

Marcelo Pessoa

**A Palavra Cantada Pôde Espantar e ao
Mesmo Tempo Parecer Exótica: A
Canção de Caetano Veloso**



1910001172



Marcelo Pessoa

**A Palavra Cantada Pôde Espantar e ao
Mesmo Tempo Parecer Exótica: A
Canção de Caetano Veloso**

São José do Rio Preto, 26 de março de 2003.



Marcelo Pessoa



t. 1172/03

**A Palavra Cantada Pôde Espantar e ao Mesmo Tempo
Parecer Exótica: A Canção de Caetano Veloso**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da
Literatura).

Orientadora: Profª Drª Susanna Busato

São José do Rio Preto, 26 de março de 2003.



*Sou o novo, sou o antigo, sou o que não tem tempo
O que sempre esteve vivo, mas nem sempre atento
O que nunca lhe fez falta, o que lhe atormenta e mata
Sou o certo, sou o errado, sou o que divide
O que não tem duas partes, e na verdade existe*

(poema-canção "Mal Necessário", de Mario Kwitko, gravação: Ney Matogrosso)



Agradecimentos

Lembro-me de meus professores agora como exemplares especiais da espécie humana e, nessa condição, devo muito a eles. Agradeço a eles, por me mostrarem o que eu deveria ser, e também, por mostrarem o que eu não deveria fazer. Sou um pouco de cada um deles, tentando achar a minha própria versão sobre a vivência acadêmica.

A todos cujos nomes não me lembro, mas que de alguma forma manifestei seus pensamentos em meu discurso, agradeço sinceramente, pois os tenho todos impregnados em minha alma.

Especialmente agradeço ao Prof^o Dr. Marcos Siscar, meu primeiro orientador, pela sua paciência e tolerância.

Agradeço de maneira ímpar ao poeta-compositor Caetano Veloso que, em 1998, após um belíssimo espetáculo nas dependências do Sesc de São José do Rio Preto, superou a fadiga e concedeu-nos uma valiosa entrevista. Ele disse que só me atendeu porque gostou do meu nome.

Agradeço particularmente à Prof^a Dr^a Susanna Busato. Recebeu-me como orientando com a alma, sabedoria e paciência comum às mulheres, e durante as orientações conduziu a parte final de nosso trabalho.

Agradeço à Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -, pela Bolsa concedida no período de 08/2000 a 02/2002.

Por fim, agradeço à Unorp – Centro Universitário do Norte Paulista -, que gentilmente financiou os custos finais de encadernação.



Oliveira, M. P. de. *A Palavra Cantada Pôde Espantar e ao Mesmo Tempo Parecer Exótica: A Canção de Caetano Veloso*. São José do Rio Preto, 2003, 152 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto.

Resumo

Neste trabalho, estudamos as preocupações temáticas, ideológicas e lingüísticas que confluem nos textos poéticos e memorialísticos do poeta-compositor Caetano Veloso, identificando neles a intensidade da relação de sua produção artística com as questões sociais e políticas de sua época. Para tanto, fizemos uma leitura crítica das principais teorias sobre literatura e música, bem como da produção poético-musical do citado poeta-compositor.

A partir das definições parciais sobre os procedimentos estéticos dos tropicalistas selecionamos um aporte teórico que nos permitiu elencar os problemas que envolvem a produção poética do autor citado.

Nosso estudo privilegia a leitura crítica da obra memorialística de Caetano, *Verdade Tropical* (1997), e a análise de três dos seus poemas-canção. São eles as letras dos poemas-canção “Tropicália”, da canção “Alegria, Alegria”, e a canção “Acrilístico”.

Palavras-chave:

1. Caetano Veloso; 2. Literatura e Sociedade; 3. Música e Política; 4. poema-canção.

Oliveira, M. P. de. *A Palavra Cantada Pôde Espantar e ao Mesmo Tempo Parecer Exótica: A Canção de Caetano Veloso*. São José do Rio Preto, 2003, 152 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto.

Abstract

In this work, we have studied the thematic, ideological and linguistic concerns that emerge from the poetic and memorial texts of the poet-and-composer Caetano Veloso, realizing in those the intensity of the relationship between his artistic work and the sociopolitical matters of his time. To do so, we did a critical approach to the main theories of Literature and Music, as well as to the poetic and musical projects of the poet-composer.

Based on the definitions about the *tropicalistas*' aesthetic procedures discussed until now, we decided for a theoretical material, which allowed us to gather the problems concerning the poetical works of Caetano Veloso.

Our study focuses on the critical approach to Caetano's book of memories, “Verdade Tropical” (1997), and also on the analysis of three of his ‘song-poems’: “Tropicália”, “Alegria, Alegria” and “Acrílico”.

Key-words:

1. Caetano Veloso; 2. Literature and Society; 3. Music and Politics; 4. song-poem.

SUMÁRIO

Introdução.....	01
Capítulo I – A Palavra, a Sociedade, O Índio, o Tacape, a Zarabatana, a Oca e o Baíto.....	11
1.1. Entendendo o uso das Palavras.....	11
1.2. Viva, Viva a Sociedade Alternativa.....	14
Capítulo II – Tropicalismo: Questão de Arte ou de Política?.....	22
2.1. “Sou um Homem, Sou um Bicho, Sou uma Mulher”.....	22
2.2. A Dialética entre Arte e Política.....	26
2.3. O Objeto e a Existência do Ser.....	32
2.4. O Brasil, o Tropicalismo, e as Armadilhas da Alienação.....	36
2.5. “Brasil, mostra a tua cara, quero ver quem paga pra gente ficar assim”.....	44
2.6. Tropicalismo e Conjuntura Política.....	55
Capítulo III – Caetano “Caetaneando”.....	58
3.1. A Exposição do Tema: Uma análise de “Tropicália”.....	58
3.2. A Exposição da Ideologia: Uma análise de “Alegria, Alegria”.....	66
3.3. A Exposição dos Avessos da Linguagem: Uma análise de “Acrílico”.....	78
O Fim.....	91
Referências Bibliográficas.....	102
Bibliografia Consultada.....	109
Anexos: Letras das Canções Citadas.....	I
Anexos: Entrevista de Caetano para o trabalho, em 1998.....	XIX
Anexos: Discografia de Caetano atualizada até 30/01/2003.....	XXIV
Anexos: Biografia de Caetano.....	XXIX



Introdução

Nosso trabalho se inicia a partir da seguinte hipótese: a elite intelectual brasileira é paradoxal em suas relações com o restante da sociedade e, determinados membros da classe artística, são omissos. Têm a percepção do paradoxo nas interações da elite com o povo¹ e se omitem da faculdade de antecipação das mudanças que são normalmente próprias às vanguardas artísticas.

Nasce, portanto, dessa relação, um equívoco sobre a utilização da arte e sobre a crítica especializada que determina divergências sobre a função social e estética da arte na sociedade. A elite intelectual brasileira é paradoxal porque nunca ou quase nunca fez parte do proletariado. Dá voz a ele, nos discursos que ela própria tece. Tais discursos falam de seus problemas, comentam e criticam a opressão e segregação exercida pela própria elite sobre o povo. Invadem os bastidores conservadores do latifúndio, ao mesmo tempo em que assumem uma atitude de resquício paternalista e oligárquico sobre o comportamento e pensamento do povo, e também sobre o patrimônio material, social e cultural coletivo desse mesmo povo. A elite intelectual acredita, agindo assim, que esse povo, do qual fala aparentemente de maneira benevolente e protetora, é ignorante e precisa ser intelectualmente guiado e orientado, senão não conseguirá entender o que realmente seja cultura e arte e sua função para a manutenção do *status quo*.

¹ Para entender povo, recorremos à definição de Marilena Chauí, em sua obra *Conformismo e Resistência*, de 1986. De Chauí, nos apropriamos, entre outras definições da autora, daquela que entende o povo como generalidade, como instância jurídico-política (dotada dos critérios do racionalismo da Ilustração) e como particularidade social: os "pobres". De um lado desse entendimento, portanto, tem-se que ao povo, entendido como generalidade política, cabe a tarefa política e racional de fundação e de sustentáculo dos preceitos e ordenamentos sociais. De outro lado, temos o povo como particularidade social e, a esse "povinho" e suas necessidades básicas, diz-nos Chauí, "cabe auxiliá-lo através da filantropia e educá-lo através da disciplina do trabalho industrial, educação essencial para conter suas paixões obscuras, supersticiosas, sua irracionalidade e, sobretudo sua inveja, que se exprime no desejo sedicioso do igualitarismo" (p. 17).



Alguns membros da classe artística são omissos porque enxergam tudo isso, entendem todo esse paradoxo² e não fazem nada significativo para denunciá-lo ou para mudar essa conjuntura. Santaella (1990, p. 13), argumenta nessa linha, dizendo que a utilização da arte, como proposta de formas criadoras, inventivas e contra-ideológicas, se não conseguir atingir o povo, porque determinadas apropriações da arte a direcionam para utilizações não estéticas ou a desejam mais politizadas, fazendo com que o povo não seja capaz de entendê-la e decodificá-la, fará dessa arte uma arte elitista, discriminadora, e constituir-se-á em passaporte de privilégios.

Entretanto, paralelamente ao contexto paradoxal e de omissão, com o pretexto de ajudar o povo nessa compreensão de si próprio, a elite intelectual e alguns artistas eventualmente tentam conjuntamente fazer da arte de cunho erudito o estandarte, a porta-voz da consciência coletiva e o único paradigma de arte e de manifestação cultural que deveria ser aceito por todos os integrantes da sociedade. A aceitação deve ser incondicional. No entanto, se essa aceitação incondicional ocorre, atrofia a percepção crítica coletiva e possibilita a fertilização do terreno social e cultural que faz brotar as raízes do equívoco entre a real função da arte para a sociedade, que seria, dentre outras, o gozo estético e a contemplação do belo, e a utilização política que se deseja dar a ela – atribui-se à arte, nessa situação, o papel de panfleto contra-ideológico.

² Esse paradoxo o definimos através da percepção de uma ética social que se situa nas fronteiras do dever-fazer o bem sem ver a quem (a utilização da arte para fins políticos deveria agir nesse pólo, sem necessariamente destituir a arte de seus atributos culturais e estéticos), e o fazer o bem em benefício de quem (aqui é que encontramos o uso não político da arte, mas panfletário, que destitui da arte os atributos culturais e estéticos que lhe são inerentes, atribuindo-lhe artificialmente atributos éticos, morais e sociais). Nesse sentido entendemos que se torna difícil distinguir a esquerda política (setor da sociedade organizada onde se encontrava concentrado o maior número dos membros do que se poderia chamar de elite intelectual dos anos 60) da arte panfletária, uma vez que essa elite intelectual agia paradoxalmente nos dois pólos de tensão da arte dos anos vividos sob a ditadura militar.



Portanto, nosso recorte investigativo deve ajudar a esclarecer, aspectos fundamentais de uma cultura brasileira que transita nos limites do erudito, do popular e do mediático.

O trabalho se voltará, então, a partir de nossa leitura dos textos poéticos (poemas-canção) e do livro *Verdade Tropical* (1997), de Caetano Veloso, do ensaio *Cultura e Política de 1964-69*, de Roberto Schwarz (1992), e do livro *Arte e Cultura* (1990), de Lucia Santaella, para os questionamentos sobre a natureza das relações entre o objeto estético e as questões de ordem política e social que interferem na concepção das obras artísticas, promovendo a referencialidade como função primeira da linguagem.

A partir das leituras das obras citadas, pudemos perceber, por um lado, que a atitude dos tropicalistas e de Caetano Veloso pareceu assumir, aos olhos da esquerda intelectual e política, uma postura que seria própria de direita, embora tenhamos notado em Caetano e nos tropicalistas uma faceta ainda mais esquerdizada³ e mais sintonizada com as preocupações sociais – agindo culturalmente - do que a manifestada pela própria esquerda – que agia politicamente.

Por outro lado, percebemos também que aparece uma ambigüidade na obra de Caetano quando esse poeta-compositor, ao mesmo tempo em que tenta desvincular a arte da referencialidade dos temas sociais e políticos, manifesta algum protesto ou vínculo social nas letras de suas canções (é o caso de “Tropicália”⁴ e de “Alegria, Alegria”⁵). Essa ambigüidade não foi bem interpretada nem pela esquerda intelectual e nem pela direita política, o que tornou Caetano Veloso *persona non grata* tanto no meio intelectual da

³ Por “esquerdizada” entendemos aqui, que as atitudes tropicalistas eram, de alguma forma, um conjunto de atitudes que se opunham ao establishment sócio-cultural e político dos anos 60.

⁴ De Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1968, e *Caetano e Chico*, 1972, analisada no Capítulo III.

⁵ De Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1968, e *Barra 69*, 1972, analisada no Capítulo III.



esquerda, por não ser panfletário como a esquerda e o *establishment* cultural julgavam fosse necessário em meio a uma ditadura militar, quanto no meio da direita, por não comungar das mesmas omissões e ultrajes que o regime político ditatorial, populista e opressor impunha ao povo.

Pode-se acrescentar ainda, ao lado de nossas percepções sobre Caetano e os tropicalistas, o fato de termos constatado que esses conteúdos e estratégias culturais em suas letras e músicas referem-se insistentemente a procedimentos como a junção dos elementos díspares de nossa formação sócio-cultural, como nos sugere em seu ensaio, Schwarz (1992, pp. 61-92), elementos esses relativos à miscigenação étnica e cultural da qual se constituiu a população do país, à renovação e liberdade estética preconizada pelo Movimento Modernista, à apropriação sócio-cultural entendida como festa e promessa de felicidade (nos termos de Wisnik, 1995), como ingestão e “deglutição” de tudo (como sugere a Antropofagia oswaldiana), inclusive a apropriação do *kitsch*, compondo um contexto geral de assimilações sócio-culturais que nos remetem, simultaneamente, aos procedimentos estéticos, temáticos e ideológicos modernistas e antropofágicos.

Enfatizando essa filiação com os pressupostos modernistas, o livro *Verdade Tropical* (1997), de Caetano Veloso, e o ensaio *Cultura e Política de 1964-69*, de Roberto Schwarz (1992), reforçam esse percurso em parte modernista percorrido pelo Tropicalismo nas estradas da reapropriação e da singularização de certos traços componentes de nossa cultura e da manifestação artística de nossa gente miscigenada.

A idéia de assimilação sócio-cultural pode ser encontrada em várias canções de Caetano Veloso e, dentre elas, selecionamos as canções



“Tropicália”, “Alegria, Alegria”, e “Acrilístico”⁶, nas quais, ao entrarmos em contato com as respectivas letras, pudemos observar claramente a confluência de vários elementos – temáticos, ideológicos e lingüísticos - distintos, unidos para formar um só discurso que, ao nosso ver, propunha uma ruptura com a tradição elitista de concepção de uso da arte e um avanço em relação ao procedimento estético estagnado.

Buscamos, também, em nosso trabalho, a compreensão e identificação dos elementos que preencham as lacunas de nossa situação cultural histórica que ainda necessitam de detalhamentos, notadamente sobre os momentos mais *bucólicos e melancólicos*⁷ da cultura musical anteriores e posteriores à Bossa Nova e ao Cinema Novo. Esses momentos melancólicos e bucólicos foram rompidos, na música, com os impulsos criativos da Bossa-Nova (BN), na poesia, com os preceitos da Poesia Concreta e, no cinema, com a apropriação estética das imagens sociais impetradas pelo Cinema Novo (CN). Na música, depois de um hiato temporal marcado pelo enfraquecimento do impulso criativo inicial da Bossa Nova nos anos cinquenta, surgem as concepções da Tropicália, que promove a retomada da linha evolutiva da Música Popular Brasileira (MPB)⁸.

O hiato de tempo do qual falamos foi verificado a partir dos anos 50, momento em que houve um aparente abandono, por parte dos praticantes da

⁶ De Caetano Veloso e Rogério Duprat, *Caetano Veloso*, 1969, analisada no Capítulo III.

⁷ Dizemos que é melancólico, porque o povo celebra festivamente as próprias incompetências e tristezas no carnaval e nas partidas de futebol (são esses mitos e estereótipos que o eu-lírico da canção “Tropicália” lança mão para alegorizar um momento histórico do Brasil), e bucólico, porque, através dessa celebração, mantém-se imutável a paisagem cultural e, mais precisamente, a poesia e a harmonia da Música Popular Brasileira, confinando-a a um gueto de alienação ou periodicamente alternando sua evolução entre o bom e o mau procedimento poético, o que, conseqüentemente, interrompe a continuidade da linha evolutiva da MPB e mantém nossa paisagem cultural enclausurada na prisão de uma mesmice estética culturalmente empobrecedora.

⁸ Numa entrevista à “Revista Civilização Brasileira”, nº 7, maio de 1966, (Apud: Campos, 1993, p. 141), Caetano Veloso trata de uma necessária retomada das atitudes que nortearam a evolução da música brasileira através da Bossa Nova, e que, por razões conjunturais pertinentes ao mercado da obra de arte, por exemplo, foram esquecidas ou propositalmente deixadas de lado.



música popular, das concepções culturais e estéticas da BN, que acabou por acentuar o aspecto melancólico e bucólico de nossa cultura musical. Nesse ambiente cultural melancólico e bucólico temos a particularidade conjuntural que nos cerca enquanto povo. Compõe-se este ambiente sócio-cultural de um sistema econômico em processo de industrialização, uma nação Brasil que ergueu ontem (com a Bossa Nova, a Poesia Concreta e o Cinema Novo) e ergue ainda hoje (através dos remanescentes da Poesia Concreta, dos articuladores do Tropicalismo e dos responsáveis pelo ressurgimento do cinema brasileiro nos anos 90) o seu estandarte diante do mundo globalizante e se revela exportadora de cultura, resultando numa combinação de sucesso e de atraso, atormentando o bem digerir do pão nosso de cada dia.

Recorremos à imagem alegórica do bucolismo aplicado ao dado sócio-cultural para explicar o que é verificado pela observação da estaticidade do panorama musical nacional anterior à BN e ao CN, que se situa entre o Modernismo Brasileiro e o surgimento desses movimentos. Esse panorama estático que antecede à BN e ao CN se repete após o surgimento desses movimentos, constituindo um novo hiato cultural temporal histórico na evolução técnica de nossas manifestações artísticas. A identificação desse panorama estático passa pela visão e compreensão da expectativa eterna de adoração reincidente da mesmice musical⁹ periodicamente reinante no país, que quase confinou, antes, movimentos artísticos como a poesia do Modernismo, e depois, a Poesia Concreta, o CN e a BN à nulidade, não fosse, ao nosso ver, a retomada da linha evolutiva da música realizada pela Tropicália. Não quer dizer isto que tenham sido o Modernismo, depois o Concretismo, a BN ou CN os responsáveis pela adoração do mau gosto

⁹ Essa mesmice musical se revela através do empobrecimento cíclico verificado anualmente pelo emprego dos mesmos ritmos, pela composição de melodias fracas e pela construção lingüística altamente referencial.



imediatamente posterior a eles. A cíclica falta de novidade e a apreensão desse momento recorrente de inércia e de crise desembocam nas manifestações culturais com a pretensão de se utilizar a arte como panfleto ideológico. A percepção dessa crise conduziu Caetano e os tropicalistas num movimento em direção à ruptura com a contemplação dessa paisagem já costumeira, mas que lhes sugeria uma atitude de comoção coletiva passiva (a melancolia) por parte do povo.

