica e a força das discussões revolucionavam por dentro as figuras que logo mais seriam de ponta, as quais passavam por um processo acelerado e intensivo de acumulação e formação em áreas diversas, incluindo o debate internacional, com resultado impressionante. Entravam em liga a cultura especializada do fã, o ambiente cultural movimentado, o engajamento maior ou menor na luta social, tinturas acadêmicas, fidelidade à experiência de vida prévia, além do domínio precário do ofício, que aliás não impedia o experimentalismo e de certo modo até o favorecia. O conjunto sintonizava com a revolução brasileira em esboço, e também, visto em retrospecto, com os prenúncios do que seria 1968 no mundo, tudo num grau de afinidade com que as preparações mais propriamente profissionais não sonhavam. (SCHWARZ, 2012, p. 67)

Acreditamos que até este momento do texto conseguimos expor os aspectos principais do debate entre Caetano Veloso (1997) e Roberto Schwarz (2012). Estão as questões comentadas por Roberto Schwarz sobre a infância de Caetano Veloso em Santo Amaro como um menino portador de inquietações, suas preocupações a respeito da vida cultural de Santo Amaro e do país, os aspectos de originalidade e de inautenticidade da cultura, música popular, o aproveitamento da cultura estrangeira em benefício do nacional e a juventude de Caetano em Salvador enquanto estudante da universidade. A análise o artista faz de *Terra em Transe* e as posições políticas consequentes desta apropriação foram discutidas, bem como a análise de Roberto Schwarz sobre o episódio e a formulação de sua crítica sobre a mudança de polo político que teria operado Caetano Veloso, do polo da esquerda socialista do pré-64 a nova posição, alinhado com o capitalismo vencedor.

2.5 – Interregno pré – 64. A formação dos operários do espetáculo

Vamos tentar uma análise do pré-64 de Roberto Schwarz sobre as relações entre o local, o nacional e o cenário geopolítico internacional dentro do processo de modernização. Para isso, vamos retomar alguns argumentos do ensaio *Cultura e Política 1964 – 1969* (SCHWARZ, 1978), texto seminal para a compreensão da situação cultural e política do período.

Tendo como ponto de partida de sua análise o golpe militar de 64, realizado “a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo” (SCHWARZ, 1978, p. 61), temos a conexão entre o contexto local e o universal que Schwarz proporciona, ao relacionar o golpe de Estado pelo qual o regime militar se instala no país como um episódio chave da Guerra Fria, pano de fundo para o contexto geopolítico mundial e das lutas sociais que se avolumaram num período de disputas sobre qual o modelo de modernização a ser adotado, o da livre concorrência de mercado ou o estatista.

A fim de contextualizar o cenário mundial em questão, vamos tomar como ponto de partida algumas colocações de Jameson em seu ensaio *Periodizando os anos 60*⁹⁷. Jameson nos traz que o início daquilo que foi chamado de anos 60 tem origem no Terceiro Mundo, com o grande movimento de descolonização da África. As expressões mais características dos anos 60 do Primeiro Mundo que são entendidas como a contracultura, a nova esquerda estudantil e mesmo o movimento de massas antibelicista, surgiram mais tarde nessa década, na segunda metade dos anos 60. Para Jameson, a politização do Primeiro Mundo se relaciona com as questões presentes no terceiro mundismo, à exemplo do movimento de resistência às guerras, promovidas com o objetivo de reprimir as novas forças revolucionárias atuantes no Terceiro Mundo. A exceção desse contexto foi a nova política dos negros norte-americanos e o movimento pelos direitos civis surgidos inicialmente nos EUA ainda na década de 50.

Com a guerra de libertação de diversos países africanos como Gana (1957) ou a Argélia (reconhecida em 1962), há a emergência de novos “sujeitos da história” (JAMESON, 1991, p. 85), as mulheres, os povos do Terceiro Mundo, as minorias e aqueles colonizados pelo Primeiro Mundo. Nesse quadro geopolítico, há um acontecimento histórico fundamental, a Revolução Cubana. Ela teria demonstrado que a revolução não era somente um conceito histórico, mas algo real e atingível. A Revolução

⁹⁷ HOLANDA, Heloisa Buarque, org. Pós Modernismo e Política. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

Cubana se deu inicialmente como uma luta anti-imperialista, permanecendo como um modelo de revolução diverso tanto em relação a experiência leninista clássica como a maoista, desenvolvendo uma estratégia revolucionária própria, a *teoria do foco* (JAMESON, 1991, p. 88). Esse evento anuncia os anos 60 como um período de inovações políticas inesperadas e confirmações, para o autor, de antigos esquemas sociais.

Posto o quadro internacional, o diagnóstico da situação local da relação entre cultura e política vinha de dois pontos principais, conforme o ensaio de Schwarz (1978). Em primeiro plano temos o populismo dos governos que se sucederam pós era Vargas e antecederam o golpe, que combinados com a política de alianças de classe do Partido Comunista formaram uma espécie de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, mantendo a luta dentro dos limites de reivindicação econômica na esfera do movimento operário, preservando as relações de classe dentro país, enquanto reservava o aspecto combativo ao capital estrangeiro e a reforma agrária.

A estratégia política do PC, que via na burguesia industrial nacional um aliado natural, mostrou que a esfera política não é cindida da econômica e não a precede. O ponto comum da relação estava na industrialização. A necessidade de modernização se apresentava a esquerda até mesmo pela roupagem etapista que o marxismo tradicional traz como práxis, em que a burguesia é um aliado natural para se alcançar a revolução. Uma burguesia nacionalista e industrializante torna-se, na modernização retardatária, sinônimo de modernidade, enquanto o latifúndio, reminiscência do passado colonial, é identificado com o atraso, e visto como um aliado dos interesses americanos. Vemos que nessa vertente o inimigo deixava de ser o capital, e a abstração própria a modernidade, a nação estrangeira, como o inimigo a ser combatido na luta anti-imperialista.

O resultado pôde ser observado no golpe e depois dele. Após o setor visto como industrial e progressista ter se aliado com o latifúndio retrogrado arcaico e ao imperialismo norte americano, a lógica política da luta de classes da esquerda nacionalista se provou equivocada, criando um dos maiores paradoxos do pensamento crítico brasileiro. De um lado uma traição patriótica, a associação da burguesia nacional ao capital internacional, e de outro, uma traição *da* classe, mas não *de* classe.

Parece-nos que a contragosto de Brasilino, o personagem da literatura anti-imperialista que não conseguia mover um dedo sem topar no imperialismo, a propriedade se provou mais uma vez como o núcleo das relações capitalistas, e não a política etapista.

A acumulação e a produção das mercadorias não necessitam das tintas nacionais que ostentam as bandeiras ou as alianças de classe, ainda que a esquerda nacional chegue a contemporaneidade insistindo na mesma política de conciliação de classes pelo Estado.

Em segundo plano, o golpe de 64 teria contrariado as expectativas de primeiro momento dos grupos ligados a produção ideológica de esquerda, de grosso modo poupou a intelectualidade socialista, já pronta para a prisão, o desemprego e o exílio (SCHWARZ, 1978, p. 62). Cortada as relações entre o movimento cultural e as massas, que sofreram intervenções e terror nos sindicatos e zona rural bem como o rebaixamento de salários, a circulação teórica e artística do ideário esquerdista floresceu extraordinariamente. Os intelectuais eram de esquerda, mas sua produção, mobilizados para o trabalho como tecnocratas do Estado ou para o grande capital, não. Porém, era uma classe suficientemente numerosa para produzir e formar um bom mercado para consumo próprio. O ápice desse processo se deu em 68, quando os estudantes organizados em semi clandestinidade, como a nova massa surgida nesse pequeno hiato de tempo, dá força material a ideologia, ao mesmo tempo em que o Estado impunha o AI-5, dando termo a cultura viva do momento.

A fim de explicar a hegemonia cultural de esquerda no país nesse hiato entre 64 e 68, Roberto Schwarz recorre ao contexto político do pré-64 (Ibidem). No centro do debate estava a junção de populismo e marxismo promovida pelo PC, que contam com episódios como a condecoração de Che Guevara por Jânio Quadros e o estímulo nas universidades para o estudo de Marx e do imperialismo, e o surgimento das primeiras críticas a inviabilidade do reformismo, produzidas fora do monopólio do partido.

As manifestações políticas no campo da cultura surgem nesse meio. O Movimento de Cultura Popular de Miguel Arraes em Pernambuco e seu programa de alfabetização, a organização do povo em torno de interesses diversos a fim de tirar a massa da marginalização política, o método Paulo Freire de alfabetização, o surgimento das Ligas Camponesas, o fortalecimento do teatro e o surgimento do CPC da UNE no Rio de Janeiro improvisando peças em fábricas, sindicatos, grêmios e favelas, chegando a produzir filmes e discos. Reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, e notícias presentes nos jornais que descompartimentavam a consciência nacional. Todo esse movimento para o crítico, tem ares de vento pré-revolucionário, e proporcionam a imagem de que “o país estava irreconhecivelmente inteligente”(SCHWARZ, 1978, p. 69).

Essas são as posições que parecem reverberar na obra do crítico literário, o clima pré-revolucionário instaurado no Brasil antes do golpe, e que aparentemente não chegava a pretender uma ditadura do proletariado, já que não vemos nenhuma insinuação a respeito. Até mesmo porque o PC já estava comprometido com a política de conciliação de classes. Também contribui para o fato do Brasil estar irreconhecivelmente inteligente, a agitação cultural que visava uma revolução popular com base na cultura e no esclarecimento das massas. Esta era promovida por uma classe burguesa esclarecida e de esquerda. Nesses contornos, parece que temos a imagem da ideia de um projeto de modernização democrático e popular que fora derrotado politicamente por um modelo de modernização conservadora.

Mas o que queremos nos ater aqui é o clima de país irreconhecivelmente inteligente, e que se baseia no que o campo cultural estava produzindo na época, principalmente as áreas das artes para o público de massa, como o teatro, a música e o cinema. Renato Ortiz nos coloca que, entre 1945 e 1965, há um período de grande efervescência e criatividade cultural, como se uma fase da história concentrasse uma soma variada de expressões culturais, o que pode ser visto na fala de Paulo Emílio Salles Gomes sobre o Cinema Novo em que:

(...) é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das Ciências Sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional (Apud ORTIZ, 1987, p. 102)

Como fenômeno histórico que envolve a produção intelectual da cultura até à universidade, devemos levar em conta outro aspecto além das Luzes da época. A formação de um mercado é essencial nesse ponto. Atividades como teatro, cinema, música e televisão dependem de um grande mercado consumidor. Como coloca o autor, e independente da argumentação política apresentada, a questão do público é central, e ela deve responder aos apelos do artista, seja a ostentação burguesa, o nacionalismo classe média, ou o revolucionarismo das classes populares (ORTIZ, 1987, p. 103 – 104).

As classes médias brasileiras ofereceram um mercado onde foi capaz de florescer a cultura de massas no Brasil, mesmo que para um público restrito, como o próprio Roberto Schwarz pontua ao falar sobre a hegemonia cultural de esquerda que produzia para

consumo próprio. Um público formado por estudantes, artistas, jornalistas, arquitetos, universitários, economistas, etc., é um público urbano formado pelas camadas mais escolarizadas da sociedade mobilizadas em postos de trabalho liberais.

No Brasil que, diferente da Europa, não chegou a formar um “passado clássico” (ORTIZ, 1987) ou algo que correspondesse a uma “alta cultura”, existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera cultural universal. Símbolo dessa simultaneidade foi a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o surgimento da televisão em um espaço de intervalo de dois anos apenas. Isso permitia a circulação e aproximação de grupos inspirados nas vanguardas artísticas circularem nos meios de comunicação de massa, como os concretistas, os movimentos de música popular, a bossa nova⁹⁸ e, mais tarde, o tropicalismo.

Também fazia parte dessa relação o nível de desenvolvimento técnico das forças produtivas em território nacional. No período, a indústria cultural é marcada pela precariedade e pela incipiência da sociedade de consumo. Nesse ponto, Ortiz nos oferece um argumento para pensar o “país irreconhecivelmente inteligente”. O momento de incipiência do mercado consumidor, ou a sua formação, é um momento em que a experimentação encontra espaço em detrimento de uma estrutura enrijecida nos meios de comunicação de massa. As novas tecnologias como o rádio, televisão, cinema, disco abriam perspectivas para experiências as mais diversas possíveis.

A década de 50 seria marcada por uma série de improvisações e de experimentações estéticas na área de programação, que estava à procura de uma estrutura definitiva. Decorre desta fase a possibilidade de programas e de visões diferenciadas nas instituições do período. Para Ortiz, na particularidade de uma sociedade de massas incipiente, a televisão no Brasil opera com duas lógicas, a cultural e de mercado, sem a prevalência de uma sobre a outra (ORTIZ, 1987, p. 76). Parece-nos possível formular a partir do ponto de vista do autor, que a precariedade do mercado interno do período possibilitaria a junção entre experimentação estética de vanguarda e comercialismo.

Para o autor, as dificuldades técnicas, negativas, levariam a busca de soluções novas, muitas vezes engenhosas a fim de contornar os problemas enfrentados superando as dificuldades postas pelos limites técnicos. A experimentação na cena cultural que se

⁹⁸ Um exemplo dessa “alta cultura” que se forma já como cultura de massa para o autor é a bossa nova, formulado como um produto “popular-erudito”, que manifestava um novo tipo de musicalidade urbana. (ORTIZ, 1987, p. 106)

tornara a marca do período⁹⁹ era voltada para o grande público. Parece-nos que a precariedade da técnica e do mercado e que permitia a experimentação estética para o grande público, também pode ser vista como um momento em que a indústria cultural ainda não havia se especializado, tanto na profissionalização de trabalhadores complexos quanto no estabelecimento de seguimentos de consumo do mercado de entretenimento.

Em relação aos estúdios Vera Cruz, por exemplo, podemos ver a carência de trabalhadores especializados para a indústria cultural, quando Antônio Cândido nos coloca que “Os técnicos eram italianos, os montadores eram ingleses, mas os filmes eram brasileiros...” (CANDIDO, 1979, p. 127) isto nos mostra como os trabalhadores complexos qualificados para a indústria cultural ainda tinham de ser exportados de outros países, como o caso da vinda do maestro Hans-Joachim Koellreuter para a UFBA, ou mesmo a missão francesa que fora fundadora da Faculdade de Filosofia da USP.

Vale lembrar que o caráter experimental que tomou conta da produção de diversas áreas das artes no período não é uma exclusividade nacional. Para Antônio Cândido, no campo da literatura, a tendência a experimentação não se restringia ao Brasil sendo fato comum a vários países ocidentais, devido a mudança social e técnica acelerada (OTSUKA, 2001, p.21) em que mesmo o encanto pela novidade do experimentalismo também poderia estar a submissão, ainda que não deliberada, às exigências do mercado.

Nosso argumento aqui é de que a formação e a produção no período desses trabalhadores complexos, ainda não totalmente profissionalizados, aufere essa impressão de um período notavelmente marcado pela inteligência de seus produtores. Podemos observar que na década de 50 e no início de 60 temos o surgimento de uma série de instituições voltadas a diversas áreas da cultura, como os museus, teatro e universidades que colaboram para uma produção intelectual no período, que, mesmo por pouco tempo, conseguiu certa mobilidade dentro do sistema da indústria cultural que em processo de estandardização.

Um exemplo em que podemos pensar é a do grupo Música Nova, composto por maestros com formação erudita e de vanguarda como Rogério Duprat e Júlio Medaglia, que, como alunos de Pierre Boulez e Stockhausen, se profissionalizaram músicos de vanguarda. Formados em outros países, encontraram no Brasil empregos tanto na indústria

⁹⁹ Podemos ver esse movimento em escala mundial, como o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dos Beatles, período em que a experimentação marcava a produção tanto de bandas inglesas como as americanas, a exemplo do álbum *Freak Out*, álbum de estreia do The Mothers of Invention, banda de Frank Zappa, ou o *The Piper at the Gates of Dawn* da banda Pink Floyd, entre muitas outras bandas que se aventuraram pela experimentação sonora e psicodélica do período.

fonográfica como na área da publicidade. Além de, pelo menos nos termos da música pop, o experimentalismo se dava em escala mundial, à exemplo do rock psicodélico.

Parte da discussão é o aprofundamento da mercantilização da cultura e a criação de novas áreas de atuação profissionais, que levam a necessidade da criação de instituições que possibilitem a formação da força de trabalho especializada. Um exemplo é a criação da TV Tupi em 1951. Entre as primeiras emissoras de TV que entram em operação temos a criação da primeira escola de propaganda, a Cásper Libero em 1952.

Assis Chateaubriand, proprietário de uma grande rede de jornais, rádio e televisão, comumente celebrado na área de publicidade por haver criado o primeiro departamento de propaganda de um jornal, também funda um museu, o Museu de Arte de São Paulo em 1947. Além das exposições, o MASP também promovia o ensino sistemático de cursos de propaganda, desenho industrial, comunicação visual e laboratório fotográfico (ORTIZ, 1987, p.69). O apoio dado por museus com cursos ligados a operação do parque editorial composto por publicidade, desenho industrial, artes gráficas e especialidades congêneres também pode ser visto como investimento de força de trabalho especializada para empresas jornalísticas em processo de capitalização e renovação tecnológica em uma conjuntura que, se a universidade pública não pudesse acompanhar a velocidade de adaptação das necessidades da indústria a tempo, era necessária a instalação das especialidades em outros espaços institucionais.

Da mesma forma podemos ver a modernização realizada pelo reitor Edgard dos Santos, ao implantar na Universidade Federal da Bahia os cursos ligados às áreas das artes, mas com ligação direta à implantação da indústria petroquímica na Bahia. Apesar de ser um momento único na história brasileira, visto que a possibilidade da revolução também estava posta em escala mundial, temos de desconfiar do momento de desprovincianização ou emancipação do pré 64, que foi fortemente um período de preparação de uma força de trabalho para as novas necessidades do processo de modernização que estava em desdobramento.

A ida de Caetano Veloso a universidade também pode nos oferecer um parâmetro das transformações pela qual o Brasil passava no período. Ainda no período da colônia, a urbanização teria sido um dos elementos de diferenciação da sociedade rural e patriarcal, constituindo tanto um mercado como “novos valores” na sociedade. Cássio de Arruda

Boechat¹⁰⁰ nos traz essa questão ao problematizar a geração de bacharéis, filhos de senhores de engenho ou fazendeiros que tendo ido estudar na Europa, ao voltarem, não mais se adaptavam a vida nas fazendas, ocupando os sobrados na cidade e constituindo uma nova aristocracia.

Ainda em tempos coloniais, os bacharéis assumiam os cargos políticos da administração colonial, prática que se fortaleceu no Império. Mais que uma ruptura na sociedade patriarcal, do jovem escolarizado urbano que se opunha as práticas do velho capitão mor e a figura do patriarca à época, a ascensão dos bacharéis vêm da institucionalização da burocracia do Império, instalada em novos prédios, atribuindo um novo prestígio aos bacharéis ou doutores nos meios urbanos.

A passagem do Império para a República não chegou a imprimir um processo de modernização generalizante no território brasileiro, ao menos até o fim da Primeira República, em que a modernização caminha para uma “sociedade urbana e industrial, com um Estado democrático e de Direito e com estruturas burocratizadas e regidas por fundamentos abstratos formais” (BOECHAT, 2013, p. 296).

Ainda no séc. XIX, o Estado privilegiou a produção cafeeira que tinha como seu principal expoente agricultura de São Paulo. O Estado de caráter regional, formado ainda no período da regência, em que o pacto oligárquico de poder fora formado com as oligarquias regionais por meio dos títulos da Guarda Nacional. A figura do coronel, geralmente o proprietário de terras, personificava o Estado e a polícia localmente, ou seja, o poder político e a violência. Sua relação com os escravos, agregados e colonos se dava por meio da violência extra econômica. No caso, a figura do coronel centralizava tanto o poder político, quanto o econômico.

Essa política regional deu-se de maneiras distintas nas diversas regiões brasileiras. A cana de açúcar no nordeste brasileiro, o breve ciclo da borracha na Amazônia, a mineração em Minas Gerais e na Bahia, o café em São Paulo e a pecuária pelo interior do território foram formas de acumular capital concentrada nas mãos de fazendeiros e coronéis locais. Uma centralização do poder estatal capaz de planejar o território em sua totalidade, autonomizado e centrado no trabalho assalariado se dá a partir da Revolução de 30. Nesse processo temos o estabelecimento de uma legislação trabalhista em 1943, e a formação de um parque industrial de base com siderurgias e metalúrgicas que possibilitam

¹⁰⁰ BOECHAT, Cássio de Arruda. O colono que virou suco: terra, trabalho, Estado e capital na modernização da citricultura paulista. Cássio Arruda Boechat; orientador Heinz Dieter HEIDEMANN. 2013.

durante o governo de Juscelino Kubistchek o estabelecimento da indústria automobilística e a industrialização da agricultura nacional. É nesse contexto de modernização promovido pelo Estado que está o início de indústria cultural, e a modernização da Universidade Federal da Bahia se insere nesse processo.

Edgard Santos, o reitor da universidade, personifica esse momento de transição da geração de bacharéis para os trabalhadores complexos. Filho da elite “brancomestiça” (RISÉRIO, 1995, p. 35) baiana, é descrito por Antônio Risério como um “renascentista”, pela modernização que promoveu nos cursos de arte descritos anteriormente. Segundo Risério, médico, Edgard Santos não entendia nada de artes, possuindo em matéria de estética um gosto cafona. O que teria feito a diferença era que a cultura possuía um *lugar* no seu projeto. Essa imagem que o sociólogo baiano nos traz serve de base para sua afirmação da existência de um projeto de modernização que propiciou o surgimento de um “ecossistema propício ao aparecimento, à formação e ao desenvolvimento de uma personalidade cultural e criativa que se encarnou em artistas pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha. É (quase) tão simples assim” (RISÉRIO, 1995, p. 13).

