

NOS TRÓPICOS DE PERNAMBUCÂNCER: CONFRONTOS INTELECTUAIS SOBRE A CULTURA BRASILEIRA EM TRÂNSITO NOS ANOS 60/70 EM RECIFE

Aristides Oliveira¹ e Amilcar Bezerra²

RESUMO

Este artigo faz uma breve exposição baseada nas polêmicas do Movimento Tropicalista, articulada pelo jornalista Celso Marconi no Jornal do Commercio. Os fragmentos analisados aparecem enquanto oportunidade fundamental para compreender o debate cultural e as reações negativas em torno das primeiras manifestações Tropicalistas em Pernambuco, movimento cultural que mudou os rumos da arte no Brasil em fins dos anos 1960. Antes do impacto do movimento, a cidade era marcada pelo conservadorismo intelectual, que vivenciou um modelo de política cultural oficial, influenciado pelo regionalismo tradicionalista de Gilberto Freyre e o armorialismo, contido na obra Ariano Suassuna.

Palavras-chave: Tropicalismo, PEBA, pernambucália.

ABSTRACT

This study displays a brief exposition which was based on the polemic of the Tropicália Movement, which was articulated by the journalist known as Celso Marconi on Jornal do Comercio. The analyzed fragments were seen as fundamental opportunities in order to comprehend the manifestations of the Tropicália Movement in Pernambuco, such a cultural movement which changed the ways of art itself in Brazil at the end of the 1960's. Before the impact of the movement, the city had been marked for the intellectual conservatism which experienced a pattern of official cultural policy which showed as its basis the traditional regionalism of Gilberto Freyre and the Armorial art contained in Ariano Suassuna's work.

Keywords: Tropicalismo, PEBA, pernambucália.

¹ Mestre em História do Brasil, realizador audiovisual amador, integrante do Coletivo Diagonal, professor da Faculdade do Médio Parnaíba (FAMEP) e Faculdade de Ensino Superior do Piauí (FAESPI). Mantém o blog: coletivodiagonal.tumblr.com. Acredita que a bicicleta é um instrumento revolucionário.

² Professor Assistente do Núcleo de *Design* do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Tropicalismo: considerações preliminares.

O advento do Tropicalismo, em fins dos anos 1960, representou um abalo de grande amplitude e duração nas concepções mais ou menos estabelecidas de cultura brasileira então vigentes.

Celso Favaretto afirma que 1967 é um momento-chave para a pulsação criativa na cultura brasileira, devido o intenso “afluxo de propostas, experiências e talentos, responsáveis pela configuração de uma ampla atividade de vanguarda, com a convergência de projetos e tendências em desenvolvimento nas diversas áreas artísticas [...] mais precisamente [...] [no] final de 1964 e inícios de 1965”. (FAVARETTO, In: BASUALDO, 2007, p.81)

O período coincide com os primeiros anos após o golpe civil-militar, que instaura um regime político ditatorial no país. É, portanto, paradoxalmente, num clima de tensão repressora, que é detonada a efervescência que Roberto Schwarz qualificou de “hegemonia cultural de esquerda”.

Sob a pressão da censura e do cerceamento dos direitos individuais de expressão, o Brasil vivencia um surto de produção artística engajada, em boa parte inspirada nas expressões das culturas populares locais. Talvez como efeito de “um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural. Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da ‘resistência’” (HOLLANDA, 1992, pp. 95/96).

Esse posicionamento dos grupos engajados na politização das manifestações populares era visto por parte dos jovens artistas – o músico Caetano Veloso, o cineasta Glauber Rocha, entre outros – como uma atitude arriscada de folclorização das expressões culturais, “inibindo a possibilidade de ensaiar uma reflexão efetiva e mobilizadora acerca da situação da cultura brasileira contemporânea, e de situá-la precisa e efetivamente no contexto internacional”. (BASUALDO, 2007, p. 12)

Assim, movimentos como a Tropicália exercem uma importante influência na medida em que, subvertendo as relações padronizadas de circulação das obras no âmbito da produção cultural legitimada, expressam inquietações de parcela da juventude brasileira, que começa a abrir espaço para uma cena artística

underground, “desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo” (HOLLANDA, 1992, p. 51).