Deu-se, a partir da reunião de elementos sociais e elementos culturais aparentemente contraditórios¹⁰, uma relação dialética de negação, por parte de Caetano e dos tropicalistas, dos postulados culturais pretendidos pela esquerda intelectual. A dinâmica social dessa negação aparece, de um lado, sob a forma de que o artista passa a negar a sua obra, pois não mais reconhece na multiplicação de sua obra a originalidade e a genialidade que a produziu, e, de outro lado, o público passa a negar o seu artista, pois não depende mais dele para ter a obra e, mesmo porque, a obra que ele produz não serve ou não explica o momento social e político que todos estão vivendo.

Basicamente, as músicas, performances, extravagâncias e subversões de Caetano Veloso e Gilberto Gil expuseram esses elementos contraditórios que se instalaram na sociedade contemporânea deles. A ruptura inicial com o modelo bucólico e melancólico promovida por eles é mais bem entendida se contemplada dentro do universo das negações, sínteses e superações próprias do método dialético, e se vislumbrada também sob a ótica oswaldiana da prática da Antropofagia, ou seja, da deglutição, assimilação e posterior devolução dos elementos culturais externos.

¹⁰ Por elemento cultural contraditório, entendemos, de um lado, a arte como artefato humano de contemplação do belo, o que possibilita a transposição conceitual desse procedimento para o universo das manipulações temáticas, ideológicas e lingüísticas praticadas por parte de Caetano Veloso, e que se oporia, de outro lado, ao elemento arte como produto de consumo fácil, o que facilita, por sua vez, a redução do aspecto estético para o aspecto político-social de uso da arte como panfleto ideológico.



Veloso (1997) enriquece nosso trabalho com as negações dialéticas temáticas, pessoais, políticas e emocionais que pautaram as preocupações dos tropicalistas e também suas durante a efervescência cultural contemporânea da Tropicália e as percepções apreendidas durante o seu exílio obrigatório, apontando para os caminhos obliquados por eles em busca do ambiente das metáforas e das apropriações lingüísticas operadas em sua obra poético-musical.

Santaella (1990) aparece, em nosso trabalho, oferecendo os argumentos da negação ideológica do modelo cultural pretendido pela elite intelectual, demonstrando as articulações entre arte e cultura, trazendo à tona, ainda, os enganos ideológicos cometidos pela elite intelectual ao tentar dar à arte um papel que era mais próprio dos partidos políticos e, portanto, não da arte e nem dos artistas.

De Schwarz (1992), depreendemos as negações dialéticas mais próximas aos conceitos de apropriação, assimilação e devolução dos elementos sócio-culturais estrangeiros, destacando-se nessa relação dialética a herança antropofágica de Oswald de Andrade.

Sobre as obras elencadas acima, Veloso (1997), Santaella (1990) e Schwarz (1992), podemos dizer que elas entrecruzam seus conteúdos em vários momentos, uma vez que têm como liame a mesma verve argumentativa: sociedade, política, cultura e os pressupostos da arte num determinado período da história política e cultural do Brasil. Vale ressaltar que, como recorte de estudos, essas obras nos sugeriram, individualmente, a leitura temática da canção “Tropicália”, derivando, daí, uma leitura mais presa às impressões também temáticas de *Verdade Tropical* (1997). A leitura da canção “Alegria, Alegria”, mais presa às impressões ideológicas depreendidas de *Arte e Cultura* (1990). E a leitura cultural associada ao aspecto semântico-



lingüístico da canção “Acrílico”, ficou mais presa às impressões antropofágicas depreendidas do ensaio “Cultura e Política, 1964-69” (de 1978, in: Schwarz, 1992).

Nessas canções - “Tropicália”, “Alegria, Alegria”, e “Acrílico” - verificamos a superação dialética dos conceitos próprios da arte dita engajada ou panfletária e da arte com propósito de expressão da natureza humana e de exercício pleno de contemplação do belo nos níveis temático, ideológico e lingüístico, o que indica haver nelas, para viabilizar essa superação, a necessária mediação do artista, como entidade principal e essencial do processo de assimilação e reinterpretação cultural.

Deste modo, apresentaremos no primeiro capítulo, sucintos esclarecimentos sobre o aspecto semântico dos vocábulos *política* e *arte*. Realizaremos uma breve retrospectiva histórica internacional que serve de contextualização para o surgimento do movimento tropicalista na cultura brasileira, e também uma abordagem de alguns dos principais pensamentos teóricos sobre arte e política, procurando examiná-los, à luz da questão da composição da identidade cultural brasileira a partir de um dado momento histórico nacional e internacional, e a conseqüente inserção do Brasil no cenário internacional como nação que se oferece como uma alternativa de sociedade paradisíaca para um mundo que oscila entre as incertezas do futuro tecnológico¹¹ e as possibilidades da ciência e da arte.

No segundo capítulo, abordaremos a presença de Caetano Veloso no panorama cultural brasileiro, articulando alguns aspectos de sua obra dentro dos pressupostos da estética tropicalista, ao mesmo tempo em que demonstraremos algumas virtudes da interação particular do autor velosiano

¹¹ O futuro tecnológico não depende necessariamente dos avanços da ciência. A lógica da ciência tem uma ética de respeito aos interesses do ser humano, que a lógica do mercado e da economia abominam.



com a Antropofagia oswaldiana e com o contexto da crítica política e cultural brasileira, em meio a uma ditadura militar no Brasil.

No terceiro capítulo, faremos uma reexposição dos temas tropicalistas e procederemos a uma breve digestão do procedimento “caetanear¹²” de Caetano Veloso em alguns trechos de suas canções. Em seguida realizaremos uma análise da temática da letra da canção “Tropicália”. Faremos também uma análise ideológica da letra da canção “Alegria, Alegria”. Concluindo as análises, realizaremos uma reflexão semântico-lingüística sobre a letra do poema-canção “Acrilístico”. Nesse nosso esforço de análise, tentaremos, então, observar e demonstrar os caminhos traçados pelo autor na sua busca da retomada da linha evolutiva da MPB.

Na última parte da dissertação, faremos uma reflexão final acerca das questões sobre a postura de Caetano Veloso, verificada em sua obra, e também sobre as questões da identidade cultural brasileira mediante os conflitos vividos na época da Tropicália.

¹² Neologismo cunhado pelo poeta-compositor Djavan, em seu poema-canção “Sina”, cuja letra consta no corpo final de anexos.



Capítulo I – A Palavra, a Sociedade, o Índio, o Tacape, a Zarabatana, a

Oca e o Baíto

1.1. Entendendo o uso das Palavras

Num panorama sócio-cultural em que conflitam concepções de arte e de maneiras de fazer política, eqüidistantes e até interdependentes – erudita / popular; exótica / autóctone; rudimentar / elaborada; matriarcal / patriarcal; antiga / moderna; panfletária / alienada; artística / folclórica -, faz-se necessário proceder, para iniciar nosso trabalho, a alguns esclarecimentos sobre os entendimentos das acepções e da utilização dos vocábulos “política” e “arte” através de cortes sincrônicos e diacrônicos, uma vez que a própria matéria híbrida de investigação sobre cultura e política, em poemas musicados, presentes em nosso trabalho, assim nos exige.

Para tanto, recorreremos inicialmente a Bobbio (1995) no seu *Dicionário de Política*, no qual consta que a melhor acepção de política conhecida foi a estabelecida por Aristóteles, em sua obra intitulada *Política*. Nessa obra Aristóteles diz que por política pode se entender toda a atividade de reflexão sobre a vida das pessoas nas cidades e sobre todas as coisas urbanas.

Do lado dos críticos e estetas, a pluralidade conceitual aliada às diversas manifestações de Arte: popular e erudita; pictórica ou verbal; sonora ou visual; folclórica ou contemporânea; artesanal ou industrial, também contribuem compondo paredes que nos confundem dentro do labirinto da manifestação artística. Na tentativa de proporcionar um recorte plausível, recorreremos a Hauser (s/d), que compreende arte folclórica ou popular como sendo o conjunto de atividades poéticas, musicais e pictóricas, advindas dos



estratos da população que não são cultos, nem urbanizados, nem industrializados¹³. E Hauser acrescenta ainda um dado relevante para a compreensão da moderna indústria cultural:

A arte popular atual é arte de massa num duplo sentido: oferece o mesmo entretenimento artístico a todas as secções de um vasto público e cria produtos uniformes em grande escala. O público de massa é um produto da democratização da sociedade, a produção de massa um resultado que os novos métodos tornaram possível.

(Hauser, s/d, pp. 368-369)

É interessante notar que as definições parciais sobre arte tangenciam-se umas às outras, a ponto de, em contato com várias delas, não conseguirmos distinguir dentre elas qual a melhor ou mais completa. Na obra de Hegel (1972), encontramos uma das mais antigas e intrigantes:

E um velho preceito, este de que a arte deve imitar a natureza; encontra-se já em Aristóteles [...] Segundo esta concepção, o fim essencial da arte consistiria na hábil imitação ou reprodução dos objetos tal como existem na natureza, e a necessidade de uma reprodução assim feita em conformidade com a natureza seria a origem do prazer [...] (p. 45).

Pode-se, no entanto, rivalizar com a natureza, e nessa rivalidade se pensa quando se diz que as produções da natureza são superiores às do espírito... A rivalidade com a Natureza constitui um artifício sem valor [...] (p. 47).

O que nos apraz é, portanto, não a imitação da natureza pelo humano, mas a imitação do humano pela natureza. (p. 49)

Oferece-nos a arte, num dos seus aspectos, a experiência da vida real, transportando-nos a situações que a nossa pessoal existência nos não proporciona nem proporcionará jamais, situações de pessoas que ela representa, e assim, graças à nossa participação no que acontece a essas pessoas, ficamos mais aptos a sentir em pôr ao alcance da intuição o que existe no espírito do homem, a verdade que o homem guarda no seu espírito, o que revolve o peito e agita o espírito humano (p. 55).

¹³ Nesse parágrafo podemos dizer que se explica, ao menos parcialmente, um pouco da natureza da acepção “popular”, na expressão Música Popular Brasileira. Entretanto, vale ressaltar os argumentos de Chauí (1986), quando trata de definir popular como sendo aquilo que vem do espírito do povo. Nesse sentido, portanto, “o estudo da poesia, das baladas, dos provérbios conduz ao da língua ordinária, e o da religião, dos costumes, ritos e festivais, ao direito originário e, juntas, todas essas manifestações são vistas como constituindo uma totalidade orgânica – a *Kultur des Volkes* (Cultura do Povo) que Herder opunha à *Kultur der Gelehrten* (Cultura dos Instruídos) – tendo como origem o *Volkesgeist*, o Espírito do Povo” (p. 18-9).

As acepções das palavras arte e política, em nosso trabalho, serão, portanto, as definidas por Aristóteles, nos termos aqui delineados (in: Costa, 1992, p. 22-3, e Hegel, 1972, acima), tendo em vista o fato de que entendemos serem essas acepções aristotélicas as que mais se afinizam com as concepções de povo e cultura popular definidas por Chaui (1986), e por nós também adotadas. Outrossim, valorando o teor reflexivo que Aristóteles depõe sobre a acepção de política, cabe também dizer, que essa acepção aristotélica também melhor se adapta, segundo nossa percepção, ao procedimento de apropriação lingüística dos elementos sócio-políticos e culturais realizada por Caetano Veloso, como no exemplo abaixo:

Incrível

É melhor fazer uma canção

Está provado que só é possível filosofar em alemão

Se você tem uma idéia incrível

É melhor fazer uma canção

Está provado que só é possível

Filosofar em alemão

Blitz quer dizer corisco

Hollywood quer dizer Azevedo

E o recôncavo, e o recôncavo, e o recôncavo

Meu medo!

Língua é minha Pátria

(de Caetano Veloso, *Velô*, 1984)



1.2. Viva, Viva a Sociedade Alternativa?

O declínio da sociedade patriarcal oligárquica brasileira composta por um contingente de pessoas etnicamente miscigenada¹⁴ deixa como herança uma sem cultura sem definição ou estruturação, uma vez que o processo de definição dá-se ainda nos dias hoje. Essa indefinição facilitou, aqui, a emergência de uma sociedade com características globais, no entanto, de constituição cultural descaracterizada, ou pelo menos ainda deficiente nos alicerces que permitem identificar e delimitar as suas raízes históricas, seus desmembramentos atuais e seus frutos futuros com precisão.

Identificando essa herança de indefinição sócio-cultural, vemos que ela nos diz hoje que a nossa identidade nacional foi falida historicamente pela feitoria internacional globalizante, que atualiza o Brasil diariamente, via mídia, chamando os brasileiros à consciência do nosso estado de miséria e de atraso, consequências diretas de uma histórica colonização predatória praticada em todo o território latino-americano, enfatizando-se a questão da influência internacional no nosso contexto a partir do qual teríamos também, aproveitando esse contexto de predação histórica, um dos alimentos ideológicos do Tropicalismo.

¹⁴ É interessante notar que, apesar de, no Brasil, ter havido uma miscigenação étnica, da qual derivou um caráter racial plural, contrariando mesmo o senso geral e os pressupostos de vários autores, entendemos que esse fato não faz, necessariamente, surgir uma cultura miscigenada. Pelo contrário, a união das raças aqui realizada permitiu, de maneira ímpar, a singularização, a recriação catalisadora de todas as energias culturais originárias dos povos formadores do povo brasileiro. Quando olhamos para um cidadão reconhecemos nele sua origem étnica predominante, no entanto, não conseguimos fazer o mesmo com sua cultura. Não podemos dizer que o indivíduo de olhos puxados, por aparentar predominantemente pertencer a uma ascendência oriental, seja budista ou pratique karatê. Ele pode ser umbandista e lutar capoeira, o que não determina uma miscigenação, mas uma apropriação de um traço cultural típico desenvolvido no Brasil. Os negros africanos, segundo uma das lendas explicativas da dança "capoeira" e também os cultos africanos, desenvolveram-nos durante a colonização brasileira para despistar os capatazes do senhor de engenho. A Umbanda adotou em suas celebrações, imagens de entidades da religião oficial. Essas acomodações sócio-culturais, ao nosso ver, não determinam uma mistura cultural heterogênea, (como ocorre na mistura heterogênea racial, redundando num caráter racial plural), mas uma mistura homogênea, a qual pode ser dado o nome de cultura brasileira, tendo em vista que redundam numa cultura singular. Conclui-se disso, que somos vários povos reunidos sob a égide uma só cultura – mesmo que ainda estejamos em processo de definição.



Outra questão a salientar-se no cenário internacional de influências para a Tropicália¹⁵ é o que trata Hobsbawm (1995). Diz o autor que o massacre da praça *Tienanmen* – uma das instâncias finais de um longo processo de crise mundial -, na China, que horrorizou a opinião pública mundial, sem dúvida fez o Partido Comunista chinês perder muito da legitimidade que ainda pudesse ter entre as jovens gerações de intelectuais chineses, incluindo-se nesse rol dos descontentes até mesmo alguns membros do PC chinês, e deixou o regime comunista chinês em liberdade para continuar com a bem-sucedida política de liberalização econômica sem problemas políticos imediatos. Ou seja, seguiu o curso natural de uma nova ordem mundial: “Alguma coisa está fora da ordem / fora da nova ordem mundial...” (*Fora da Ordem*, Caetano Veloso).

Foi também em 1979, depois de um longo processo de assimilação da economia internacional, que Deng Xiao Ping deixou que a China Comunista regulasse os preços pelo vai e vem do mercado e quem também criou a “política da porta aberta”, plantando os alicerces da *Perestroika* – substituição das estruturas fechadas da economia - e da *Glasnost* – substituição das estruturas monopolistas partidárias - na Rússia Comunista, ao mesmo tempo em que promovia indiretamente infiltrações nas fundações ideológicas do Muro de Berlin, na Alemanha. Por isso é interessante notar o que Lévi-Strauss (apud: Ianni, 1999) ressalta sobre essa capacidade de atração e de assimilação das culturas entre si. O que é importante até mesmo sob o ponto de vista da

¹⁵ Embora a Tropicália, enquanto movimento estético musical deflagrado em 1967, tenha sido considerada extinta com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1969, vale lembrar que o próprio Caetano, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, em 19/03/99, se declara ainda tropicalista. Essa declaração nos sugere que, de alguma maneira, o ideário e as atitudes tropicalistas ainda estão possíveis, uma vez que o cenário cultural e político nacional e internacional continuaram em efervescência. Portanto, se ainda estão em ebulição os ingredientes do caldeirão sócio-cultural, podem perfeitamente estar presentificados nos trabalhos dos remanescentes daquele movimento ou ainda mesmo podendo ser revisitados por prováveis neotropicalistas como Chico César, Adriana Calcanhoto, Zeca Balciro, Vitor Ramil, Lenine, Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes, Rita Ribeiro, Virgínia Rodrigues, etc.



necessidade para a autopreservação delas em determinados momentos. Enfatizando-se a índole dessa autopreservação de que nos fala Strauss, Caetano nos sugere, não com argumentos da política, mas da linguagem, que é através da poesia que se determinará a face de nossa identidade. E é essa identidade social e cultural novamente delineada e identificada através da arte que possibilitará a nossa autopreservação: “[...] *política é o fim / e a crítica que não toque na poesia* [...]” (*Ele me deu um beijo na boca*, Caetano Veloso).

*... a mim me bastava que um prefeito desse um jeito
na cidade da Bahia
Esse feito afetaria toda a gente da terra
E nós veríamos nascer uma paz quente
Os filhos da guerra fria
Seria um antiacidente
Como uma rima
Desativando a trama daquela profecia [...]
[...] política é o fim
e a crítica que não toque na poesia [...]*

(“Ele me deu um beijo na boca”, de Caetano Veloso, *Cores, Nomes*, 1982)

E, embora a canção acima seja anterior e, portanto, uma citação temporalmente anacrônica aos acontecimentos históricos lembrados, e os fatos relatados por Hobsbawm e por Ianni sejam historicamente posteriores ao Tropicalismo, cabe ressaltar que, no momento de surgimento do Movimento Tropicalista, o Muro de Berlin ainda estava de pé e também estava de pé a ideologia que o sustentava, e essa ideologia é atemporal em efeitos e duração. Foi em 1946, também, que se iniciou a difusão ideológica da chamada Guerra Fria – marcando também o início do que aqui chamamos de uma nova ordem mundial -, com o discurso de Winston Churchill em Fulton, que polarizou o mundo entre os sistemas Capitalista e Comunista.

A tudo isso a que nós podemos chamar, neste trabalho, de “nova ordem mundial”, é que Caetano dirigiu e ainda provavelmente dirige atemporalmente



o seu canto: a obra de Caetano é catalisadora do que já está cultural e ideologicamente estabelecido, e antecipadora do que virá. E o Tropicalismo “*Virál Impávido que nem Mohammad Ali / Virá que eu vi / Apaixonadamente como Peri [...] / Tranqüilo e infalível como Bruce Lee*” (“Um Índio”, de Caetano Veloso, *Doces Bárbaros*, disco 1, 1976; *Bicho*, de 1977, e *Circuladô*, 1992, disco 1).