A Bahia, inicialmente fora do planejamento regional estatal do primeiro governo Vargas, teria para Risério de se modernizar conjugando a cultura com a chegada da indústria petroquímica à Bahia, em um enlace entre instituição pedagógica e empresa estatal de petróleo. Ainda segundo Risério, a Bahia como célula mater da nacionalidade, precisava de um choque para sair do isolamento em relação a modernização que ocorria em outras regiões do país. O lugar da cultura se inseria nesse contexto, em que a universidade deve se organizar e trabalhar em função da *integração comunitária* (RISÉRIO, 1995, p.37) formula que para o reitor Santos neutralizava e superava a o dogma marxista da luta de classes.

Para isso era necessário não só investir nos cursos utilitários, mas na criação de novas formas culturais, visto que a cultura tem a capacidade de repercutir e modificar o conjunto da vida social, em que a universidade surge como um veículo para a criação de uma mentalidade econômica mais esclarecida e atuante, uma “espécie de usina de líderes para a sociedade urbana industrial” (RISÉRIO, 1995, p. 39).

Apesar de Caetano Veloso declarar em sua autobiografia que sua família era de classe média baixa, o emprego de seu pai como diretor do telégrafo no correio de Santo Amaro da Purificação propiciava que sua família morasse nos sobrados próximos ao centro da cidade, no entorno do passeio público, o que era um sinal de status social e econômico

no recôncavo baiano. Caetano também descreve a figura de agregados que conviviam na casa de sua família numerosa. Quando Caetano vai morar em Salvador, a fim de estudar na universidade pública, ele se instala em um apartamento de propriedade da família em Salvador. Podemos supor que, se a família de Caetano Veloso era de classe média baixa como ele descreve, ainda sim, ela está bem acima da média dos brasileiros.

Se olharmos pelo viés da mobilidade do trabalho (GAUDEMAR, 1977: cap. V) como dupla liberdade, a positiva e a negativa, para se preparar para um ofício a semelhança do que acontecia com os bacharéis, Caetano tem de deixar sua cidade para ir estudar na universidade pública da capital, a fim de se preparar para um futuro emprego. Lá encontra em andamento a modernização da instituição promovida pelo reitor Edgard Santos, e o clima de Salvador descrito por Schwarz, onde os estudantes reinventavam a vida livremente distante das pressões do capital. A ressalva que nós gostaríamos de fazer aqui, é que o que nos parece determinante no clima livre e despreocupado com as pressões do capital, era a condição daqueles que não precisavam se preocupar em garantir a sua própria reprodução, como os filhos de proprietários que poderiam experimentar a modernização promovida pelo reitor em sua plenitude, tal como os irmãos Veloso.

A importância da universidade é fundamental na trajetória de Caetano Veloso. O movimento artístico que era jovem e mais próximo das agitações estudantis que das especializações profissionais de acordo Schwarz, é uma observação que se prende mais a esfera política do processo. Caetano Veloso cursava a faculdade de filosofia na UFBA, enquanto Gilberto Gil cursava administração de empresas. Somente Tom Zé era matriculado no curso de música da universidade, e o qual os alunos de outros cursos tinham livre acesso por meio dos seminários de música promovidos pelo maestro Koellreuter.

Apesar de todos os cursos citados objetivarem a formação da força de trabalho de acordo a sua especialidade, a profissionalização não se dá apenas pelo curso escolhido. O próprio movimento estudantil funcionava como lugar de formação de trabalhadores do espetáculo que vai se profissionalizar ao longo da década de 60 e 70, momento de consolidação da indústria cultural, bem como a formação de uma superpopulação relativa no processo de urbanização do país, que possibilita um mercado interno de massas para o consumo da cultura.

Podemos ver que o movimento estudantil era também formador de força de trabalho do espetáculo e a universidade, capital cultural para os artistas amadores, para

além da politização que o movimento objetivava. Alvinho Guimarães, que havia sido apresentado a Caetano por Sônia Castro e Lena Coelho, duas artistas plásticas de Salvador a quem Caetano frequentava o ateliê, é quem inicia Caetano e Maria Bethânia no teatro. Alvinho colaborava como diretor de teatro do CPC da UNE, e realizou a montagem de o *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, o qual Caetano compôs as músicas da peça e tocou piano nas apresentações, enquanto Maria Bethânia atuava e cantava. Na Bahia, ao lado dos companheiros, encenou uma série de shows no Teatro Vila Velha. *Nós, por exemplo*, que inaugurou o teatro era um concerto de jovens músicos desconhecidos, seguido por *Nova bossa velha, velha bossa nova*, que já mostrava a intenção do grupo em inserir o movimento em uma visão de longo alcance da história da canção no Brasil.

O ofício de pop star do terceiro mundo (SCHWARZ, 2012, p.53), tem sua formação na universidade, mesmo que fora de um curso oficial da academia. Poderíamos listar a quantidade de personalidades do espetáculo que Caetano conhece na universidade ou por meio dela. O cineasta Orlando Senna e Alvinho Guimarães, o poeta Duda Machado, os críticos de cinema Geraldo Portela, Carlos Alberto Silva, Alberto Silva, o diretor de teatro João Augusto Azevedo, para citar alguns, além dos próprios companheiros que viriam a formar o grupo baiano, Gal, Gil e Tom Zé. É nesse contexto que Caetano também conhece Nara Leão, apresentada ao grupo por Roberto Santana que fora o produtor dos shows no teatro Vila Velha. É Nara quem irá abrir as portas para o showbizz que se formava com o convite a Maria Bethânia para que a substituísse no espetáculo do teatro Opinião, no Rio de Janeiro em 1964.

Caetano conta que, no momento em que ele estava atuando no show do Teatro Vila Velha, cantando, tocando “um pouco de violão” e fazendo a direção geral (a direção musical era a cargo de Gilberto Gil), não estava em seus planos se profissionalizar em música popular. A ida ao Rio de Janeiro, imposta como condição do pai para que a irmã pudesse ir e assumir o lugar oferecido no espetáculo do teatro Opinião, “tornou isso quase inevitável”. Sua canção *De Manhã* foi escolhida para integrar o espetáculo, e virou lado B do compacto *Carcará*. Em 1965, participou de outro espetáculo do Opinião, o *Arena canta Bahia*, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) com o grupo baiano. Caetano Veloso não cita em *Verdade Tropical*, mas gravou um compacto para a RCA com duas canções,

Cavaleiro e Samba em Paz, sendo que, possivelmente, esta última foi composta para o CPC.¹⁰¹

A ideia ao apresentarmos esse percurso de Caetano Veloso é de mostrar que, mesmo sem a especialização universitária, o movimento estudantil no período também operou uma formação e mobilização de uma força de trabalho para o espetáculo, de operários da indústria cultural. Se o contexto político se inscrevia nos pressupostos do nacional populismo e se direcionava para atividades pré-revolucionárias em primeiro plano, o seu papel como formador desses operários da indústria cultural parece não chegar a ser formulado por Roberto Schwarz, entrando em questão apenas o aspecto da produção e da circulação cultural pelo viés de classe. Os intelectuais eram de esquerda, mas sua produção era direcionada ao grande capital. De esquerda era a matéria que o grupo produzia para consumo próprio, numeroso o suficiente para constituir um bom mercado (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Essa perspectiva do movimento estudantil da época é fundamental para compreender um momento posterior da cultura brasileira no período, a autonomização da esfera cultural da política, que entraremos mais a frente. Outra questão em relação a mobilidade do trabalho é a de quê, como condição para se inserir no mundo artístico, tanto Caetano Veloso como os outros componentes do grupo baiano seguiram os passos daqueles que foram mobilizados nos tempos da Rádio Nacional, e tiveram de migrar para o eixo Rio – São Paulo, a fim de se inserir no circuito produtor das artes. A diferença, é que os que vieram antes se tiveram de se inserir como artistas regionais, como Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, e posteriormente Jackson do Pandeiro, por exemplo.

2.6 – As duas meninas e o menino. A autonomização do trabalho e a territorialização do capital

Após essa digressão sobre a formação dos trabalhadores complexos do espetáculo, voltamos a questão principal do debate, a mudança de polo político promovida por Caetano Veloso. Vimos que a problematização feita por Roberto Schwarz tem como ponto principal a tomada de posição por parte do músico popular na interpretação que este oferece de *Terra em Transe*, no que toca as questões da época, envoltas no divisor de

¹⁰¹ De acordo com Daniela Vieira dos Santos em seu artigo: *O nacional-popular no projeto estético de Caetano Veloso*. Revista Sibila, poesia e crítica literária, 10 fev 2014. In: <http://sibila.com.br/cultura/o-nacional-popular-no-projeto-estetico-de-caetano-veloso/10299> acessado em: 10/08/2017

águas da história brasileira que foi o golpe militar de 64. As apropriações da didática e da crítica do filme de Glauber Rocha ao populismo e as ambíguas posições da esquerda, se voltam contra a figura do povo, e não das elites na interpretação de Caetano Veloso, que livre das obrigações que a classe artística e burguesa teria de ter com os mais pobres, enxerga novas possibilidades no tempo que se anuncia.

Na imprensa, as críticas feitas ao ensaio de Roberto Schwarz foram as mais variadas. O destaque que o livro recebeu tanto por parte da grande imprensa especializada, quanto da universidade apresentam análises ligeiramente díspares, porém, com alguma convergência, como apontado no artigo *O retratista e os intelectuais às voltas de 1964*, de Anderson Gonçalves, Edu Teruki Otsuka e Ivone Daré Rabello. De acordo os autores, a publicação do artigo por parte de Roberto Schwarz:

(...) atçou de imediato o espírito rixoso de setores conservadores de nossa crítica cultural que, diante da crítica materialista, não se cansam de detrata-la, porque, segundo eles, as questões histórico-sociais não seriam próprias à literatura, e, assim, não caberia à crítica literária interpretar o Brasil, tarefa para sociólogos e historiadores.¹⁰² (GONÇALVES, OTSUKA, RABELLO, 2013, p.327)

Este seria o caso do crítico Nelson Ascher em seu artigo *O crítico justiceiro* publicado na *Revista Veja*, logo após a publicação do livro de Schwarz. Para Ascher, em vez de um estudo de literatura, análise esperada por um professor da área, Schwarz como crítico marxista ou de esquerda estaria mais preocupado com “as desigualdades sociais e a luta de classes, o desequilíbrio das relações internacionais e o imperialismo americano, as deformações da história brasileira e as injustiças que esta teria gerado etc.” (ASCHER, 2012, p.138). Tais preocupações colocariam a literatura como coadjuvante da análise e estaria em sobredeterminação às questões literárias em que palavras como “capital” ou “capitalismo” são bem mais fáceis de achar nesse volume do que palavras como “sinédoque”, “anacoluto” ou “barroco” (Ibidem).

Pensar o Brasil e seus problemas como a desigualdade social e econômica se tornam para Ascher “obsessões” do crítico literário que monopolizaria tanto a análise de Machado de Assis no Brasil, quanto as interpretações sobre o golpe de 64 às quais condenariam posições que tratam da ditadura de forma mais “despretensiosa”, além de fazer uma “crítica ideológica” sob o nome de dialética.

¹⁰² Conforme a resenha de ASCHER, Nelson. *O crítico justiceiro*. Veja, p. 138-139, 2 maio 2012.

Vemos ser invocada como justificativa por Ascher a posição que cabe ao crítico literário dentro da divisão acadêmica do trabalho, em que as questões sociais não seriam matéria a ser tratada por alguém que faz análises literárias. Além da ideologia da neutralidade do mundo do trabalho como determinante sobre o conteúdo produzido, que deve se manter dentro dos limites de sua especialidade, Maria Elisa Cevasco chama a atenção ao rebaixamento do horizonte ideológico da crítica ao naturalizar o capital como uma relação inquestionável. Para Cevasco, há uma insistência em associar a tomada de posição do crítico junto aos processos histórico sociais da atualidade como uma atitude ligada ao autoritarismo. Esta crítica para a autora, também está associada a indistinção que o discurso pós moderno, “pensamento dominante no momento neoliberal” (CEVASCO, 2014, p. 212) faz das discussões intelectuais, modificando as disputas discursivas, em que todas as teorias são opcionais de forma a conviverem no mercado das teorias.

Outras críticas feitas a Roberto Schwarz provém de sua falta de familiaridade com a música popular brasileira, o que pode vir a comprometer uma análise que, sem qualquer intimidade com o tema¹⁰³ não leva em conta o traço principal do sujeito opositor do debate, alguém que possui o ofício de músico. Daí deriva uma análise pelo crítico que se prende aos pressupostos da crítica literária machadiana, insuficiente para a compreensão dos processos que envolvem um ícone da música brasileira. Para estes, parece que o prestígio da posição de ícone precede a crítica, que chegando com um atraso de quinze anos, corre o risco de estar desatualizada.

Marcos Augusto Gonçalves em *Feitiço Tropical*¹⁰⁴, para quem Schwarz, entre elogios e reprimenda e de acordo com uma posição a priori conduzida pela crítica de esquerda, forçava a mão simplificando e supervalorizando algumas posições de Caetano Veloso a fim de demonstrar que o cantor teria deixado de ser simpático a transformação social. Para os autores de o *Retratista*, a desproporção das opiniões difundidas é significativa da posição da crítica cultural brasileira de “neutralizar” questões essenciais no campo da crítica materialista em relação a cultura e história brasileiras:

O fenômeno, bem conhecido, evidencia o que está de fato em jogo, a saber, o ocultamento ou a revelação de como a literatura e a crítica capturam a

¹⁰³ WISNIK, José Miguel. *Versus*. O Globo, 28 abr. 2012. Além de WOLFF, Jorge. *Verdades + ou – Tropicais* Caetano Veloso X Roberto Schwarz, In: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=49&pdf=si>. Acessado em 11/07/2017.

¹⁰⁴ GONÇALVES, Marcos Augusto. *Feitiço Tropical*, Schwarz vs. Caetano. Folha de São Paulo, 15 abr 2012.

experiência comum em sua dimensão histórica. (GONÇALVES, OTSUKA, RABELLO, 2012, p. 328)

Para os autores, tal posicionamento provoca o atijamento do espírito rixoso¹⁰⁵ próprio aos setores conservadores da crítica cultural nacional frente a crítica materialista marxista. Em *Pressupostos, salvo engano, da “Dialética da Malandragem”*¹⁰⁶, Schwarz apresenta o argumento onde “Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social.”¹⁰⁷ Para Roberto Schwarz, Antônio Cândido elaborou uma noção materialista da *forma literária*, ao articular a invenção formal a apreensão histórica, que ia no mesmo sentido da discussão sobre a *forma* presente em Adorno, que procurava a substância sócio histórica e sua lógica objetiva¹⁰⁸.

A digressão, aqui, vai em direção à ironia. Enquanto a noção materialista formulada por Cândido se encontra explicitada no ensaio de *Dialética da Malandragem*, sobre o livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, o contato com a teoria de Adorno, para desgosto de alguns críticos, surpreendentemente vem dos ensaios sobre música do autor alemão¹⁰⁹. O que se apresenta aqui, não é uma crítica somente em relação à persona de Roberto Schwarz, mas a crítica materialista de tradição marxista no campo da cultura, no que se refere a experiência brasileira.

Nesta perspectiva, a autobiografia de Caetano Veloso (1997) oferece um percurso da experiência brasileira no momento da consolidação do neoliberalismo no Brasil, capaz

¹⁰⁵ Sobre o espírito rixoso ver OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 44, p. 105-124, fev. 2007.

¹⁰⁶ SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da Malandragem”. Que horas são?: Ensaio. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

¹⁰⁷ SCHWARZ, 1987, p. 129

¹⁰⁸ “Naqueles mesmos anos, Antonio Candido — de quem eu era aluno — estava elaborando uma noção materialista da forma literária, que ia no mesmo sentido. Em vez de opor a invenção formal à apreensão histórica, segregando essas faculdades e os respectivos domínios, ele buscou a sua articulação. A forma — que não é evidente e que cabe à crítica identificar e estudar — seria um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro ângulo, tratava-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra-artística, podiam passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista. Tratava-se também de explicar como a crítica podia refazer esse percurso por sua vez e chegar a um âmbito através do outro, com ganho de conhecimento em relação a ambos. O vaivém exige uma descrição estruturada dos dois campos, tanto da obra como da realidade social, cujas ligações são matéria de reflexão. A originalidade dos resultados obtidos custou a alcançar a irradiação devida, e aliás ainda não a alcançou, porque os romances a que se referem — as *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço* — não têm repercussão internacional. (SCHWARZ, 2012, p. 48)

¹⁰⁹ “Pouco depois comprei as *Notas de literatura*, que estavam começando a sair e que me eram mais acessíveis, e também os ensaios sobre música, que em fim de contas foram os que mais me marcaram, ainda que de música eu não sabia nada. É que neles a discussão sobre o funcionamento da forma, de sua substância sócio-histórica, de sua revolução moderna, de seu caráter construído e exploratório, e sobretudo de sua lógica objetiva, está mais abstrata e clara.” (Ibidem, p.45 – 46)

de revelar, a maneira dos romances realistas, um rumo social do país segundo Maria Elisa Cevasco (CEVASCO, 2014, p. 196). Para a autora, é como uma personagem típica no sentido empregado por Lukacs para descrever as personagens ficcionais que encarnam as contradições históricas e as verdades das forças históricas em movimento de uma determinada formação social, que Roberto Schwarz (2012) interpreta Caetano Veloso. Desse ângulo, Caetano Veloso (1997) personifica e revela os caminhos das aspirações e ambições da superação dos entraves do Brasil, ou seja, de seu desenvolvimento, motor das grandes movimentações políticas e culturais empreendidas pela geração dos anos 60.

Em relação a interpretação de Roberto Schwarz, para José Miguel Wisnik (2012), que acompanhara e incentivara a escrita do livro de Caetano Veloso com destaque para “o alto grau de complexidade a que tinha chegado a permeabilidade brasileira entre o erudito e o popular, a canção, a poesia, a ficção e o ensaio”¹¹⁰, Schwarz não teria entendido que o entusiasmo de Caetano Veloso frente a cena de *Terra em Transe* está muito mais ligada a “uma nova forma mental ligado ao momento libertador, entre o transe e o esclarecimento, promovido pela queda de tabus”¹¹¹ do que uma mudança de polo no campo político operada por Caetano. Esta nova forma mental é que diferencia o messianismo da canção de protesto como *A estrada e o violeiro* de Sidney Miller ou *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré da perspectiva não messiânica e não linear da canção *Tropicália*, em que para Wisnik, Schwarz privilegiaria muito mais o lugar das ideias que o lugar da experiência.

Não concordamos com a “nova forma mental”, visto que ela aparece como discurso de uma cultura completamente autonomizada dos processos sociais e econômicos, objeto da mesma crítica que Roberto Schwarz faz a Caetano Veloso em relação às novas miradas míticas, místicas e antropológicas sem base materialista. Mas o que Wisnik ressalta em sua crítica e que nos é pertinente no debate é o caminho da análise de Schwarz (2012) em relação à virada de Caetano Veloso (1997).

Parece-nos que o elemento que Roberto Schwarz reconhece e valoriza na figura de Caetano Veloso, no primeiro bloco do livro, é a independência de espírito do menino inconformado, portador de inquietações, questionador, autêntico, rebelde no contexto local e aberto para o mundo, que valoriza a experiência local e apresenta uma liberdade descomplexada às precedências da metrópole, etc., como procuramos demonstrar ao longo

¹¹⁰ WISNIK, José Miguel. Versus. Jornal O Globo, 28 abr 2012. In: <http://www.trela.com.br/arquivo/versus>
Acessado em: 03/04/2016.

¹¹¹ Ibidem

de nosso texto até aqui. Para Wisnik, nesse tópico, “Caetano participa aí, pode-se dizer, do paradigma do esclarecimento crítico-intuitivo, próprio das “duas meninas”, Helena Morley e Capitu, que Roberto tratou em outro livro” (WISNIK, 2012).

Retomando brevemente a análise sobre Capitu no romance machadiano, presente no livro *Duas Meninas* (1997), *Dom Casmurro* é descrito como um romance que opera uma espécie de armadilha, uma cilada pelas “incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma” (SCHWARZ, 1997, p.09). Esse enigma é a eterna suspeita por parte de Dom Casmurro, o Bentinho, sobre sua primeira namorada Capitu e a traição desta com seu melhor amigo, Escobar. Encarado como um romance cujo tema se lança ao *Otelo* de Shakespeare, Bento Santiago apareceria em primeiro plano como vítima de uma traição ou mesmo do ciúme enquanto sentimento incontrollável, onde a “namorada adorável dos quinze anos já não escondia a mulher infiel”. Para Schwarz, o leitor é induzido a recapitular os “indícios e dissimulação da menina”, os quais foram arranjados pelo próprio narrador, Bento. A suspeita sobre Capitu é de quem a vê, mas este a enxerga pelo ponto de vista do marido.

O artifício construtivo da obra estaria na posição de dar voz a Otelo, através da credibilidade e da narrativa unilateral da história sob o ponto de vista do personagem narrador, em que os excelentes recursos de oratória e refinamento intelectual, vinculados a Bento Santiago, servem para dar uma espécie de cobertura cultural à opressão de classe – e porque não, de gênero – da sociedade patriarcal escravista brasileira do séc. XIX. Sob a perspectiva de Bento Santiago, patriarca da família e proprietário, cercado por agregados, o incômodo com a liberdade e a opinião de uma moça moderna filha de vizinhos pobres, soam como evidências da crise da sociedade patriarcal do séc. XIX.