Nesta perspectiva, a intenção política não estaria de todo expurgada do impulso artístico, no entanto não seria mais protagonista deste. A liberdade, a experimentação e a transgressão das linguagens artísticas é que motivariam as intenções daqueles que, ao se afastarem da arte militante, levavam adiante o projeto de modernização da arte brasileira:

[...] compondo a renovação das linguagens e das imagens alusivas ao contexto sócio-político. Essas atividades confluíam na necessidade, que se impunha, de fazer a crítica da “realidade brasileira” e de articular a resistência política face às restrições da liberdade de expressão impostas pelo regime militar. Mas, antes de tudo, tratava-se de levar adiante o trabalho de renovação que vinha impulsionando o desejo de modernidade artístico-cultural, desde o início da década de 1950. (FAVARETTO, In: BASUALDO, 2007, p.81)

Para os artistas “desengajados” do nacionalismo “triumfante”, era preciso situar a cultura brasileira “em um contexto mundial, com relação às mudanças revolucionárias de fim dos anos 60. É a tentativa de buscar o lugar do Brasil nesse mundo, de devolver o mundo ao Brasil e o Brasil ao mundo”. (BASUALDO, 2007, p. 14) O desejo de vivenciar a identidade brasileira enquanto um *work in progress* então se aprofunda no pós-68, mesmo com as pressões promovidas pelas cercas estatais, no período mais duro da ditadura civil-militar.

Deste modo, visualizamos retrospectivamente a formação de um painel de manifestações artísticas que movimentam os anos 60 – como o “Violão de Rua” e a “Poesia Práxis” (1962), o “Poema-Processo” (1967) e o “Tropicalismo” (1968) – desdobrando-se em novas reflexões e práticas específicas do campo artístico brasileiro em suas pretensões de autonomia.

Os tropicalistas, ao iniciarem suas atividades no final dos anos 60, articularam uma posição de crítica e revisão da cultura brasileira pós-golpe. Essa postura situava-se em contraponto à posição cultural hegemônica e visava “à anulação de respostas anteriores, no esforço de partir do zero para uma reconstrução. O tropicalismo [surge enquanto] radicalização, sendo talvez, o [...] que melhor exprimiu os impasses da *intelligentsia* brasileira”. (FAVARETTO, 1979, p. 10)

A Tropicália aparece na cena para promover profundas mudanças no campo criativo da música, artes plásticas, cinema, literatura, etc, na busca pela “universalidade” das expressões artísticas em experimentação. Desse modo, podemos afirmar que, diferente dos outros grupos culturais atuantes paralelos ao Tropicalismo – como o Movimento Armorial em Recife, que surge dois anos depois, escavando nos elementos “primordiais” da cultura brasileira um ponto de referência nuclear – “os tropicalistas acabaram por esvaziá-lo, ao operar uma descentralização cultural”. (FAVARETTO, 1979, p. 11)

Christopher Dunn nos conta que, musicalmente, os tropicalistas admiravam os compositores da bossa nova, inspirando-se no “espírito cosmopolita moderno”. No entanto, a conjuntura política e cultural havia se transformado entre 1958 e 1968, pondo em xeque o modernismo do projeto bossanovista. O momento pós-Bossa Nova estava atravessado pelo “rock da Jovem Guarda” e pela retomada dos “cantores da ‘era do ouro’ do rádio pré-bossa nova, como Carmen Miranda, que subvertiam com irreverência as elevadas pretensões modernistas da MPB”. (In: BASUALDO, 2007, p. 63)

Para eles, a apropriação das linguagens está marcada pela mistura e justaposição de imagens e textos, que interpenetram-se e desfazem mutuamente, num jogo de costuras e desprendimentos, “constituindo um conjunto pluri-significante” de mensagens intertextuais e intervisuais. (DUNN, In: BASUALDO, 2007, p. 63)

Podemos compreender, em linhas gerais, que a primeira consideração histórico-referencial sobre a Tropicália está nas suas bases de inspiração artística modernista, a partir da apropriação do Manifesto Antropofágico (1928) de Oswald de Andrade, ao adotar a metáfora indígena de devorar canibalescamente os inimigos, entre portugueses e tribos rivais.

Assim, é possível perceber que o modelo de elaboração cultural tropicalista dá-se pela deglutição nada “subserviente às tendências metropolitanas na Europa, nem defensivo ou estritamente nacionalista”. (DUNN, In: BASUALDO, 2007, p. 63) Seria uma retomada antropofágica oswaldiana do Modernismo de 1922. O artista

plástico-conceitual-multimídia, Hélio Oiticica³, ao teorizar sobre o conceito “Tropicália” – baseado em sua instalação de mesmo nome – esclarece que ela é:

[...] a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional [...] [que] veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira. [...] Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira [...] expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia de nossa terra, que na verdade são as únicas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira são híbridos, intelectualizados ao extremo, vazio de um significado próprio [...] o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não-condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa a sua ideia principal. (BASUALDO, 2007, p. 63)

Oiticica considera que, nessa anti-lógica – visando o rompimento com a totalização dos mitos brasileiros – o Tropicalismo aparece como proposta para redefinir o papel da crítica cultural, problematizando as tradições resguardadas no intelectualismo livresco, limitando as possibilidades de construção das novas sensibilidades para o Brasil. É o momento de por fim à rigidez tropicalógica, para buscar outras vias interpretativas na vida cultural do homem situado no trópico, contemporâneo, mutante, cosmopolita, inventor de vários Brasis.