E assim foi. A Tropicália, surgida numa época em que se idealizavam projetos populistas para o Brasil, foi um movimento rápido e infalível como um direto (de esquerda, de direita, não sei). Considerando-se do ponto de vista da aparição e exílio dos principais protagonistas, percebe-se que eles tinham menos a intenção de criar escola que a de fazer transparecer uma problemática cultural impregnada de atraso técnico e de certa apropriação indevida da arte pela elite intelectual brasileira. Santaella (1990, p. 61) ressalta que dessa apropriação indevida ou pelo menos equivocada da arte pelos agentes culturais, normalmente resulta uma substituição do atributo popular nas manifestações artísticas originais por um atributo de consenso político que prefere mais uma manifestação cultural engajada, referencialmente elaborada, que uma literatura esteticamente enriquecida.

A proposta artística tropicalista não visava, portanto, à indicação de uma saída para a canção popular ou para a canção de protesto, que se encaixava bem como veículo cultural de oposição ao enriquecimento estético desejado por Caetano, uma vez que a linguagem referencial das *protest songs*, por exemplo, não era suficientemente forte para mudar nada dentro da desordem intelectual vigente, ao mesmo tempo em que atingia ao público apenas com um efeito catártico, proporcionando-lhes um alívio provisório e um entorpecimento estético eterno. Desejavam Caetano e os tropicalistas apontar os motivos da crise cultural enquanto manifestação poético-musical,



aos quais os protagonistas do contexto cultural brasileiro da época tentavam se omitir.

Assim, com a presença dos tropicalistas, percebemos que o comportamento dos cantadores de *protest songs* perdeu um pouco de sua aparência de força. E isso o perceberam também os compositores e ouvintes da música popular brasileira que, cheios de preconceitos, assustaram-se demasiadamente com a ousadia comportamental de Caetano Veloso. Acompanhado pelos *Beat Boys*, conjunto argentino de iê-iê-iê, Caetano utilizou a guitarra elétrica como parte do instrumental que levaria a um festival de música essencialmente brasileira, mostrando-se contra valores pré-moldados defendidos pela elite intelectual que colonizava também o pensamento da massa de ouvintes. Caetano e os tropicalistas agiram rompendo tabus, lutando por uma identidade cultural, sem menosprezar os avanços da era tecnológica, travestiram-se de um índio *high tech* exemplar da cultura brasileira antropofágica: fizeram da guitarra o seu tacape.

Em 1967, apresentando as canções “Alegria, Alegria” (Caetano Veloso) e “Domingo no Parque” (Gilberto Gil), no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, os poetas-compositores Caetano e Gil consolidam o advento do que foi chamado de Tropicália ou de Tropicalismo, inaugurando, assim, uma série de subversões que seria realizada nos meses seguintes, em nome de uma estética própria e particular, articulada dentro das concepções daquele movimento: Caetano e Gil fizeram de suas canções setas da zarabatana que feriu de morte o orgulho da elite intelectual brasileira.

O nome Tropicalismo ou Tropicália derivou de uma colagem do nome de uma instalação do artista plástico Hélio Oiticica, exposta no MAM (Museu de Arte Moderna – RJ), de janeiro a abril de 1967, que consistia em duas



tendas penetráveis. E os tropicalistas penetraram-nas. Fizeram da instalação de Oiticica, seu *habitat*, a sua oca primordial.

A Tropicália foi deflagrada, enquanto movimento que trazia em sua estrutura uma série de propostas inovadoras¹⁶ para a arte poético-musical e comportamental do país, no Festival da TV Record de 1967, preconizando, ao mesmo tempo, segundo Caetano, a retomada da linha evolutiva da MPB, perdida num passado que remonta à Bossa-Nova.

Num cenário internacional de configuração controversa, que é controverso por reunir países de intelectualidade e progressos tecnológicos heterogêneos, de conscientização política incipiente e individualista, de identidade cultural frágil, é que o Brasil se espelha. Com esse cenário se confunde algumas vezes, em outras dele se destaca: Caetano e os tropicalistas fizeram desse cenário cultural e social o seu baíto¹⁷.

Seria natural, então, que surgisse, no interior do bojo de articulações psico-sócio-políticas brasileiras, manifestações culturais das mais dispare, interpretadas por atores e instituições insólitas, como o CPC (Centro Popular de Cultura), na virada dos anos 60/70, na Bahia, estrategicamente direcionado para questionamentos da cultura e educação de massa (Schwarz, 1992), e a *Bossa Nova* (movimento musical originado nos anos 50, sendo que um dos principais divulgadores, João Gilberto, muito influenciou os tropicalistas e, principalmente, Caetano Veloso), que propiciou à música brasileira a

¹⁶ Com relação a estas propostas inovadoras, vale salientar que o próprio Caetano Veloso afirmou, nesse sentido, que ainda é tropicalista, no jornal *Folha de S. Paulo* ("Ilustrada", 19/03/99), o que enfatiza a importância, para ele, passados 32 anos do advento do Tropicalismo, dos conteúdos e das estratégias defendidas pelo movimento de 1967.

¹⁷ Darcy Ribeiro (1995), nos lembra sobre essa alegoria do baíto. Essa palavra, para o autor, designa o local central da aldeia indígena, o centro de poder, onde os homens, e somente eles, se reuniam para deliberar sobre os problemas da aldeia, ou simplesmente para dançar ritualmente. Nesse sentido, de local cultural de centralização do poder e das energias sociais, é que entendemos que Caetano e os tropicalistas habitaram a cena cultural brasileira.



aquisição de um tratamento mais refinado, até mesmo burocrático, próprio para ser exportado, próprio para ser consumido por certa parte da elite intelectualizada, nacional e internacional. A Tropicália, nome de preferência do poeta-compositor Caetano Veloso para designar o movimento denominado Tropicalismo, continha em si mesma a síntese desses elementos de aparências tão contraditórias e de interpretação comumente ambíguas. Vejamos que, no auge da vigência do Ato Institucional nº 5, o AI-5, no Brasil, os tropicalistas representavam, ao mesmo tempo, tanto uma ameaça à repressão – por promoverem uma revolução comportamental indesejada pela direita, pois dificultaria a repressão que exerciam o controle da massa – quanto uma ameaça aos padrões culturais preconizados pela esquerda.

Com essa capacidade de pulverizar a realidade, esse modo de tratar fragmentariamente os costumes e os valores morais, vocês podem causar mais danos à estabilidade de nossa sociedade do que a esquerda. Essa é a verdadeira subversão.

(texto atribuído a um “militar misterioso” que entrevistava Caetano Veloso após este ter sido preso na manhã de 27 dezembro de 1968, Apud: Calado, 1997, p.18)

Compondo um ambiente de repúdio aos tropicalistas, tradicionalistas da sociedade: alguns pais de família, prefeitos de cidades do interior, unem-se a uma certa parcela da esquerda, a estudantes e a alguns artistas, a fim de reivindicar, derradeiramente, o silêncio da alternativa cultural de que dispunham no momento: a Tropicália.

Após todo o alarde inicial dos *happenings* tropicalistas, em plena ditadura militar, Caetano Veloso e Gilberto Gil são “convidados” ao exílio.

Presos e exilados, Caetano e Gil deixaram a Tropicália órfã. A musicalidade brasileira perdeu a chance de se ver transformar em linguagem



universal da arte e, por isso, amargamos uma reedição do mau gosto do sambão quadrado pagodizante e das baladas caribenhas que dominam o mercado até hoje, conseguindo, para seus produtores, a fama fácil e superficial, arrecadando em seus cofres o pouco da riqueza intelectual e financeira que os consumidores ávidos de idolatria conseguem angariar durante suas vidas.

Ao retornar ao Brasil, em 1972, Caetano Veloso adota uma postura ainda menos explícita com relação ao engajamento político em suas performances. Parecia, então, tornar-se cada vez mais artista e poeta, direcionando-se para as preocupações estéticas de sua profissão, e cada vez menos ativista político.



Capítulo II – Tropicalismo: Questão de Arte ou de Política?

*Te chamam de ladrão/ de bicha, maconheiro/ transformam o país inteiro
num puteiro/ pois assim se ganha mais dinheiro[...]*

(“O Tempo não pára”, Cazuza e Arnaldo
Brandão)

2.1. “Sou um Homem, Sou um Bicho, Sou uma Mulher”

(poema-canção “Mal Necessário”, de Mario Kwitko, gravação: Ney Matogrosso)

O poeta-compositor Caetano Veloso, até o aparecimento do *Tropicalismo*, era mais conhecido como o irmão compositor da cantora Maria Bethânia, já eminente no cenário musical brasileiro do início dos anos 60. Depois de ter sido deflagrado o movimento tropicalista, em 1967, Caetano ganha maior destaque no meio musical, apesar de ter já conseguido alguma notoriedade junto ao público espectador da televisão, devido às participações no programa de televisão *Essa Noite se Improvisa*¹⁸, no qual vencera o então campeão já consagrado, o também poeta-compositor, Chico Buarque.

Caetano Veloso sempre suscitou, ou pelo menos é o que nos pareceu até aqui, grandes controvérsias. Seja pela atitude artística dentro ou fora do palco, seja pela vida pessoal tornada pública, através dos tradicionais cortejos do povo e da crítica dedicados aos superastros. Quer por uma tomada de posição a favor de determinado fato, questão ou gosto, quer pela omissão sobre os mesmos temas, Caetano já foi alvo de variadas retaliações. Seu comportamento artístico e sua aparente ambigüidade sexual também sempre lhe trouxeram “sucesso”, porém, muitas vezes, grandes contratempos. Pode-se dizer que essa rotina de paz e guerra, de dificuldade incessante, de vaias e

¹⁸ Programa de adivinhações, no qual era oferecida certa palavra aos concorrentes, e, a partir dela, citava-se ou criava-se de improviso – como era bem o costume de outro concorrente, Chico Buarque – uma nova música.



aplausos, vivida pelo poeta, iniciou-se com o advento da Tropicália e sua subsequente notoriedade.

*Sou um homem comum
Qualquer um
Enganado entre a dor
E o prazer
Hei de viver e morrer
Como um homem comum
Mas o meu coração de poeta
Projeta-me em tal solidão*

("Peter Gast", de Caetano Veloso, *Uns*, 1983)

Foi nas manifestações artísticas atribuídas aos integrantes do movimento, e também ao próprio Caetano, que o universo das polêmicas e das tensões encontrou morada. Em entrevista exclusiva para esse trabalho, em 1998 (a íntegra da entrevista consta dos anexos), ele deixa mais ou menos evidenciado que, apesar das pressões contra e a favor, às quais sobreviveu, esse caráter do difícil sempre o atraiu de maneira especial. Talvez até possamos dizer que é o difícil mesmo o que o move:

A gente tem que fazer também as coisas difíceis, e o Tropicalismo, pra ser sincero, destoava do contexto de protestos da época, embora estivesse solidário com a reação à Ditadura, e se sentisse, às vezes, como se fosse a reação mais profunda contra ela.¹⁹

(Veloso, 1998)

O primeiro dentre os pilares de sustentação do epicentro da revolução inaugurada pela Tropicália, Caetano Veloso pratica a transformação e a polemização, em profusão sensorial contínua, no sentido assinalado por Wellek e Warren (1948), e tem, nessa dinâmica, certa regra pessoal de

¹⁹ Trecho da uma entrevista concedida por Caetano Veloso, em 1998, para nosso trabalho, quando realizávamos uma pesquisa de iniciação científica, durante o curso de Letras, na Unesp de São José do Rio Preto.



conduta, que se verbalizaria num neologismo, num verbo de ação-canção cunhado por Djavan, no poema-canção “Sina”: “caetanear”. Vale ressaltar que esta canção também foi gravada por Caetano Veloso no disco *Cores, Nomes*, de 1982, o que é uma demonstração, da parte de Caetano, da simpatia que nutre pelo poeta-compositor Djavan e da adoção plena para si do verbo “caetanear”.

“Caetaneando”, Caetano Veloso experimenta de tudo; novos sons, novos ritmos, novas palavras, novas alucinações – como a experimentação da bebida *ayauaska*, relatada por ele em *Verdade Tropical* (1997).

Caetano Veloso não pactuou com a atitude sectária da elite intelectual e também de alguns artistas, ditos engajados em voga nos anos 60, embora tenha advindo de uma elite cultural baiana e compusesse canções que até poderiam ser enquadradas dentro do rótulo das *protest songs*, bem ao gosto da elite intelectual de esquerda. Caetano assumiu, entretanto, através de uma atitude antropofágica aos moldes oswaldianos, implícita no Tropicalismo, as cores de uma postura estética, negando o paternalismo histórico oligárquico, propondo uma subversão política subvertendo o uso político que membros da elite intelectual e da classe artística pretendeu dar à arte. Assim, Caetano conseguiu engendrar e realizar a sua preconizada “retomada da linha evolutiva da MPB”²⁰, abandonando os conceitos e pressupostos elitistas e sectários de arte, apropriando-se dos aspectos da construção poético-musical que possam ser considerados a partir de uma dada evolução histórica (ver alusão ao hiato temporal na Introdução) e das manifestações mais folclóricas, artesanais e genuínas brasileiras, aliando-os aos procedimentos técnicos mais modernos à disposição no cenário artístico nacional e internacional. Para isso, não necessariamente abandonou as concepções estéticas da elite intelectual que

²⁰ Entrevista à “Revista Civilização Brasileira”, nº 7, maio de 1966, Apud: Campos, 1993, p. 141.



tendia fazer da arte um instrumento de veiculação e de imposição da qualidade de seu ideário e de seu comportamento para todo o restante da sociedade. Ou seja, Caetano Veloso, juntamente com os demais tropicalistas, deu tratamento técnico e estético à “voz popular”, voz com a qual Caetano parecia ter uma comunhão espiritual, visceral e harmônica.

Depois de tomar partido, em alguns momentos, de uma atitude mais politicamente invasiva, e apesar de propor alternativas estéticas para a MPB e de não convergir com os ideários intelectuais e comportamentais da sociedade, Caetano Veloso parece começar agir a partir de agora, também na contra-mão das expectativas revolucionárias da política partidária. Suas músicas, ao invés de politicamente panfletárias, caminhavam numa direção contrária ao panfletarismo: “caminhando contra o vento / sem lenço e sem documento” (*Alegria, Alegria*, Caetano Veloso).



2.2. A Dialética entre Arte e Política

"Todo dia o sol levanta, e a gente canta ao sol de todo dia"
(*"Canto do um povo de um lugar"*, de Caetano Veloso, *Jóia*, 1975)

Existe um tipo de política que se faz nos gabinetes. Essa modalidade seria a política partidária ou a aliança política que se faz para a distribuição eqüitativa de cargos públicos entre os partidos componentes da base de sustentação na câmara, o que resulta, na prática, numa divisão quase democrática do poder. Essa modalidade de política parece alienar o povo de seus objetivos, fazendo-se de forma independente dele e voltada para interesses particulares e não para os interesses da coletividade, advindo daí a semelhança com a função metalingüística da linguagem. O que constitui um paradoxo ético de um lado, mas que não impede, de outro, que o cidadão se torne cúmplice disso pelo voto obrigatório que elege obrigatoriamente e não de maneira espontânea, seus representantes.

Modernamente, é através da economia que sentimos a face mais cruel das desigualdades sociais estabelecidas pelas relações dos indivíduos com o poder político instituído, tornando a palavra "economia", revestida de uma aura de politicagem, transparecendo que as palavras "economia" e "politicagem" sejam entendidas como palavras-metáfora da sociedade contemporânea. Ou seja, cada integrante desse sistema agora passa a valer não pelo valor humano que lhe é intrínseco, mas é economicamente qualificado, valorizado pelo nível de riqueza que ostenta ou que é capaz de produzir, e pelo grau de parentesco ou de amizade no alto escalão do governo que consegue declarar. Esse fenômeno retira as relações econômicas do seu lugar tradicional de ciência dos números da balança de pagamento do Estado, tornando-se uma metonímia da realidade das relações sociais.



A obra de arte, reduzida à condição de um dos produtos produzidos pela máquina produtiva dessa economia torna-se fetiche consumível nos simulacros sociais dos grandes centros de compras.

A utilidade da obra se exaure nos limites do prazer momentâneo ou da degustação automática e insensível redundando num entorpecimento do senso de gosto promovido pelo mercado. A obra fica reduzida ao efeito imediato do entretenimento. Fato que por si só já se constitui numa antítese dialética para a tese de Caetano, uma vez que este poeta-compositor tinha por tese retirar a obra de arte dessa prestação de serviço para o mundo da economia. Caetano, em 1998, numa entrevista para o nosso trabalho, demonstrou entender ser uma das funções da obra de arte justamente a promoção do desentorpecimento de nossa capacidade de percepção da realidade, e não necessariamente promover um entretenimento que caminha na direção do entorpecimento:

Eu trabalho numa área que é a do entretenimento. Entretenimento, de uma certa forma, seria o oposto da arte, porque a função da arte é intensificar a percepção da vida, e a do entretenimento seria a de entorpecer a capacidade de percepção da vida. E você veja que, para mim, isso é um paradoxo que todos os entertainers da minha profissão tiveram que encarar, e todos encararam com menor ou maior bravura, maior ou menor nobreza. Eu procuro continuar encarando-o de uma maneira muito honesta, muito lúcida, dentro dos limites de minha própria coragem pessoal.

(Veloso, 1998)

No poema-canção “O Ciúme”, do disco *Caetano*, de 1987, o próprio poeta já tratara dessa provável desautomação que a arte deveria promover, oferecendo-nos a visão do entorpecimento da razão e do critério de seleção e de gosto transpostos na figura do sentimento do ciúme: Petrolina pairava monstruosamente à sombra do ciúme:

*[...] Petrolina, nem chegaste a perceber
mas, na voz que canta, tanta gente cala*



*tantas almas esticadas no curtume
sobre toda estrada, sobre toda sala
paira, monstruosa, a sombra do ciúme.*

(trecho de “O Ciúme”, de Caetano Veloso)

A imagem de Petrolina enciumada traduz o que somos nós em estado de entorpecimento, a imagem do ciúme revela o grau de ostracismo que as relações econômicas reservam para a arte e para os seus produtores. A imagem do curtume estereotipa nossa condição microcós mica e individual de inércia, que acaba surgindo como cena inevitável e consequência imediata desse nosso entorpecimento estético.