Ao expor a estrutura do romance, Roberto Schwarz (1997) o divide em duas partes. A primeira é dominada por Capitu, sob um possível signo do esclarecimento, e a segunda, dominada por Bento, sob o signo do obscurantismo. Na primeira parte, o casal luta contra o preconceito social e a superstição, em que os laços religiosos e paternalistas, encobrem as relações individuais e econômicas do séc. XIX. Assim que o pai de Bento morre, a família vende a fazenda e investe na compra de imóveis, tornando-se rentista. A mãe de Bento converte-se no centro da estrutura familiar. Como proprietária, é rodeada pelos escravos, parentes e dependentes, lugar ao qual pertence a família de Capitu como os vizinhos pobres dos Santiagos.

A superstição vem de encontro quando, D. Gloria, mãe de Bentinho, o manda para o seminário devido a promessa feita pelo parto bem sucedido do filho. A reação de Bentinho, que não tem coragem de se contrapor a vontade da mãe proprietária enquanto filho dependente é a de fantasiar uma saída para o problema real, a qual ele chama de “ideia fantástica” (SCHWARZ, 1997).

A ideia era a de ir ter com o Imperador, informá-lo de sua situação e pedir a sua intervenção, mas sem contar nada a Capitu. Em sua fantasia, o Imperador lhe escutava, refletia e aceitava o pedido de intervenção. Com o piquete de cavalaria e toda a comitiva, o Imperador descia do coche com toda a vizinhança estupefata a olhar a movimentação da cena, entrava na casa de Bentinho e conversava com D. Glória. O Imperador então recomendaria a carreira de médico em detrimento ao sacerdócio, pedido o qual a mãe se prestaria a obedecer, lisonjeada. Nota-se a qualidade fantástica da solução, que não só livra Bentinho do sacerdócio, mas serve de espetáculo público engrandecendo a família e ao próprio.

Parte de Capitu as atitudes que fazem a diferença para com a situação real do casal, com qualidades que faltam ao amigo. Clareza mental, compreensão dos obstáculos, e firmeza ao conduzir as manobras junto da matriarca. Estas ao final terminam bem, contornando o conflito com mãe de Bentinho pela ida deste ao seminário com habilidade, aplacando os escrúpulos religiosos da futura sogra e conquistando as suas boas graças.

Diferente do restante da parentela que circunda D. Glória, conforme Roberto Schwarz, Capitu satisfaz “os quesitos de individualização” (SCHWARZ, 1997, p. 24). José Dias, por exemplo, é um homem sem posses e com certa erudição, a qual utiliza para, além de engrandecer a família que o abriga com adulações, reforçar sua autoridade como membro da família e tecer relações que só funcionam no âmbito de sua imaginação, já que frente a D. Glória, ele não tem opinião própria.

A sua posição é ausente de crítica à família, e seu humor se condiciona ao humor daquela a quem depende dos favores, atendendo a Bentinho com “extremos de mãe e de atenções de servo” (SCHWARZ, 1997, p. 20). Sua posição em relação às coisas cultas, a prosódia, a gramática, os superlativos, é a de frisar seus conhecimentos cultos e valores do iluminismo. Mas José Dias coloca estes valores na sombra, pois não tem individualidade e nem independência como sujeito. Na análise de Schwarz, isto mostra um lado da sociedade oitocentista, que “aparta a civilização de grande parte de seus membros”, composta de

escravos e homens livres que não possuem independência. Outro exemplo é a prima Jacobina, que reage com assombro ao interesse sobre sua opinião.

As atitudes de Capitu demonstram o contrário da internalização da norma cordial dos agregados, incluindo aí Bentinho. Ela sabe as diferenças entre as compensações imaginárias e a realidade, sem apreço pelas primeiras como o amigo, que mais tarde se torna seu esposo. “Em país tão sentimental, ainda mais em se tratando de mocinhas, deve-se assinalar o incomum dessa iniciativa machadiana de estudar a beleza, a aventura e a tensão próprias ao uso da razão” (SCHWARZ, 1997, p. 24).

Quando a D. Glória resolve que é a hora de cumprir com sua promessa e mandar o filho para o seminário, Bentinho leva a notícia para Capitu, que explode em ofensas à mãe do futuro ex – seminarista, chamando-a de beata, carola, e papa-missas, “num raro espetáculo de independência de espírito e inteligência” (Ibidem), mostrando desígnios próprios, opinião formada, e crítica a respeito de seus protetores e a religião.

Depois da explosão, ela procura se informar das circunstâncias da notícia, dos gestos e das respostas, palavras e até das lágrimas de D. Glória, as quais depois de muito pensar acaba por não entendê-las. Machado de Assis, neste ponto, descreve a postura de Capitu perante a situação como uma pessoa minuciosa, atenta a narração e ao diálogo, e que remoendo essas coisas consigo, conferia, rotulava e pregava na memória a exposição de Bentinho.

Notícia exata e verificação interior, uma certa recapitulação crítica da situação, vão juntas, indicando o nexos entre liberdade de espírito e objetividade, esta última um verdadeiro esforço metodizado de pensamento. A clareza na decisão supõe distância em relação ao sistema de obrigações e fusões imaginárias do paternalismo. (SCHWARZ, 1997, p. 24 – 25)

Em comparação aos outros personagens, Capitu brilha no romance. José Dias compensa a precariedade de sua situação como dependente da família por meio de superlativos e fofocas. Prima Justina, fala mal dos ausentes e participa com olhos de amor e curiosidade aos desdobramentos da relação de Bentinho. O próprio Bentinho, que enquanto não herda o patrimônio da família está incluído no campo dos sujeitados a D. Glória, tenta manifestar o desejo próprio e dizer a mãe que não quer ser padre, pois deseja casar com Capitu, fraqueja diante da figura materna e diz “eu só gosto de mamãe”. Frente à autoridade, seus propósitos se desmancham e ele não tem forças para fazer valer sua intenção.

Capitu não só não foge da realidade para a imaginação, como não se desagrega diante da vontade superior, e se emancipa interiormente da sujeição paternalista. Ao mesmo tempo, tem que se relacionar exteriormente com essa mesma sujeição, que forma

seu meio, a qual conduz com a habilidade de uma estadista¹¹², se diferenciando do universo de agregados e escravos que formam a parentela.

Trata-se de uma unidade numerosa e solta, o que Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, descreve como a persistência da grande família rural da Colônia em condições de cidade e europeização oitocentista.” (SCHWARZ, 1997, p. 23)

Podemos sugerir que o argumento do crítico está no ponto em que Capitu entra em desacordo com os traços patriarcais, mostrando independência de pensamento e postura crítica. Estes traços, identificados com a norma burguesa liberal e positiva, está em oposição a norma paternalista e da cordialidade à qual participam José Dias, prima Jacobina e um Bentinho não proprietário. Enquanto José Dias participa do quiproquó das ideias fora do lugar à maneira da classe burguesa nacional do séc. XIX, que tomavam o espírito público e racionalista da Ilustração como marcas de fidalguia (SCHWARZ, 2000^a, p. 19), Capitu, sujeita a mesma norma, cultiva o espírito crítico individual, de forma intuitiva.

Em *Minha Vida de Menina* (MORLEY, 2016), a Diamantina de Helena Morley experimenta as mudanças que passam do pelo fim do Estado colonial. As relações sociais passam pelas mudanças ocasionadas pelo fim do escravismo como base da economia nacional, à exemplo da intrincada rede de relações de agregados que envolve a família dos Morley, todos educados e alfabetizados, e ainda sim necessitando da proteção e favores de outros a fim de para necessidades materiais que enfrentavam.

Para Schwarz (1997) as primeiras quatro entradas do diário de Helena formam um bloco, em que é possível vislumbrar a mobilidade da família Morley dentro da sociedade de Diamantina. Em um dia da semana, a família, à exceção do pai que trabalha nas lavras, sai para passar um dia no rio em meio a atividades de coleta e diversão. Junto dos irmãos de Helena vai Emídio, o menino negro agregado da avó de Helena, quem carrega a bacia com roupas na cabeça para lavar, enquanto os irmãos de Helena empurram um carrinho com as panelas para o almoço, caçam passarinhos e pescam peixes. Todas as atividades de coleta são voltadas para a venda na cidade a fim de complementar a renda da família. De volta ao lar, a família recebe visitas e desempenha o papel de gente apadrinhadora o que a

112 Como coloca Roberto Schwarz: “Isso posto, Capitu não é Capitu só porque pensa com a própria cabeça. Embora emancipada interiormente da sujeição paternalista, exteriormente ela tem de se haver com essa mesma sujeição, que forma o seu meio. O encanto da personagem se deve à naturalidade com que se move no ambiente que superou, cujos meandros e mecanismos a menina conhece com discernimento de estadista. É como se a intimidade entre a inteligência e o contexto retrógrado comportasse um fim feliz, uma brecha risonha por onde se solucionassem a injustiça de classe e a paralisia tradicionalista, algo como a versão local da “carreira aberta ao talento”. (SCHWARZ, 1997, p. 25)

diferencia dos mais pobres. Mas em outros momentos, são os Morley quem fazem visitas aos vizinhos mais abastados e os quais costumam obsequiar.

O pai de Helena envolto no trabalho com as lavras, sempre está sujeito ao risco de ter o investimento perdido, já que não há garantias de que ele sempre achará um diamante no lugar explorado, o que faz a menina preferir que o pai trabalhe na agricultura, do que na mineração. Essa fragilidade a qual a família Morley está sujeita faz com que dependam diretamente dos favores da avó de Helena. Podemos dizer que o diário de Helena apresenta um rico relato sobre as relações mediadas pelo favor que formam o cotidiano de Diamantina, independente da ocupação que os sujeitos possam ter, pois estas relações não são exclusivas ao clientelismo das figuras políticas.

No conjunto, é a redefinição das relações sociais vigentes no período da escravidão que aparecem no diário de Helena e mostram a passagem do período do Estado colonial para o Estado regional. O irmão de Helena Morley, por exemplo, que não consegue achar comprador para os curiós que haviam capturado no mato e nem para as vassouras, é contratado por dez mil reis ao mês para dar aula aos filhos de um casal de negros. O pai de Helena recorre a um casal de solteironas da vizinhança que tinham em casa dois ex – cativos, e que de acordo com Helena, eram “alugados” para o trabalho fora. O ganho era dividido com as donas da casa, pois estas os sustentavam quando eles não estavam sendo alugados (SCHWARZ, 1997, p. 72- 73).

Há o episódio do ex – escravo e agora agregado, que leva um pescoção porque trata sem deferência um parente do patrão. O agregado justifica a sua atitude pelo fato de ele era tão bom quanto o outro. Julia, uma ex – escrava que se torna a Rainha do Rosário emprega suas economias inicialmente destinadas a compra de um rancho em uma festa. Helena admira a senhora negra que no dia seguinte ao parto retoma os trabalhos em casa com o argumento de que é para sentir-se leve, diferente das brancas que ficam envoltas em cuidados exagerados na visão da menina. Para o crítico literário, é parte do materialismo do olhar de Helena, que não concorda com a discriminação racial da pele e nem com o desprezo que a gente branca imputa em relação ao trabalho braçal (SCHWARZ, 1997, p. 72).

Esses episódios têm uma perspectiva utópica para Schwarz (SCHWARZ, 1997, p.50), localizada entre o escravismo que começava a ser desautorizado, e a crise do trabalho de Diamantina que impedia o desenvolvimento e as articulações mais complexas das relações de trabalho. Em relação a crise do trabalho, é significativo um episódio

narrado por Helena. Um rapaz que manda uma pobre mulher trabalhar em vez de pedir esmola, ao que a mulher responde que não pode trabalhar, pois é muito pobre.

A família de Helena ri do caso, o que leva a menina, que também achou graça do episódio, a recapitular e dizer aos outros que a mulher estava certa, pois ninguém ali alugava ninguém para cozinhar, da mesma maneira que ninguém comprava a lenha que as pessoas iam buscar no mato. A ausência de relações de compra da força de trabalho é notável no contexto, o que leva o crítico literário a enxergar uma abertura, um interregno promissor ou desregrado, que conforme a circunstância pode vir a estimular a convivência e a cooperação entre os sujeitos.

O conjunto dos relatos de Helena Morley são exemplos do processo de redefinição das relações sociais pós-abolição, envolvendo alguma superação das barreiras escravistas, com certo esboço de organicidade (SCHWARZ, 1997, p. 52). Porém, em outras áreas, ou nas regiões mais dinâmicas do Brasil, essa redefinição seria de outra ordem. Os ex – escravos não foram incorporados às famílias como agregados, mas abandonados a própria sorte. O trabalho forçado fora substituído pelo trabalho semi forçado dos imigrantes e a oligarquia renunciara junto com a propriedade dos escravos a responsabilidade social pela barbárie do regime de escravidão. Na formulação de Schwarz, a economia do café não incorporou à sociedade os negros e os pobres, “nem se pode dizer que civilizasse essas relações, que mudavam mas não se aperfeiçoavam” (SCHWARZ, 1997, p. 73).

Junto da abolição, a outra causa do progresso teria sido a decadência econômica da região. A desativação dos negócios dominantes ligados a acumulação capitalista mundial com o declínio do ouro e dos diamantes em Minas, correspondem ao empobrecimento e a regressão da sociedade. Essa crise teria provocado um rearranjo e a expansão do lugar, agora voltado para dentro e para os mercados regionais, diminuindo a distancia das desigualdades sociais e ligado à produção e as necessidades elementares da população de forma que, o que é retrocesso para uns, seria avanço e civilização para outros.

A perda de importância da área de Diamantina no mercado mundial de diamantes e a queda da riqueza proporcionada pelo corte desse vínculo teria aberto uma brecha para o surgimento de novas formas de consciência e organização do trabalho, com certo grau de desespecialização e ou cooperação familiar que fazia com que a divisão social do trabalho funcionasse também como enriquecimento da experiência individual, não só como força de segregação e sujeição. (SCHWARZ, 1997, p. 75). As rotas de comércio que interligam a produção com os grandes mercados, o comércio vicinal, a economia de subsistência, as

atividades de coleta e trabalhos domésticos favoreciam o senso relativo e as vistas abrangentes as quais aparecem no relato de Helena Morley.

São mudanças com ganho humano evidente, que não é exagero chamar de desalienação e que só não cabem na noção de progresso por criticável deficiência desta última. (SCHWARZ, 1997, p. 76)

O processo de ruralização da cidade, a qual Helena descreve de forma bucólica e que aparece como uma variante estrutural do país nos parece de outra ordem. A passagem do momento colonial para o regional implica que a força de trabalho não pode ser vendida livremente, pois a terra, o trabalho e o capital não se encontram separados. A possibilidade da família de Helena, bem como a de outros moradores de Diamantina, de complementarem a renda da família por meio da coleta, da caça e da pesca indica que os trabalhadores não foram totalmente expropriados da terra como meio de produção, o que possibilita a sua reprodução através dessas atividades complementares.

A terra não se encontra mobilizada para a atividade agrícola, e nem monopolizada por uma classe, o que possibilita o acesso das pessoas as atividades descritas. Somada à rede de relações mediadas pelo favor, de agregados e dependentes que não se limitam a família Morley e que prevalece na região de Diamantina, a ausência do assalariamento na região é um fato.

A força de trabalho remunerada parece ser empregada pontualmente, apenas em alguns serviços como a lavoura, que emprega somente por um determinado período a força de trabalho que logo deve procurar outra ocupação. O barbeiro, a mestra da escola e o vendedor da quitanda são exemplos das poucas ocupações presentes e que se destinam a atender a pouca demanda da cidade, todas de pouca especialização. Há aqueles serviços, como Helena descreve que não empregam, e para os quais não existe comprador. E ainda há aqueles que se dão de forma sazonal, como o dentista mulato que aparece em Diamantina e que para azar de Luisinha, lhe concerta um dente quebrado com palito de fósforo e massa, que logo cai no prato durante uma refeição da família para a alegria dos presentes que estouram em risos, mas não podem reaver os cento e cinquenta mil réis do serviço pago, pois o dentista já havia partido para outra cidade, depois de enganar muita gente.

São especificidades de formas particulares de trabalho que se manifestam articuladas à totalidade do sistema capitalista. Se a crise econômica de Diamantina abre

espaço para um ganho humano nas relações sociais mediadas pelo trabalho, é porque os três fatores de produção, terra, trabalho e capital ainda não se encontram autonomizados na região¹¹³, mas as formas de reprodução se combinam e se misturam umas às outras:

Assim, por exemplo, os episódios se organizam em torno de diferentes modos precários de prover a subsistência, cada qual com suas verdades próprias e diferenças com os demais: sair à cata do que a natureza dá de graça, confiar o destino a Deus e a seus prepostos na terra, receber obséquios de parentes e vizinhos, trabalhar para os outros por um salário, disputar a sorte grande na mineração. A maneira sólida naturalmente é ter propriedade e acrescentá-la por meio dos negócios. Há ainda uma variação correlativa nas acepções da natureza. Esta pode ser madrastra, abundante, providencial, de todos, do dono, variação que engrena com as anteriores, ao modo de uma combinatória, com conflitos correspondentes. (SCHWARZ, 1997, p. 57)

Além disso, essas transformações das relações de trabalho são não simultâneas em relação à totalidade do território nacional, pois a crise de Diamantina está articulada à exploração de diamantes em outras regiões como a região das Lavras Baianas¹¹⁴ como novo lugar de exploração, e para onde migrou parte da força de trabalho, relações estas que são mobilizadas pela violência do garimpo, e não pela cooperação.

Assim, a desalienação ou a divisão do trabalho que aglutina as pessoas sem as especializar, são formas não autonomizadas de trabalho que configuram a territorialidade do Estado regional. Nessas relações, a força de trabalho não se encontra expropriada dos meios de produção, pressuposto para que possa ser vendida como uma mercadoria qualquer. Podemos observar essa perspectiva no comentário de Roberto Schwarz, que analisando o cotidiano da rede de agregados a qual se inseria os Morley e as relações de troca da cidade de Diamantina, fala a respeito da escala que vai das frutas silvestres e da

113 “Esse conceito de região explicita a relação entre terra, trabalho e capital, articulando-o à dominação social apresentada na crítica de Marx à economia política. Dessa forma, a dominação territorial é explicada pelo fetichismo da mercadoria, que critica a separação comumente naturalizada entre esses três fatores de produção, que remete aos moldes da economia política. Para que o capital seja uma relação social de dominação, a terra tem que ser uma mercadoria transacionada em um monopólio de classe e, portanto, o trabalhador precisa ser expropriado dos meios de reproduzir sua existência autonomamente. Marx (1986, L. III, cap.23) chamou de autonomização a separação entre terra, trabalho e capital: essa pode ser revelada pelo estudo da reprodução material como sendo aparente, somente possível de ser afirmada em razão da propriedade de três fatores de produção – irreduzíveis uns aos outros – geradores de renda da terra, salários e juros. Porém, é a dependência do trabalhador alicerçada sobre a necessidade de vender sua força de trabalho aos proprietários dos meios de produção para poder reproduzir-se o que revela a economia como violência.” (BOECHAT, HEIDEMANN, TOLEDO, 2014, p. 60 – 61)

¹¹⁴ Para saber mais sobre a exploração de diamantes nas Lavras Baianas e autonomização do trabalho no capital ver: TOLEDO, Carlos de Almeida. A região das Lavras Baianas. 2008. 246f. Tese (Doutorado em Geografia Humana), FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

lenha, à fruta do pomar e do diamante¹¹⁵, em que esta última é a única mercadoria que efetivamente pode ser trocada por dinheiro.

Do ponto de vista da formação territorial do Brasil, a Diamantina de Helena Morley retrata a mudança das relações sociais pós-abolição que ocorrem com a passagem da cidade colonial para a regional, relações estas que se territorializam. Já a Santo Amaro da Purificação de Caetano Veloso se encontra na outra ponta desse processo, na passagem da territorialização regional para a periferia da metrópole, ou seja, para a internalização da metrópole pelo estado nacional.

Em primeiro plano, temos durante a infância de Caetano Veloso a cidade de Santo Amaro da Purificação inserida na crise do fim da crise do padrão de territorialidade regional. Como Caetano Veloso conta, a tradicional fonte de renda da região, a cana de açúcar, com seus engenhos e canaviais integravam patrimônios maiores centrados em outras áreas do país, de modo que nada do que se ganhava com as terras do município era gasto lá, da mesma forma que nenhum dos novos grandes proprietários havia nascido, morava ou vivia ali. A cidade guardava os traços arquitetônicos das edificações do séc. XVIII e XIX ocupadas pelas famílias ricas da elite canavieira, e que agora eram ocupadas por funcionários públicos, médicos, advogados, padres e pequenos comerciantes.

A presença da família patriarcal na infância de Caetano também marca essa passagem do regional para o metropolitano. Como o caso de Minha Daia (VELOSO, 1997, p. 24), uma das muitas primas mais velhas de Caetano que moravam na casa da família, é possível perceber nos relatos do autor como no entorno do núcleo familiar orbitavam os agregados. Ao descrever o ambiente opressivo da casa, alguns dos fatores que somavam essa sensação para Caetano eram as dimensões gigantescas do sobrado e o número elevado de membros da família.