O “não-condicionamento” desse novo homem tropical está na sua capacidade de produzir significado longe da obediência aos cânones, experimentando a potência das “colagens, [...] procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder seu [núcleo gerador]. O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos [...] e da pequena burguesia, que vivia o mito da Arte. [...] o emprego de recursos aleatórios e seriais, a incorporação do grito”. (FAVARETTO, 1979, p. 23)

Hélio Oiticica acreditava que essa época era marcada por uma fase de “urgência cultural”, sendo necessário intensificar as releituras em torno da “imagética brasileira”, devido à riqueza contida nas informações visuais impressas no cotidiano. Dessa forma, Hélio propõe que os artistas contemporâneos construam novas formas

³ Criador do penetrável *Tropicália*, em 1967, que não só inspirou o nome, mas também ajudou a consolidar uma estética do tropicalismo na música e nas outras linguagens em processo de experiência e renovação no país.

de problematização da cultura no país, incorporando “todas as raízes brasileiras na imagem, compará-la com a influência americana e subverter o domínio dessa influência absorvendo-a dentro de si [...], [pois] elas dão nova forma a coisas mais profundas”.(In: BASUALDO, 2007, p. 309)

As imagens e sons negados pela burguesia brasileira – “deixadas de lado pela ostentação [...] que suspirava a elegância europeia” (Idem) – como as flores de plásticos, frutas tropicais, o batuque dos morros com o samba, araras e papagaios, difundidas por Carmen Miranda, são temáticas da antropofagia oswaldiana.⁴

Essa atitude é resultante da “consciência crítica & política que surgiu” pela constatação de que os artistas contemporâneos pós-64 não podem isolar-se em fronteiras criativas estáticas, porque as “divisões formais” entre o “cinema, teatro, artes plásticas, música popular [...] tendem a se dissolver dentro de algo maior”, opondo-se ao “conformismo folclórico reacionário”. (Idem)

Nesse sentido, Hélio afirma que a arte brasileira necessita reinventar sua definição e sentimento:

[...] no panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural mais específica, de diferentes campos de formas artísticas em sua manifestação, interrelacionados em suas metas específicas: o teatro, a música popular, o cinema, além das artes plásticas em todas as suas experiências de vanguarda no Brasil [...]. Embora as forças fascistas brasileiras tentem matá-la, está cada vez mais claro que [o Tropicalismo] é algo que vai resistir, a menos que elas realmente consigam matar todos os intuitos criativos [...]. (In: BASUALDO, 2007, p. 310)

Essa resistência ao conservadorismo cultural folclorizante efetiva-se pela releitura dos suportes expressivos tradicionais, experimentando meios de produção que proporcionem uma ação participativa mais intensa entre o artista e o espectador, “num nível de expressão revolucionária [que possa] ferir o público, de colocar esse público em termos de nudez absoluta, sem defesas, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo”. (ROCHA, apud. SUSSENKIND. In: BASUALDO, 2007, p. 40)

⁴ “A antropofagia era também um corretivo necessário às noções essencialistas e aistóricas de ‘brasilidade’ como imaginadas por alguns dos modernistas mais nacionalistas. Para os tropicalistas, quarenta anos depois, a ideia de antropofagia forneceu um modelo e um discurso para suas releituras da tradição da canção brasileira à luz de desenvolvimentos contemporâneos no pop internacional”. Cf: DUNN, Christopher. In: BASUALDO, 2007, p. 64.

A ruptura com a moldura clássica do quadro, das linhas amarelas que vigiam o percurso do espectador no museu, da rigidez do corpo na dança, o uso da guitarra no auge do nacionalismo militante, faz-se enquanto desejo, “uma vontade construtora de afirmação de novas relações estruturais, conjugada paradoxalmente a uma antiformalização desintegradora, a uma fuga consciente da forma”. (Idem, p.44)

Dessa forma, o Tropicalismo propôs o desligamento de determinadas representações associadas a uma ideia engessada de cultura brasileira, distanciando-se “[...] do sentimento preservacionista presente nas instâncias oficiais de poder. Isso fez com que suas práticas artísticas fossem vistas com desconfiança pelo Estado, devido suas ‘simpatias’ com a ‘ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, [...] expressão [resultante] de uma crise”. (HOLLANDA, 1992, p. 55)