Através da imagem funeral do curtume – “tantas almas esticadas no curtume” -, presente na canção “O Ciúme”, o poeta macro-alegoriza também o comportamento passivo e até catártico das pessoas massificadas e habitantes da “grande sala-senzala Brasil”, numa clara remissão à apatia exemplar da sala de jantar, também presente na canção “Panis Et Circensis”:

*Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer*

(“Panis Et Circensis”, *Tropicália*, 1969)

Nessa canção, percebemos o diálogo cúmplice de Caetano Veloso com Gilberto Gil, no qual o aedo moderno velosiano canta também o assombro e o desencanto diante desse paradoxo – arte como entretenimento e também como desentorpecimento da faculdade perceptiva:

*eu quis cantar
minha canção iluminada de sol
soltei os panos sobre os mastros no cais
soltei os tigres e os leões nos quintais*

(“Panis Et Circensis”, de Caetano Veloso)



A união da Bossa Nova com o Jazz afro-norte-americano, instalado no Brasil pela moda bossanovista, presenciamos como sendo um dos modelos de composição possíveis da novidade cultural internacional que caminhava na direção do desentorpecimento da faculdade perceptiva do público. No entanto, alguns componentes dessa novidade representada pelos Beatles e pelo Rock, sintetizavam em si aspectos da colonização político-econômica representada pelo consumismo capitalista ao qual estavam atrelados os países latino-americanos. De outro lado, no Brasil, éramos representados por dois palhaços – Piolin e Chacrinha – alegorizando a nossa miscigenação cultural carnavalizando negativamente nosso atraso técnico. Além disso, a essa mistura de capitalismo com palhaçada carnavalesca, somaram-se as brasilidades folclóricas e caricaturais de Carmem Miranda e Zé Carioca, a guitarra elétrica, o jeans e a goma de mascar, e o percurso de absorção do *American Way of Life* (o jeito americano de viver) pelos integrantes da Jovem Guarda, o que fez com que a Tropicália resultasse numa diametral oposição dialética a esse contexto, ou seja, que se tornasse uma vertente de carnavalização do absurdo nacional ainda colonizável e ao mesmo tempo exportador cultural. Isso se nos apresentava absurdo, justamente por revelar-nos uma faceta híbrida e caricatural do Brasil – expunham-se, através da Tropicália, nossas entranhas mal resolvidas numa via de mão dupla: éramos os exportadores de artistas e produtos culturais e também os importadores de tecnologia e de cultura enlatada e de consumo fácil. Essa experiência amalgamática dentro da Tropicália, que incluiu manifestações de amor e de ódio em seu cortejo de seguidores, foi árdua e dolorosa. Sobre essa experiência, Caetano nos revela:



O Tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais, que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia. Tudo o que veio a se chamar Tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez. Eu me sentia num país homogêneo, cujos aspectos de inautenticidade resultavam da injustiça social que distribuía a ignorância e de sua macromanifestação, o imperialismo, que impunha estilos e produtos.

(Verdade Tropical, 1997, p.254)

O que pretendiam Caetano e os tropicalistas, com atitudes negadoras ou contrárias às expectativas e performances compatíveis ao rótulo do absurdo, vestindo roupas provocantes, cantando letras ousadas, dançando ritmos barbarizantes executados por uma instrumentação eletrificada? O que, no contexto sócio-político-cultural brasileiro motivava-lhes o desaforo comportamental, ou, paradoxalmente, desmotivava-lhes a tal ponto que, ao invés de agirem e se comportarem das maneiras consideradas mais politicamente agressivas e necessárias para o contexto da época, agiam aparentemente alienados de tudo isso?

Os termos interdependentes, neste momento da relação dialética, não são artista e público, mas artista e obra, uma vez que o artista aparece como mediador e sua obra como entidade mediadora de um processo de superação conceitual. Caetano Veloso é a figura de mediação, a antena da raça, é aquele que catalisa as energias da sociedade e as transforma em obra poético-musical. É isso o que pareciam sugerir os tropicalistas em última instância: proporcionar uma onda de alegria dentro do mar cultural de águas estagnadas e de marinheiros conformados sob os rótulos e pretensões da elite dos anos sessenta.



Os tropicalistas pareciam transformar os estereótipos todos, não através de uma simples ação dentro do sistema de coisas estáveis da conjuntura vigente no país, mas sim reagindo contra essas coisas classificadas pelo interesse particular de cada segmento – o interesse político de um lado, o intelectual de outro, e o estético entre os dois, fazendo oscilar o pêndulo do gosto e do prazer estético. Nesse sentido pode ser que o Tropicalismo, através da obra de Caetano, seja bem mais uma questão de arte do que de política. Desta maneira é que vemos, de um lado, cada um dos segmentos sociais e culturais em seu devido lugar e em perfeita ordem, contra e a favor de uma falácia apresentada a nós sob a aparência de uma nossa falsa condição de cidadãos urbanos e civilizados, vivendo sob as égides da instituição que se chama sociedade civilizada regida pela consciência dominante do imperialismo capitalista, confinando-nos numa condição quase-industrializada, totalmente empobrecida e semi-intelectualizada. E de outro lado, uma intelectualidade equivocada tentando impor a culpa disso tudo aos artistas que não são panfletários e nada mudam nesse estado de coisas.

Nessa trajetória de agonia e êxtase vivida pela Tropicália e seus integrantes, não desconsideramos, evidentemente, os esforços do poeta e compositor José Carlos Capinan, e do também poeta e compositor Jards Macalé, bem como do músico Paulinho da Viola e da cantora Gal Costa, que tentaram reeditar a Tropicália, após o exílio de Caetano e Gil, num movimento que se chamou Tropicarte, e, pelo que parece, não deu muito certo.



2.3. O Objeto e a Existência do Ser

Wellek e Warren (1948) dizem que a marca de uma época num poema não deve imputar-se ao poeta, mas sim à linguagem. E essa maneira de utilizar a linguagem é bem marcante em Caetano, maneira que generaliza e particulariza o objeto estético e o desreferencializa naturalmente do vínculo histórico. Ao mesmo tempo essa desreferencialização remete o objeto estético de Caetano ao ambiente das necessidades imagéticas e do pensamento ideológico, mas não necessariamente da prática político-ideológica em sua poesia, uma vez que não obedece aos ditames orientados pelo contexto do momento de produção nem aos parâmetros de uso que se pretende dar a ela.

Ressalta Wellek e Warren, no entanto, que a seqüência imagem, metáfora, símbolo e mito, é capaz de representar pelo menos duas linhas distintas em termos de linguagem. Uma, segundo os autores, seria particularmente sensorial, ou do *continuum* sensorial e estético, que ligaria a poesia à música e à pintura e a separaria da filosofia e da ciência; a outra seria a figuração ou *tropologia* – discurso oblíquo que fala por metonímias e metáforas, parcialmente comparando mundos, precisando seus temas mediante a transposição deles em construções idiomáticas. Nesse momento percebemos então que o procedimento de Caetano se encaixa na primeira acepção, ou seja, sua maneira poética é contínua, sensorial, imagética. Já o trabalho de análise crítica estaria mais afim da segunda acepção, ou seja, seria mais tropológico, na medida em que se dispõem e desvendam as construções simbólicas engendradas pelo poeta.

Caetano Veloso manifesta, historicamente, uma conduta pautada pela liberdade de ação, de gestos, e de procedimentos poético-musicais. Essa sua conduta de ser-para-si, de ser para a própria consciência e existência de uma



poesia e de uma canção popular singulares, tangencia as preocupações existencialistas de Sartre: Caetano encarna o índio, usa seu tacape, dança no baíto, habita sua oca, viabiliza o ser-para-si em sua vertente social urbana.

Na teoria do ser-para-si sartreana percebe-se definir o substantivo, *liberdade* como atitude, como verbo, como ação transformadora. Ou seja, a prática da liberdade consiste numa ação de liberdade e de responsabilidade.

Segundo Sartre (1987), o homem é inteiramente responsável por aquilo que é e, por isso, não tem sentido as pessoas quererem atribuir suas falhas a fatores externos, como a hereditariedade ou a ação do meio ambiente ou a influência de outras pessoas. Por isso é que Caetano, na entrevista de 1998, nos diz que não acredita que o advento de um movimento como Tropicalismo se deva, no Brasil, ao contexto existencial de uma ditadura militar, porque não vê na existência da ditadura a parcela de responsabilidade que se pretende dar a ela, ao invés de dá-las aos artistas e a ele próprio:

Em primeiro lugar, eu não acho que a gente deva considerar que o acontecimento de um movimento como o Tropicalismo se deva ao fato da existência de uma Ditadura no Brasil, ou que se vincule principalmente ao advento de uma Ditadura. Isso porque, por exemplo, não havia Ditadura na Inglaterra, nem nos Estados Unidos, nem na França, e movimentos mais ou menos semelhantes e contemporâneos aconteceram nesses lugares. Também, os fatores são outros, são fatores do ritmo da história do Ocidente. Naturalmente, a Ditadura brasileira fazia parte desse ritmo, fazia parte desse desenvolvimento da história ocidental naquele momento. Então, vê-se, que não é que eu queira dizer que não se leva em conta a Ditadura, mas que não se queira reduzir a necessidade e possibilidade de se ter um movimento, ao fato de haver uma Ditadura.

(Caetano Veloso, 1998)

Caetano manifesta sua voz independente, e alça seus preceitos estéticos, “pra fora e acima da manada” (“Vaca Profana”, de Caetano Veloso, *Totalmente Demais*, 1986). A manada é a alegoria da sociedade organizada e

urbanizada, que emerge alegoricamente em forma de sociedade desfigurada e novamente tornada arcaica pela intervenção de um governo ditatorial. O sagrado para ele assume conotação de dever-fazer algo pela música, constituindo este dever-fazer condição *sine qua non* de sua poética-musical.

Para Eco (1969), o músico faz uso de sua independência, recusando o sistema tonal da música. Quando faz isso o músico pode transportar, para o plano das relações estruturais da música intuitiva ou de composição erudita, as estruturas da sociedade que o cerca. Toda uma maneira pessoal de encarar o mundo em uma maneira singular de existir no mundo passa a compor a relação do músico com seu objeto e ambos, sociedade representada e objeto de representação, se reconhecem reciprocamente diante da contemplação desse objeto.

Nesse propósito de confirmação recíproca do objeto estético com aquilo que este objeto deseja representar é que entendemos o sentido de organizar e julgar que Caetano adota em sua obra, uma vez que a MPB teria a função de oferecer ao ouvinte a confirmação de sua própria identidade cultural. Caetano usaria, então, de forma consciente, os recursos disponíveis em sua poética e musicalidade, para fomentar uma nova e necessária consciência – rompendo com o tradicional ou com o óbvio. A lembrança dessa tendência à ruptura com a expectativa e a apresentação da novidade, que só é novidade devido ao entorpecimento de consciências impetrado pela máquina de mercado, Caetano nos traz no disco *Bicho*, de 1977, com a canção “Um Índio”:

*E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio*

(“Um Índio”, de Caetano Veloso, *Doces Bárbaros*, disco 1, 1976; *Bicho*, 1977, e *Circuladô*, 1992, disco 1)



Após o despertar da consciência do público de seu estado de entorpecimento provocado, de um lado, pela música de má qualidade de elaboração poética e/ou harmônica e, de outro lado, pelo concomitante uso equivocado da arte como bandeira política por parte da elite intelectual dos anos 60, Caetano também parece atacar, através da figura alegórica da beleza do índio como sendo o produto óbvio de nossa identidade, as concepções estéticas atrofiadas.



2.4. O Brasil, o Tropicalismo e as Armadilhas da Alienação

Apesar de todo o progresso tecnológico adquirido pelos brasileiros, ainda não podemos negar nossa condição de nação miscigenada, portadora de uma herança cultural européia e predominantemente patriarcal, que agremia em sua formação étnico-cultural elementos de todas as culturas que participaram do início de nossa colonização, sendo essas culturas basicamente a cultura indígena, a cultura africana e a cultura européia. Dessa reunião de culturas e raças resultamos como processo desencadeado, mas não definidos ainda, entre uma ação de apagar os rastros culturais que herdamos e a necessidade real de se fazer isso.

Aparecemos a nós mesmos diante do espelho como uma espécie de civilização oscilante de transição anacrônica²¹ entre um universo social patriarcal arcaico, devido ao nosso subdesenvolvimento, e uma faceta social matriarcal emergente. Na cena dessa imagem de transição vemos nosso povo pescador navegando num barco conduzido por um messias, que orienta o lançamento das redes num ponto do rio em que possa extrair dele a estátua da santa padroeira que os irá redimir. Mas, ainda assim ou por isso, não aparecemos no cenário étnico-sócio-cultural, como produto terminado ou facilmente determinável – enfim, não fomos ainda redimidos por santo milagreiro nenhum. Ou seja, dizer que ainda não fomos redimidos quer dizer que ainda não somos uma civilização pronta e reconhecível, não somos primitivos nem civilizados, não somos homens nem mulheres. Sentimos uma constante ânsia despudorada de dissecação dos nossos cadáveres culturais, que

²¹ Esse anacronismo em nossa modernização, comparada aos Estados Unidos, por exemplo, é que nos imprime, no inconsciente coletivo, a constante sensação de inferioridade técnica e cultural, por serem. Estados Unidos e Brasil, países de processos colonizatórios contemporâneos, embora de feitorias distintas.



se revela na condição de sempre estarmos tentando explicar o que somos e o que não somos.

Entretanto, a partir da dissecação cultural intensa que promovemos, percebemos que o aproveitamento brasileiro relativo aos elementos culturais estranhos em nossas camadas sociais e étnicas não se dá mais por simples troca, pela substituição de um machadinho de pedra por um de aço, pela substituição da tanga pelo *short*, como no passado, mas sim através de uma sofisticada e lenta artimanha de absorção e enriquecimento, que resulta numa incessante e inacabada devolução ao meio social de novas entidades étnico-culturais, e, apesar de serem novas, jamais a depositaremos no ambiente cultural do exotismo, bastante comum de uma subcultura *caliente* que rotula os países de clima tropical.

No caso brasileiro, o exotismo normalmente fica restrito ao folclore, às praias, ao carnaval, ao misticismo. No caso da religião, ostentamos o título de sermos um dos maiores países católicos do mundo. Nas nossas igrejas católicas, entretanto – e, aqui, acentua-se o aspecto do exotismo –, realizamos cultos ecumênicos, promovemos uma adaptação do ritual do candomblé à liturgia católica na Bahia, freqüentamos um culto catártico-religioso celebrado ao som do rock do padre Marcelo Rossi, regado com azeite de dendê derramado pela trajetória do ebó africano levado diante de um altar de *design* europeu. O despacho é oferecido e realizado aos pés de nosso Senhor do Bonfim, ao som, agora, do hino a esse santo, que foi gravado no disco *Tropicália*, de 1968, por Caetano Veloso, e também por Gilberto Gil, pelos Mutantes e pela cantora Gal Costa. Tudo isso é aplaudido entusiasticamente por uma multidão de brasileiros, que, de joelhos, enchem as sacolas bentas do capitalismo com o dinheiro suado de todo o mundo, que, apesar de exaustos pelo trabalho da semana, não se cansam nunca de agradecer, em línguas



estranhas, manifestadas no êxtase das penitências e orações endereçadas aos santos e demônios de todas as nacionalidades, as benesses recebidas das divindades que habitam o céu e o inferno. Nas configurações de nossa hibridização cultural e racial, nosso exotismo, transposto para a religião, celebra hereticamente uma santidade ecumênica e apócrifa: celebramos a *Nossa Senhora do Iêxu Jesus*.

Nessa cena que mais pareceria ser um fragmento do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, notamos que o cenáculo capitalista também reside aqui. E seus atributos, ainda assim, se repetem, e a sacola de arrecadação torna a passar voraz pelas mãos dos fiéis dizimistas e cada vez mais pródigos em suas contribuições. Catarticamente entorpecido, cada indivíduo da população não vê a hora de sair das igrejas e praticar um sonambulismo existencial. Isso, de alguma maneira, lhe proporcionará algum abrandamento dos ânimos castigados pela rotina do trabalho excessivo imposto pelas necessidades de consumo que transcendem os valores das necessidades básicas de sobrevivência e suas possibilidades de aquisição. Esses indivíduos contabilizam a extensão da sensação de alívio na medida dos desenganos aos quais se submetem diariamente via televisão e jornais. A mídia comumente lhes promete uma felicidade que nunca se concretiza, e os indivíduos vêm-se fadados a um ritual de felicitação mútua por não ter ocorrido consigo próprio algum fatídico evento – viva, nós ainda não morremos! -, ou por poder conclamar a superioridade de um pop star para si – viva, “a gente podemos tudo também!”

Não deixaremos aqui de indagar, porém, como um país tão dilacerado por contradições e conflitos, tão recortado por traços econômicos e culturais dispares e antagônicos, tão diferenciado regionalmente por atrasos e anacronismos, que coexistem com vertigens de crescimento e transformação, pode se ver rapidamente unificado sob a dominação



cultural-ideológica exercida pelos meios de comunicação de massa. Teriam as classes dominantes brasileiras encontrado outra vez, e mais uma vez, caminhos pouco trabalhosos para a manutenção de sua hegemonia?

(Santaella, 1990, p. 75)

A interpretação cultural do fenômeno social brasileiro não deixa de passar pelo lugar de compreensão do ponto de vista político. Ao cunhar o termo “estética da fome”, Glauber Rocha põe seus filmes ao lado de outros ligados direta ou indiretamente a essa mesma questão – *Os Fuzis*; *Vidas Secas*. Assim, Glauber pareceu, na verdade, ter detectado na miséria sócio-econômica do cidadão brasileiro a grande metáfora da condição de miséria intelectual nacional, que se nutria muito mais da virtude religiosa como crença num futuro promissor, do que de uma real capacidade consciente de reversibilidade das condições adversas impostas pelo mundo real. Ser brasileiro não significa necessariamente ser índio, pajé, filósofo ou artista. Nem significa ser operário, empresário ou desempregado. Uma visão brasileira da assimilação disso tudo é que nos torna brasileiros. Haroldo de Campos (In: Campos, 1993, p. 162) nos diz que somos, em síntese:

Uma visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais,[...]

O que interessa aqui, portanto, é o aprender a reelaborar o pensamento na ordem do que se deseja atualizar para a compreensão de nosso processo histórico de assimilação cultural. Portanto, nossa reelaboração não exclui nosso passado de índio tribal, primitivo, mas, no entanto:

Não se trata aqui de um novo Indianismo, pretendido pelo grupo “Verde-Amarelo”, de 1926 (depois tornado Anta), que combateu, mas na verdade diluiu os experimentos oswaldianos, transformando-os numa literatura de



calungas em technicolor, classificada por Oswald de "macumba para turistas".

(Campos, 1993, p. 162)

O índio aludido não mais é, portanto, o alegoricamente criado e sentimentalmente idealizado pelo nosso romantismo copiado da Europa. Nosso aborígene teria mais identidade com o homem canibal – aquele que devora o semelhante. Temos, então, através da imagem do homem canibal que devora o homem civilizado, uma atitude crítica do selvagem às incomposturas cometidas pela civilização em relação à cultura milenar primitiva. A violação dessa cultura milenar pela invasão que se deu em nosso continente é compreensível culturalmente mediante a uma tentativa cultural de folclorização. Folclorizar o índio seria tentar tirar dele o aspecto selvagem que espantava e punha medo ao europeu, colocando-lhe as “roupagens” da civilização, não deixando, é claro, de imputar-nos o rótulo de “cultura exótica”. Esse discurso de cultura endógena e exógena é incorporado organicamente pelo artista Caetano Veloso: ele catalisa as energias da sociedade e as põe na contra-mão do processo colonizatório, transformando em obra de arte o que era apenas para ser um espetáculo de exotismo ou uma “macumba para turista ver”. É um combate ideológico que, para ele, parece ser artisticamente muito correto:

*O certo é saber que o certo é certo
O macho adulto branco sempre no comando
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
Riscar os índios, nada esperar dos pretos"
E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento
Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
E entendo o centro do que estão dizendo*

(“O Estrangeiro”, de Caetano Veloso, *Estrangeiro*, 1989)



Dessa maneira é que entendemos que Caetano agiu e age em nossa MPB e mais extensivamente em nossa cultura: canibalmente, à moda do homem selvagem e tribal, devorando-os, ao invés de aceitar passivamente o colonizador e suas determinações sociais e comportamentais de tendências hegemônicas.