Um exemplo é o fato de que Caetano dividia o quarto com o irmão Rodrigo e a irmã do pai, Mãe Mina, a quem adivinhava o sofrimento ao acordar escutando a respiração ofegante da tia, quando esta faleceu. A presença de outra tia, Minha Jú, a outra irmã do pai que também trabalhava nos correios, e entregava todo o ordenado ao patriarca da família no final do mês. As visitas que vinham ver seus pais, as primas mais velhas que apareciam para conversas, amigos de estudo e trabalho das irmãs, os quais “Muitos eram visitantes

115 “Paralela à desigualdade social, por exemplo, há a escala que vai das frutas silvestres e da lenha à fruta do pomar e ao diamante. As primeiras são de quem as apanha no campo; já as frutas de pomar têm proprietário, mas pouco circulam como mercadoria, pois fazem parte da economia doméstica e da política de obséquios da vizinhança; e só o diamante está no circuito estrito da propriedade que é dinheiro.” (SCHWARZ, 1997, p. 67)

diários indefectíveis. Assim, o casarão era um mundo também para toda essa gente que vinha do mundo.” (VELOSO, 1997, p. 26)

Marca de distinção da família, é que esta era educada em literatura francesa, possuía a influência do cinema e da música da rádio, sendo que, tão presente quanto a música era o cinema na cidade. Caetano Veloso conta que a cidade possuía três salas de cinema. O Cine Subaé possuía sessões matinais aos domingos, onde Caetano assistiu a *La Strada* de Fellini,¹¹⁶ e a outros filmes que o autor destaca como importantes em sua formação. Filmes italianos, franceses e mexicanos conviviam com as produções de Hollywood nos cinemas de Santo Amaro, onde se assistia filmes de diferentes nacionalidades com a mesma normalidade, não se fazendo distinção entre eles. Filmes franceses e italianos ganhavam muito mais destaque para Caetano que as produções hollywoodianas.

Vemos como o menino Caetano já tinha referências da cultura internacional por meio das canções que ouvia no rádio, os filmes exibidos pelos cinemas da cidade, as revistas, aquilo que a indústria cultural já trazia em escala internacional e nacional, em menor escala, e que mudava a cultura da cidade pequena e provinciana inserindo Santo Amaro da Purificação no fluxo da cultura universal, a exemplo de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, João Cabral de Mello Neto, Dorival Caymmi, João Gilberto entre tantos outros, descritos na primeira parte de *Verdade Tropical*.

Para Schwarz (SCHWARZ, 1997, p. 52 – 54), com a abolição, a sociedade engendrada pelo escravismo colonial se separava de seu arcabouço institucional de origem e passava a existir com consequências ainda difíceis de definir, que de alguma forma se relacionavam com o materialismo das reações de Helena, o qual sem o pano de fundo da civilização escravista não se entende bem, mas que imbricam ao materialismo do olhar e das reações de Helena.

Consequência disso é o *enjoamento*, “termo que designa a conformidade paralisante com as proibições sociais correntes” (SCHWARZ, 1997, p. 53), que desperta na menina perspectivas imprevistas, e nada convencionais em um país tão desigual. Se afastando dos estigmas de classe que complementam a opressão, como a choça que os brancos fazem ao

116 “Um dos acontecimentos mais marcantes de toda a minha formação pessoal foi a exibição de *La Strada* de Fellini num domingo de manhã no Cine Subaé (havia sessões matinais aos domingos nesse que era o melhor - o único que chegou a ter cinemascope - dos três cinemas de Santo Amaro). Chorei o resto do dia e não consegui almoçar - e nós passamos a chamar Minha Daia de Giulietta Masina.” (VELOSO, 1997, p.31)

trabalho braçal, estes entram em um campo de apreciações e cálculos diferentes, que para o crítico literário são propriamente materialistas.

Da mesma maneira que, para entendermos o olhar de Helena é necessário levarmos em conta a sociedade escravista pós-abolição, nos parece que é necessário observar a inserção de Santo Amaro da Purificação naquilo que João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novaes¹¹⁷ descrevem como os novos padrões de consumo da *sociedade em movimento*, que se inicia na déc. 30, e se acelera a partir dos anos 50 com novos produtos introduzidos no cotidiano como o rádio, o sorvete, os alimentos industrializados, entre tantos outros. Uma das formas de inserção de Santo Amaro da Purificação no Brasil que se industrializava era através do consumo da cultura.

Para entendermos porque a pobreza e outras convenções sociais que rodeavam a cidade faziam com que o menino Caetano colocasse não só a cidade, mas o mundo em questão,¹¹⁸ é necessário ter como pano de fundo a passagem da sociedade agrária e regional para uma sociedade urbana/industrial e nacional, e que passa a apresentar *novas questões*. Como o fato das moças não poderem fumar, as meninas que tinham de espichar o cabelo para se sentir apresentáveis, o tabu do sexo entre os jovens, as mulheres que tinham de manter uma fidelidade inabalável enquanto os maridos tinham suas amantes. Todos os hábitos não eram exclusividade de Santo Amaro ou da Bahia, mas de todo Brasil nos anos

117 Formulação presente no ensaio *Capitalismo Tardio e Sociedade Moderna*.

118 “Eu levava uma vida pacífica, em meio a uma família grande e amorosa, nessa cidade pequena e bonita no seu urbanismo aconchegante. No entanto, não apenas a pobreza vista sempre tão de perto me levava a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados estavam longe de me parecer aceitáveis. Era impensável, por exemplo, ter sexo com as meninas que respeitávamos e de quem gostávamos; as moças pretas de famílias que beiravam a classe média tinham que ter seus cabelos espichados para que pudessem se sentir apresentáveis; as mulheres e moças “direitas” não deviam fumar; um cara com ar de cafajeste que comia os garotos (mas repetia-se sempre no ginásio que “quem começa comendo acaba dando” e esse mesmo cara já era tido como numa espécie de “fase de transição”) encontrava um ambiente de cumplicidade masculina no botequim onde se insultavam os veados (ou quem quer que ao grupo de frequentadores parecesse levemente efeminado); os homens casados eram encorajados a manter ao menos uma amante, enquanto as mulheres (amantes ou esposas) tinham que ostentar uma fidelidade inabalável etc. etc. Claro que os princípios que estavam por trás desses hábitos não eram uma exclusividade de Santo Amaro, nem mesmo das pequenas cidades do interior: nos anos 50, com as variações de região, classe e cultura, acontecia mais ou menos o mesmo em toda parte. E, se hoje aqueles costumes parecem revolucionados a ponto de muita gente alardear a ameaça do caos, os pressupostos que os sustentavam, e que já estavam aí havia muito tempo, permanecem, ainda que muitas vezes sejam apenas matéria de discussão. Que eu estivesse em desacordo com essas realidades era para mim muito claro. Mas todas elas vividas em conjunto, e somadas a tantas outras de que eu não tinha consciência, produziam um mal-estar difuso que eu tentava esconjurar com pequenas excentricidades e grandes reflexões.” (VELOSO, 1997, p. 25 – 26)

50. É significativo o comentário de Caetano Veloso “Em Santo Amaro, eu vivia na periferia do Rio de Janeiro. Santo Amaro era urbana até a medula.”¹¹⁹

Tanto o materialismo de Helena Morley (SCHWARZ, 1997) quanto o de Caetano Veloso correspondem aos momentos de passagem de formas de territorialização da formação brasileira e da totalidade do capital em processo, como procuramos explicitar até aqui. E arriscamos dizer essa configuração é parte do paradigma do esclarecimento crítico-intuitivo, do qual participam Helena, Capitu e Caetano Veloso. *Dom Casmurro* e *Minha Vida de Menina* compartilham da integração de todos sob as famílias proprietárias, pela ordem colonial e pela escravidão (SCHWARZ, 1997, p. 96).

Helena Morley e Caetano Veloso, um enquanto diário e o outro como autobiografia, partilham da visão materialista ainda na infância em que é possível abarcar as mudanças provocadas pelo processo de modernização e pela territorialização do capital. Helena na passagem das formas coloniais para regionais agrárias, e Caetano, das regionais para as nacionais urbanas. Outra questão que o crítico literário parece extrair de *Verdade tropical*, como faz com *Minha Vida de Menina*, é a forma objetiva¹²⁰, sendo que a forma existe mesmo não sendo fruto de intenção autoral.

Segundo Schwarz, para a tradição marxista, o processo objetivo é ele mesmo formado previamente, posto pela vida prática sobre a qual o artista trabalha e dá a possibilidade de refletir sobre uma matéria que não tenha sido objeto de uma operação artística separada. Arriscando mais uma vez, poderíamos sugerir que o processo de *territorialização do capital* (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014) funciona como escalas ou camadas da totalidade em processo, sujeita a mudanças e diferenças em si, posta como parte da matéria brasileira, e que compõe a passagem das formas coloniais, regionais e nacionais as quais as três obras abrangem.

119 VELOSO, Caetano. ‘Lixo lógico’. Novo álbum de Tom Zé é o melhor disco desde seu renascimento. O Globo, 05 ago 2012. In: <https://oglobo.globo.com/cultura/lixo-logico-5692980#ixzz54rOS4oqQ> Acessado em: 07/04/2017

120 “Como explicar a semelhança entre um livro sem propósito literário e outro de composição elaborada ao máximo? A resposta passa pela noção de “forma objetiva”, segundo a qual a forma existe, sendo ou não sendo fruto de intenção autoral. É uma noção corrente na tradição hegeliano-marxista, em especial a alemã, mas passavelmente indigesta para o *mainstream* da crítica atual. O pressuposto geral desse *mainstream* é que o mundo é um caos e a forma é posta pelo artista, uma criação deste. A matéria é informe e o artista lhe impõe uma forma. As pessoas de tradição marxista, pelo contrário, estão acostumadas à idéia de que o processo objetivo é ele mesmo formado. Isto não quer dizer que o artista não invente uma forma, mas que existem for mas prévias, postas pela vida prática, sobre as quais ele trabalha, o que justamente dá a possibilidade de refletir sobre a forma de uma matéria que não tenha sido objeto de uma operação artística separada. Todos os que leram *O capital* sabem que ninguém é mais formalista ou estruturalista que Marx e que ninguém é mais atento que ele à dialética entre forma e matéria.” (SCHWARZ, 1999, p. 236 – 237)

Voltando ao paradigma do esclarecimento crítico-intuitivo, observamos que de modo semelhante Capitu e Helena possuem a disposição questionadora, rebelde e raciocinante, filiada com as Luzes (SCHWARZ, 1997, p. 78). Caetano é, como vimos, o menino diferente, que não acredita em Deus, crítico e rebelde, que acha errado os tabus sexuais e prerrogativas masculinas (SCHWARZ, 2012, p. 60), aspirante ao papel de reformador da família, depois da cidade, e ao final, já adulto, da cultura brasileira.

Procuramos até aqui demonstrar os diversos pontos de contato da análise de Roberto Schwarz sobre *Minha Vida de Menina* e *Verdade Tropical*, em que os aspectos questionadores, rebeldes e originais que correspondem a Helena Morley e Caetano Veloso seriam fruto daquilo que Wisnik cunhou como paradigma do esclarecimento crítico-intuitivo. Independente do nome, os elementos questionadores se ligam ao Esclarecimento de forma positiva. E aqui chegamos ao ponto de nossa crítica a Roberto Schwarz, em relação à viravolta de Caetano Veloso do campo da esquerda progressista para uma posição alinhada com os vencedores no pós-golpe de 64, que marca a desobrigação do artista para com o povo. Nossa sugestão, que iremos apresentar a seguir, parte da ideia de que não foi uma mudança de polo político, mas uma cisão das esferas cultural e política como parte do processo de autonomização da cultura.

2.7 – A consolidação da indústria cultural no Brasil e a cisão das esferas do vivido: a autonomização da cultura

Como sugerimos anteriormente, as mudanças do processo de territorialização do capital surgem como tema a ser explorado em *Minha Vida de Menina* e *Verdade Tropical*. Nas mudanças percebidas pelo olhar de Helena Morley durante a passagem do colonial, pós-abolição, para à territorialidade regional, em que os ex – escravos vão sendo absorvidos pelas famílias na condição de agregados, vemos que o dinheiro não aparece como a mediação entre os sujeitos na compra e venda de tempo de trabalho, mas o regime do favor, já que a forma autonomizada de mobilização do trabalho tem dinheiro operando entre outras personificações de propriedade.

Lembrando que na escala que vai das frutas silvestres e da lenha, à fruta do pomar e do diamante, só o diamante está no circuito estrito da propriedade que é dinheiro. Por meio do relato de Caetano Veloso, vemos a passagem da territorialidade regional para a metropolização do território, em que o território antes organizado por regiões produtoras

de produtos agrícolas, agora sob a centralização do planejamento estatal, se integra nacionalmente através do mercado nacional, apoiado no assalariamento.

É sintomática a mudança na organização econômica da cidade de Santo Amaro da Purificação, que passa a se basear nos empregos dos trabalhadores liberais, funcionários públicos e no precarizado setor de serviços, em detrimento à monopolização dos canaviais e usinas por capitais oriundos de outras regiões do Brasil. A territorialização do capital impõe o consumo, e isso mobiliza trabalho e urbaniza o território de forma não simultânea. A novidade desse movimento de territorialização, de um padrão de territorialidade que aparece como rural para o metropolitano está na introdução da cultura como produto no consumo das massas urbanas.

Retomando rapidamente a formulação de Francisco de Oliveira, a indústria passa a ser um setor chave para a dinâmica do sistema capitalista após a revolução de 30. Com o fim da hegemonia regional agro exportadora, teremos o início da predominância da estrutura produtiva de base cuja materialidade manifesta-se como urbano industrial, ainda que a participação da renda interna não se realize até 1956, quando o a renda do setor industrial irá superar a agricultura (OLIVEIRA, 2003, p. 34).

Essa mudança trará uma nova correlação das forças sociais e a reformulação do aparelho e da ação estatal. Ao pensarmos a territorialização do capital como processo de formação das relações de trabalho (BOECHAT, HEIDEMANN, TOLEDO, 2014, p. 55), a questão do urbano, lido pela materialidade é forma de manifestação de um processo de reprodução fetichista cujo processo parece ser de industrialização, mas é territorialização do capital mediada pela forma mercadoria.

Para Oliveira, o primeiro aspecto da ação juridificadora do Estado a fim de possibilitar uma economia industrial foi a chamada regulamentação dos fatores, isto é, da oferta e demanda dos fatores no conjunto da economia, em que a regulamentação das leis de trabalho foi a mais importante. Por outro lado, as dinâmicas regionais são um momento do processo de territorialização do capital (Ibidem), em que os sujeitos são expropriados e separados dos seus meios de produção, cujo ponto de partida radial é o escravismo colonial.

A Santo Amaro da Purificação que Caetano Veloso (1997) descreve em sua infância e juventude se encontra na passagem do padrão territorial regional para o urbano/metropolitano, nas mudanças das relações de trabalho da cidade que de uma economia canavieira originaria da territorialidade colonial para uma cidade que dependia

do salário dos trabalhadores liberais, as quais assimilavam os pequenos contingentes expropriados no campo como fornecedores de serviços na cidade, à exemplo do trabalho doméstico. Como nos coloca Francisco de Oliveira:

(...) nas condições concretas do sistema capitalista, para não falar em direitos, tanto as classes médias como as classes trabalhadoras têm “necessidade” de consumir e de utilizar os novos meios técnicos, culturais, para sua reprodução; a esse respeito, as diferenças existentes são diferenças de renda (...) (OLIVEIRA, 2003, p. 85)

A discussão que fizemos sobre a originalidade da cultura no primeiro capítulo nos traz diversos elementos que demonstram o consumo de mercadorias culturais como os livros, revistas, discos, filmes, etc., evidenciando as mudanças nos hábitos de consumo da classe média no Brasil, que daí em diante crescerá exponencialmente. De acordo com Renato Ortiz (1987), as décadas de 40 e 50, respectivamente a infância e o início da juventude de Caetano Veloso, são marcadas pela introdução do rádio, do cinema e dos primeiros passos da televisão. Esse é o momento de formação de um mercado de consumo incipiente no Brasil que se consolidará num mercado de bens culturais nas décadas de 60 e 70.

Podemos pensar então que no Brasil o início da indústria cultural se dá com o começo da industrialização na déc. 30, com a expropriação dos trabalhadores no campo e a criação de condições para a formação do exército industrial de reserva¹²¹ que irá se consolidar junto com a indústria cultural como pressuposto para a acumulação do capital e para o estabelecimento do mercado de massas necessário para o consumo das mercadorias culturais como as produzidas pelos artistas da Moderna Música Popular Brasileira.

Entre 1945 e 1964, vivemos os momentos decisivos do processo de industrialização, com a instalação de setores tecnologicamente mais avançados, que exigiam investimentos de grande porte; as migrações internas e a urbanização ganham um ritmo acelerado. (MELLO, NOVAES, 1998, p. 560 – 561)

121“Com a acumulação do capital produzida por ela mesma, a população trabalhadora produz, portanto, em volume crescente, os meios de sua própria redundância relativa. Essa é uma lei populacional peculiar ao modo de produção capitalista (...) Mas, se uma população trabalhadora excedente é produto necessário da sua acumulação ou do desenvolvimento da riqueza com base no capitalismo, essa superpopulação torna-se, por sua vez, alavanca da acumulação capitalista. Ela constitui um exército industrial de reserva disponível, que pertence ao capital de maneira tão absoluta, como se ele o tivesse criado à sua própria custa. Ela proporciona as suas mutáveis necessidades de valorização o material humano sempre pronto para ser explorado independente dos limites do acréscimo populacional.” (MARX, 1985, p.200)

A ressalva, aqui, é que o processo não é de industrialização, mas de territorialização do capital. É nesse momento em que a cultura se consolida como parte das necessidades de reprodução dos trabalhadores, que se desenvolve o mercado fonográfico. Seu crescimento corresponde a um crescimento na aquisição de eletrodomésticos pelo mercado consumidor no período¹²². Paralelo a indústria fonográfica, temos o advento da TV, que consolida a indústria cultural no Brasil, com a integração do território nacional através do sistema EMBRATEL em 1965. No mesmo ano, o Brasil se associa ao sistema internacional de satélites, o INTELSAT, e em 1967 é criado o Ministério das Telecomunicações. Com a construção do sistema de microondas inaugurado em 1968, com exceção da parte amazônica que é integrada em 1970, é interligado à rede de telecomunicações todo o território nacional.

O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico que no Brasil, contrariamente aos Estados Unidos, é resultado de um investimento do Estado. (ORTIZ, 1987, p. 118)

A importância da televisão para consolidação da indústria cultural talvez transpareça nesse ponto. Os grandes nomes da MPB passaram a ser veiculados a partir dos festivais da canção, como Caetano Veloso, que se torna conhecido nacionalmente em 1967 no 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, com *Alegria, Alegria* ao lado de Gilberto Gil e Os Mutantes, que apresentaram a canção *Domingo no Parque*.

Para Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2001), foi a TV quem redefiniu a instituição MPB como ponto de encontro de diversas demandas e interesses em torno do produto cultural envolvendo público, empresários, artistas e patrocinadores. No início da televisão no Brasil, nas mãos de empresários personalistas que dificultavam o processo de sua racionalização como empresa, a indústria fonográfica teria sido privilegiada como um laboratório para a indústria de disco, ao lado dos benefícios concedidos pelo Estado visando substituir o consumo de músicas internacionais pelas nacionais ainda nos anos 60.

O panorama fonográfico brasileiro sofreu uma grande mudança, ao longo dos anos 60. Em 1965 as gravadoras formaram a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco), visando uma atuação corporativa junto ao poder público.

122 Segundo Renato Ortiz, a venda de aparelhos de reprodução sonora como aparelhos eletrônicos domésticos entre 1967 e 1980 tem o crescimento de 813%, enquanto o faturamento das empresas fonográficas entre 1970 e 1976 fica na casa dos 1375%, sendo que o LP foi introduzido para consumo no Brasil no ano de 1948. (ORTIZ, 1987, p. 127 – 128)

As duas consequências legais imediatas foram: a Lei de Incentivos Fiscais de 1967, que permitia aplicar o ICM devido pelos discos internacionais em discos nacionais e a nova Lei de Direitos Autorais (em 1973) permitindo, por exemplo, a não numeração de discos produzidos. Paralelamente a estas mudanças institucionais, ocorreu uma profunda mudança na estrutura do mercado: em 1959, de cada 10 títulos comprados, 7 eram estrangeiros. Em 1969, essa relação se inverte, nas mesmas proporções. Havia um nítido processo de substituição das importações em curso: o mercado brasileiro passou a consumir canções compostas, interpretadas e produzidas, na forma de fonogramas, no próprio país. (NAPOLITANO, 2001, p. 62 – 63)

Esse quadro em que o Estado nacional é responsável direto tanto pela instalação da infraestrutura necessária, como no caso da televisão, quanto indiretamente pelo desenvolvimento da indústria fonográfica por meio de incentivos fiscais, são aspectos da modernização retardatária pelo qual passava o país, em que o Estado foi o grande investidor e promotor da indústria cultural em escala nacional.

Vamos tentar uma síntese de nosso argumento apresentado até este ponto. A consolidação da indústria cultural tem como pressuposto o Brasil como um país industrializado, em que a sociabilização está mediada pela mercadoria substancializada em trabalho abstrato. Para Robert Kurz (2004), a economia moderna surge a partir de um processo de *cisão*. À medida que a economia moderna surge e a esfera capitalista da produção industrial se desvincula das demais esferas da vida, a cultura aparece como uma atividade econômica, um sub produto da vida, banida para o campo do chamado *tempo livre* (KURZ, 2004, p. 166), institucionalizado pela vida cotidiana do mundo urbano-industrial.

Para Kurz esta seria a primeira escala da degradação da cultura na modernidade, a cultura banida para o *tempo de descanso* do trabalhador. A segunda escala da degradação da cultura seria a dominação da esfera capitalista sob a reprodução material, se pondo acima das outras esferas cindidas da modernidade e submetendo-a a racionalidade empresarial, momento este da industrialização da cultura.