O aspecto central da crítica tropicalista ao discurso formador da “Cultura Brasileira” nos anos 70 fez-se pelo modo em que estão dispostos os símbolos que constituem o “caráter nacional”, presos à conservação e aos limites de sua continuidade, como algo “puro” e “determinado”. Pensar a cultura pela lógica tradicional não fazia mais sentido para esses artistas, obrigando os tropicalistas a buscarem um novo espaço de significação na música, artes plásticas e outras áreas através da:

[...] transgressão da regra [...] produzir uma interpretação das margens, dos limites e não do centro [...] produzindo novas paisagens, belas e banguelas, cujo sentido é errante, é errático, retirante [...] em oposição às fronteiras rígidas do não do regionalismo; fronteiras móveis ao sabor das utopias e das paixões. A música, o teatro, o cinema, como ponto de encontro da falta e da fratura, do moderno e do tradicional, do atrasado e do desenvolvido, do local e do universal, como a própria nação e a região, que pela coexistência destes opostos, se definem e definham. (OITICICA, 1968. In: BASUALDO, 2007. p. 10)

Nesse sentido, o cineasta superoitista pernambucano Jomard Muniz de Britto, afirma que o ponto fundamental para compreender a tropicália no final dos anos 60 está materializado na instalação-penetrável de Hélio Oiticica, “exposto no Museu de Arte Moderna, do Rio, em 1967, ano inaugural da exibição de “Terra em Transe”, da

montagem teatral de “O Rei da Vela”, pelo Grupo Oficina, e da vinda de Gilberto Gil ao Teatro Popular do Nordeste” (TPN), em Recife”. (BRITTO, 1992, p. 65)

Tropicalismos em Recife: rastros...

Ao destacar essa última consideração, podemos afirmar que os ventos tropicalistas moviam-se também em Pernambuco. É o que podemos visualizar no estudo de José Teles: a recepção, repercussão e debate em torno do Tropicalismo em Recife (2000). O autor relata que 1968 é um ano emblemático, quando Caetano Veloso e os “Mutantes” pousam no Recife para um *show* no *Sport Club*. Vale lembrar que um ano antes de Caetano estabelecer seus contatos iniciais com a Pernambucália, Gilberto Gil iniciou uma temporada de aproximação com os ritmos e ideias que circulavam em Pernambuco, ao lançar seu disco “Louvação”.

A partir da turnê realizada por um mês no Teatro Hermilo Borba Filho, Gilberto Gil ganhou mais fãs na cidade e agitou a cena cultural local, mas:

Foi em barzinhos frequentados pela intelectualidade da cidade que Gilberto Gil entrosou com os intelectuais e artistas da província: Jomard Muniz de Britto, Teca Calazans, Carlos Fernando, Paulo Guimarães, o paraibano Carlos Aranha. Através deles, Gil conheceu, *in loco*, as manifestações musicais da região: pastoril profano, maracatu, ciranda, a banda de pífanos de Caruaru. Esta última o deixou realmente impressionado: “Eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles fazem”. [...] Gil contou [...] [que] “Foram pessoas [referindo-se aos artistas citados acima] que se aproximaram muito de nós, [...] daquele momento em que se gestava o tropicalismo”. (GIL, apud. TELES, 2000, p. 121)

Gil percebeu que essa experiência ampliou as possibilidades “de renovação, de arejamento de ideias [...] em relação à música popular”. Quando volta para a Bahia, ele relata que:

[...] teria vontade de juntar esse novo aparato que surge na música internacional, de utilização de ferramentas novas junto com as coisas brasileiras, como a Banda de Pífanos de Caruaru. Acho que é uma coisa tão importante que alguém poderia falar algo que tivesse a mesma intensidade, que incluísse esse espírito da força brasileira, destas coisas que estão por aí dormitando pelo interior do Brasil [...]. (TELES, 2000, p. 120)

A aproximação dos tropicalistas baianos com os pernambucanos resultam em várias parcerias, principalmente com a escrita de manifestos culturais, fazendo dessa conexão o surgimento do “PEBA”, ponte cultural entre os Estados, através do

intercâmbio de influências artísticas e fortalecimento das ideias em torno desse debate intelectual.

A disseminação do Tropicalismo em Pernambuco ganha o suporte do crítico de cinema e jornalista Celso Marconi, que na época trabalhava no Jornal do Commercio. Sua aproximação com o cinema de vanguarda, o circuito superoitista local e a amizade com os Tropicalistas (Aristides Guimarães e Jomard Muniz de Britto), impulsionam a divulgação do movimento pelo jornal, ampliando o eixo de apresentação do movimento para toda a cidade do Recife.