Quando Caetano diz que se nega a folclorizar nosso subdesenvolvimento (In: Campos, 1993), quer dizer que não deseja fazer da canção popular apenas um lugar de expressão cultural das manifestações artísticas de raiz, um lugar de repetição e perpetuação dos cânticos religiosos, das romarias, da pajelança, das cantigas, das danças, dos folguedos, do coco, da embolada, do reisado. O que não quer dizer que ele não se apropriou dessas manifestações. Pelo contrário, ele as reelaborou em sua poética musical. Fazendo essa reelaboração do que era originalmente confinado ao lugar cultural de manifestações folclóricas, agregou a elas elementos técnicos de composição e de instrumentalização modernos. Com isso, Caetano também está negando, esteticamente, a irrealidade de uma postura romântica envelhecida e importada, que pretendia idolatrar eternamente nosso folclore perpetuando em nós a sensação do exótico. Essa adoração “inocente” de nossa pureza cultural, por parte do europeu, corrompeu-nos através do brilho do metal fundido, no passado, e do metal dinheiro da Europa e da América do Norte, no presente. Culminou essa adoração numa perpetuação do acabamento estético simples e de consumo fácil, ao mesmo tempo em que se constituiu numa armadilha cultural, pois mais servem a adoração e a perpetuação do simples como arma política e como instrumento de manipulação de massas para o *establishment*, do que como meio eficaz de se garantir o puritanismo cultural pretendido pelos sectários praticantes do mesmo:



A luta ideológica, no campo da literatura, trava-se, assim, não através da repetição monotônica de discursos gastos e de um temário previsível, mas no deslocamento do discurso para regiões incompatíveis com o status quo, para regiões que beiram o incomunicável, regiões quase inacessíveis sem a mudança das estruturas econômico-político-culturais que vedam e restringem o acesso simbólico a essas regiões, pois que estas apelam para a recepção criadora, exigem a inteligência capaz de funcionar fora dos sistemas esclerosados e dos dogmas dirigistas.

(Santaella, 1990, p. 63)

Os sectários da pseudocultura estavam, quando do surgimento do Tropicalismo, em 1967, encarnados tanto na ala conservadora da esquerda quanto na direita ditatorial – compunham, assim dispostos, a estrutura básica do *status quo* vigente. Era visível o entorpecimento reinante da direita que se evidenciava sob os moldes das manifestações dos defensores da Pátria e de seus valores cívicos, caminhando pelas ruas. Eles, visando a manutenção hegemônica e do poder, insistiam em continuar vestindo a Pátria com as penas coloridas das araras. Por parte da esquerda conservadora dos anos sessenta, o entorpecimento era representado por um desejado panfletarismo musical de oposição ingênua a um sistema que não era cultural, mas político, uma vez que as classes dominantes eram constituídas de políticos, e não de artistas. Os militantes de esquerda, do seu lado, tentavam vestir a Pátria com faixas e *slogans* de protesto. Inútil, pois a arte não está a serviço, nem da perpetuação do mesmo – vestir índio com pena de arara -, nem da utilização política que se desejava eventualmente dar a ela – vestir a Pátria com uma faixa de protesto como na letra da canção “Caminhando” ou “Pra não dizer que não falei das Flores”, de Geraldo Vandré: “*Caminhando e cantando, e seguindo a canção, somos todos iguais, braços dados ou não*”. Para Caetano, o revestimento da Pátria se daria esteticamente, trabalhando-se os temas, as ideologias conflitantes e a linguagem.



Tem-se, então, com esse intuito, um conjunto de letras-câmera-na-mão como “Tropicália”, “Alegria, Alegria”, e “Acrílico”. Nelas, Caetano (como veremos nas análises mais adiante) devora alegoricamente os mal-feitores da civilização e dança ritualmente as vitórias estéticas em performances televisivas caóticas, que lhe conferem o título de maluco da vez, principalmente quando manifesta uma espécie de comportamento ambíguo entre uma louca alienação e uma franca lucidez, uma vez que os tropicalistas nem tiraram a roupa do índio, nem lhe puseram roupas civilizadas. Melhor, mudaram o conceito de vestir. E, mudando o conceito de vestir, os tropicalistas pareciam estar distantes (alienados do objeto) ou extremamente envolvidos (alienados dentro do processo de construção do objeto) na efervescência cultural que eles próprios instalaram. Também é por essa aparente ambigüidade comportamental que Caetano pôde ser considerado tanto envolvido com as preocupações sociais que perturbavam seus contemporâneos, quanto também alienado dessas mesmas questões. Ele era envolvido e alienado. Envolvido até mesmo mais do que puderam ser a esquerda de oposição e a direita de situação – todos, em direções opostas, tentavam resolver politicamente, um problema que era cultural -, pois enquanto direita e esquerda discutiam os melhores rumos para a fabricação de “roupas” para o povo, Caetano e os tropicalistas agiam no sentido de mudar o conceito de vestir.



2.5. “Brasil, mostra a tua cara, quero ver quem paga, pra gente ficar assim”

(Brasil, de Cazuza, George Israel e Nilo Romero)

Várias correntes artísticas brasileiras reivindicaram para si o mérito de fazer transparecer essa “cara” cultural do Brasil. Se os integrantes dos movimentos não procediam assim, atribuindo-se a si próprios os rótulos de precursores geniais de um movimento qualquer, a crítica especializada, até mesmo por carência de fatos reais sobre arte e cultura, tratava de fazê-lo, maquiando algo insignificante com apetrechos vocabulares coloridos, a fim de torná-los mais atraentes para si e para os membros de sua comunidade de leitores.

Lembramos, no entanto, da Bossa-Nova, por tratar-se de movimento genuíno e significativo, uma vez que além de inovar o critério de composição das letras e das harmonias da Música Popular Brasileira, com o advento da musicalidade de João Gilberto, possibilitou que se retirasse da música popular brasileira o rótulo de exótica, apondo-a um carimbo de *música tipo exportação*. Não é o mesmo fenômeno que ocorreu com a *performer* Carmem Miranda, pois ela foi “exportada” como figura de entretenimento fácil de elite para apreciação do nosso exotismo por parte do público internacional. A Bossa-Nova entrou no mercado internacional via *Carnegie Hall* em Nova York, junto com a Filarmônica de Berlim. Carmem subiu aos palcos com um cacho de bananas na cabeça, desfilando iconicamente a sensualidade latina.

Dez anos após o surgimento da Bossa-Nova, um grupo baiano toma de assalto a Música Popular Brasileira. Gilberto Gil, Caetano Veloso e Nana Caymmi indicam uma saída para o impasse de estagnação cultural surgido com mais uma volta às fontes da nacionalidade via interferência na cultura de massa. Augusto de Campos (1993) lembra que, para fazer frente ao mau gosto



do iê-iê-iê brasileiro, então vitorioso, importado dos Estados Unidos e da Inglaterra, seria necessário liquidar com o bom gosto de todas as conquistas renovadoras da Bossa-Nova e retornar ao sambão gritado, quadrado. Com os festivais de música, continua Campos, os produtores abriram os olhos: como haviam perdido dinheiro até então, o que rendia mesmo era a velha batucada. O que, de alguma forma, foi reeditado pela inexpressividade do Festival de Música Popular realizado no ano 2000, pela Rede Globo de Televisão. Nesse Festival, novamente marcando presença, Caetano Veloso. Num instante, acompanhando sua “afilhada” artística, Virgínia Rodrigues, dotada de uma voz belíssima, entoando a raiz musical brasileira num canto olodum melismático medieval²². Noutro instante o ícone dos antigos festivais, Caetano Veloso faz a anticelebração do que poderia ter sido a retomada do *glamour* dos grandes festivais, mas que acabou por selar a decadência deles. Cantando “Trilhos Urbanos”, Caetano fez mais do que protestar. Denunciou a distância em que aquela avacalhação estava de qualquer festival do passado: “o melhor o tempo esconde / longe muito longe” (“Trilhos Urbanos”, de Caetano Veloso: *Cinema Transcendental*, 1979, e *Caetano Veloso*, 1986). Com o procedimento próprio do Tropicalismo, *fiat lux*: é a estética tropicalista em movimento:

*O melhor o tempo esconde
longe muito longe
mas bem dentro aqui
quando o bonde dava volta ali [...]
[...] bonde da trilhos urbanos
vão passando os anos e eu não te perdi
meu trabalho é te traduzir [...]*

(“Trilhos Urbanos”, de Caetano Veloso, *Cinema Transcendental*, 1979, e *Caetano Veloso*, 1986)

²² Aqui, temos uma alegoria que reúne o canto folclórico e o canto religioso, misturando, conseqüentemente, o sagrado e o profano.



Segundo Campos (1993), o processo – a depreensão do caráter nacional via interferência na cultura de massa - é bem fácil de ser entendido sob o ponto de vista dos estudos da comunicação de massa. A música popular, argumenta Campos, é cultura de massa, e opera, portanto, na faixa da comunicação persuasiva, pretendendo convencer o ouvinte com base naquilo que ele já conhece, deseja e quer ouvir. Nessa mesma linha de explicações, encontramos o pensamento de Umberto Eco (1969) apontando que, desse convencimento do consumidor ressaltado por Campos, resultaria mesmo uma espécie de confirmação do ouvinte nas suas opiniões e convenções.

O Tropicalismo representou a abertura de uma etapa nova para cultura brasileira via Música Popular Brasileira. Essa etapa se sustentou na base de um levantamento do comportamento e da tradição viva nas vilas e favelas, nas salas de reunião e nos escritórios empresariais, na recriação dos elementos folclóricos herdados das culturas geradoras da cultura brasileira. Nesse sentido, Campos (1993) anunciou, com propriedade – o que para nós é uma síntese da essência das questões trazidas à tona pela Tropicália –, que o grupo baiano teve ainda a virtude de liquidar rápida e definitivamente com a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo existente na música erudita, provando, na própria área popular, que não há barreiras na criação artística, e que estamos diante de um mercado comum de significação, de um verdadeiro internacionalismo artístico.

Os tropicalistas tiveram aguda percepção da crise de identidade que se vivia na Música Popular Brasileira. Quando o artista sente essa crise, lembra Eco (1969), parece perceber existir uma relação entre o sistema que organiza a tonalidade dos sons da música e a psique dos indivíduos (o que viabilizaria a já aludida justificação dos ouvintes em suas expectativas com relação à produção de música e de cultura em geral), o que, segundo Eco, também



permite verificar como produto da percepção dessa relação um retorno instantâneo ao mundo moral, ideológico e social:

Perguntamos, então: como impingir a esses escritores a desqualificação de alienados da realidade social, se eles estão colocando em crise justamente os esquemas simplistas e a ingenuidade encolhida daquilo que os parâmetros consensuais da cultura denominam realidade? Como chamá-los de elitistas, se estão resgatando para todo um continente a força de uma esfera cultural até então esmagada? E, se a imensa maioria de nossa população não tem acesso ou não está sendo capaz de ler e de compreender essas criações, não reside justamente aí a grande força revolucionária dessas produções?

(Santaella, 1990, p. 62)

As performances tropicalistas e as respectivas propostas harmônicas nas letras parecem negar mesmo as regras tonais do fazer musical então vigente. Sobre o teor dessa atitude de cunho subversivo, Eco (1969) é taxativo em afirmar que, agindo assim, o músico nega o sistema tonal não somente porque nele se sente alienado a uma estrutura convencional. Mas nega-o porque, não apenas nega a estrutura desse sistema, como também nega toda uma moral, uma ética social, uma visão teórica expressa por aquele sistema. No momento em que rompe com esse sistema de comunicação, conclui Eco, o artista subtrai-se às condições normais de comunicação e parece agir em sentido anti-humano. No entendimento de Santaella, entretanto, percebe-se que esse artista que nega o sistema não age contra o senso humano. Mas, pelo contrário e antes de tudo, age em favor dele. O fato de haver a incompreensão de suas obras por parte de determinadas alas da sociedade não quer dizer que sua obra não seja subversiva, uma vez que surgem dentro de um sistema cultural em crise, e o rótulo de cultura de alienados não lhes cabe, cabendo-lhes, mas, o de revolucionários.



Entendemos que Caetano Veloso, principal líder do movimento tropicalista, enquadra-se perfeitamente nesse contexto de subversão do sistema tonal e das linguagens audiovisuais. Autor de vasta obra poético-musical escreveu também em prosa (*Verdade Tropical*, Cia das Letras, 1997), aventurou-se no cinema como roteirista (*Cinema Falado*) e como ator (no filme *Orfeu do Carnaval*), e parece ter tornado o conteúdo de sua obra e seu agir o seu modo particular de ver o mundo e de julgá-lo, traduzindo-o em um modo específico de formar as idéias e de torná-las em condições relevantes à relação da arte com o mundo sócio-cultural, articulando essas necessidades ou preocupações dentro do Tropicalismo.

O mérito de Caetano e de Gil, lembra Campos (1993), reside justamente na questão de que eles foram além do fato musical, levando sua provocação ao campo do comportamento físico. Até as roupas, rememora Campos, possuíam uma linguagem coerente com as letras das músicas. As performances despertavam, ao vivo, a consciência da sociedade repressiva coletiva que nos submete individualmente, desafiando os preconceitos e tabus do público com as suas roupas chacinizantes e a intervenção insólita do som nos ouvidos catartizados, automáticos e passivos da platéia.

Eco (1969) diz que o sistema de linguagem recusado pelo artista de vanguarda – assim é que vemos Caetano Veloso, como aquele que vai adiante, que antecipa – encontra-se desapossado das coordenadas da velha ordem, tal como está despojado das coordenadas canônicas do sistema de linguagem que adota. Essa velha ordem encontra reminiscências nos sistemas esclerosados dos dogmas dirigistas, aludidos anteriormente por Santaella.

Nesse sentido, acentua Eco, é que o artista protesta quanto às formas tradicionais e mais bem aceitas – o sambão quadrado e gritado, por exemplo -, sem anulá-lo nessa rejeição, mas agindo no interior dele. Para subtrair-se a tal



sistema, modificá-lo, teve que aceitar uma alienação parcial nele, adotando uma nova gramática de desordem permanente, o que o levou a comprometer-se com o mundo em que vive. Ao usar essa linguagem, que ele próprio – artista – crê ter inventado, mas que, na realidade, lhe foi sugerida pela situação na qual se encontra, o artista acabará percebendo que esta era a única escolha que lhe restava. Essa relação com o contexto social não ocorre, portanto, por afinidade, mas por apagamento imaginário da distância entre o sistema artístico esteticamente orientado para o desentorpecimento da visão e o sistema social organizado politicamente para fazer dar certo tudo que aceitar ser engessado sob moldes da tendência hegemônica das classes dominantes.

Notamos, então, que, surge na cena cultural engessada e em crise, através de um *happening* ensaiado pelos tropicalistas, uma ambigüidade de apreciação cultural por parte da platéia, originária dos conflitos políticos e econômicos alimentados pela ditadura militar:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, um música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! [...] Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. [...]

(“É Proibido Proibir”, trecho de um *happening* de Caetano Veloso, acompanhado de Gilberto Gil e dos Mutantes, no teatro Tuca, durante o FIC – Festival Internacional da Canção, em 15/09/68)

Quanto mais infeliz a imagem que via, mais o poeta-compositor Caetano Veloso a amava. Manifestando um comportamento não omissivo, na medida em que se considera o aspecto cultural, Caetano e Gil foram vítimas do próprio amor e comprometimento que sentiam e praticavam pela arte musical. Não alienados da relação do artista com os aspectos da cultura brasileira que até então estavam intocados ou tocados de forma mais



tangencial, fizeram revelar através de suas músicas e atitudes a exposição da cultura híbrida brasileira que era gritada pelas ruas por vozes que saíam, e ainda saem, de bocas bangueiras, num grito de gol ou num sussurro sob tortura, ou num êxtase cerimonial místico.

Além de provocar descontentamentos tanto em relação à esquerda quanto em relação à direita, Caetano Veloso e os tropicalistas atuaram, artisticamente, de uma maneira subversiva e rompente. A tônica de movimentos de vanguarda como o Tropicalismo sempre foi a ruptura com o convencional, associado a um impulso proporcionador de grande e rápido avanço no processo de assimilação cultural na história das civilizações. No nosso caso, percebe-se que esse impulso reside nos momentos culturais do Modernismo brasileiro e das concepções da Antropofagia oswaldiana.

Em sucinto resumo das idéias antropofágicas, verificamos que o que assim se chamou era um conjunto de procedimentos artísticos através dos quais se objetivava “deglutir” o que, para a época do advento do Modernismo no Brasil, era moderno e desenvolvido ou simplesmente estrangeiro, para depois fazê-lo retornar, revestindo-o com o nosso subdesenvolvimento tecnológico e com os nossos arcaísmos sócio-culturais impregnados de nossa vivência sob os auspícios do colonialismo.

Certa vez, eu ouvi uma pergunta estranha: O que é um leão? Eu pensava saber a resposta. Todos pensamos saber a resposta. Eu também pensei que sabia. Respondi: um felino carnívoro, enorme e medonho, principalmente se estiver com fome. Mas a surpresa da nova resposta não é o fato de ele não ser um felino – porque é -, mas a sua prática de felino – e sobre isso nós nunca pensamos -, e é isso que tira a resposta do lugar convencional. Dizemos, então, que os leões, acima de serem seres felinos carnívoros, eles são a prática felina carnívora, ou seja, são ovelhas, zebras e hienas organicamente



assimiladas, não apenas sob o ponto de vista da digestão orgânica da carne ingerida, mas também sob o ponto de vista da ingestão, digestão e apropriação dos elementos “sócio-culturais” pertencentes às ovelhas, zebras e hienas. Isso é maravilhosamente terrível. Nós, brasileiros, somos como os leões. Somos maravilhosamente terríveis por sermos culturalmente negros, índios e europeus assimilados. Anteriormente dissemos que Caetano (por sinal, do signo de Leão) realiza uma intervenção orgânica em nossa cultura. Caetano é um “leão” que assimilou nossas diferenças, hibridizações e avanços, sintetizando-as em sua musicalidade.

Ao lado dessa consideração, com a mesma pressa responderíamos o convencional, se nos fosse perguntado o que é o povo brasileiro. Diríamos, então, como já definimos acima, que somos o resultado de uma mistura européia-afro-ameríndia. Do mesmo modo que respondemos que leão é um felino e não nos enganamos nisso, ao respondermos que somos resultado dessa dada mistura, também não incorremos em erro. Fato é que devemos, analogamente, considerar o funcionamento dessa mistura no contexto social, político e cultural tupiniquim. Ou seja, devemos considerar o que os tipos interferentes na nossa mistura étnica e cultural nos proporcionaram, e de que maneira contribuíram para a imagem que vemos ao olharmo-nos no espelho. Procedendo dessa maneira estaremos verificando qual tipo de assimilação fizemos derivar desse processo, ou seja, como se deu em nós a prática miscigenatória. Um bom lugar para lançarmos nosso olhar investigativo, sem dúvida, é o interior dos movimentos de vanguarda brasileiros.

Schwarz (1992) parece lançar seu olhar nessa direção, ao dizer que a imagem tropicalista seria capaz de encerrar em si o passado (nesse passado caberiam a estrutura rural colonial e a miscigenação para serem assimilados no processo evolutivo) na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e que



também seria capaz de sugerir, como se a arte possuísse um poder de predição oracular, o que ainda parece ser o nosso destino (como processo contínuo), e que seria essa a razão pela qual nós ainda não nos cansamos de olhá-la (porque o desenho que vemos é o resultado parcial da prática da assimilação).