Seguindo esta perspectiva, a primeira e a segunda escala da degradação da cultura no Brasil, aparecem com o surgimento de uma sociedade industrial, baseada nas relações de trabalho por meio do assalariamento como mediação, a partir da déc. 30, junto da formação de uma indústria cultural capaz de produzir as mercadorias culturais para o consumo das massas, já nos anos 50. Esse processo de degradação da cultura como

formulado por Robert Kurz, baseado na universalização do trabalho abstrato, ou da forma valor como mediação social, se dá intrinsecamente com a formação da indústria cultural e de uma superpopulação relativa que inclui a força de trabalho qualificada (trabalho complexo) usada na indústria cultural.

Robert Kurz argumenta que as civilizações antigas não tinham “arte” e nem “cultura”, da forma que entendemos hoje, de esferas separadas e independentes entre si, decompostas em áreas funcionais separadas, determinadas já em nossa linguagem e pensamento¹²³. Essas sociedades não eram primitivas, mas altamente diferenciadas. Essa diferenciação autonomizada pela forma mercadoria, que media as relações entre as esferas não corresponde ao conceito moderno, já que essas sociedades predominantemente agrárias não tinham uma cultura, mas eram uma cultura.

Os conteúdos e formas diferenciados tal qual o “metabolismo com a natureza” (Karl Marx), bem como as relações sociais e a estética não se separam entre si como “subsistemas” com “lógica própria”, mas eles são sempre a expressão de um modo de existência cultural único e coerente. Em termos modernos a descrição desta existência cultural deverá soar confusamente assim: a produção era estética, a estética era religiosa, a religião era política, a política era cultural, a cultura era social e assim por diante. Em outras palavras: os atributos sociais hoje distintos para nós eram embutidos uns nos outros, cada momento da vida estava de certo modo contido nos outros. (KURZ, 2004, p. 114)

Robert Kurz sugere que em uma *sociedade como cultura*, o artista só pode ser reconhecido pela sua capacidade técnica (KURZ, 2004, p. 117). Como a arte não era a arte à parte, separada, mas um determinado momento de um contexto social integrado, o artista não poderia ser reconhecido como um representante social da arte. Essa argumentação de Kurz parece se aproximar da formulação de Raymond Williams como proposto por Renato Ortiz (ORTIZ, 1987, p. 31), em que com o advento da ordem industrial a arte, como atividade genérica dos artesãos, passa a se restringir a um grupo com inclinação especial, a artística, ligados a noção de criatividade e imaginação.

O problema das separações funcionais mediadas pela forma mercadoria referencia da no dinheiro surgiu junto com a modernidade, conforme a economia se desenvolveu

123 “Mas as civilizações antigas não tinham “arte” nem “cultura” tal como as entendemos hoje. Isso quer dizer que a estrutura moderna – feita de esferas separadas e independentes entre si, também determinadas pela nossa linguagem e pelo nosso pensamento – é totalmente estranha às sociedades antigas. Embora elas também tivessem deficiências humanas, problemas e relações de dominação social, a sua existência não estava decomposta em áreas funcionais separadas.” (KURZ, 2004, p. 113)

como um *fim absurdo em si mesmo* e como *conteúdo central* da sociedade. O dinheiro tornado capital que retorna em si mesmo, como o *sujeito automático* (MARX) cego, é pressuposto de maneira fantasmagórica à todos os objetivos humanos e culturais.

À medida que a forma social do valor se universaliza as esferas relativamente autônomas e relativamente autoreferidas, como esferas funcionais separadas e independentes, estão sujeitas a se relacionar com o todo social através da valorização do valor, como a maximização abstrata do ganho empresarial enquanto um fim em si em processo se cinde da vida. Os outros aspectos da reprodução social da economia capitalista, como subsistemas separados, ganham um significado secundário, subordinados ao fim em si econômico pressuposto. Dentro desses aspectos está a atividade produtiva, transmutada em trabalho abstrato, como um espaço funcional separado, e regulado só secundariamente sob a coação incontrolável dos sistemas legais através da esfera separada e particular da política.

A respeito da música no Brasil, Tinhorão nos coloca que nos dois primeiros séculos da colônia existiam dois tipos de música, o canto ritual, dos indígenas e dos africanos, e as canções dos europeus colonizadores. Como gênero reconhecidamente brasileiro e popular, Tinhorão supõe que houve uma interfluência entre a música dos europeus e o canto ritual dos indígenas e africanos, aparecendo no ambiente predominantemente urbano.

Nuno Marques Pereira autor do livro chamado *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, publicado em 1718 ou 1725, relata a existência de cantores de rua na Bahia. No séc. XVIII, temos o relato da figura de um mulato chamado Domingos Caldas Barbosa, estilizador e divulgador da modinha, primeiro gênero da canção popular brasileira, que em 1775 vai para a corte de Lisboa acompanhado de uma viola para entreter a corte (TINHORÃO, 1974, p. 09).

O Lundu (TINHORÃO, 1974, p. 39) aparece como contemporâneo à modinha (TINHORÃO, 1974, p. 07), enquanto o maxixe aparece de acordo Tinhorão, por volta de 1870 como uma versão da polca europeia. O Tango brasileiro, o choro, a música de carnaval e samba teriam se originado no final do séc. XIX. Tinhorão define a música popular como aquela composta por autores conhecidos e divulgada nos meios gráficos, ou por meio da gravação de discos, filmes, fitas, filmes, etc., em oposição à música folclórica, de autor desconhecido e transmitida oralmente (TINHORÃO, 1974, p. 05). Independente dessa questão é na passagem da territorialidade colonial para a regional que temos as

primeiras gravações de fonogramas no Brasil que são realizadas na cidade do Rio de Janeiro no início, do séc. XX, bem como o surgimento da primeira rádio.

Robert Kurz, em *A indústria cultural no século XXI, sobre a atualidade da concepção de Adorno e Horkheimer*, coloca que o conceito de indústria cultural¹²⁴ tem um aspecto ameaçador para aqueles que “idealizam como orgânico o passado pré-capitalista”, como formulado por Adorno e Horkheimer, pela possibilidade de nivelar tanto as pretensões como desmascarar a aura de zelo cultural da antiga burguesia iluminista que perdeu há muito a sua base histórica e só pode ser fazer presente ideologicamente. O próprio Adorno¹²⁵, diferentemente de Tinhorão, conduzido pelo “bom gosto” da burguesia cultural clássica, não observou o jazz na sua especificidade própria anterior à indústria cultural, mas como produto da máquina cultural capitalista¹²⁶.

Considerando a formulação sobre a autonomização da cultura que estamos elaborando até este momento do texto, o leitor atento terá percebido que nosso trabalho, apesar de ter como ponto de partida uma discussão sobre a originalidade da cultura nacional na canção popular brasileira, não trata da canção como campo autônomo como vem discutindo uma série de autores¹²⁷. Ao contrário, a perspectiva desta dissertação é revelar o processo de formação do ofício de pop star de terceiro mundo, não como uma formação exclusivamente interior a um campo, mas como uma das possibilidades da mobilização do trabalho que territorializa o capital de forma particular em diferentes áreas, com influência de diferentes escalas territoriais sobre diferentes pessoas, retificando-as em campos de personificação.

124 “Na indústria cultural, pelo contrário, sente-se como ameaçador que ela nivele as pretensões, ultrapasse as fronteiras sociais e desmascare como um disparate a aura de zelo cultural da antiga burguesia, uma vez que esta há muito perdeu a sua base histórica que só ideologicamente continua presente. Não é por acaso que Adorno e Horkheimer troçam dos “amigos da educação” que “idealizam como orgânico o passado pré-capitalista” imponentemente patriarcal.” (KURZ, 2012)

125 “Adorno e Horkheimer descrevem o vampirismo cultural apenas tendo em vista a decadência da antiga alta cultura burguesa e também com imprecisões; mas o problema das subculturas ficou fora do seu horizonte ou foi de imediato subsumido ao conceito de indústria cultural. A partir deste déficit de análise também se esclarece parcialmente o erro do julgamento negativo de Adorno sobre o jazz, cuja origem e qualidade própria foram ignoradas. Adorno, neste ponto plenamente conduzido pelas idiossincrasias do “bom gosto” da burguesia cultural clássica, não quis ver o jazz na sua especificidade própria anterior à indústria cultural, mas apenas como produto genuíno da máquina cultural capitalista. Ele não viu aqui que esta máquina precisa de um material não inerente a ela própria porque só consegue despedaçar algo que lhe tenha sido trazido. O seu produto precisa de matéria-prima ou semi-elaborada cultural previamente encontrada. Estes recursos não estavam ainda completamente esgotados em meados do século XX.” (KURZ, 2008)

126 KURZ, Robert. *A Indústria Cultural no século XXI*. Sobre a atualidade da concepção de Adorno e Horkheimer. In: <http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm> Acessado em: 10/09/2017

127 Autores como Luiz Tatit, Arthur Nestrovski, José Miguel Wisnik, Walter Garcia da Silveira Júnior, Ivan Vilela, Lorenzo Mammi, José Adriano Fenerick e mesmo aqueles que utilizamos como referência mais direta no texto, como Celso Favaretto, Marcos Napolitano e José Ramos Tinhorão, mas não adentramos no debate sobre a canção.

Para um estudo da figura do cantor ainda não autonomizada, seria necessário um mergulho no processo de formação da atividade do músico ou do cantor, e o surgimento da música no Brasil e seu processo histórico, que parece estar mais atrelado aos aspectos da formação do trabalho urbano na passagem do colonial para o regional, e as especificidades da música neste contexto, a fim de refletir sobre as particularidades da música nacional anteriores à indústria cultural, para não incorrer em uma idealização orgânica sobre a música na região brasileira e em relação a formação do ofício de músico.

Com vistas ao nosso objeto de pesquisa, o debate entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz, e o que este debate pode vir a revelar sobre o processo de territorialização do capital, a análise do objeto de estudo sob a perspectiva da autonomização do capital se dá de forma a buscar revelar a forma particular como os campos de personificação relacionam-se à totalidade capital em processo em relação a formação do trabalho mediada pelo trabalho assalariado, sob um momento histórico específico: a formação de uma indústria cultural incipiente em escala nacional após a Revolução de 30 e o início do processo de industrialização do país.

Um estudo sobre o processo de autonomização do capital por meio da música popular brasileira parece exigir uma análise que, como dito acima, mergulhe na formação territorial brasileira e dos sujeitos que a personificam em campos particulares, antes regionalmente (Oliveira 1977) separados partir da reprodução autonomizada dos campos e mediada pela mercadorias e dinheiro, em como se deu o surgimento da figura do campo de personificação do cantor e se ele poderia já existir ou estar em formação desde a reprodução colonial como se dava a sua reprodução no período colonial, bem como as transformações qualitativas e estilísticas sobre as quais passou a música no período, a fim de percorrer uma linha que perpassasse o colonial e o regional até o nacional, encontrando as especificidades que diferenciam o trabalho do músico e do artista na formação social brasileira, até a figura do cancionista¹²⁸.

Isso não nos foi possível até mesmo pelo recorte do objeto que não trata do cancionista, mas da cultura brasileira na perspectiva do ofício de um pop star de terceiro

128 Para Luiz Tatit, o que define o cancionista é a gestualidade oral. “Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra a sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira de dizer é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.” (TATIT, 2012, p. 09)

mundo de um período específico que remete aos acontecimentos que envolveram geração à volta de 1964 (SCHWARZ, 2012), e que produziu em suas diferentes práticas sociais qualificadas como culturais,¹²⁹ discursos específicos de formas de expressão da cultura moderna, como um campo particular da territorialização do capital que não se explica em si. Sob o ofício de pop star do terceiro mundo, Caetano Veloso (1997) nos traz um discurso sobre a cultura moderna sob medida para um país de formação colonial, ao retomar a antropofagia de Oswald de Andrade:

O segundo manifesto, o Antropófago, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. (VELOSO, 1997, p. 247)

A antropofagia, como discurso, aparece na citação como se já se encontrasse autonomizada do sistema social. Não é de estranhar que o autor perceba esta cisão como positiva e sua finalidade como sendo a concorrência internacional, se a música é nacional, ela só o pode ser em relação de concorrência com outras nações.

Sendo a mercadoria a forma de mediação naturalizada da modernização, a cultura brasileira se integra de forma particular à modernidade, como produto de exportação. Para Guy Debord, a cultura tornada integralmente mercadoria se torna a vedete da sociedade espetacular, desempenhando na segunda metade do sec. XX o papel motor do desenvolvimento da economia, mesmo papel que a locomotiva desempenhou no séc. anterior e o automóvel na primeira metade do séc. XX¹³⁰.

Para Debord, a cultura como mercadoria é produção e consumo de conhecimento em processo de reprodução ampliada, como espetáculo de acumulação de capital e

129 “(...) é significativo pensar nas diferentes práticas sociais que são qualificadas como “culturais”, percebendo como a noção de cultura põe em aparente relação de igualdade o conjunto de práticas que se apresentam como cultura “popular”, “tradicional”, “sertaneja”, “caipira” e as formas de expressão artísticas referidas ao campo de produção erudita.” (RENTE, 2013, p. 10)

130 “A cultura tornada integralmente mercadoria deve tomar-se também a mercadoria vedete da sociedade espetacular. Clark Kerr, um dos ideólogos mais avançados desta tendência, calculou que o complexo processo de produção, distribuição e consumo dos conhecimentos, abrangendo já anualmente 29% do produto nacional nos Estados Unidos; e prevê que a cultura deve desempenhar na segunda metade deste século o papel motor no desenvolvimento da economia, como o automóvel o foi na sua primeira metade, e os caminhos-de-ferro na segunda metade do século precedente.” DEBORD, 2017, p. 150

formação dos operários do espetáculo. Esse é o passo que gostaríamos de dar em nossa análise ao voltarmos na questão central do argumento de Roberto Schwarz (2012) sobre a suposta mudança de polo político de Caetano Veloso em *Verdade Tropical*. Como argumentado ao longo do texto do músico intelectual pop star, a universidade tem um papel central na formação dos tropicalistas, aqui apresentados como operários de um campo particular dos bem sucedidos do espetáculo, hoje salvo engano, já em trapos.

De acordo com Risério, o projeto de Universidade Federal da Bahia levado a cabo por Edgard Santos celebrava um “programa de desenvolvimento da nossa cultura técnica” (RISÉRIO, 1995, p. 39), promovido junto com a empresa estatal de petróleo em um “paralelo de forças” (Ibidem), em que a riqueza nacional a ser acumulada forneceria unicamente a base material para a realização plena do espírito.

É preciso, nesta recuperação, ter em mente que a ideia de uma formação superior das “elites orientadoras” previa a constituição de uma instituição (a Faculdade de Filosofia, como era chamada a FFCL) que se colocava acima dos ensinamentos especializados técnicos das unidades atreladas à universidade, como o lugar da formação de um pensamento *autonomizado* da cultura geral vigente e também da burocracia tecnocrática do estado, o que talvez explicita o movimento que levava à imposição do pensamento sistematizado das gerações seguintes conforme observamos na distinção que se impunha entre jornalismo e ciência, no discurso de então. Em contraponto à nova instituição, segundo Limongi (1989), aquelas faculdades e institutos anteriormente estabelecidos, eram chamados de “faculdades profissionais” (BOECHAT, 2013, p. 336)

Boechat descreve a fundação da Faculdade de Filosofia da USP, em 1934, com a incorporação das outras faculdades como a de Direito, Medicina, a Escola Politécnica e uma série de outras escolas, institutos e museus, se articula como história das personificações das elites orientadoras que produzem discursos sobre a formação e a modernização brasileira. Esta formulação nos serve de base para observar que a história do reitor Edgard Santos como um “renascentista” para Antônio Risério, é uma personificação.

As universidades eram necessárias no desenvolvimento do processo de modernização do país como local de formação de força de trabalho, e no caso da passagem do Estado regional para o nacional, formar um pensamento em constante autonomização junto às elites orientadoras. Vemos esse movimento na formulação de Risério, de forma positiva, ao chamar a universidade de usina de líderes para a sociedade urbana industrial, como descrevemos anteriormente.

O caso da UFBA na formulação de Antônio Risério, a questão da qualificação da sociedade salta aos olhos de novo, a modernização positiva é a industrialização e ampliação da riqueza material. A relação social não se percebe como fetichista, assim como o nacional é uma dimensão objetivada pela juridificação, pois o conceito de território utilizado pelo autor é o território político do Estado nação.

Como Boechat (2014), Leite (2015) e Toledo (2008) sugerem em suas respectivas pesquisas, que ao menos uma parte das classes dominantes do padrão regional de territorialidade não pretendeu reproduzir seus filhos para que viessem a ocupar suas posições sociais, preferindo ao invés a estratégia escolarização dos filhos.

Por isso não surpreende que os tropicalistas sejam filhos das elites regionais. Os tropicalistas fazem parte do grupo de líderes, da elite orientadora da época formada no pensamento autonomizado da cultura geral pela universidade. No caso de Caetano Veloso, podemos ver um exemplo disso em uma entrevista cedida por Caetano Veloso em 1966:

[...] Preocupado com as coisas que Tom, Vinícius e João Gilberto formularam, resolvi usar seus métodos na pesquisa de nossas raízes folclóricas. Daí em diante mudei pouco, pois já havia abandonado a preocupação formal da bossa nova, e queria fazer música brasileira, mesmo sem as pesquisas de harmonia e de forma poética [...] (VELOSO, 1966, p. 121, apud SANTOS, 2014, p. 90)

Caetano Veloso parte de um método elaborado para uma pesquisa em torno das raízes folclóricas a fim de fazer música brasileira, um procedimento autonomizado que critica se reposicionando sobre a necessidade de pesquisas de harmonia e forma poética. Mas não seria sinal de que isso já estava feito pelos bossa novistas? A absorção dos temas do pop mundial e da contracultura, o uso da colagem de imagens e da técnica eletrônica como recurso na canção, é uma continuidade ao procedimento autonomizado que se repõe sobre a necessidade de pesquisas, que ganha outra escala no tropicalismo.

Como Debord elabora, a cultura integralmente tornada mercadoria também é a produção e o consumo do conhecimento. O que se convencionou a ser chamado de raízes folclóricas, de modo geral, são as práticas sociais não autonomizadas identificadas como cultura, gênero ou modo de vida, por exemplo, e assim, passíveis de se diferenciar daquilo que é produzido como cultura popular¹³¹.

131 “A cultura provinha da história que dissolveu o gênero de vida do velho mundo, mas enquanto esfera separada, ela não é ainda mais do que a inteligência e a comunicação sensível que continuam parciais numa sociedade parcialmente histórica. Ela é o sentido de um mundo demasiadamente pouco sensato.” (DEBORD, 2017, p. 145)

A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, na sociedade histórica dividida em classes; o que equivale à dizer que ela é o poder de generalização existindo à *parte*, como divisão do trabalho intelectual e trabalho intelectual da divisão. A cultura desligou-se da unidade típica da sociedade do mito (...) A história, que cria a autonomia relativa da cultura e as ilusões ideológicas quanto a esta autonomia, exprime-se também como história da cultura. E toda a história conquistadora da cultura pode ser compreendida como a história da revelação da sua insuficiência, como uma marcha para a sua auto-supressão. A cultura é o lugar da procura da unidade perdida. Nesta procura da unidade, a cultura como esfera separada é, ela própria, obrigada a negar-se. (DEBORD, 1997, p. 119)

A cultura é a esfera geral do conhecimento e das representações da sociedade histórica, como um poder de generalização que existe à parte e dividido em campos autonomizados que não tem coerência nem de método nem de pesquisa. Para Renato Ortiz, a emergência de um pensamento folclórico no Brasil está associada a questão nacional, uma vez que as tradições populares encarnam uma visão de povo. Segundo o autor, na Europa, o estudo do folclore se desenvolve nos países periféricos da Europa como Alemanha, Itália, Portugal e Espanha.

Mesmo no interior de um país, essa relação entre centro versus periferia pode se manifestar. No caso do Brasil, “o estudo da cultura popular é uma forma de manifestação da consciência regional quando ela se opõe ao Estado centralizador” (ORTIZ, 1987, p. 161 – 162). Essa perspectiva que Renato Ortiz produz sobre o folclore, nos parece uma formulação à partir do campo político autonomizado como dominação, de disputa das elites regionais com o Estado nacional em que o lugar periférico parece ser o lugar do atraso técnico e econômico. A própria produção de conhecimento do trabalho intelectual aparece como um trabalho intelectual da divisão, que opera a cisão da cultura ao produzir uma história dela mesma, cindida das outras esferas do vivido.

Para Ortiz, é sintomático que os folcloristas se concentrem predominantemente em regiões periféricas como o nordeste, e o folclore se institucionalize no Brasil a partir dos anos 30. Com a perda do poder das elites locais no processo de unificação nacional, essa elite procura reequilibrar seu capital político através da temática regional. Em paralelo a questão das elites, o autor afirma que os estudos folcloristas também sobrevivem nas regiões periféricas por meio das políticas de Estado, agências governamentais, onde a tradição se volta para atividades de preservação da memória em museus, festas populares,

artesanato folclórico, para além do poder político das elites dirigentes. Assim, como política cultural de Estado, gera postos de trabalho para reproduzir o discurso folclórico como campo autonomizado para trabalhadores complexos.

Perece-nos que com a perda do poder econômico e político da região, e a unificação dos mercados regionais pelo Estado nacional por meio do planejamento, a tradição se torna um capital cultural. Como capital, é passível de ser explorado pela indústria cultural que passa a equacionar a identidade nacional de forma heterogênea. O discurso nacional que comporta a cultura folclórica em si pode ser visto como o monólogo laudatório (DEBORD, 2017, p. 44) do poder na gestão totalitária das condições de existência, em que a aparência fetichista das relações espetaculares esconde o seu caráter de relação entre os homens como uma segunda natureza, que domina com leis fatais.