Consultando os arquivos do citado jornal, podemos observar o lançamento em Olinda do “1º Manifesto Tropicalista Nordestino”, no dia 19 de abril de 1968, por ocasião da exposição do artista potiguar Marcos Silva.

O texto foi produzido pela turma de João Pessoa, Natal e Recife, e seu lançamento, aguardado com expectativa e divulgado no Jornal do Commercio:

Um manifesto tropicalista será divulgado hoje, em Olinda, às 21h, durante a inauguração da exposição do artista natalense Marcos Silva, na galeria Varanda, sobre arte processo, e segundo os seus lançadores, visa principalmente quebrar o marasmo cultural e o provincialismo em que ainda persistem no Recife e em Olinda. [...] No Nordeste, o tropicalismo ainda é considerado como “brincadeira” de quem não tem o que fazer... ou, no caso dos compositores, “como uma maneira de ganhar dinheiro, vendendo mais discos”. Entretanto, Jomard, Aristides [Guimarães] e Celso [Marconi] afirmam que têm consciência da transitoriedade do movimento, mas que mesmo assim êle (sic) produzirá efeitos imediatos.⁵

O texto ficou conhecido por “Porque somos e não somos tropicalistas” – lançado no mesmo ano que o LP “Tropicália ou *Panis et Circencis*” – expondo como ideias centrais, a constatação do:

[...] marasmo cultural da província. [...] Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições? 2. Recusemos “o comprometimento” com nossos antigos professores”. 3. Lamentemos que os da “nova e novíssima geração” [...] continuem a se valer da tutela sincretista, luso-tropical [...]. 5. Afirmamos: “Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto seus atacantes”. 7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e transe) do tropicalismo, junto ao perigo da massificação, de idolatria. 8. A

⁵ *Jornal do Commercio*. 19/04/68. Ano XLIX. *Manifesto tropicalista tentará o marasmo hoje à noite na Varanda*. nº 91.

vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! [...] A radicalidade contra o comodismo!⁶

As inquietações explícitas no manifesto relatam a insatisfação desses intelectuais diante da realidade cultural da cidade, marcada pelo conservadorismo, amarrado à “tutela luso-tropical”, fazendo referência direta ao sociólogo Gilberto Freyre, que domina a cena local nos jornais, nas conferências e no comportamento da sociedade, influenciando significativamente a opinião pública pernambucana e a política cultural brasileira.

A imagem de Gilberto Freyre – fruto da “fidelidade regionalista”, bem como de uma trajetória intelectual admirada e temida por muitos – define seu lugar social como “guardião” de uma tradição cultural primordial, intocável e plena, que deve ser “amada” e incorporada nas práticas dos indivíduos, tomando-a como base fundamental para que a sociedade compreenda sua gênese, seu “marco zero” identitário, e negando qualquer “novidade” alienígena que deforme nossos traços brasileiros “ancestrais”.

O que os tropicalistas no Recife pretendem, é subverter essa ordem comportamental, com uma postura radical de “virar as costas” para os antigos mestres da cultura brasileira, na busca pela dessacralização das imagens-mito do Brasil, que “investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto seus atacantes”.⁷

O manifesto é resultado de uma sociedade urbana em rápida transformação comportamental, que não admite presenciar a cultura pernambucano-brasileira sobreviver à penumbra das elites conservadoras, herdeiras de um passado colonial que sufoca a produção de novas interpretações sobre o Brasil. Neste sentido, os tropicalistas arriscam-se e travam um confronto entre a loucura explosiva e a burrice provinciana, “o impacto contra a mediocridade! [...] A radicalidade contra o comodismo!”⁸

Celso Marconi, ao publicar no jornal dois meses depois do manifesto, o artigo “Yes, nós temos bananas (Para o Tigre)”, ele afirma que:

Todo mundo afirma, por aí, que não sabe o que é tropicalismo, porque o mesmo não foi definido pelo nosso manifesto; e “o próprio

⁶ *Jornal do Commercio*. 20/04/68, *Porque somos e não somos tropicalistas*. Recife.

⁷ *Idem*.

⁸ *Jornal do Commercio*. 20/04/68, *Porque somos e não somos tropicalistas*. Recife.