Perguntamo-nos, então, que tipo de estímulo – visual, intelectual, ético, estético - recebeu Schwarz para estabelecer o que seria ou que conteúdo teria essa imagem poderosa e perpetuadora do horizonte sócio-cultural brasileiro da qual nos fala, pois parece que essa imagem tropicalista, da maneira como ele nos diz, é capaz de representar bem a função assimiladora que, ao nosso ver, caracteriza nossa cultura. Mas isso não nos basta e ainda desejamos saber se o conteúdo da imagem tropicalista seria apenas aquele seu aspecto performático e seu figurino extravagante – que caberia dentro da resposta convencional -, com os quais os poetas tropicalistas “aconteciam” nos programas de televisão e nos festivais de música. Ou se essa imagem seria ainda o produto da associação direta que se faz ainda hoje da figura travesti da cantora Carmem Miranda (ela, assim como o apresentador de programa de auditório Chacrinha, eleitos para serem símbolos daquela atitude poético-musical – a Tropicália) à ambigüidade sexual que aparenta Caetano Veloso. Ou se seria ainda uma certa profusão sensorial insólita, provocada pela visão e audição da guitarra elétrica, cuja capacidade de sustentação do som até serviria de metáfora para explicar o *continuum* sensorial auditivo aludido por Wellek e Warren (1948), sob o rótulo de uma continuidade sensorial estética responsável pela ligação entre poesia e música.

Os elementos novos e velhos concorrem para a justaposição do universo da técnica ao universo do retrógrado no processo de assimilação realizado pela máquina Tropicália, ao mesmo tempo em que constituem essa máquina tropicalista compondo um absurdo futurista que representaria alegoricamente



nossos maiores atrasos, justamente por realizar a revelação da ignorância pública gritada no teatro Tuca, naquela noite de setembro, por bocas vazias de dentes – metáfora do subdesenvolvimento - e cheias de goma de mascar – metáfora para exprimir a adoração do estrangeiro.

A direção da arte tropicalista registra do ponto de vista da vanguarda, e da moda internacionais, pressupostos de orientação econômica, lembra Schwarz (1992). A imagem cultural brasileira, entendida como coisa exótica e aberrante, denuncia o atraso do país em todos os setores da produção, indo da área intelectual à financeira. As comparações entre o internacional e o nacional proporcionadas pelo Tropicalismo evidenciam, no pensamento de Schwarz, o estado de “pobreza nacional” – que reúne esses extremos do atraso -, e fornece um parâmetro para dimensionar o nível da infelicidade nacional. Aliás, desde a Bossa-Nova a vanguarda cultural brasileira já era um lugar que prometia felicidade e dava otimismo aos intelectuais e artistas brasileiros.

Wisnik (1995) ressalta que o otimismo da Bossa-Nova devia ser entendido como exigência de superação (o que entendemos aqui por assimilação) e seu complementar, em forma de pessimismo, foi presentificado pela Tropicália, que revelou não o resultado, o produto final da assimilação, mas o processo pelo qual se dá a assimilação na história cultural da civilização brasileira.

A relação dialética é similar ao procedimento antropofágico. Quer pelo modelo dialético, quer pelo modelo antropofágico, percebemos que o Brasil moderno é uma resultante. E é uma resultante paradoxal. Vemos nessa resultante uma juventude alienada, que pinta a cara com as tintas do engajamento utópico, e um índio que vai à escola estudar na língua do branco. Porém, percebemos, nesse ritual praticado por brancos e por índios, uma celebração do paradoxo de similitude entre o Brasil modernista e o Brasil



moderno: o modernista absorve o índio e o reelabora, o moderno o extingue. Embora possamos perceber que índios e brancos estejam uns à procura dos outros, notamos que o processo de assimilação foi invertido: quando eles se encontram, se destroem. O branco procura um índio tecnológico, e o índio procura um branco naturalista: caminham na mesma direção uns dos outros, mas nunca se encontram. Essa é a cara do Brasil: um caminho ainda, mas já repleto de desencontros.



2.6. Tropicalismo e Conjuntura Política

Para Schwarz, no Tropicalismo “combinaram-se a política e uma espécie coletiva de exibicionismo social [...]” (1992, p. 74), o que, de certa maneira, vai de encontro ao que Caetano pensa do movimento que ajudou a organizar:

O Schwarz, no seu artigo, que eu reli algumas vezes, parece mesmo estar querendo ver o panorama cultural brasileiro da época, e nem se centrava muito em música popular. Embora o Tropicalismo sim, se centrasse em música popular.

(Caetano Veloso, 1998)

Noutro momento, Veloso (1997) apresentou-nos uma visão crítica do Tropicalismo enquanto movimento artístico, dotado de particularidades filosóficas e sociais conjugadas num mesmo cenário de atuação. No ensaio de Schwarz (1992), aponta-se, no trecho seguinte,

a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo) o lado irreverente, escandaloso e comercial (do Tropicalismo) parece ter tido, entre nós, mais peso político que o lado político deliberado.

(Schwarz, 1992, p. 75)

em direção de uma possível relação do procedimento de elaboração da arte dentro do movimento tropicalista, com a estatura das preocupações sociais e políticas, que também foram, de alguma forma, tematicamente sistematizadas pelo texto de *Verdade Tropical* (1997).

Os tropicalistas, particularmente com Caetano Veloso e Gilberto Gil, entraram em todas as estruturas político-sociais motoras da sociedade e da cultura brasileira. Como um terremoto intenso e sensitivo, a Tropicália abalou a realidade brasileira da época, e os tropicalistas conseguiram, apesar das polêmicas em torno de tudo a que se chamou de Tropicalismo, entrar e sair



dessas estruturas todas, enriquecidos, revestidos antropofagicamente de novidades tropicais, influenciando intensamente todas as novas estruturas que se ergueram após eles, deixando marcas profundas por onde passaram.

Já na noite de 15 de setembro de 1968, no famoso *happening*, motivado pelas vaias na apresentação da música “É Proibido Proibir”, no FIC (Festival Internacional da Canção), Caetano deixa claro a que veio:

Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil [...] Sabe como é? Nós, eu e ele tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos!

(Apud: Calado, 1997, p. 222-23)

A posição de Caetano assinalada acima parece trazer, na sua declaração, já uma preocupação que transcendia a preocupação puramente estética sobre a arte, que assume, talvez, a declaração mais politicamente explícita que se tem notícia sobre as atitudes e comportamentos de Caetano Veloso.

A desclassificação da música de Gil, “Questão de Ordem”, e as vaias para “É Proibido Proibir” podem mesmo ter motivado o *happening*, mas não explica total e claramente o viés político da polêmica cultural que norteava a poética de Caetano Veloso.

Ainda naquela noite de setembro, num trecho extraído do texto de Calado (1997), Caetano declarava, à reportagem do *Jornal da Tarde*, nos bastidores do teatro Tuca, onde se realizava o Festival: “Não estou ligando pra desclassificação. O que me interessa é desclassificar as coisas” (Apud: Calado, 1997, p. 219).

Essa atitude revolucionária no pensamento, traduzida pela voz gritada e contestadora registrada na gravação ao vivo, contrasta brutalmente com o teor das críticas tecidas aos tropicalistas. Dentro do paradoxo instaurado pela



explosão tropicalista, existia a necessidade de elevação da arte músico-poética sobre as preocupações sociais ou políticas. Caetano, nesse intuito, transitou pelos extremos do sucesso (que uma carreira artística pode proporcionar) e da repulsa (da qual pode gozar um homem público).

Tudo isso enfrentou Caetano, de forma mais ou menos lúcida, e, em suas declarações (Veloso, 1998), deixa-nos um panorama, mais ou menos claro, do que foi viver em meio a esse universo de conflitos, quando relata sobre o paradoxo de se trabalhar na área do entretenimento e, ainda assim, ter a preocupação em realizar a arte.



Capítulo III – Caetano “Caetaneando”

3.1. A Exposição do Tema: Uma análise de “Tropicália”

Na história recente da cultura brasileira, pudemos observar uma qualitativa emergência de movimentos poéticos e poético-musicais como o Concretismo, a Bossa-Nova, o Cinema Novo e a própria Tropicália. Com exceção do Cinema Novo, todos os demais movimentos tiveram como matéria-prima básica da manifestação a poesia, em sua modalidade verbal.

A Bossa-Nova empregou o código musical de uma maneira sofisticada para os padrões de composição até então praticados. Suas harmonias culminaram em requintadas melodias que, associadas às letras complexas ou simples que seus compositores lhe acrescentavam, resultaram num importante conjunto poético-musical para a história de nossa MPB. Conferindo a esses ingredientes uma caracterização mais próxima e mais própria da música erudita e, conseqüentemente, mais afim com a platéia das salas de concerto, os bossanovistas agiam mais de acordo com o gosto da elite intelectual e social de seu tempo, não fomentando nenhuma ou quase nenhuma veia de questionamento ou de controvérsia em suas atitudes e letras. Os tropicalistas, ao contrário, cantavam e agiam justamente contra os pressupostos éticos, estéticos e sócio-culturais que essa mesma elite pretendia impregnar na arte. O que não quer dizer que agiam musicalmente contra a Bossa Nova, uma vez ser esse último movimento musical um produto típico de certa elite social e intelectual brasileira dos anos 50.

A música tropicalista, 25 anos depois da explosão bossanovista, embora trouxesse em alguns de seus poemas-canção, harmonias e arranjos musicais de



vanguarda, inovadores na forma de harmonização e na concepção instrumental, às vezes até comparáveis ou superiores aos arranjos praticados pelos bossanovistas, foi conduzida por seus idealizadores – principalmente Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Torquato Neto –, a um lugar notadamente de domínio da música e da temática mais acessível à camada popular da sociedade, conjugando a esse ingrediente de acessibilidade um teor de polêmica bem pitoresca e ao gosto de seus idealizadores. Atitudes essas, aliás, que lançam o nosso olhar na direção da visão de uma tensão entre a paz temática e a controvérsia estética, bem perceptível desde o surgimento do movimento tropicalista e da própria canção intitulada “Tropicália”.

Além disso, a idéia de usar o título de uma obra que já existia não parecia correta. E se o autor na gostasse do empréstimo? “Eu tenho certeza de que Hélio Oiticica vai ficar louco por essa música. Bote Tropicália, insistiu Barreto.

É uma palavra forte, apoiou Guilherme Araújo, já gostando da sugestão.

Apesar das objeções de Caetano²³, a canção estava batizada.

(História do batismo da canção “Tropicália”. Apud: Calado, 1997, p. 162)

Portanto, evidencia-se que, desde o título da canção “Tropicália”, ela tem, atrelada em si, o universo da controvérsia, deixando-nos uma sugestão de que há muito nela de correlação direta de seu conteúdo com os fatos e acontecimentos do mundo que cerca e que é experienciado pelo eu-lírico.

²³ As objeções de Caetano até faziam algum sentido. Levando-se em conta o trabalho preferencialmente ideológico e lingüístico, por parte de Caetano Veloso, e também a pretensão antropofágica de Oiticica (note-se que a Antropofagia oswaldiana teria, portanto, muito maior afinidade com o perfil estético geral de Caetano, do que o perfil momentaneamente temático de sua letra, o que justificaria, portanto, a aparente recusa de Caetano de intitular de *Tropicália* a letra de sua canção, uma vez que ela não seria esteticamente antropofágica, mas muito mais literal e temática). O próprio Oiticica, um ano depois de expor sua instalação *Tropicália*, em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna, escreveu um artigo intitulado também “Tropicália”, no qual esclarecia seu propósito com a instalação: “Na verdade, quis eu com a *Tropicália* criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – [...]. Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita européia 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 é híbrida, intelectualizada ao extremo, vazia de um significado próprio”. (Hélio Oiticica, março de 1968. Apud: Calado, 1997, p. 163)



No início de 1968, relata Calado (1997), o jornalista Nelson Motta publica um artigo no *Última Hora*, intitulado “A Edu Lobo”, criticando a postura do compositor Edu Lobo em relação à nova fase musical dos tropicalistas, inaugurada com a letra de “Tropicália”:

É estranho que um homem sensível, espírito permanentemente aberto às novas experiências, reaja assim diante da linguagem de “Tropicália” ou “Soy Loco Por Ti, América”. É certo que as melodias são fracas, primárias, quase ridículas diante da obra anterior de Gil e Caetano, mas é tão importante o que dizem as letras que as melodias ali funcionam como meros acessórios.

(Nelson Motta, Apud: Calado, 1997, p. 178)

Numa direção predominantemente temática, portanto, é que acreditamos que caminha a manipulação da linguagem na letra da canção “Tropicália”, e, nessa direção, é que também conduziremos nossa análise dessa canção.

“Tropicália”

(de Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1968, e *Caetano e Chico*, 1972)

- 1.....Sobre a cabeça os aviões
- 2.....Sob os meus pés, os caminhões
- 3.....Aponta contra os chapadões, meu nariz
- 4.....Eu organizo o movimento
- 5.....Eu oriento o carnaval
- 6.....Eu inauguro o monumento
- 7.....No planalto central do país
- 8.....Viva a bossa, sa, sa
- 9.....Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
- 10...O monumento é de papel crepom e prata
- 11...Os olhos verdes da mulata
- 12...A cabeleira esconde atrás da verde mata
- 13...O luar do sertão
- 14...O monumento não tem porta
- 15...A entrada é uma rua antiga,
- 16...Estreita e torta
- 17...E no joelho uma criança sorridente,
- 18...Feia e morta,
- 19...Estende a mão
- 20...Viva a mata, ta, ta
- 21...Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
- 22...No pátio interno há uma piscina



24...Com água azul de Amaralina
25...Coqueiro, brisa e fala nordestina
26...E faróis
27...Na mão direita tem uma roseira
28...Autenticando eterna primavera
29...E no jardim os urubus passeiam
30...A tarde inteira entre os girassóis
31...Viva Maria, ia, ia
32...Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
33...No pulso esquerdo o bang-bang
34...Em suas veias corre muito pouco sangue
35...Mas seu coração
36...Balança a um samba de tamborim
37...Emite acordes dissonantes
38...Pelos cinco mil alto-falantes
39...Senhoras e senhores
40...Ele põe os olhos grandes sobre mim
41...Viva Iracema, ma, ma
42...Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
43...Domingo é o fino-da-bossa
44...Segunda-feira está na fossa
45...Terça-feira vai à roça
46...Porém, o monumento
47...É bem moderno
48...Não disse nada do modelo
49...Do meu terno
50...Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
51...Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
52...Viva a banda, da, da
53...Carmem Miranda, da, da, da, da

A letra da canção “Tropicália” parece ter, do título ao último verso, uma preocupação preferencialmente temática com as coisas sociais, culturais e políticas do Brasil. Sobre o título já fizemos alusão. Já, no final da letra, no verso 52, temos a abertura temática para três referências.

O louvor à “banda”, na letra, por estarmos realizando uma leitura dos temas sociais brasileiros, parece-nos trazer à tona a carga semântica relativa a uma antialegría alegórica. Essa “banda” louvada pelo eu-lírico é, assim, uma anticelebração de nosso aspecto de espera messiânica pela salvação que nunca chega, e da felicidade que nunca se realiza. É, portanto, a lembrança festiva de



nossa frustração social e de nossa ilusão emotiva: conjugam-se nesse louvor a euforia e a disforia se ser e de se sentir, todos os dias, um cidadão brasileiro. Daí temos uma conseqüente apropriação dos temas sócio-culturais pelo eu-lírico, que constitui um arranjo mais literal e apolíneo. A reelaboração imagética operada pelos interlocutores da obra dessa apropriação literal e temática realizada pelo eu-lírico acaba por conduzir a uma sensação estética e dionisiaca: o signo metafórico dionisiaco utiliza como ponto de partida o significante temático da estrutura apolínea da letra.

Dessa abertura semântica da palavra “banda”, abre-se uma primeira leitura, que nos fala sobre esse aspecto pitoresco, sobre essa rotina e cotidianidade apolínea impregnada na vida das pessoas, vida essa que passa sem a concretização das novidades almejadas – compreensíveis nos termos da alegoria da melancolia (ver nota de rodapé, no tópico Introdução), que já sugerimos em outras passagens desse nosso trabalho.

A segunda leitura faz referência ao marasmo, ao aspecto bucólico da vida das pessoas, sobre o passar a existência, essas pessoas, debruçadas em janelas, esperando o dia e a banda de música passar, trazendo-lhes alguma alegria, ou a sensação momentânea de festa e de novidade – vive-se à espera de um turbilhão dionisiaco. Esse marasmo, bem como o aspecto corriqueiro de nossa sociedade nos parece, também, ser o *leitmotiv* do poeta-compositor Chico Buarque, na criação temática de sua canção “A Banda”. Esse *leitmotiv* comum ao procedimento de construção das duas letras faz emergir uma metáfora de segundo grau, uma metáfora da metáfora. O que importa na inter-relação entre as duas letras não mais é aspecto dionisiaco de “Tropicália”, nem a alusão quase referencial de “A Banda”, mas a semelhança de procedimentos para exporem alegoricamente a mesma problemática social.



Estabelece-se, portanto, a leitura da terceira referência, que concretizaria uma relação de procedimentos poético-musicais por homologia semântica entre as letras da canção “A Banda” e da canção “Tropicália”. Em “A Banda”, de Chico Buarque, o eu-lírico diz estar à toa na vida quando o seu amor lhe chama, para que veja uma banda passar, cantando coisas sobre o amor. Chico repudia a natureza temática dessa sua letra, até os dias de hoje, ao mesmo tempo em que, em detrimento do artifício poético e ideológico, mais ou menos nos mesmos parâmetros do gosto estético de Caetano, se afasta dos temas fáceis. No entanto, vale ressaltar, diante do repúdio de Chico com relação à sua letra, e diante da rejeição inicial de Caetano em relação ao título de “Tropicália”, e ainda, diante da retaliação aos tropicalistas promovida por Edu Lobo e outros artistas, uma defesa ao poema-canção temático de Caetano, realizada por Nelson Motta:

Desonesto seria aproveitar o sucesso de “Alegria, Alegria” e sair com um chorrilho de musiquinhas fáceis de aprender, com letras lineares, água-com-açúcar, que teriam um sucesso maior, garantido. Não, ao contrário, ele vem com “Tropicália”, com uma letra de difícil compreensão para seu público. Vem com uma preocupação de nova linguagem, de uma visão dos mitos brasileiros, de busca de uma expressão poética coerente com a nossa realidade. A realidade brasileira é agressiva, é cafona, é mal acabada, é forte, e o caminho para a efetiva comunicação com o nosso público deve ser através de uma forma que expresse a realidade a que ele está acostumado.

(Nelson Motta, 23/01, Apud: Calado, 1997, p. 179)

Os versos de 1 a 3 parecem dizer-nos, na linha dessa percepção do facilmente reconhecível pelo público, como é o cenário que o eu-lírico contempla num dado momento da cena histórica brasileira. A compreensão literal dela é tão imediata que sua clareza beira a de um texto referencial em prosa. Conta-se, a partir das imagens relatadas nos três versos iniciais, um



pouco da história de nosso país, o avanço do progresso, a construção de Brasília, momento também que coincide com o surgimento da Bossa Nova.