Como vimos no primeiro capítulo, um das críticas de Caetano Veloso a Raul Seixas era que, quando Raul relacionava algo em sua produção à Bahia, ele escolhia pelo que a Bahia tinha de distintivo, e não de integrador, naquilo que a Bahia tinha de ameaçador a ideia de um Brasil homogêneo. Tudo que nela era sotaque, tudo que nela era de nordestino, tudo que fazia dela restrito a uma turma era escolhido, enquanto tudo o que se possa chamar de brasileiro na Bahia era rechaçado. E o projeto de regionalidade dos tropicalistas era outro, arriscamos dizer, de uma regionalidade específica enquanto universal, 177d177P177ogenia, que pudesse se nivelar com a ideia de modernidade dentro de um Brasil moderno, uma tradição cultural passível de ser explorada na tensão entre particularidade e universalidade proporcionada pela indústria cultural.

Daniela Vieira dos Santos (SANTOS, 2014, p. 91) chama a atenção para o interesse de Caetano Veloso em relação a pesquisa das raízes folclóricas, no trecho da entrevista que citamos acima. Santos argumenta que as memórias retratadas em *Verdade Tropical*, são contrárias aos métodos de pesquisa das raízes folclóricas testemunhados pelo cantor em entrevista no ano de 1966. Para a pesquisadora, a tese que permeia todo o livro está na tentativa de costurar caminhos que levem a ideia de necessidade de resgatar a linha evolutiva da música popular brasileira que começaria com Caymmi, se afirmaria em João Gilberto e se concretizaria com o próprio Caetano Veloso.

Essa afirmação suscita ao leitor que o projeto tropicalista de Caetano sempre esteve presente; assim, tal projeto se naturaliza visto que uma parte de sua história é mascarada. Mesmo sendo um livro de memórias e, por isso, deve ser utilizado pelo pesquisador com cautela, *Verdade Tropical* é válido para uma possível contraposição entre as interpretações posteriores apresentadas pelo

compositor, com as declarações feitas ainda nos anos 1960 e 1970, mas, especialmente, com as análises das suas canções. (SANTOS, 2014, p. 91)

Entretanto, a tese de Caetano Veloso sobre a linha evolutiva brasileira não foi formulada em *Verdade Tropical* originalmente, mas em debate publicado pela Revista Civilização Brasileira¹³² em maio de 1966. No debate, Caetano Veloso sugere a retomada da linha evolutiva da música (COELHO, COHN, 2008, p.21), baseada na tradição já existente da música brasileira.

Nossa tese é a de que a formulação de Caetano Veloso sobre a linha evolutiva da música brasileira é a formulação da história que se exprime como campo autonomizado no interior da história da cultura, momento em que a música popular brasileira se separa de outros aspectos da formação social do país, como a política, a economia e o território, como a história que se auto explica como história da cultura, completamente cindida das outras esferas do campo do vivido. Esse processo de cisão da cultura e formação do espetáculo que produz a sua própria história, produzido pelo trabalho intelectual à parte como trabalho intelectual da divisão, sob o os termos da sociedade do de Guy Debord.

Esse movimento de cisão pode ser visto em alguns apontamentos feitos por Roberto Schwarz em seu ensaio, com a diferença de que, para o crítico literário não se trata de um processo de cisão das esferas do espetáculo, mas da formação da música brasileira em relação às outras áreas da cultura nacional de forma positiva e que já se encontram autonomizadas nos termos de Debord:

A conjugação do músico popular ao intelectual de envergadura não deixa de ser uma novidade. O livro surpreenderia menos se o autor fosse um músico erudito, um poeta, um cineasta ou um arquiteto, ou seja, um membro da faixa dita nobre das artes, cuja abertura para os valores máximos e para a reflexão a respeito é consenso. (SCHWARZ, 2012, p. 54)

No que toca o surgimento de uma autobiografia de um músico popular intelectual, a conjugação entre músico e intelectual já aparece na formulação de Caetano Veloso em 1966, quando este se dispõe a estudar as raízes folclóricas pensando na produção musical, aplicando os métodos formulados pelos compositores que irão compor a linha evolutiva da música popular brasileira, ainda antes da tropicália e da profissionalização no músico no

132 Originalmente publicada na Revista Civilização Brasileira n.2 em maio de 1966. “Que Caminho seguir na música popular brasileira?”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Maio de 1966, ano I, n.7, p. 375-385.

mainstream. No ensaio do crítico literário vemos o processo formação do espetáculo a partir da música popular brasileira, mas que passa despercebido:

A novidade que o livro recapitula e em certa medida encarna é a emancipação intelectual da música popular brasileira. Na pessoa de um de seus expoentes, esta toma distância de si e passa a se enxergar como parte responsável da cena contemporânea, seja poética, seja musical, seja política, desrespeitando os enquadramentos aceitos do gênero. Ao saturar de reflexão estética e social as opções dos companheiros de ofício e as suas próprias, Caetano puxa a discussão para o patamar desconvenionalizado e autocrítico da arte moderna, sem contudo abandonar o compromisso com o público de massas. (SCHWARZ, 2012, p. 54)

Estão presentes várias camadas do processo de autonomização da esfera da cultura e a formação do espetáculo. O trabalho intelectual que produz a história da cultura em um movimento de auto referência, o sujeito livre para vender a sua força de trabalho e que personifica o ofício do pop star de terceiro mundo, a cultura moderna como forma de expressão da esfera da cultura funcionalmente separada. Um passo em nossa tese, que arriscamos aqui, é revelar as particularidades com que o processo de formação do espetáculo se dá na indústria cultural nacional em relação ao processo de territorialização do capital no Estado nacional brasileiro. Particularidades que não se reduzem à totalidade em processo de territorialização aqui problematizada, mas, por isso, tanto manifestam quanto ocultam a autonomização como forma total da territorialização do capital.

Com a passagem do Estado regional para nacional, sugerimos que a mediação entre os sujeitos passa a ser o trabalho assalariado, pressuposto para a formação da indústria cultural, ainda nos anos 30. Como esta depende tanto de infraestrutura técnica como da força de trabalho especializada, há um período de formação até que a indústria cultural possa se consolidar, e que se realiza somente nos anos 70. Como vimos, no início do cinema e do rádio, diversos profissionais tiveram de ser importados.

Partindo do argumento de Renato Ortiz (1987), diferente da Europa, no Brasil não se forma uma alta cultura, sendo que a cultura de massas no início abrange todos os seguimentos, como as vanguardas do teatro que vão trabalhar na televisão, por exemplo. Os veículos de cultura de massa, como a TV e o rádio são dirigidos a partir de uma perspectiva personalista, os chamados capitães da indústria, à exemplo de Assis Chateaubriand.

Nesse ínterim em que os veículos de massa no Brasil enfrentam a precariedade de produção e gestão, há o encontro entre o experimentalismo estético de vanguarda e a militância política, visto que muitos artistas e intelectuais já eram filiados ao Partido Comunista Brasileiro ou simpatizavam com o comunismo, se engajando na incipiente cultura de massas no período de formação da indústria cultural. Somando o surgimento das universidades, movimento estudantil, mercado de massas, e nacional desenvolvimentismo, está composto o quadro nacional que Roberto Schwarz chamará de “um país irreconhecivelmente inteligente”, mas que também eram aspectos do processo de modernização retardatária (KURZ, 1992), da qual trataremos mais à frente, em outro texto.

Neste momento se relacionam os aspectos da análise de Roberto Schwarz sobre Caetano Veloso. Schwarz introduz seu ensaio afirmando que no bloco 1 e 2 do livro, da infância até o momento da prisão, vemos um herói armado reflexivamente. Essa figura do herói aparece como o da personagem que encarna as contradições e verdades das forças históricas, como formulado por Maria Elisa Cevasco.

O contexto histórico apresentado por Helena Morley na cidade de Diamantina pós-abolição, é portador de potencialidade utópica pela possibilidade que as relações de trabalho comportariam enquanto não se especializavam, favorecendo a cooperação entre os indivíduos e reformulando as relações de classe agregando os ex – escravos à sociedade do trabalho com potencial civilizatório, ao contrário de outras áreas do Brasil.

O parentesco entre a infância e juventude de Caetano Veloso e de Helena Morley se estabelece pelo paradigma do esclarecimento crítico e intuitivo, em que a crítica materialista desenvolvida pelos jovens em seus respectivos contextos históricos parece ser fruto de uma auto iluminação filiada às Luzes. Helena, após abolição, crítica as questões que envolvem a ordem patriarcal como o favor, o preconceito dos homens brancos com o trabalho braçal e os ex – cativos da escravidão, a moral supersticiosa e a religião.

Caetano Veloso se encontra no início da integração nacional do país, momento em que se apresenta a possibilidade de superação dos traços coloniais do país por meio do desenvolvimento e do progresso industrial. Caetano, o menino diferente que não acreditava em Deus, achava errado os tabus sexuais, simpatizava com as posições da esquerda, questionava os traços de ex colônia e achava inautêntico a cópia à cultura estrangeira, apresentava questionamentos e reflexões em consonância com as transformações mundiais em ação.

Associado a esse quadro, como procuramos apresentar, estava em ação o processo de modernização do país, marcado em um primeiro momento pela passagem do padrão de territorialidade regional e das relações não autonomizadas de trabalho, para o país urbano e industrial, com o trabalho assalariado como mediação das relações de trabalho e formação da sociedade de massas. A partir da formulação de Renato Ortiz, sugerimos que a particularidade do processo de modernização do Brasil tenha sido a junção entre experimentalismo estético de vanguarda e militância política no campo da cultura, a partir da questão do engajamento como esta forma formulada por Marcos Napolitano (2014), em que, na nossa concepção, os campos da cultura e da política não se encontram autonomizados no início da constituição da sociedade de massas e da indústria cultural em escala nacional a partir dos anos 30.

No Brasil, a junção entre cultura e política por meio da formação do trabalho assalariado em escala nacional no início da indústria cultural, pode oferecer outra explicação para a imagem do país irreconhecivelmente inteligente, que associado ao fundo internacional, com o terceiro mundismo, a contracultura, a revolução cubana e a guerra fria, continha uma dimensão utópica para Roberto Schwarz (1978). A questão é, que na formulação de Roberto Schwarz, os momentos de crise política e econômica formam um interregno com potencialidade utópica de dimensão civilizatória. Em menor escala, em *Duas Meninas* (SCHWARZ, 1997) a crise do trabalho surgida após abolição poderia superar os traços da sociedade patriarcal escravista. No pré 64 (SCHWARZ, 1978), o engajamento cultural e político associado ao desenvolvimento industrial poderiam superar os entraves arcaicos da ex-colônia integrando o país e as massas às benesses civilizatórias.

Para nós, não há mudança de polo político por Caetano Veloso, pois ela não se dá como uma decisão, em que há uma “*conversão histórica*, ou, melhor dizendo, à *revelação* de que a esquerda, até então estimada, é opressiva e não vale mais que a direita” (SCHWARZ, 2012, p. 187), em que “Seja dito de passagem que *iluminações* tanto podem esclarecer como obscurecer e que às vezes fazem as duas coisas” (Ibidem). Ou como um senso crítico que volta as suas luzes ao obscurantismo e se alinha aos vencedores simplesmente, ou mesmo uma opção por um dos lados da luta de classes como posição política autônoma.

Partindo do paradigma da auto iluminação (WISNIK, 2014), Caetano Veloso passa ao obscurecimento, como Bentinho de Dom Casmurro, ou mesmo como Brás Cubas, herói contraditório e problemático, em que a volubilidade do narrador Caetano se destaca como

a de Brás Cubas, compondo “viravoltas sobre viravoltas” (SCHWARZ, 2000b, p. 30). Como mostra Roberto Schwarz (2012), vemos em diversos momentos de *Verdade Tropical* como Caetano Veloso alinha sua opinião à barbárie do capital por meio floreios iluministas, como o direito à livre expressão frente ao ato fascista em queimar o prédio da UNE, etc. Sugerimos que os contextos de modernização retardatária e desdobramentos do processo de autonomização na particularidade do processo de modernização do país que podem oferecer outro ponto de vista ao debate.

Não queremos aqui esvaziar a experiência histórica do pré 64 ou as possibilidades revolucionárias do período, muito menos atenuar a responsabilidade da classe proprietária brasileira capaz de reproduzir gerações marcadas a ferro pela barbárie dos proprietários. Como diria Abelardo I à Abelardo II em o *Rei da Vela* sobre a reprodução do patrimônio da família “O dinheiro de Abelardo. O que troca de dono individual mas não sai da classe. O que, através de herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos...” (ANDRADE, 1973, p. 115).

Nossa formulação sobre a autonomização visa sairmos da seara das posições políticas de classe do marxismo tradicional para uma formulação onde a mercadoria ganhe destaque não seja abstraída em nome da identidade de classe, mas considerada como abstração real, os fragmentos de cultura produzidos pelos campos autonomizados são reproduzidos pela mediação da forma da mercadoria. Segundo Maria Elisa Cevasco, “o tema das gerações seja um dos temas subjacentes ao ensaio” (CEVASCO, 2014, p. 196), tema onde que se imbricam Caetano Veloso, Roberto Schwarz, Fernando Henrique Cardoso, Dilma Rousseff e Lula, e “Embora bastante diferentes entre si, essas figuras da vida nacional compartilham um ar do tempo ao qual cada um reage à sua maneira e dentro de seus projetos específicos” (Ibidem). Com exceção de Schwarz, que se dedicou a vida de docente, teria Caetano Veloso e FHC mudado de campo político, e mesmo Lula e Dilma Rousseff, a sua maneira?

As ações das classes surgem aqui como formas de realização da modernização que responde antes de tudo ao imperativo cego da auto-valorização do capital. Na medida em que Caetano passa a integrar uma classe social autonomizada no campo da produção industrial da cultura, seus interesses passam a estar referidos imediatamente à dinâmica da reprodução da mercadoria cultura – que por ter se tornado um circuito de produção de mercadorias entre outros, acaba por se alinhar a interesses personificados por outras classes autonomizadas. Tal interpretação se baseia antes de tudo, na interpretação de Marx sobre a

relação entre as classes sociais e as categorias que estas personificam (Cf. Marx, 1983, livro III, p.269). Como viemos abordando ao longo desta pesquisa, a modernização no Brasil coincide com um processo de autonomização categorial, onde o trabalho, a propriedade e o capital vão constituindo mercados secundários e autonomizados no qual cada fator é negociado como mercadoria.

Como vimos, a metropolização do território brasileiro produziu esta autonomização categorial ao longo do século XX – e como não poderia deixar de ser, uma tal autonomização categorial foi acompanhada de mudanças nas formas de personificação destas categorias, com novas classes sociais surgindo referidas, às vezes, a esferas que também acabavam se surgir como separadas no horizonte da socialização brasileira. Tal é o caso da classe artística depois da consolidação da industrialização da cultura, da qual Caetano é a personificação do ofício de pop star. A consolidação da indústria cultural nacional no final dos anos 60 finaliza o processo que teve seu ápice no golpe militar de 64: a cisão entre o campo estético e político na produção da cultura de massas no Brasil.

O impulso radicalizador do pré-64 continuava atuando dentro dele e logo em seguida iria se acentuar, através da adoção do figurino ultrarrebelde e polêmico da contracultura e do pop, em diálogo vivo com o momento estético e político nacional. (SCHWARZ, 2012, p. 80)

O impulso radicalizador se acentua enquanto experiência estética, autonomizada da esfera política. A adoção do figurino ultrarrebelde e polêmico da contracultura e do pop devido a um impulso radicalizador que muda de polo político, mas que continua atuando dentro do artista, não foge do contexto mundial indústria cultural mundial. Figurinos rebeldes faziam, e fazem até hoje, parte da imagem dos artistas. De Jimmy Hendrix, passando pelos Beatles, Stooges, Secos e Molhados, Ramones, David Bowie, Kiss, Sex Pistols, Ver Jovi, Bob Dylan, Madonna, Cólera, Ratos de Porão, Madonna, Nirvana, Marilyn Mason, Rammstein, Cindy Lauper e muitos outros, uns mais e outros menos radicais, a adoção do visual rebelde é parte da indústria cultural desde que Elvis Presley apresentou o jogo de seus quadris na TV ainda nos anos 50.

O episódio do protesto dos estudantes contra a ditadura militar em que Caetano Veloso (VELOSO, 1997, p. 317- 319), de torso nu, ostentando uma cabeleira enorme, vestindo um capote de general, jeans e sandálias, usando um colar de índio feito com dentes grandes de animal como adorno no pescoço, anda em direção aos estudantes que fugiam espancados pelos militares tomado por uma “ira santa”, interpelando tanto os

passantes que se apresentavam ao músico com uma indiferença medrosa em face da brutalidade, Caetano não toma partido da situação, não ficando ao lado dos estudantes e nem dos militares.

Tomando para si a figura do profeta, o cantor possesso, e que grita desaforos a todos, até os soldados da ditadura que tinham medo dele (VELOSO, 1997, p. 319). Sob a licença da figura do louco, Caetano se acha intocável pelos o que o rodeiam. Esse momento, o qual Caetano tem em alta conta como um happening e valorizando-a como um lance de arte de vanguarda (SCHWARZ, 2012, p. 92), em que os elementos apontados por Schwarz como a recusa da separação entre a arte e a vida prática e performance improvisada com dimensão política e inspiração libertária geral, só tem a autonomia enquanto aparência. Sintomática a imagem que Caetano toma para si nesse episódio:

Eu era o tropicalista, aquele que está livre de amarras políticas tradicionais e por isso pode reagir contra a opressão e a estreiteza com gestos límpidos e criadores. Narciso? Eu me achava nesse momento necessariamente acima de Chico Buarque ou Edu Lobo, de qualquer um dos meus colegas tidos como grandes e profundos. (VELOSO, 1997, apud SCHWARZ, 2012, p. 93)

O lance de vanguarda que coloca o tropicalista acima de todos, dos espancados, dos espancadores, colegas de ofício e transeuntes indiferentes a violência que mobiliza a cena, o qual Schwarz chama atenção para a afinidade do episódio com a desagregação que ocorria entorno como a representatividade do momento (SCHWARZ, 2012, p. 93) funciona como a autonomização auto referida que abre caminho para gestos límpidos e criadores.

Com a autonomização entre a esfera política e cultural, aquelas relações de trabalho que apareciam como engajadas também na perspectiva do nacional popular, perdem seu verniz histórico, e passam a ser somente relações de trabalho, contraditórias em relação ao seu percurso histórico no Brasil. Tomando o golpe militar de 64, e o fim das possibilidades de uma tentativa de modernização a partir da participação popular, toda a cultura engajada gestada na formação da indústria cultural parece girar em falso, revelando o caráter utópico da crítica. O que Schwarz (2012) argumenta como uma conversão histórica, a perda de um caráter de utopia, faz parte tanto da consolidação da indústria cultural e como da formação da sociedade do espetáculo no campo da cultura e da música popular brasileira.

Com o golpe, aquelas relações de trabalho que apareciam como opções políticas de engajamento mostram a sua falta de autonomia frente a forma social fetichista do valor,

visto que os militantes e engajados políticos tem de se reproduzir por meio do trabalho, não encontrando uma autonomia política em relação ao mercado, se inserindo nos postos de trabalho da indústria cultural. É um movimento diferente do argumento de Roberto Schwarz, no qual a derrota política da esquerda pelo golpe insere o Brasil precocemente na ordem pós moderna:

Aliás, conforme sugere Nicholas Brown, um estudioso americano do Brasil, da globalização, da bossa nova e do tropicalismo, a vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação. Em linha com esse esquema, a bossa nova seria um modernismo tardio, e a tropicália um pós-modernismo de primeira hora, nascido já no chão da derrota do socialismo. (SCHWARZ, 2012, p. 80)

Mas a pós-modernidade, como esfera autonomizada da cultura, não remete somente ao campo político, mas também à valorização do valor. Como Nicholas Brown afirma, por mais específico que seja o percurso político do Brasil, este é mais um caso dramático da modernidade política baseada em grandes projetos utópicos. O desapontamento em relação aos rumos tomados pelos movimentos de independência africana à dissipação da contracultura no anos 60 no primeiro mundo, transformada em “discordância mercantilizada de estilos de vida alternativos”¹³³ ao fim da guerra fria fazem parte daquilo que Marx formulou como a subsunção real do trabalho ao capital como “a conversão direta das economias tributárias, da agricultura de subsistência, da produção estética, das economias nacionais dos antigos Estados socialistas em economias capitalistas”. Mas não seria a subsunção de todas as esferas à universalização da forma valor como desdobramento do processo de modernização, e não somente à derrota no campo político? Se colocarmos em foco a formulação da linha evolutiva da música popular brasileira como produção intelectual à parte do espetáculo, e a cisão das esferas cultural e política gestadas no processo de industrialização do país, a análise de Nicholas Brown, sobre “as outras conversas sobre os jeitos do Brasil” que formam “uma imagem liberal de um país repleto de diferenças sem conflitos, uma imagem que se parece, estranhamente, com o mercado” (BROWN, 2014, p. 186). Seriam estas outras conversas sobre os jeitos do Brasil as

133 BROWN, 2004, p. 295

“miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava” autonomizadas e autoreferidas como Caetano Veloso vislumbrou?

2.8 – Complexo, moderno, retardatário e negativo . Algumas considerações sobre fim de século e a crise do trabalho.

Em *Fim de Século*, Roberto Schwarz apresenta um diagnóstico da situação do país em meio aos avanços das políticas neoliberais, colocando em perspectiva o processo de modernização pelo qual o país passara desde 1964. O diagnóstico também versava sobre a irrelevância no plano cultural (SCHWARZ, 1999, p.158) que o país se encontrava nos anos 90, devido ao divórcio entre a aspiração cultural e condições locais, traços comuns da vida em colônias ou ex – colônias (SCHWARZ, 1999, p.156) e que pareciam estar prestes a serem superados pelo nacional desenvolvimentismo no campo da cultura antes do abrupto encerramento do horizonte de perspectivas progressistas.