Caetano também não sabe. A verdade é que nosso público está acostumado aos conceitos escolares e escolásticos; e não quer fazer o esforço da análise. Pelo que afirmamos, no manifesto, pode-se tirar – sem maiores dificuldades – conclusões acerca (sic) do que pensamos e do que queremos.⁹

Essas polêmicas expostas acima, publicadas no *Jornal do Commercio* – articuladas pelo jornalista Celso Marconi – funcionaram como plataforma de debate, ao divulgar o posicionamento dos tropicalistas na cena cultural em Recife, marcada pelo conservadorismo, que “agarrava-se a seus valores como um senhor feudal a suas propriedades”.¹⁰ Do outro lado da imprensa de grande circulação da época, tínhamos o *Diário de Pernambuco*, que silenciava diante das manifestações tropicalistas, em virtude de estar “historicamente atrelado às tradições e ao poder” oficial. (TELES, 2000, p. 113)

O manifesto causou incômodo nos grupos tradicionais, principalmente aos intelectuais vinculados à concepção de cultura brasileira herdada do Regionalismo freyreano. A repercussão do manifesto foi exposta no mesmo jornal após o lançamento, expondo ao longo do primeiro semestre de 1968, opiniões diversas sobre o texto. Ao observarmos o espaço aberto por Celso Marconi, constatamos que o Tropicalismo não foi unanimidade entre os artistas recifenses.

Um dia após o lançamento do manifesto, o jornal divulga nota afirmando que:

O grito de guerra dos tropicalistas, que pretendem combater a burrice com a loucura, lançado ontem em manifesto distribuído em Olinda, despertou alguns comentários – muitos a favor, uns poucos contra – entre os que souberam da adoção desse (sic) movimento na província. [...] Tudo feito com muita flor, muita garôta (sic) de minissaia, mas, apesar disso, não conseguiu seduzir o pintor Helenos. Disse êle (sic): “Não gosto nem da exposição nem do movimento tropicalista”. [...] Benjamim Santos, diretor de teatro também vê o novo movimento com certa desconfiança. Para êle (sic), se ao menos a coisa fosse (sic) levada com certa seriedade poderia ter sua adesão.¹¹

Entre ataques e elogios sobre a novidade tropicalista, a postura de negação ao grupo recifense coordenado por Celso Marconi, Aristides Guimarães e Jomard Muniz de Britto é radicalizada por Ricardo Noblat, quando publica na coluna

⁹ *Jornal do Commercio*. 13/06/68, *Yes, Nós temos bananas (Para o Tigre)*. Recife.

¹¹ *Jornal do Commercio*. 20 abr. 1968. Tropicalistas iniciam movimento para combater a burrice com a loucura. Ano XLIX. nº 92. Recife.

“Opinião”, do *Jornal do Commercio*, o artigo “Tropicalismo ou Palhaçada”, uma semana após o primeiro manifesto escrito na cidade:

O tropicalismo foi lançado na semana passada no Recife. [...] Até um manifesto foi lançado, preconizando a loucura contra a burrice e chamando de quadradões todos que se ousarem, ou não entenderem o movimento. Contudo, quem tiver um pouco de bom senso, verá que tudo isso é uma palhaçada de um grupo de pessoas que procuram promoção e noticiário nos jornais, apesar de muitas delas – Jomard Muniz de Brito e Celso Marconi – já serem estrelas (sic) e não precisarem de nada disso. [...] e os nossos pseudo-tropicalistas do Nordeste? Que fazem? Que dizem? Nada. Apenas que a loucura deve combater a burrice. E organizam um movimento falso, alienado, atraindo dezenas de jovens que anseiam por promoção. Ou por algo diferente. E nesse caso eles (sic) conseguem. Algo diferente de tudo. Até do tropicalismo. Que cheira uma rosa – numa imitação hippie – tira retrato em posições loucas e faz expressões grotescas, numa demonstração patente do vazio que possui a todos. [...] Depois o movimento passa. Acaba. E só resta de novo (sic) o vazio, a falta de objetivos na vida e a vontade de se afirmar através de loucuras coletivas.¹²

Jorge Neto complementa os ataques lançados por Noblat, afirmando no mesmo jornal que o tropicalismo é:

[...] um movimento confuso e contraditório, cuja tônica é a badalação sem maiores conseqüências, embora seus adeptos [...] admitam com certo ar de superioridade que são avançados e objetivos. Mas tudo não passa de simples pretensão, de mais uma arrancada festiva, pois a verdade é que o Tropicalismo não sabe exatamente o que quer, não diz exatamente a que veio e mistura o sério e o pitoresco, política com paisagem e ideologia com frutas. Quer assim atingir o povo, mas essa possibilidade parece bem remota. Sobretudo porque suas mensagens, de ordem, teorias, fogem à realidade objetiva, além de serem feitas na linha do intelectualismo mais pedante. Torna-se dêsse (sic) modo artigo de consumo à medida que versa sobre assuntos que não entende. Nessa marcha o movimento só consegue atingir uma estreita faixa da pequena burguesia, que se engaja na política de bar, ali subverte a ordem do país, derruba o Governo (sic) e depois vai pra casa dormir. Dorme, acorda, recomeça novamente, não passa disso [...]. usa-se uma linguagem simbólica, rebuscada, pedante, cheia de ardeios, que nem o povo entende, nem os serviços de segurança até porque os últimos não têm muito o que se preocupar com parábolas tão indecifráveis e tão inofensivas. Com isto alguns tiram onda de avançados esquerdistas, escondem sua covardia, enquanto outros enriquecem, fazem sua promoção pessoal e mandam o povo e o País às favas. [...] É a mediocridade, que de