Nos versos de 4 a 7, Caetano nos lembra do seu próprio tema: organiza o movimento tropicalista e inaugura seu monumento obelisco na nova capital do país:

*Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país*

Na letra cantada de Caetano reificamos nossos mitos culturais e sociais – carnaval, mulatas e palhoças, Carmem Miranda, Iracema, praias e Bahia. Nessa reificação nós somos auditivamente conduzidos a uma recriação na tela cinematográfica mental dos primórdios materiais da realidade de nossa condição existencial. Reconhecemos, nos versos 14 a 19, as imagens que nos recordam a nossa defasagem ideológica, técnica e cultural, e as personagens que nos representam alegoricamente na letra – Marias, crianças feias e mortas, os olhos verdes da mulata, as Senhoras e os Senhores – surgem como coisas alienadas de todo o progresso que está acontecendo ao seu redor e que é narrado pelo eu-lírico.

Revelando os aspectos da defasagem tecnológica de um país que, apesar disso, ainda constrói a moderna Brasília, o poeta, além de metaforizar a condição brasileira composta de simultâneos atrasos e progressos, institui a dimensão da distância que separa cada um dos brasileiros entre si. Esses brasileiros, alegorizados pelo nome genérico de “Maria”, no verso 31, e pelo vocativo “Senhoras e Senhores”, no verso 39, estão em estado de apartamento de tudo isso a que se denomina progresso. A medição da distância se faz quando o eu-lírico nos diz que, acima de nós, bem além de nosso alcance,



estão os aviões e, paradoxalmente, ao nosso alcance, estão as ferramentas do trabalho, pela idéia de ir à roça, na terça-feira, ter que trabalhar (vide verso 45). Simbolicamente, a sensação e percepção desse estado de miséria e de apartamento social recuperam, na memória coletiva dos indivíduos, as lembranças do processo colonizatório engendrado pelo trabalho vitalício nas lavouras da metrópole.

A música bossanovista – em destaque direto no verso 8 “*Viva a bossa, sa, sa*” e indireto no verso 44 – representava um avanço técnico, de um lado, mas, de outro lado, permitia verificar por comparação que esse “progresso” co-existia também com a simplicidade das moradias rudimentares chamadas de palhoças – “*Viva a palhoça ça, ça, ça*”, verso 9. É crível, portanto, que a Bossa-nova representava nosso distanciamento técnico da palhoça alegórica e representativa do Brasil. O Tropicalismo, ao mesmo tempo em que da palhoça nos distanciava, nos aproximava e nos tornava antropofagicamente íntimos dela.



3.2. A Exposição da Ideologia: Uma análise de “Alegria, Alegria”

[...] *Minha princesa, art nouveau/ da
natureza, tudo mais, pura beleza: jazz [...]*
O luar estrela do mar, o sol e o dom /
Quiçá, um dia, a fúria desse front
Virá lapidar o sonho, até gerar o som /
Como querer caetanear, o que há de bom.
(Sina, Djavan)

Na epígrafe, acreditamos que Djavan associa o caráter do dom da construção poético-musical a uma batalha, a um *front* de guerra, cujo campo de batalha se desenrola no mundo dos sons, a fim de que se consiga nessa batalha, os louros da vitória: a musicalidade e, por extensão, a poesia. Essa luta ambígua pela beleza poética é uma luta que tem reflexos na existência do ser e essa luta Djavan nomeia, nos versos seguintes da canção (consultar anexos) de “caetanear”. Caetano, de seu lado, reconhece a necessidade de se lutar a mesma batalha em prol do som e da poesia e denomina seus esforços nesse sentido de “os limites da sua coragem pessoal” (Veloso, 1998, entrevista nos anexos) e sai, por aí, caminhando contra tempos e ventos, “caetaneando”, totalmente demais, simplesmente nu com sua música.

No contexto sócio-político brasileiro, há uma força de atração entre elementos opostos, do qual se apropriou a produção poético-musical do Tropicalismo, confinando os tropicalistas a uma atmosfera *underground* da música popular brasileira. Essa situação acabou por confundir artistas e intelectuais militantes, que, apesar de não serem simpáticos à ditadura militar, não conseguiam entender bem o que Caetano e os tropicalistas estavam fazendo: eles estavam “caetaneando”. A aparente ambigüidade dos tropicalistas, oscilante entre a alienação e o engajamento, tinha um efeito ideológico no pensamento social e cultural da elite intelectual do final dos anos sessenta. Esse efeito era conseguido pelos tropicalistas via denúncia



escrachada, em algumas letras e *happenings*, do que aparecia no cenário cultural com a roupagem do reacionário ou do panfletário.

Se pudéssemos seguir a trajetória do processo civilizatório brasileiro a partir da colonização, poderíamos observar que o caráter duplo do povo brasileiro – autóctone, ao mesmo tempo em que alóctone – do qual nos constituímos, está intimamente ligado à nossa forma de comunicação através da linguagem e de nossa expressão cultural através das artes, e também nas nossas idéias, através de nossa crítica intelectual. E essa, portanto, é a síntese do ideário que transparece por entre fotos, cores e nomes, na letra da canção “Alegria, Alegria”.

“Alegria, Alegria”

(de Caetano Veloso, *Barra 69*, 1972)

- 1....caminhando contra o vento
- 2....sem lenço sem documento
- 3....no sol de quase dezembro
- 4....eu vou
- 5....o sol se reparte em crimes
- 6....espaçonaves guerrilhas
- 7....em cardinales bonitas
- 8....eu vou
- 9....em caras de presidentes
- 10...em grandes beijos de amor
- 11...em dentes pernas bandeiras
- 12...bomba e brigitte bardot
- 13...o sol nas bancas de revista
- 14...me enche de alegria e preguiça
- 15...quem lê tanta notícia?
- 16...eu vou
- 17...por entre fotos e nomes
- 18...os olhos cheios de cores
- 19...o peito cheio de amores vãos
- 20...eu vou
- 21...por que não? por que não?
- 22...ela pensa em casamento
- 23...e eu nunca mais fui à escola
- 24...sem lenço sem documento



25...eu vou
26...eu tomo uma coca-cola
27...ela pensa em casamento
28...e uma canção me consola
29...eu vou
30...por entre fotos e nomes
31...sem livros e sem fuzil
32...sem fome sem telefone
33...no coração do Brasil
34...ela nem sabe até pensei
35...em cantar na televisão
36...o sol é tão bonito
37...eu vou
38...sem lenço sem documento
39...nada no bolso ou nas mãos
40...eu quero seguir vivendo
41...amor
42...eu vou
43...por que não? por que não? por que não?
44...por que não? por que não? por que não?

Existe, já no título, um viés de problemática, que pode ser encontrado quando, por exemplo, o decompomos em duas palavras “alegria” isoladas. Nele, percebemos uma relação dicotômica de duas “alegrias”, que interagem num todo unificado sintaticamente pela vírgula, compondo um mesmo nome. Uma dessas “alegrias” é a sensação de felicidade, de sentimento puro e eufórico, a outra, é uma alegria artificial, catártica, que sorri dos próprios infortúnios e, portanto, disfórica. Novamente, como na canção “Tropicália”, Caetano retoma a alegoria do pêndulo eufórico/disfórico. Remetemo-nos, através dessa relação euforia/disforia, portanto, aos termos de Wisnik (1995), aos argumentos de uma promessa de felicidade que, culturalmente, não conduz as pessoas a lugar nenhum, justamente por se ter apenas a iminência eterna dessa sensação de felicidade, sem se ter a certeza de que se vai alcançá-la. É, portanto, um contentamento descontente, que se materializa ante a visão da criança sorridente, feia e morta, ou diante da baía de Guanabara, que



também já foi disforicamente vista pelo antropólogo Strauss (lembança dos versos da canção “O Estrangeiro”) como uma velha banguela: essas figuras alegorizam as tristezas sociais que nos fazem sorrir, na estrutura semântica da segunda alegria do título da canção.

E é na tônica dessa promessa alegórica de felicidade, perpetuada por uma política populista em alguns momentos – note-se o caso da política praticada pela ditadura militar -, que surge “Alegria, Alegria”, atormentando os sustentadores do bastião da moral e dos bons costumes (tanto os sociais, quanto os musicais). O título dessa canção teve o poder de traduzir, na visão do mosaico de notícias, exposto nos versos subseqüentes, tudo o que o eu-lírico vislumbrava. Caetano via a cultura, via a crítica que se fazia dela e a sua manipulação política via cultura de massas, bem como toda a polêmica em torno da cultura nacional que se formava e se transformava sob a égide de uma ditadura militar, além de ver uma certa tendência retrógrada das vanguardas artísticas da época. Esses são, enfim, os atributos dessas duas “alegrias” que nos constituem.

A ação de “caetanear” na canção-manifesto “Alegria, Alegria” recusava todas as cangas e conchavos tradicionais da execução musical vigentes no país. Na balada de “*Caminhando contra o vento/ Sem lenço sem documento*” e do principal estribilho “*Por que não?*”, deixou-se bem claro a intencionalidade da ruptura e da exposição cultural que, através dela, se propunha, bem como da superação conceitual dialética presente na estética tropicalista.

A imagem suscitada nos versos 1 e 2, “*Caminhando contra o vento / sem lenço e sem documento*”, remete-nos à idéia de se estar remando contra o fluxo da maré. Caminhar contra o vento é também ver Caetano realizar, linguisticamente, uma antipasseata – atingindo melhor o universo da



concepção poética. Vê-se, portanto, que não era necessário ser panfletário para ser contra algum elemento do paradigma sócio-cultural vigente.

A alegoria poético-lingüística tropicalista do verso “caminhar contra o vento” adentrou os bastidores do lugar cultura brasileira e os agentes dessa cultura, depois da Tropicália, não puderam mais voltar ao seu lugar de antes, pois não mais o reconheciam. A elite intelectual não compreendia mais a arte erudita confeccionada racionalmente e também manipulada pelos próprios membros dessa elite, depois tornada passional e espiritualmente brasileira, livre e popular pelos tropicalistas. Nas palavras de Wisnik (1995, p.174), pudemos ter a impressão do que o movimento tropicalista, através de Caetano, realmente pode ter operado na MPB. Segundo Wisnik, Caetano agiu assim:

[...] fez da canção de massas o lugar de exposição da ferida nacional – que é a falta de leis, de responsabilidade e incapacidade de se adotar um projeto cultural original – não resolvida e também reprimida do Brasil, apesar da singularidade que o país ocupa diante do mundo.

Ao encontro dessa ferida nacional caminhavam os tropicalistas, e, para isso, iam de encontro aos interesses imediatos da elite intelectual e política.

O verso 10 é emblemático, na tônica da ruptura do vínculo com interesses neocolonialistas. Os grandes beijos de amor aos quais o eu-lírico alude, remete-nos aos finais felizes do cinema americano da década de 50 e 60. Essa alusão é um caminhar contra o vento que sopra na direção dessa imposição e adoção passiva do jeito americano de viver, adoção essa praticada quase sem exceção pelos países latino-americanos e subdesenvolvidos. É um verso que revela bem a natureza contra-ideológica pretendida por Caetano.

Nos versos 12 e 13, percebemos a intensidade e a magnitude – através da utilização do substantivo que designa a figura *sol* - da intervenção cultural



estrangeira que se dava, necessariamente, via mídia: “*bomba e brigitte bardot / o sol nas bancas de revista*”: as notícias que vêm de fora são do tamanho do sol. No entanto, Caetano, denunciando, alegoricamente, o faz sem expor essa invasão cultural de maneira panfletária: simplesmente caminha contra o vento. Vale lembrar que, ao agir assim, corria riscos, uma vez que o vento, na época, soprava em direção do uso político da arte, e não no sentido do uso estético da linguagem. Esse procedimento foi o suficiente para desenquadrar os poemas-canção tropicalistas, principalmente os de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, do rol das canções que eram chamadas de *protest songs* - canções de protesto.

Não se enquadrando, portanto, dentro do universo de compositores de *protest song*, Caetano Veloso não inspirava simpatia e nem confiança aos militantes da esquerda intelectual e política. Não seria o caso, devido a essa rejeição, de se classificar Caetano como reacionário. Isso porque, também do lado da direita, se justificava a rejeição a Caetano com argumentos presos à natureza das suas performances, das atitudes extravagantes e à utilização de instrumentação elétrica. Por isso, foi enquadrado pela direita como subversivo, constituindo, portanto, uma ameaça à manutenção do poder ditatorial. Nos termos de Campos (1993), explica-se:

Alegria, Alegria marca, na música popular brasileira, a tomada de consciência da realidade urbana, industrial, múltipla e fragmentária, através de uma linguagem nova, também fragmentária, capaz de captar “por entre fotos e nomes” o mosaico informativo das notícias, a simultaneidade da era moderna, emoldurada pelos sons e ruídos da era eletrônica.

(Campos, 1993)

Caetano, através de um procedimento que se manifestava numa espécie de letra-câmera-na-mão, recurso bem aparente nos versos 13 a 16: “*O sol nas bancas de revista / me enche de alegria e preguiça / quem lê tanta notícia / eu*



vou” – realiza uma intromissão lingüística na imaginação do leitor. Lança, também, um olhar panorâmico e rasante sobre as manifestações comunicativas da sociedade, expostas diariamente nas bancas de revista de todo o país. Caetano fez revelar em “Alegria, Alegria” aspectos componentes de nossa formação cultural híbrida, perdidos dentre a contemplação infantil do encantamento sempre colorido e lindo das imagens da propaganda, que causa a sensação de falsos amores por aquilo que é visto (versos 17 a 21): “*por entre fotos e nomes / os olhos cheios de cores / o peito cheio de amores vãos / eu vou / por que não?*”. A síntese ideológica desses elementos surge do porão-Brasil de mãos dadas com o Tropicalismo. Trazendo à tona nossas caricaturas culturais, os tropicalistas não podiam hesitar. Se olhassem para traz, corriam o risco de verem seu ideário desfalecer, voltando, assim, às profundezas do ostracismo. Das performances carnavalescas de Caetano não temos imagens, mas, de canções suas que entoavam uma nostalgia de morte e de desejo estético, temos a letra, e, com ela, podemos promover aqui um interlúdio, com um trecho de “Saudosismo”:

[...] *Eu, você, João girando na vitrola sem parar*
E o mundo dissonante que nós dois tentamos inventar [...]
A felicidade, a felicidade, a felicidade, a felicidade [...]
[...] *Eu você depois quarta-feira de cinzas no país e as notas dissonantes se*
integraram ao som dos imbecis
Sim você, nós dois já temos um passado meu amor, a bossa, a fossa a nossa
grande dor [...]

(“Saudosismo”, de Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1986, e *Prenda Minha*, 1999)

A dicotomia entorpecimento/desentorpecimento da faculdade perceptiva – freqüente nas bancas de revista - culmina na crença de que ocorre uma transformação da obra de arte em mercadoria. Elucidar essa alegoria pode tornar necessário contar com o apoio dos argumentos do publicitário Oliviero



Toscani (1996), quando este comenta sobre o mecanismo de estimulação do desejo de consumo de tudo praticado pela propaganda. Desejos, sem os quais, todos seríamos capazes de reconhecer o mundo idílico criado pela propaganda de consumo, se a víssemos como ela realmente é: um universo tacanho e estúpido de publicidade barata, que nos infantiliza há décadas inteiras, camuflando sua rajada mortal e grotesca sobre a autonomia de vontade das pessoas, sob as vestes de uma ilusão dos sentidos atingida pela máscara do entretenimento fácil.

Percebemos, então, que, quer trabalhando com a linguagem, quer trabalhando com certa camada da ideologia por ela veiculada, Caetano transgride, modifica, acrescenta, revoluciona, experimenta, propõe, *desconstrói*. Essa faceta plural do poeta, que revela variadas maneiras de fazer poesia, denuncia uma particularidade: a proposta participativa no contexto social e cultural que o influencia permite-lhe passar, através de sua arte de “caetanear”, de um estado de aparente omissão a um estado de influenciar, de interferir, de mudar os meios de interação no paradigma sócio-cultural de seu tempo.

Essa atitude sugere uma espécie de cosmopolitismo estilístico. Esse caráter cosmopolita estava presente na canção tropicalista e, nesta composição de Caetano – “Alegria, Alegria” -, é reiterado pela acumulação de imagens urbanas de grande efeito expressivo, caracterizando a tessitura estética do artista Caetano Veloso, revelando-o como verdadeiro artesão e também transformador ideológico do material lingüístico (observaremos, de outro lado, uma transformação lingüístico-semântica no poema-canção “Acrilístico”).

A eficácia da linguagem poemática do autor, ao nosso ver, impressa em “Alegria, Alegria” está, dentre outros fatores, no tratamento propagandístico subliminar de seus materiais apresentados numa base puramente lingüística,



tentando-se uma transposição para a camada sonora do que é mais perceptível visualmente nas propagandas e manchetes expostas na banca de revistas.

Esse trabalho de linguagem, nos termos de Sant'anna (1978), traduz-se numa exigência indispensável para a tradução da imagem em moldes de som e de letra e encontra-se firmado em toda a obra do poeta, todavia como motivo, e nunca como preocupação final de sua arte. Dentre outros procedimentos, conclui Sant'anna, o discurso velosiano trafega, ora pelo pendor sobre ele próprio – o que lhe confere teor metalingüístico -, ora pelas rimas e suas implicações semânticas. Pensamos, portanto, ser esse oscilar da manipulação lingüística que desfoca a atenção de nossa percepção cultural para a percepção ideológica, e que também é capaz de fazer oscilar o foco de nossa atenção sobre os parâmetros de identificação do real e do imaginário coletivo diante de um volume muito intenso de informações visuais.

Nessa linha, temos que a publicidade – linguagem a qual o eu-lírico de “Alegria, Alegria” se apropria - é o aparelho social que melhor utiliza os dispositivos do mecanismo de convencimento burlador da razão, ao qual estamos diariamente expostos. Ela cria, para nós, necessidades de consumo que alimentam um sistema político orientado pelos ditames do sistema econômico, que trazem a reboque toda uma pauta de conduta social pré-ordenada para o controle eficiente dos indivíduos. A profusão imagética da estratégia da propaganda para a promoção do consumo de mercadorias e de ideologias, impetrada habilmente pelos meios de comunicação também foi lembrada por Caetano Veloso, no poema-canção “Alegria, Alegria”, nos versos de 5 a 20:

5.....o sol se reparte em crimes
6.....espaçonaves guerrilhas
7.....em cardinales bonitas



8.....*eu vou*
9.....*em caras de presidentes*
10...*em grandes beijos de amor*
11...*em dentes pernas bandeiras*
12...*bomba e brigitte bardot*
13...*o sol nas bancas de revista*
14...*me enche de alegria e preguiça*
15...*quem lê tanta notícia?*
16...*eu vou*
17...*por entre fotos e nomes*
18...*os olhos cheios de cores*
19...*o peito cheio de amores vãos*
20...*eu vou*

(“Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso)

A fragmentação semântica das palavras e imagens suscitadas na letra de Caetano remete-nos ao ambiente do procedimento metonímico de intervenção do artista na realidade cultural e étnica em mutação que ele tem ao seu redor. Ele se configura numa espécie de anti-herói, que é uma abstração metonímica da narrativa histórica de nossa cultura: “*Caminhando contra o vento / eu vou*”. Na contra-mão da história o anti-herói reconstrói em nossa imaginação a idéia de arte regional e folclórica. Ele canta as entranhas sócio-culturais de nossa aldeia e se torna universal.