O ciclo desenvolvimentista, que para Schwarz nascera da conjunção entre mercado interno e industrialização (SCHWARZ, 1999, p. 157), tinha adquirido certos ares de epopeia patriótica com a construção de Brasília, e seu ponto de chegada seria a sociedade nacional integrada livre dos estigmas coloniais e ao lado dos países adiantados, ainda que a elite tivesse a convicção de quê, no meio do caminho, haveria momentos de fricção com os interesses norte americanos. Em paralelo, segundo o crítico, outra convicção foi se formando nos anos 60. Nela, o anti-imperialismo dependeria de uma mudança na correlação interna das forças entre as classes sociais no país, da qual o nacionalismo alcançaria seus objetivos se fosse impulsionado pelo acirramento da luta de classes. Essa convicção radical seria encerrada pelo golpe militar de 64.

Essa outra convicção seria responsável por retirar o país da irrelevância no campo cultural mundial. A estética da fome de Glauber Rocha, a Teoria da Dependência, e a obra de Celso Furtado tiveram repercussão internacional. Apesar do fim da dimensão democratizante do processo (SCHWARZ, 1999, p.158) o nacional desenvolvimentismo após uma breve pausa, segundo Schwarz (Ibidem), se intensificara, sob direção e características da direita, ou seja, do governo militar.

O ciclo desenvolvimentista encontrava seu fim frente aos dois choques do petróleo, a crise da dívida, com os novos saltos tecnológicos e a globalização da economia. Nos anos 80, o nacional desenvolvimentismo “havia se tornado uma ideia vazia, ou para a qual não

havia dinheiro” (Ibidem). Aquilo que o crítico literário diagnosticava como “nosso fim de século” era o período contemporâneo, em que as novas condições de tecnologia e as condições necessárias para se completar a industrialização a integração nacional do país, que haviam se tornado inalcançáveis (Ibidem).

Alguns aspectos sobre o fim do nacional desenvolvimentismo, é que este não teria sido nem desenvolvimentista, e nem nacional, já que o motor da industrialização esteve alicerçado nas multinacionais como a Volkswagen a integração da sociedade brasileira havia terminado em um quase apartheid (SCHWARZ, 1999, p. 158 – 159). A burguesia nacional aspirava à associação ao capital estrangeiro, o que lhe parecia mais natural que uma aliança com os trabalhadores do país os quais também preferiam as empresas estrangeiras (Ibidem). E o que tinha aparência de acumulação, segundo o crítico, havia se perdido ou servido para outros fins.

Nessa perspectiva, ainda que Roberto Schwarz tenha se aproximado de algumas formulações sobre o colapso da modernização de Robert Kurz, como as sociedades pós catastróficas que não conseguiram viabilizar o seu desenvolvimento ou os sujeitos monetários sem dinheiro (SCHWARZ, 1999, p. 160), que no caso brasileiro formam as massas que haviam sido arrancadas de seus enquadramentos semi coloniais (SCHWARZ, 1999, p.158) e liberadas como mão de obra do processo de industrialização. O que este processo desenvolvimentista objetivou, mesmo que de forma precária, foi integrar as massas ao universo da cidadania e do trabalho assalariado por meio da industrialização e da economia moderna contrariando o destino agrário dado pelo imperialismo (SCHWARZ, 1999, p.156). A partir deste diagnóstico, temos algumas ressalvas a serem feitas, e que se entrelaçam com as reflexões apresentadas ao longo da dissertação.

Quando o crítico argumenta a respeito das consequências do “divorcio entre a economia e a nação” (SCHWARZ, 1999, p. 162), trata-se do significado de uma cultura nacional que não articule nenhum projeto de vida material e que estaria definida pelas flutuações do mercado como um estilo de vida a consumir entre outros (Ibidem). Parece não se tratar só da constatação da cultura como casca vazia, mas da impossibilidade de que a cultura saia da irrelevância a qual ela se encontra, com um projeto propositivo e transformador, como já havia sido uma vez quando o “desenvolvimento nacional reorganizava o espaço da imaginação e do pensamento crítico em torno de um eixo interno” (SCHWARZ, 1999, pg. 156).

Mas esperar do nacionalismo, seja de direita ou de esquerda, uma saída para a estagnação ou para a superação é parte do mesmo fetichismo da mercadoria, como elaborado por Marx, que Roberto Schwarz se baseia para uma auto crítica ao grupo dos Seminários de Marx pelo apreço à crítica marxista de cunho desenvolvimentista desenvolvida pelo grupo (SCHWARZ, 1999, p. 103).

O nacionalismo é um fetiche, tal como a nação. E esta não se encontra divorciada da economia, muito pelo contrário. O exercito e polícia civil, federal, militar bem como a inteligência nos últimos anos deram provas de eficiência e garantia de cidadania e liberdade de expressão aqueles que reivindicaram o nacionalismo nas grandes avenidas símbolos do desenvolvimento, mostrando grande competência no uso de novas técnicas e novos equipamentos na mobilização pela violência direta contra um sem número de cidadãos, reorganizadas e reequipadas pelos investimentos feitos nos últimos anos pelo governo nacionalista de esquerda, após uma onda desenvolvimentismo de mais de uma década. O resultado nós vimos. A nação oriunda de ambos os campos políticos, aparentemente opostos, procurou assegurar o capital por todos os meios, seja pela violência econômica, extra econômica ou pela violência direta, garantindo o funcionamento da economia, seja no momento da copa do mundo de 2014, seja após o impeachment de 2016.

As questões continuam se agravando. Os genocídios tanto no campo quanto na cidade aumentam de intensidade e de número de vitimas, do encarceramento em massa partem a formação de exércitos paralelos e rebeliões com cenas de violência que colocam a ficção em um patamar de conto infantil frente ao espetáculo. A concentração de renda se eleva à níveis absurdos, enquanto o estado festejado como símbolo nacional quebra com a bancarrota financeira, sem dinheiro para pagar os funcionários da educação e da saúde, fechando hospitais, convivendo com tiroteios cotidianos e administrado diretamente por intermediários do poder divino, à todo o vapor rumo ao aprofundamento do colapso.

Ao que nos parece, a formulação de Roberto Schwarz sobre o processo de modernização e a inserção do Brasil nesse bojo, trata de um movimento de “historicizar a modernização” (Ibidem). Acompanhando o quadro geopolítico efetivo sob o diagnóstico de Robert Kurz, para quem o mercado já não é para todos, o fim do nacional desenvolvimentismo revelaria o mito da convergência providencial entre progresso e sociedade brasileira em formação (ou latino americana), para quem o problema da modernização era o lugar do nacional e sua posição em relação ao outros países do mundo,

e não em relação ao processo de modernização mundial (SCHWARZ, 1999, p.161 – 162). Mas historicizar a modernização é uma constatação histórica frente a um Estado sem dinheiro, junto ao movimento mundial de abertura dos mercados sob o neoliberalismo e queda da URSS, quando se tornava impossível sustentar uma ideia de desenvolvimento capaz de integrar a nação.

Parece-nos que a dimensão civilizatória do processo presente na ideia de industrialização não é abandonada, repousando nas escolhas históricas. A elite que preferiu se associar ao capital internacional em detrimento da classe operária do país e a aliança de classes que não se concretizou. Mas a associação desses setores permanece como um horizonte perdido, que ainda guarda a reminiscência que poderia ter sido a industrialização que levaria a integração nacional.

Assim, o artigo *O trabalho interpretativo no Brasil: traçado interpretativo de sua história de formação e de sua crítica*, pode nos oferecer uma base de reflexão a respeito do processo de modernização da sociedade e a problematização das escalas de território no processo de modernização. Nesse sentido, o estudo da territorialização do capital como processo de formação das relações de trabalho pelo uso da violência extra econômica e da violência econômica serão rapidamente retomados em relação a escala territorial do Estado nacional desde sua formação (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014).

Trata-se primeiramente em levar em conta que o próprio Estado nacional brasileiro é pressuposto da divisão territorial do trabalho e “e não uma comunidade que decidiu conscientemente por essa forma de organização territorial.” (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014, p. 56). Nesta perspectiva, há formas territoriais específicas, forjadas por meio da divisão internacional do trabalho e que podem ser apresentadas no processo de territorialização do capital que viria a formar um Estado nacional, como capítulo secundário da modernização na formulação de Caio Prado Jr., e onde a colônia revela o segredo da metrópole tal como formulado por Marx (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014, p. 57).

O ciclo desenvolvimentista, que para Schwarz nascera da conjunção entre mercado interno e industrialização, pode ser visto sob a passagem do padrão de territorialidade regional para a metrópole como um processo de autonomização. A partir da formulação de Francisco de Oliveira em *Elegia para uma Re(li)gião* (1977) em que o conceito de região é de uma região econômica e política, que em diálogo com a Teoria da Moderna Colonização de Karl Marx, na ausência da expropriação completa do trabalhador, política

economia não podem se autonomizar. (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014, p. 58).

Nas condições de colônia, as regiões se dão como formas sociais fundidas. As relações de trabalho são não assalariadas, o que conferem a aparência de atraso das regiões. A especificidade desse padrão de territorialidade regional se refere a necessidade do emprego direto da violência extraeconômica para se acumular o capital, no qual as várias regiões que compõem o território nacional possuem processos particulares de acumulação e expropriação.

A escala do Estado no padrão territorial regional vem da presença da Guarda Nacional como forma de institucional do poder regional. Essa instituição marca de forma especial a reprodução do capital e por consequência uma forma especial de luta de classes onde o econômico e o político se fusionam (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014, p. 60), personificados na figura do coronel. “Trata-se da forma institucional reconhecida do domínio territorial pelo Estado brasileiro até o fim da Primeira República” (Ibidem).

Esse conceito de região explicita a relação entre terra, trabalho e capital, articulando-o à dominação social apresentada na crítica de Marx à economia política. Dessa forma, a dominação territorial é explicada pelo fetichismo da mercadoria, que critica a separação comumente naturalizada entre esses três fatores de produção, que remete aos moldes da economia política. (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014, p. 60)

Assim para que o capital seja uma relação social de dominação, a terra tem que ser uma mercadoria em posse do monopólio de uma classe, e o trabalhador tem de estar expropriado dos meios de reproduzir a sua existência autonomamente. Marx chama de autonomização a separação entre terra, trabalho e capital, como já vimos no percurso de nossas reflexões anteriormente. Mas é a dependência do trabalhador dos meios de produção para poder se reproduzir que revela a economia como violência. Nas condições sociais da região, a terra não é monopólio de classe e o mercado não é autonomizado, o que implica que as relações de trabalho dependam da coerção direta da violência privada a fim de mobilizar o trabalho. Nesse processo, o que parece ser uma territorialidade não especificamente capitalista é interpretado como momento de imposição forçada do trabalho capitalista. (HEIDEMANN, TOLEDO, BOECHAT, 2014, p. 60)

Portanto, o padrão de territorialidade regional deixa de ser regional quando essas formas, terra, trabalho e capital não se encontram mais fusionadas, estando separadas uma em relação a outra. Estando elas separadas, a mercadoria força de trabalho se encontra livre para achar a forma de sua reprodução, liberdade esta negativa.

A conjunção de mercado interno e industrialização do nacional desenvolvimentismo pressupõe a expropriação dessa mão de obra no campo para que ela, livre de seus meios de reprodução, seja empregada pelas relações de assalariamento. Essas formas de trabalho que não se encontram autonomizadas são vistas como atrasadas ou arcaicas. Mas a industrialização, não porta em si a dimensão civilizatória que ela aparentemente possuía durante a revolução industrial na Europa. Foram especificidades históricas em relação o processo de desenvolvimento do capitalismo que produziram formas particulares do mesmo processo. Se a industrialização proporcionou o Estado de bem estar social europeu, devemos olhar para a situação do trabalho nas colônias e ex colônias que sustentaram esse processo. Como dito acima, a colônia revela o segredo da metrópole.

O desenvolvimento econômico, do qual a indústria cultural é parte no Brasil, se dá nesse esforço de modernização. Com o golpe militar, a mistura de progresso que repõe o atraso, e que passou a ser chamado de regime de *modernização conservadora*, pode ser contraposto pelo que Robert Kurz chama de *modernização retardatária* (TOLEDO, BOECHAT, HEIDEMANN, 2012) dos países de Terceiro Mundo. Nessa formulação, devemos levar em consideração que Estado e mercado são dois polos do mesmo processo histórico que é o sistema mundial produtor de mercadorias, onde ambos tem seu fundamento na produção do valor, ou seja, no trabalho abstrato.

Abstraindo o revestimento ideológico e político das estruturas internas da modernização do Terceiro Mundo, nas sociedades pós-coloniais o elemento estatista da modernidade tinha de impor-se ao monetarista ainda com maior ímpeto em relação ao Ocidente, a fim de possibilitar os processos de modernização.

Este permite a formação de um mercado interno, de uma capacidade aquisitiva produtiva (KURZ, 1992, p.156), que nasce da exploração em empresas de força de trabalho humana, realizada no nível mundial de produtividade. Desde o início da industrialização dos países de Terceiro Mundo no período do pós-segunda guerra, a tentativa da industrialização é de alcançar o padrão mundial dos níveis de produtividade dos países centros do capital.

A ideia de que uma assim chamada acumulação primitiva continuaria acontecendo no terceiro mundo e que se manifesta como exploração capitalista de mão de obra barata, segundo Kurz, não se fundamenta no processo geral da produção global de mercadorias, mas nos exames de casos e de áreas particulares parte desse processo de produção global.

No caso, a exploração barata da mão da força de trabalho humana no Terceiro Mundo, como transferência de crescimento capitalista bem sucedida ou prestes a ter sucesso pode ser confundida na aplicação das antigas categorias de “exploração” de um país por outro, pelo simples deslocamento do trabalho industrial para o terceiro mundo. (KURZ, 1992, p.157).

Assim, a industrialização do Terceiro Mundo, como o caso do Brasil, que produziu uma industrialização própria e instalada por capital estrangeiro por meio da divisa da “economia de trabalho intensivo para a economia de trabalho orientada na tecnologia” (KURZ, 1992, pg. 158). Com as inovações tecnológicas e cientificação do processo, a mão de obra barata do Terceiro Mundo não apresentava mais condições e vantagens de concorrência com essas transformações técnicas.

Quanto menos o Terceiro Mundo conseguia acompanhar a corrida da produtividade, tanto menos pôde sua economia levantar pelo menos os investimentos indispensáveis para o próprio desenvolvimento e os mercados internos, e tanto menos interessante tornou-se ele para investimentos estrangeiros diretos, por parte do capital ocidental. Passou a depender de créditos do sistema bancário ocidental e das instituições internacionais (FMI, Banco Mundial). (KURZ, 1992, pg. 160)

Com a insolvência do México em 1982, essa industrialização promovida por meio dos créditos internacionais nos anos 70 se desfaz. Como um passo desesperado, a busca de empréstimos e os juros e custos advindos desses dividendos se expandiam com maior rapidez do que o desenvolvimento dos mercados internos e externos, em que a industrialização endividada tinha fracassar seja pela substituição de importações, seja pela industrialização para exportação (KURZ, 1992, pg. 162). Não foi só no Brasil que a industrialização fracassou. Argentina, México, e outros países da Ásia, com exceção dos pequenos Tigres Asiáticos, trilharam o mesmo caminho.

No Brasil, a violência de imposição do elemento estatista da modernidade tinha de se impor com maior força que o monetarista. Levando em consideração essa imposição, os regimes de modernização do hemisfério sul, sejam sob os regimes marxistas ou movimentos nacionais libertadores, como Cuba, Vietnã e Angola, ou mesmo forma das ditaduras militares como o Brasil e o Irã, geraram da mesma forma que o Leste soviético estruturas estatistas do sistema produtor de mercadorias, com planos quinquenais, planejamentos e empresas estatais. (KURZ, 1992, p.166)

Esse processo de modernização recuperadora gerou uma gigantesca máquina burocrática muito além da base produtiva, onde pequenos grupos ocupavam os postos de

comando, enquanto o aparato geral alimentava uma boa parte da classe média, criando capacidade aquisitiva em grande escala. Como no socialismo real, o Estado desempenhava o papel de proprietário ou explorador das indústrias-chaves ou as subvencionava em uma extensão muito maior que o Ocidente.

Um dos resultados desse processo foi o surgimento de uma classe de trabalhadores industriais estatizada, ou com relações intravenosas com o Estado. No Terceiro Mundo, essa classe se integrou às classes médias, enquanto a grande massa da população ficou de fora do aparato estatal e da produção industrial para o mercado mundial, acabando na miséria (KURZ, 1992, p.167). A situação no início dos anos 90, no neoliberalismo, chega de forma dramática:

Mas já que a abertura forçada ao mercado mundial e a exigência de uma produtividade elevada impediam uma industrialização recuperadora completa e extensa, a acumulação primitiva não chegou a terminar sua obra. Ficou parada na metade do caminho, isto é, depois de desarraigar as massas, deixou de integrá-las na moderna máquina de exploração em empresas. (KURZ, 1992, p. 181)

Algumas ressalvas em relação ao caminho que percorremos até aqui, para estabelecer as bases do colapso da modernização, é a crítica contida no ensaio *fim de século* tema de nossa reflexão. A constatação de que o ciclo nacional desenvolvimentista e o processo de industrialização tinham chegado ao fim pela incapacidade de concorrer no mercado mundial foi dada, pois a modernização não dependia da posição do desenvolvimento do Brasil em relação ao mundo, mas do próprio processo de modernização do mundo que determina essa relação, como sociedade pós-catastrófica.

Com a cientificação e a terceira revolução industrial, a industrialização não é mais capaz de absorver trabalho no seu processo produtivo, formando os contingentes que não foram absorvidos pela industrialização, vista como a promotora da integração nacional e do progresso, como os sujeitos monetários sem dinheiro.

Para nós, o diagnóstico de Roberto Schwarz (1978) é dado pela derrota do campo político em 1964, em que a burguesia preferiu se aliar ao capital estrangeiro em detrimento aos trabalhadores. Parece-nos que esse diagnóstico permanece em *fim de século*, apesar da classe proletária já não ser vista como necessariamente socialista, mas tal como a burguesia, simpatizante do capital internacional, na falha dos primeiros em seu papel de vanguarda histórica.

Não queremos aqui de nenhum modo dizer que o regime militar era a única maneira do Brasil se modernizar, ou mesmo afirmar que o golpe é produto de uma crise

econômica que determinou esse processo. O fundo da Guerra Fria não deve ser ignorado, nem a luta de classes que estava em andamento no país e no mundo, muito menos a truculência de uma sociedade formada na base da violência do escravismo como o Brasil.

Mas pela ótica da crise do trabalho, o processo de industrialização do pós segunda guerra já colocava o Brasil em uma posição de modernização retardatária em relação à escala mundial. Isso não justifica a formulação para qual os traços do arcaísmo se repõe na sociedade brasileira. A questão é, se aquelas formas identificadas como atrasadas, são as formas de trabalho não autonomizadas. E como pensar as benesses da modernização pela industrialização que se realizava no Brasil, mesmo antes do golpe militar?

Ela também fora, como qualquer modernização retardatária em ação, baseada na exploração mão de obra barata. A qualificação desta mão de obra encareceria o preço desta, não se tornando vantajoso emprega-la no processo produtivo, movimento diferente da segunda revolução industrial na Europa, que talvez necessitasse de uma força de trabalho especializada para se realizar, absorvendo a superpopulação relativa no processo, à custa das colônias e ex – colônias. São relações não simultâneas do processo de modernização, e não conquistas civilizacionais que vem automaticamente com o desenvolvimento da indústria e do capital.

É de conhecimento a crítica de Roberto Schwarz aos tropicalistas em *Cultura e Política 1964 – 1969* (SCHWARZ, 1978), que os traços arcaicos são vistos como as formas tradicionais e localistas de poder, que com a integração imperialista pós-golpe, “modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade.” (SCHWARZ, 1978, p. 74) Da mesma forma que o arcaísmo, visto como um resíduo a ser superado passa a ser instrumento de opressão, a industrialização de libertadora e nacional, passa a forma de submissão (Ibidem). Vimos que o caráter nacional da industrialização após quase cinquenta anos é uma mera aparência, e não tem como o trabalho ser libertador, a não ser como liberdade negativa.

Mas essa conjunção entre o arcaísmo e sua reposição pelo moderno, no caso, mobilizada pelo golpe e pelo imperialismo, se tornou matéria dos tropicalistas. Como coloca o crítico, era a submissão de anacronismos à luz branca do ultramoderno, que transforma o resultado em alegoria do Brasil (Ibidem). “É literalmente um disparate – é esta a primeira impressão – em cujo desacerto porém está figurado um abismo histórico

real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista.” (SCHWARZ, 1978, p. 74)

Parece-nos que a conjugação do arcaico e do moderno, seriam etapas diferentes que teoricamente não poderiam coexistir na modernização, pois o progresso trazido pelo desenvolvimento necessariamente, como lógica, teria de substituir as relações de arcaísmo identificadas como atraso pelas modernas vistas como progressistas. Por outro lado, os tropicalistas eram uma vanguarda ambígua, pois “a conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado” (SCHWARZ, 1978, p. 75) tinha fortes tendências ao conformismo. Mas em *Verdade Tropical* (1997), vemos que o inconformismo tem forte potencial de alinhamento com o mercado. A crítica social funciona como valor de uso para a produção das mercadorias culturais dos tropicalistas. Quando o crítico coloca que o lugar social do tropicalismo é o mercado internacional, pois era necessária familiaridade com a moda internacional, (Ibidem) o disparate era a posituação de uma forma de Brasil à primeira vista irreconciliável como arcaico e moderno, pela justaposição do antigo e do novo, compondo um absurdo.

Noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. (SCHWARZ, 1978, p. 76)

Parece-nos que a própria justaposição, ausente de relação dialética, coloca estas formas que aparecem como antagônicas ou contraditórias esvaziadas em relação ao próprio processo histórico que as origina. Ao não se levar em conta os processos formativos, elas se colocam harmoniosamente, mas sem perder o antagonismo:

A distância tomada era suficiente para permitir que os termos em conflito coexistissem e colaborassem na mesma canção, no mesmo disco e sobretudo num mesmo gosto, mas não tanta que se perdesse a chispa antagônica, sem a qual iria embora o escândalo da mistura, que também era indispensável e devia ser conservado. A seu modo, era uma distância que, embora mudando a paisagem, deixava tudo como antes, com a dinâmica superadora a menos. (SCHWARZ, 2012, p. 98)

Parece-nos que a justaposição que os tropicalistas operacionalizam é uma forma autonomizada, portanto sem superação, em que os processos entre arcaico, visto como tradicional, e o moderno, visto como progresso, são campos autorreferidos e com aparência

de autonomia, compondo a imagem de Brasil. Em uma entrevista de 2007, Roberto Schwarz comenta sobre sua crítica de 1970 sobre o tropicalismo:

Deliberadamente ou não, ela fixava e fazia considerar a experiência da contrarrevolução vitoriosa, ou da modernização conservadora, que em vez de dissolver o fundo arcaico do país o reiterava em meio a formas ultramodernas. As alegorias do absurdo-Brasil, com seu poço de ambiguidades, com seu vaivém entre a crítica, o comercialismo e a adesão, são o achado e a contribuição do movimento. Ainda assim, em estética, e não só nela, os acertos têm o seu custo, que é parte do problema. É esse o campo explorado pela análise dialética, que procura desentranhar alguma verdade do emaranhado artístico. Se não me engano, a sua pergunta cedeu ao estereótipo do que seja a crítica de esquerda. *Verdade tropical* é uma obra incomum, que vai ficar. A sua qualidade é feita, entre vários méritos, de suas fraquezas. Quem não tenha olho para estas passará batido pelo incômodo e pelo alto grau de contradição do livro. São eles a sua principal força, a sua energia histórica, maior do que os seus méritos literários óbvios. Algo semelhante vale para o próprio tropicalismo. (SCHWARZ, 2012, pg. 183)

Na perspectiva apresentada neste último texto, não seria a alegoria de Brasil apresentada pelos tropicalistas a experiência da modernização retardatária, e não da conservadora? Pois se o arcaico não é atraso e nem é repostado pelo progresso, mas uma relação não simultânea em processo, parte da autonomização do capital e da dominação das relações de trabalho, esta não seria a potência que confere até hoje a atualidade e referência dessa vanguarda?

Por último. Caetano Veloso, após o impeachment, protagonizou diversas cenas provocativas e contraditórias. Desde cantar o hino nacional na posse da ministra Carmen Lúcia¹³⁴ na presença do presidente golpista e político profissional como todos, a publicação de um capítulo inédito em *Verdade Tropical* o qual comenta as críticas de Roberto Schwarz. Após o impeachment e o episódio hino nacional mencionado, ele tem se engajado em alguns momentos da política.

Fez shows em apoio ao MTST em São Paulo¹³⁵, Apoiou a votação a favor do processo que abria investigação contra Temer junto de outros artistas, parte do movimento 342 Agora, além de realizar reuniões com políticos como Marcelo Freixo (PSOL) e o

134 In: <https://www.youtube.com/watch?v=-tKL09Is7OE> Acessado em: 20/07/2017

135 PAULO, Paula Paiva; TITO Fábio. Caetano Veloso faz show em ato pelos 20 anos do MTST em SP. Globo, 10 dez 2017 In: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/mtst-faz-ato-na-zona-oeste-de-sp-em-comemoracao-aos-20-anos-do-movimento.ghtml> Acessado em 11/12/2017

senador Randolfe Rodrigues (Rede Sustentabilidade), junto de sua companheira Paula Lavigne. No relançamento do livro, promovido na inauguração da Casa Baixo Augusta, uma associação entre o bloco carnavalesco Acadêmicos do Baixo Augusta do empresário Alex Youssef e a Mídia Ninja e o Fora do Eixo, as novas forma de engajamento da esquerda¹³⁶ empresária de si mesma e parte da gestão populacional de operários do espetáculo, Caetano Veloso, que estava presente, disse a seguinte frase com a qual encerramos a dissertação “Eu enfrentei a desilusão do socialismo real. Precisamos enfrentar a desilusão do liberalismo real” (VELOSO, 2017).

Considerações Finais

Nossa dissertação se fecha nestas linhas finais. Não vamos aqui elencar ponto por daquilo que planejamos inicialmente ou gostaríamos de ter feito, ainda que nos sobre autocrítica do poderíamos ter feito e vontade de o fazer, e nos falte tempo e dinheiro para consegui-lo.

O texto permanece em aberto, e nos parece que ele tem de ficar assim. Esta pesquisa se baseou em uma série de reflexões, que partiram dos textos de base de estudo e muito conversa, com muita gente. Talvez por isso ele se apresse em alguns pontos e falte com cuidado em outros. Muitas conversas e pouco tempo para a dedicação da escrita, das reflexões e das muitas perguntas que apareceram pelo caminho. Buscamos, ao longo do texto, conservar a proposta inicial que nos apresentada após nosso exame de qualificação.

A partir do debate entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso, fizemos o esforço de nos aproximar das questões formuladas sob o conceito de territorialização do capital e autonomização como vem sendo formulado e discutido pelo grupo de estudos do Labor – USP a fim de refletir as mudanças no processo de modernização no campo da cultura e da política que aparentam autonomia, mas permanecem autonomizados. Em muitos momentos sentimos que nossa análise, nessa relação, ficou muito terra à terra com críticas assertivas à respeito de autores e processos. Muitas mediações ainda precisam ser feitas nesse diálogo para que o debate, a partir dos ditos conceitos formulados, fomentem um debate com o campo da cultura em relação à canção e a literatura. Ainda que esta

136 NOGUEIRA, Amanda. Bloco acadêmicos do baixo augusta inaugura centro cultural em São Paulo. Folha de São Paulo, 09 set 2017. In: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1925421-bloco-academicos-do-baixo-augusta-inaugura-centro-cultural-em-sao-paulo.shtml?loggedpaywall#> Acessado em 20/12/2017.

permaneça como uma esfera cindida do processo social a qual produz o próprio discurso, empregos para os professores, bolsistas e críticos críticos.

Bibliografia

Livros/ Artigos

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ANDRADE, Oswald. *Teatro. A Morta, O Rei da Vela, O Homem e o Cavalo. Obras Completas vol. 8*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas vol. 1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996.

BOECHAT, Cássio de Arruda. *Região do colonato: mobilização do trabalho e autonomização do capital na área de Olímpia (1857-1964) do Oeste Paulista*. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) FFLCH, USP, 2009.

BOECHAT, Cássio Arruda. *O colono que virou suco: terra, trabalho, Estado e capital na modernização da citricultura paulista*. 2013. 567f. Tese (Doutorado em Geografia Humana). FFLCH, USP, São Paulo, 2013.

BROWN, Nicholas. Brecht eu misturo com Caetano: citação, mercado e forma musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 59, p. 149-190, dez. 2014.

BROWN, Nicholas. *Tropicália, pós – modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital. Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. Org. Maria Elisa Cevasco e Milton Ohata. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, jun 1970.

CANDIDO, Antonio. *Feitos da burguesia*. *Discurso*, São Paulo, n. 11, p. 125-130, dec. 1979.

CEVASCO, Maria Elisa. *Modernização à Brasileira*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.59, pg. 191 – 212, dez. 2014.

COELHO, Frederico e COHN, Sérgio. (Org) *Tropicália. Coleção encontros*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008.

DALMÁS, Carine. *Frentismo cultural dos comunistas no Brasil e no Chile: Literatura, escritores e virada aliancista (1935 – 1936)*. *Projeto História*, São Paulo, n. 47, pp. 225-258, Ago. 2013.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2017.

DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz. Indústria Fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo, Boitempo, 2008.

FAVARETTO, Celso. Tropicália, alegoria, alegria. Cotia, São Paulo. Ateliê Editorial, 2007.

FAVARETTO, Celso. O Tropicalismo e a crítica da canção. Revista USP, São Paulo, n. 111. pg. 117-124 outubro/novembro/dezembro 2016.

GAUDEMAR, Jean-Paul. Mobilidade do trabalho e acumulação do capital. Lisboa : Editora Estampa, 1977.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES, Anderson, OTSUKA, Edu Teruki, RABELLO, Ivone Daré. O retratista e os intelectuais às voltas com 1964. Ver. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 57, p. 327-348, dez. 2013.

HEIDEMANN, Heinz Dieter. “Os migrantes e a crise da sociedade do trabalho: humilhação secundária, resistência e emancipação”, In: *Migrações: discriminação e alternativas*, São Paulo: Paulinas, 2004.

HEIDEMANN, Heinz Dieter; TOLEDO, Carlos de Almeida and BOECHAT, Cássio Arruda. O trabalho no Brasil: traçado interpretativo de sua história de formação e de sua crítica. 2014, vol.28, n.81, pp.55-67.

JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 81-126.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

KURZ, Robert. Com Todo o Vapor ao Colapso. Juiz de Fora, MG, Editora UFJF e Pazulin, 2004.

_____. O Colapso da Modernização. Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

_____. A Indústria Cultural no século XXI. Sobre a atualidade da concepção de Adorno e Horkheimer. Disponível em <200d200P://obeco.planetaclix.pt/>. Tradução de Boaventura Antunes, 03/2013.

_____. A nova simultaneidade histórica. O fim da modernização e o começo de uma outra história mundial. Disponível em [200d200P://obeco.planetaclix.pt/](http://obeco.planetaclix.pt/) Tradução de Luiz Repa, 2003.

LEITE, Ana Carolina Gonçalves. Formação e atualidade da questão regional no processo de modernização do Vale do Jequitinhonha mineiro. *Boletim Campineiro de Geografia*, v. 4, n. 1, 2014.

_____. O campesinato no Vale do Jequitinhonha: da sua formação no processo de imposição ao trabalho à crise da (sua) reprodução capitalista. Tese (Doutorado em Geografia Humana) FFLCH, USP, 2015.

MARX, Karl. *O Capital – Crítica da Economia Política*. Livro I, tomo I (volume 1). São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. *O Capital – Crítica da Economia Política*. Livro III, tomo II (volume 2). São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAES, Fernando A. *Capitalismo Tardio e Sociedade Moderna. História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Coord. Fernando Novais. Org. Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 560 – 658.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Território e História no Brasil*. São Paulo, Annablume, 2005.

MORLEY, Helena. *Minha Vida de Menina*. 1ª 201d. – São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

_____. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo, Annablume: Fapesp, 2001.

NOVAIS, Fernando A. *Portugal e Brasil na Crise do Antigo Sistema Colonial (1777 – 1808)*, São Paulo: Hucitec, 1989.

OHATA, Milton. Progresso à moda brasileira. *Piauí*, n. 69, p. 70-72, jun. 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica a razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2013.

OLIVEIRA, Francisco de. *Elegia para uma re(li)gião*. SUDENE, Nordeste. Planejamento e conflito de classes. São Paulo, Boitempo, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de. *O Elo Perdido. Classe e identidade de classe na Bahia*. São Paulo, Editora Perseu Abramo, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2006.

_____. A moderna tradição brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1988.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. Ver. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 44, p. 105-124, fev. 2007.

_____. Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo, Nankin Editorial, 2001.

PRADO Jr. Caio. Formação do Brasil Contemporâneo. 23ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1996.

RENTE, Renata Santos. Região geográfica e o regional na literatura brasileira: a representação do sertão em Guimarães Rosa e os debates sobre a formação do Brasil. 2013. 202f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). FFLCH, USP, São Paulo, 2013.

RISÉRIO, Antônio. Avant – garde na Bahia. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 61, p. 56-81, ago. 2015.

_____. As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

_____. Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000^a.

_____. Que horas são? São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000b.

_____. Duas Meninas. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TATIT, Luiz. O Cancionista. Composição de canções no Brasil. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TATIT, Luiz. O Século da Canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular. Da modinha a Canção de Protesto. Petrópolis, Editora Vozes, 1975.

TOLEDO, Carlos de Almeida. A região das Lavras Baianas. 2008. 246f. Tese (Doutorado em Geografia Humana), FFLCH, USP, São Paulo, 2008.

TOLEDO, Carlos de Almeida; BOECHAT, Cássio Arruda; HEIDEMANN, Heinz Dieter. Vinte anos de um grupo de estudos do LABUR – crise e crítica do sistema fetichista produtor de mercadoria e da modernização retardatária brasileira. Revista do Departamento de Geografia, São Paulo, p. 154-170, dec. 2012.

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. O mundo não é chato. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo, Publifolha, 2005.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

Filmografia

TERRA em transe. Direção: Gláuber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (105 min), 35 mm, p&b. Cópia da Cinemateca Brasileira.

Sites da internet

ADORNO, Theodor W. “Résumé sobre Indústria Cultural” In: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:GO6F2m1Ff70J:www.nupese.fe.ufg.br/up/208/o/ADORNO_-_R%25C3%25A9sum%25C3%25A9_sobre_ind%25C3%25BAstria_cultural_-_Adorno.htm%3F1349567486+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acessado em: 05/03/2016

ASCHER, Nelson. O crítico justiceiro. Revista Veja, p. 138-139, 2 maio 2012. Acessado em 21/03/2016.

ALVAREZ, Rodrigo. Caetano e Gil ignoram boicote e se apresentam em Israel. Jornal da Globo, 27 jul. 2015. In: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2015/07/caetano-e-gil-ignoram-boicote-e-se-apresentam-em-israel.html> Acessado em: 08/08/2016

BAÍÁ, Paulo, DUARTE, Ozeas. Música, problema intelectual e político. Teoria e Debate, n. 35, 01 ago. 1997. In: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/musica-problema-intelectual-e-politico?page=full> acessado em: 03/10/2017

BORTOLOTTI, Marcelo. Roberto Carlos em Ritmo de Ditadura. Revista Época, 04 abr. 2014 In: <http://epoca.globo.com/tempo/noticia/2014/04/roberto-carlos-em-britmo-de-ditadurab.html>

CARVALHO, Marco Antonio. Abordagem nos Jardins tem de ser diferente da periferia, *diz novo comandante da Rota*. O Estado de São Paulo, 24 ago 2017. In: <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,abordagem-nos-jardins-tem-de-ser-diferente-da-periferia-diz-novo-comandante-da-rota,70001948516> Acessado em: 23/09/2017

COSTA, Iná Camargo. Agitprop e Teatro do Oprimido. Instituto Augusto Boal, 2017. In: https://institutoaugustoboal.org/2017/03/15/agitprop-e-teatro-do-oprimido-texto-de-ina-camargo-costa/#_ftn1

Comissão Nacional da Verdade: <http://www.cnv.gov.br/index.php> Acessado em: 04/11/2016

CRUZ, Renato. Da contracultura, Steve Jobs fez uma revolução digital. Estado de São Paulo, 09 out 2011. In: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,da-contracultura-steve-jobs-fez-uma-revolucao-digital-imp-,783085> Acessado em: 30/08/2017

FAUSTO, Ruy. Caetano Veloso, Roberto Schwarz, etc. Revista Fevereiro n.6. set 2013. In: <http://www.revistafevereiro.com/pag.php?r=06&t=16> Acessado em: 04/11/2016

ESTADO DE SÃO PAULO. Caetano diz preferir Marina e chama Lula de 'analfabeto'. O Estado de São Paulo, 05 nov. 2009. In: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,caetano-diz-preferir-marina-e-chama-lula-de-analfabeto,461681> Acessado em: 06/07/2017

FOLHA DE SÃO PAULO Roger Waters pede para Gil e Caetano boicotarem show em Israel, e a dupla se nega. Folha de São Paulo, 01 jun 2015. In: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1636156-carta.shtml> Acessado em: 02/08/2017

FOLHA DE SÃO PAULO Em nova carta, Roger Waters implora que Caetano cancele show em Tel Aviv. Folha de São Paulo, 30 jun. 2015. In: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1649249-em-nova-carta-roger-waters-implora-que-caetano-cancele-show-em-tel-aviv.shtml> Acessado em: 02/08/2017

Frazão, Eliana. Dona Canô vai pedir desculpas a Lula após Caetano chamá-lo de analfabeto. UOL notícias, 16 nov. 2009. In: <https://noticias.uol.com.br/politica/2009/11/16/ult5773u2980.jhtm> Acessado em: 18/09/2017

GALHARDO, Ricardo. Lula: crise é tsunami nos EUA e, se chegar ao Brasil, será 'marolinha'. Jornal O Globo, 04 out. 2008. In: <https://oglobo.globo.com/economia/lula-crise-tsunami-nos-eua-se-chegar-ao-brasil-sera-marolinha-3827410#ixzz4rkkSwKyB> Acessado em: 08/07/2017

GOMES, Rodrigo. Grafiteiros aderem a projeto de arte urbana da gestão Doria 'para evitar novos equívocos'. Rede Brasil Atual, 10 mar 2017. In: <http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/03/grafiteiros-aderem-a-projeto->

de-arte-urbana-da-gestao-doria-2018para-evitar-novos-equivocos2019 Acessado em: 28/08/2017

GRAIEB, Carlos. A ditadura da vaidade de Roberto Carlos. Revista Veja, 25 abr. 2013 In: <http://veja.abril.com.br/entretenimento/a-ditadura-da-vaidade-de-roberto-carlos/#> Acessado em 02/08/2017

HADDAD, Fernando. Vivi na pele o que aprendi nos livros. Um encontro com o patrimonialismo brasileiro. Revista Piauí, edição 129, junh. de 2017. In: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/vivi-na-pele-o-que-aprendi-nos-livros/> Acessado em: 08/08/2017

MARTINS, Rodrigo. Crise no Rio de Janeiro: uma tragédia para a população. A situação impõe sofrimento aos cidadãos e o estado decide enveredar pelo perigoso caminho da austeridade fiscal. Carta Capital, 07 ago 2017. In: <https://www.cartacapital.com.br/revista/964/crise-no-rio-de-janeiro-uma-tragedia-para-a-populacao> Acessado em: 05/09/2017

MENDONÇA, Heloisa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. El País, 13 set 2017. In: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html Acessado em 23/09/2017.

MIRANDA, André. Renovação da crítica ao tropicalismo Caetano Veloso responde a ensaio em que Roberto Schwarz analisa ‘Verdade tropical’ e reabre polêmica de 1969. Jornal O Globo, 13 abr. 2012. Acessado em 04/09/2017 In: <https://oglobo.globo.com/cultura/renovacao-da-critica-ao-tropicalismo-4629714> Acessado em: 10/08/2017

MOURA, Flávio. Cortina de fumaça. Caetano fugiu do tema, diz Schwarz. Folha de São Paulo, 22 abr 2012. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml> Acessado em: 10/08/2017

O GLOBO Exército, Marinha e Aeronáutica se dividirão durante operações no RJ. Jornal O Globo, 29 jul 2017. In: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/exercito-marinha-e-aeronautica-se-dividirao-durante-operacoes-no-rj.ghtml> Acessado em: 21/08/2017

REDAÇÃO. Roberto Carlos deixa o grupo Procure Saber após ataque de Caetano Veloso. Revista Rolling Stone, 06 nov. 2013. In: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/roberto-carlos-deixa-o-grupo-procure-saber-apos-ataque-de-caetano-veloso/> Acessado em: 02/08/2017

Seminário CEBRAP: Seminário Roberto Schwarz *Martinha versus Lucrécia*. Auditório CEBRAP, 14/12/2012. In: <https://www.youtube.com/watch?v=jjVN5gtBsaA> Acessado em: 05/06/2015

VELOSO, Caetano. 'Lixo lógico'. Novo álbum de Tom Zé é o melhor disco desde seu renascimento. O Globo, 05 ago 2012. In: <https://oglobo.globo.com/cultura/lixo-logico-5692980#ixzz54rOS4oqQ> Acessado em: 07/04/2017

VELOSO, Caetano. Visitar Israel para não mais voltar a Israel. Folha de São Paulo, 08 nov. 2015. In: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/11/1703012-visitar-israel-para-nao-mais-voltar-a-israel-por-caetano-veloso.shtml> Acessado em: 16/08/2017

VIEIRA, Daniela dos Santos. O nacional-popular no projeto estético de Caetano Veloso. Revista Sibila, poesia e crítica literária, 10 fev 2014. In: <http://sibila.com.br/cultura/o-nacional-popular-no-projeto-estetico-de-caetano-veloso/10299> acessado em: 10/08/2017

WERNECK, Paulo. Caetano Veloso e os elegantes uspianos "Por que Schwarz ou Chaui nunca têm nada a dizer sobre o que se passa na Coreia do Norte?" Folha de São Paulo, 15 abr 2012. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml> Acessado em: 04/09/2017

WISNIK, José Miguel. Versus. Jornal O Globo, 28 abr 2012. In: <http://www.trela.com.br/arquivo/versus> Acessado em: 03/04/2016

WOLFF, Jorge. Verdades + ou – Tropicais Caetano Veloso X Roberto Schwarz, In: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=49&pdf=si>. Acessado em 11/07/2017

Consulta a biografia de Rogério Duarte: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/biografias/rogerio-duarte>