¹² *Jornal do Commercio*. 28 abr. 1968. NOBLAT, Ricardo. Tropicalismo ou Palhaçada? Coluna Opinião. Recife. p. 13.

certo não vai ficar, não vai perdurar. Como não vai durar o tropicalismo, cujo saldo renovador é muito duvidoso.¹³

Mesmo com “acusações” e críticas ao Tropicalismo, exposto no jornal acima, bem como a presença influente de Ariano Suassuna e Gilberto Freyre nos outros meios de comunicação – atuando como formadores de opinião pública considerada “inquestionável” pelos seus seguidores – os artistas atuaram na frente de combate que pretendia “sacudir” com as estruturas arcaicas da sociedade pós-canavial.

Podemos perceber a insistência tropicalista em outro manifesto, com teor mais radical, chamado “Inventário do nosso Feudalismo Cultural”, também escrito em 1968, tanto pelos PEBA¹⁴, como pelos paraibanos e os artistas-processo do Rio Grande do Norte.

Nesse documento, encontramos uma forte ligação entre o Poema-Processo e o Tropicalismo, movimentos que estão em constante diálogo, e juntos, escrevem o manifesto, para compartilhar um amplo repertório de ideias convergentes em relação à insatisfação desses intelectuais diante do cerceamento sistemático dos espaços e meios de expressão cultural no Nordeste, atreladas ao domínio estatal, por onde transitam os “mestres” e “monstros sagrados” da cultura pernambucana, encastelados no Conselho Estadual de Cultura.

Contra essa situação, o manifesto atua no cenário intelectual pernambucano enquanto crítica sobre a “realidade brasileira hoje [...]”; da instauração de novos processos criativos, da utilização da ‘cultura de massa’ [...] com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas”. (BRITTO, 1992, p. 81)

Insinuando que os intelectuais vinculados à perspectiva tradicional da cultura brasileira compõem a “tropicinalha”, afirmam que esses se fecham para o novo a partir de uma:

[...] atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco, do cartão-postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma

¹³ NETO, Jorge. MARCONI, Celso. *Jornal do Commercio*. 28 abr. 1968. Recife. Duas visões do Tropicalismo. Ano XLIX. nº 99.

¹⁴ PEBA: Aristides Guimarães, Celso Marconi, Jomard Muniz de Britto (da “PE”), Caetano Veloso e Gilberto Gil (e da “BA”). Entre eles também articularam o manifesto a turma ligada ao Poema Processo do Rio Grande do Norte, como Moacyr Cirne, Dailor Varela, Falves da Silva, Anchieta Fernandes, Alexis Fernandes e os paraibanos Marcos Vinícius de Andrade, Carlos Antônio Aranha, Raul Córdula Filho.

perpetuação do subdesenvolvimento; enxerga com viseiras e preconceitos [...]. Até quando os representantes da cultura oficial se utilizaram dos cargos que ocupam com o objetivo de promoção pessoal? [...] Já que nenhum serviço prestam a coletividade, por que não se “Extinguem” os Conselhos de Cultura e as Academias de Letras? (BRITTO, 1992, p. 81)

Tropicalismo em revisão?

A inserção transgressora e irreverente dos tropicalistas do eixo Pernambuco-Paraíba-Rio Grande Norte, na cena cultural recifense instaura um antagonismo que vai provocar abalos em concepções legitimadas sobre o fazer cultural e artístico na época, fazendo do *Jornal do Comercio* um espaço rico de provocações e enfrentamentos contra as ordens e *empoderamentos* oficiais.

O papel de Celso Marconi, enquanto articulador de um campo aberto no jornal - para ampliar as polêmicas tropicalistas diante do conservadorismo cultural da província - não se limitou apenas em “defender” as transformações propostas no movimento.

O jornalista permitiu expor as divergências e contrapontos em torno do tema de forma plural e democrática, o que demonstra sua lucidez para evitar a criação de “trincheiras” intelectuais, compreendendo o debate enquanto processo ainda indefinido, na busca do problema-em-processo, não do resultado final.

Dois após a explosão dos PEBA's no Nordeste, o escritor Ariano Suassuna lança o Movimento Armorial, que surge com o objetivo de reunir artistas em torno do objetivo de construir uma arte erudita nacional inspirada em manifestações da cultura popular tradicional. Tal iniciativa (sem generalizações ou simplismos) é qualificada pelo seu criador como uma reação ao Tropicalismo, então visto como uma “ameaça” às raízes da brasilidade.

Amparado pelo poder público, Suassuna torna-se influente personagem na concepção e implementação de políticas culturais no âmbito da cidade do Recife. Entretanto, os limites de sua concepção de cultura não permitiam que manifestações tropicalistas fossem incluídas no seu projeto político-cultural, que por sua vez encontrava abrigo no seio do governo autoritário vigente.

Na configuração do campo cultural do final dos anos 60 expostas nestes fragmentos dos jornais destacados aqui, percebemos que o valor simbólico central em disputa ainda era a identidade nacional ou regional. Tanto os intelectuais que negam o tropicalismo, os armoriais quanto os próprios tropicalistas locais

digladiavam em virtude de diferentes posturas a respeito do “Ser” da cultura nacional, de como conceber a identidade brasileira e materializá-la na arte: em contato com “um Brasil perigosamente solto no espaço, misturando-se a gin-tônicas, coca-colas e *milk-shakes*” ou um “Brasil firme, [...] dormindo entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras ao canto da juriti?”. (NETO, Torquato. GIL, Gilberto. apud. CASTELO BRANCO, p. 78)

A partir de uma posição marginal no campo da cultura, tanto do ponto de vista da cultura oficial quanto dos padrões comerciais, os tropicalistas pernambucanos centram fogo no regionalismo tradicionalista, com o objetivo de desintegrar os padrões de identidade arraigados no passado da região. Apontam assim para tendências de relativização dos padrões culturais que vinham se instaurando na sociedade brasileira das últimas décadas e se adensando rumo a um futuro do regional, mais conectado com fluxos simbólicos globais.

Tal configuração acima ainda guarda homologias com algumas posições contemporâneas no campo cultural local, conforme podemos observar no debate que se instaura na década de 1990, entre o Movimento Armorial e o Movimento *Manguebeat*. Também se enraíza em modelos do passado, tendo em vista as polêmicas que envolveram Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa na imprensa pernambucana dos anos 1920.

Em tempos de cinema, onde arqueólogo-cineasta Marcelo Machado vasculha antigas-novas imagens da Tropicália, devemos situar com urgência sua importância histórica do movimento lá nos trópicos de pernambucâncer, ampliando nossos olhares, bem como reinventar “outras verdades tropicais”¹⁵, além das imagens consolidadas pelo público, centradas no quarteto baiano. Outros nomes, outras vozes, outras palavras também foram pronunciadas, exigindo dos pesquisadores uma revisão atenta dos arquivos que necessitam de análise construtiva.

Este trabalho é uma iniciativa que expõe os fragmentos dessas vozes que repensam o Brasil, onde Celso Marconi, junto com os PEBA, abrem uma janela que possibilita testemunhar “a fermentação [...] dos anos sessenta [...] para desmontar ou desconstruir uma concepção idealizada da arte [...] gerada pela emergência da pós-modernidade no país”¹⁶, rompendo com o fim da contemplação das paisagens

¹⁵ Expressão capturada do texto de Edwar de Alencar Castelo Branco.

coloniais, pensando a arte brasileira enquanto uma poética do processo de criação contemporânea corporal-ativa. (CASTELO BRANCO, p. 83)

REFERÊNCIAS

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Pernambucália: outras verdades tropicais. Revista Eletrônica Anphlac. Número 6. p. 78.

DUNN, Christopher. *Tropicália: Modernidade, Alegoria e Contracultura*. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: a explosão do óbvio*. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 3ªed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

OITICICA, Hélio. *Tropicália: o problema da imagem superado pelo problema de uma síntese*. 1969. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

JORNAIS CONSULTADOS

Jornal do Commercio. 19/04/68. Ano XLIX. *Manifesto tropicalista tentará o marasmo hoje à noite na Varanda*. nº 91. Recife.

_____. 20/04/68, *Porque somos e não somos tropicalistas*. Recife.

_____. 13/06/68, *Yes, Nós temos bananas (Para o Tigre)*. Recife.

_____. 20/04/1968. Tropicalistas iniciam movimento para combater a burrice com a loucura. Ano XLIX. nº 92. Recife.

_____. 28/04/1968. NOBLAT, Ricardo. Tropicalismo ou Palhaçada? Coluna Opinião. Recife. p. 13.

_____. 28/04/1968. NETO, Jorge. MARCONI, Celso. Recife. Duas visões do Tropicalismo. Ano XLIX. nº 99.