A letra da canção de Caetano contém signos que, ao mesmo tempo, espantam os signatários do consenso cultural em torno do óbvio, e adquirem ares de elementos lingüísticos exóticos, estranhos aos usuários habituais da linguagem. Esses signos ideologicamente transformados nos permitem generalizar seus significados até o ponto de entendermos que eles nos falam não de um universo particular. Mas sim de um mundo plural, em que os blocos étnicos humanos subsistem sob a égide de uma estratégia manipulatória do *establishment* e que, através dessa manipulação ideológica, são reduzidos a entidades autônomas de consumo maquinal e inconsciente dos produtos e das ideologias imperialistas – “*quem lê tanta notícia?*”. Dessa pergunta lançada



pelo eu-lírico, chega-se à compreensão de que a profusão intensa da informação mais contribui para a alienação do cidadão do que para a compreensão, por parte desse cidadão, do mundo que o cerca: a quem, portanto, interessa tanta oferta de notícia? É essa, portanto, a pergunta retórica que realmente realiza o verso “*quem lê tanta notícia?*”.

As personalidades individuais das pessoas nas ruas são cada vez mais vinculadas à identidade coletiva das marcas e das grifes mundiais ditadas pelo *establishment* cultural e social – “*o sol se reparte em crimes / em cardinales bonitas*”. Esse é um efeito de nulidade da vontade que Carl Marx, no *Capital* (apud: Castoriadis, 1982), diz ser contraditório e de estrutura vinculante da autonomia de vontade presente no sistema capitalista a um sem-número de desejos seccionados e selecionados por uma entidade manipulante: o Estado.

Na arte literária-religiosa de um Padre Vieira, na pintura de uma Anita Malfati ou na música de João Gilberto, nas imagens do Cinema Novo e nas performances tropicalistas, percebe-se estar impregnada dessa presença da ilusão e do fantasma do outro em nós. O alterego cultural se confirma, ora pela alienação, ora pela negação dessa alienação. Esse liame de ambigüidade cultural, que se origina no processo colonizatório de raízes medievais e que continua apesar da modernidade tecnológica, se alia ainda à complexidade sócio-política brasileira, sugerindo-nos uma certa arritmia de expansão da elite intelectual e, conseqüentemente, social, até então ritmada, hegemônica e confortável em seu uso político da arte.

Esse procedimento se enquadraria bem ao contexto de surgimento do movimento tropicalista, em que o cenário político e social se misturava às tendências culturais, causando, senão uma confusão ideológica, ao menos interpretações ambíguas e distorcidas. Isso aconteceu, supomos, por tratar-se o Tropicalismo de uma forma artística que se manifestou principalmente na



música popular, e que, portanto, reteve essa característica híbrida, conjugando a linguagem da poesia (em que existe uma tendência natural de ter-se a linguagem utilizada na sua acepção mais simbólica, imagética, metafórica) a da música popular (linguagem em que percebemos haver uma tendência predominante à simplicidade e que tenderia à denotação, à referencialidade sígnica). Logo, é desse lugar que depreendemos a variação de particularização e de generalização, de retração e de expansão de tudo o que ocorre na dinâmica social, reduzido por Caetano aos fatos, cores e nomes na banca de revista. Ora construindo-se sentidos que partiam do referencial para o simbólico, ora partindo do simbólico para a acepção referencial, Caetano acentuou o teor de controvérsia e de ambigüidade sobre os procedimentos estéticos e as preocupações sociais desejadas pela intelectualidade que fossem partilhadas pela comunidade artística de forma unânime.



3.3. A Exposição dos Avessos da Linguagem: Uma análise de “Acrilírico”

Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões gosto de ser e de estar e quero me dedicar a criar confusões de prosódias e uma profusão de paródias que encurtem dores e furem cores como camaleões... E sei que a poesia está para a prosa / Assim como o amor está para a amizade / [...] Minha Pátria é minha língua [...]
(“Língua”, de Caetano Veloso, *Velô*, 1984)

Na música popular, lembra Schimiti (1986), nenhum trabalho parece tão rico em se tratando da junção entre palavra e som. Suas invenções melódicas são bastante intuitivas; entretanto, a pesquisa do material lingüístico parece ser o foco principal ao qual se lançam seus críticos.

Na linguagem verbo-musical de Caetano, temos o reconhecimento, perscrutando-se o seu trabalho lingüístico, de nossa maneira de falar e de agir culturalmente. Reconhecemos também nessa língua a face erudita e popular, e também a voz implícita do europeu colonizador: “*Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões*” (“Língua”, de Caetano Veloso, *Velô*, 1984). Através de uma relação de resignificação da palavra que passa pela apropriação da arte para fins políticos ou não, usa-se, então, na literatura musical dos anos sessenta, a palavra com sentido quase referencial. Daí termos, em Caetano Veloso, que “*a verdade é o seu dom de iludir*” o interlocutor (“Dom de Iludir”, de Caetano Veloso, *Totalmente Demais*, 1986). A verdade é a arte da conotação através da apropriação da linguagem referencial. Agindo tematicamente, como na canção “Tropicália” (de Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1968, e *Caetano e Chico*, 1972), por exemplo, Caetano ilude, e ilude dizendo a verdade, ou seja, a referencialidade do signo, na canção “Tropicália”, deve servir, em nosso trabalho, para preparar o nosso leitor-ouvinte para a audição e leitura de “Acrilírico”.



Ao cunhar o verbo “caetanear”, em seu poema-canção “Sina”, expressando através desse verbo um conjunto de atitudes de Caetano Veloso com relação ao objeto estético, concomitante às necessidades impostas pela sobrevivência, o poeta-compositor Djavan realiza um procedimento análogo ao pensamento de Caetano – atribui a si próprio um tom paradoxal que faz oscilar o pêndulo da arte entre a beleza a ser contemplada através da arte e a prateleira cheia de arte para ser consumida.

A atitude de busca ao belo se dá da maneira mais difícil – eis a batalha. Vemos, essa batalha, através de uma superação conceitual operada na cultura brasileira estagnada, bucólica e melancólica. E é isso o que pareceu permitir que fizéssemos a propositura de relacionarmos, até aqui, a obra de Caetano Veloso ao contexto sócio-político dos anos 60. De um lado, Caetano e suas subversões comportamentais e estéticas, de outro lado, o látigo de uma ditadura militar abatendo a sociedade, conjugados a uma mentalidade conservadora e às vezes retrógrada de certa parcela da intelectualidade brasileira, que redundava em grandes dificuldades de convivência social com a novidade técnica ou estética. Desse embate em duas frentes: de um lado, os temas estéticos, de outro lado, os temas nacionais, surge um Caetano sobressaltado e, num arroubo lingüístico, nasce “Acrilírico”, sintetizando as duas coisas, estabelecendo, nesse “caetanear”, a sua melhor performance reveladora das particularidades e nuances da alma humana.

“Acrilírico”

(de Caetano Veloso e Rogério Duprat, *Caetano Veloso*, 1969)

- 1....Olhar colírico
- 2....lírios plásticos do campo e do contracampo
- 3....pelástico cinemascuro
- 4....teu sorriso, tudo isso
- 5....tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido



- 6....da minha adolescência
- 7....idade de pedra e paz
- 8....teu sorriso quieto no meu canto
- 9....ainda canto o ido, o tido, o dito, o dado, o consumido,
- 10...consumado ato do amor morto motor da saudade
- 11...diligio na grande cidade idade de pedra
- 12...ainda canto quieto o que conheço
- 13...quero o que não mereço, o começo
- 14...quero o canto de vinda
- 15...divindade do duro totem futuro total tal
- 16...qual quer o canto
- 17...por enquanto apenas mino o campo verde
- 18...Acre e lírico sorvete
- 19...acrílico santo amargo da purificação.

No poema-canção de Caetano Veloso, “Acrilírico”, pode-se perceber um aprofundamento da questão da alienação e a transparência de uma superação desse conceito e, conseqüentemente, da abordagem cultural realizada pelo agente estético dessa operação: o artista, a antena da raça humana.

Já no título, notamos um procedimento de linguagem que se apropria de uma bagagem semântica dupla que configura uma antítese, trazida à tona pelo neologismo que surge da junção das palavras “acre” e “lírico”. Daí é possível apreender-se a identidade dessa antítese, que se dá, no nível semântico, ao se confrontar a significação literal do léxico “acre” - ácido; amargo; áspero-, à significação literal do léxico “lírico” - poema em que o poeta canta suas emoções; sonhador; apaixonado.

Ao par disso, podemos, então, tentar estabelecer, não uma oposição puramente conceitual de um elemento *amargo*, em contraposição a um elemento *doce*, mas, sim, um conflito simbólico entre essas acepções. Para esse efeito, consideramos, então, a concretização do nível simbólico que esses elementos atingem, a partir do momento em que se instaura a antítese pela aglutinação semântica das palavras em questão. Nesse instante de junção de



significantes, percebemos que os respectivos significados sofrem certo desvio no nível de sua literalidade, e atingem, assim, um patamar de significação não mais literal, mas, simbólico.

Consideramos, porém, que esse conflito simbólico é instaurado mesmo, a partir da possibilidade real de oposição das idéias sensoriais de *amargo* e *doce*, e isso é posto pelo poeta, de tal maneira, que se chega mesmo a romper com a aparente contrariedade gustativa entre os elementos palatáveis do *acre* e do *lírico*.

A verificação dessa ruptura é favorecida, inicialmente, no campo da literalidade, pelas significações referenciais a que nos remetem os respectivos itens lexicais, quando ainda considerados isoladamente. O percurso da percepção dessa ruptura semântica segue-se, quando consideramos a contrariedade do elemento *acre*, contraposto ao elemento *lírico*, justapostos em uma única palavra, que, ao mesmo tempo em que sintetiza as acepções literais dos vocábulos, tem efeito pulverizador e os anula enquanto entidades lexicais individuais significativas. A aproximação artificial dos significados dessas palavras se processa através da aglutinação de seus respectivos significantes, e desse procedimento de aglutinação, temos não somente uma reestruturação morfológica, mas também semântica. Nesse instante, facilmente podemos perceber a passagem do nível da literalidade da palavra, para o nível do símbolo, que, então, passa a emprestar uma nova carga semântica às palavras, fato esse que, no contexto em que se inserem, contribuem para um maior preenchimento da lacuna da literariedade, própria do texto artístico.

Considerando-se a palavra *acrilírico* como entidade simbólica, representativa de um procedimento e de uma atitude particular diante do ver e do fazer artístico, percebemos, então, que nem mais temos os elementos



originariamente “amargos”, “ácidos”, tampouco os semas do sentimento “apaixonado”, “sonhador”. O que se alcançou, então, com esse procedimento, foi a dimensão do símbolo, no qual vemos que o signo perdeu sua significação literal e assumiu (ou lhe foi emprestada) uma resignificação, através de uma atividade representativa interna da nova palavra resultante.

“Acrilírico” passa a significar não uma simples acomodação de conceitos, mas, sim, uma atitude, um comportamento lingüístico transgressivo, uma postura que agiganta as possibilidades de articulação da alma humana diante da aparente limitação lexical oferecida pela língua, distante de um valor social e de uma conscientização política. Isso é assim interpretado como sendo menos que um procedimento morfológico, e mais uma transgressão, uma expressão de certo comportamento ou postura estética, porque não é suficiente dizer-se, por exemplo, em razão da aglutinação artificial dos significantes das palavras *acre* e *lírico*, que é possível fazer derivar da superficialidade desse recurso morfológico, uma significação como “paixão amarga”, ou “sonho ácido”. Tampouco, é razoável dizer-se aberrações como “amargão” (“monstrengo” lingüístico que talvez pudesse significar uma espécie de “amor amargo”, ou coisa parecida com uma “grande paixão amarga” ou um “amargo bem grande”).

Pode-se notar, portanto, que juntar, acomodar, aglutinar palavras, não são procedimentos de fácil e simples realização. Isso porque a análise do emprego desse procedimento envolve todo um percurso intelectual, no qual o empenho e esforço pacientes do raciocínio se vêem empenhados de maneira única, em cada possibilidade, em cada isotopia a que o signo, isoladamente ou em um conjunto de signos, possa nos remeter.

No caso do poema “Acrilírico”, pode-se dizer que a aglutinação e a justaposição são procedimentos morfológicos que induzem a uma detecção da



postura transgressiva do poeta, já explicitada anteriormente, que tem seus vieses artísticos permeando toda uma atitude perante a língua, os quais ainda fazem resultar, invariavelmente, em neologismos, e, posteriormente, em representações simbólicas, o que, além de insuflar os ânimos dos defensores da língua-padrão, e, dependendo do efeito de significados atingidos, da moral e da sociedade, contribuem significativamente para a interpretação do seu procedimento poético.

Prova dessa neologização e representação simbólicas como procedimentos transgressores é a recorrência com que o poeta os pratica em outros poemas-canção. O que denuncia uma espécie de necessidade fisiológica – de querer fazer as coisas difíceis –, que se satisfaz prazerosamente nessa atitude contestadora, de desclassificação das coisas e de subversão da ordem aparentemente natural com que os fatos ocorrem.

No primeiro verso, notamos outra marca do “caetanear”. A palavra *colírico*, que parece reunir em si a aglutinação simultânea dos significados e dos significantes dos itens lexicais *colírio* e *lírico*, aponta-nos para uma leitura em que se sugere certa capacidade de se ter um olhar lírico para algo, ou seja, um olhar poético e apaixonado em direção ao mundo que nos rodeia.

No verso 2, temos a palavra *contra-campo*, que nos induz a uma aparente aglutinação dos significantes, mas não dos significados dos léxicos *contra* e *campo*. Considerados assim, isoladamente, percebemos que podem nos oferecer uma primeira leitura, que sugeriria uma oposição mesmo das palavras entre si, derivada da acepção literal do prefixo *contra*. Essa oposição parece dar-se num espaço, idealizado pelo poeta no espaço de expressão, de materialização do poema, sugerido pela significação da palavra *campo*. O que nos permite dizer que o poema que se tenta apor no espaço em branco da folha está mesmo contra a natureza do espaço, ou seja, o poema é um contra-campo,



um antiespaço que viola a existência do espaço em branco, propondo a existência do poema. Por isso é que não se tem, nesse caso, a junção dos significados, mas dos significantes.

No verso 3, temos o procedimento aglutinatório em dose dupla. Primeiro, com a palavra *pelástico*, que, aparentemente, resultaria da aglutinação dos significantes e dos significados dos itens lexicais “pelo” e “elástico”, o que talvez pudesse nos induzir ao reconhecimento da existência de uma espécie de pelo ou pele que estica. Outra marca do procedimento no verso 3, aparece com a palavra *cinemascur*, que, além de parecer derivar de uma outra palavra de origem estrangeira - *cinemascope* -, própria do jargão dos produtores cinematográficos, nos induz à detecção da aparente aglutinação dos significantes e dos significados dos itens lexicais “cinema” e “escuro”. Nessa junção, teríamos uma leitura que já nos indicaria, de um lado, certa obviedade, de outro, um procedimento metafórico mais rebuscado, que se traduziria no próprio interior do cinema escuro.

No verso 6, o procedimento com a palavra *adolescidade*. Aparentemente essa palavra seria uma aglutinação dos significantes e dos significados dos itens lexicais “adolescente” e “cidade”. A esse procedimento se somaria, então, uma certa isotopia que nos explicitaria a natureza fictícia de cidade ainda “imatura/jovem/em estado original”. Nos termos de Leite (2000) podemos dizer que essa cidade “original” teria afinidades com “ordem familiar, em sua forma pura”, que foi abolida por uma transcendência, pelo advento da abolição da escravidão no Brasil.

Num novo caminho, apontado agora pelo poeta nos rumos da cidade, vemos um pouco de uma possível personagem tratada no poema, e que, aos poucos, nos será revelado.



No verso 11, temos um descortinamento do procedimento, no qual vemos desnudar-se, ao mesmo tempo, a maneira com que o poeta trabalha a palavra, e a personagem da qual anteriormente nos dera pistas.

Nesse mesmo verso 11, temos a incidência da palavra “diligio”, que, aparentemente, traz um comportamento morfológico atípico até então. Numa espécie de apócope do verbo “diligenciar” - esforçar-se para; empregar os meios para -, esse verbo, em sua primeira pessoa do tempo presente do indicativo, sugeriria uma conjugação como “eu diligencio”, daí, nessa sugestão de apócope apresentada, teríamos uma declinação como “eu *diligo*”.

Se assim fosse, poderíamos então dizer que o poeta falou de si mesmo – pela utilização da primeira pessoa -, ou seja, que empregou meios, que se esforçou para a realização de alguma coisa, ou ainda, que se esforçou por explicitar ou por ocultar determinado procedimento ou determinada personagem. Se considerarmos essa acepção como válida, qual seria então esse procedimento ou personagem?

Se *diligo* for mesmo essa espécie de apócope à qual nos referimos, podemos supor, então, que o procedimento ao qual o poeta tanto se esforça para explicitar ou ocultar seria o de trabalhar a língua, através do emprego recorrente do processo de aglutinação de significantes, no nível da literalidade de suas acepções, conferindo-lhes uma acepção no nível da literariedade. Já, em se tratando da aglutinação de significados, teríamos uma certa depuração do procedimento aludido, pois já vimos que a mera junção de palavras, como evidenciamos noutro momento, não se mostrou eficiente para elevar as palavras à condição de símbolo, o que prejudicaria, portanto, a sua elevação à condição de entidade que representa, que confere ao texto no qual se insere um maior grau de literariedade.



Esse requinte formal da construção do poema ficaria por conta da percepção que temos do procedimento do artista, e que nos é sugerida pela explicitação/ocultação do próprio processo pelo poeta, ao eleger uma forma verbal de ação – diligenciar –, indicando, explicitamente, a própria atitude, ao mesmo tempo em que oculta o procedimento de aglutinação, valendo-se de um outro recurso morfológico, a apócope.

O verso 11 assim se apresenta: “*diligo na grande cidade idade de pedra*”. Se aceitarmos que o poeta apocopou a palavra “diligenciar”, fazendo resultar *diligo*, entendemos, por conseguinte, que significou, assim, seu próprio esforço, que expressou de forma plena uma das atividades do seu procedimento de “Caetanear”. Mais “caetana” ainda, no verso 11, quando nos indica, pela atitude de esforço que o sema da palavra “diligenciar” nos sugere – a rudeza de sua personagem –, e que se decodifica numa grande cidade de pedra.

Lidar com coisas rudes exige grandes esforços. A ruptura do procedimento de aglutinação aparece também aqui. Primeiro se valeu o poeta do recurso da apócope; agora, utiliza a decomposição mesma do próprio procedimento até então reiterado, conforme exemplificamos nos versos anteriores. Abrindo o leque de sentidos possíveis para a interpretação dessa sua forma de expressão – que transita entre a ação e a negação do próprio processo –, temos que o poeta simboliza, nesse caso, não pelo processo da aglutinação, mas, sim, pela inversão do processo, ou seja, ao invés da aglutinação, a decomposição.

Se dissesse simplesmente “cidade de pedra”, o efeito de rudeza talvez não fosse tão enfático, ou, até mesmo, o fato se diluísse. Ao se sugerir no poema um tempo, uma “idade da pedra”, logo temos a impressão mais clara da rusticidade particular dessa personagem simbólica – a cidade –, cujo



procedimento metafórico de revelação deu-se através da utilização de artifícios de linguagem, e, por isso, o poeta talvez tenha empenhado tanto seu esforço, na tentativa de desmascarar a verdadeira face dessa cidade.

Enquanto efeito de sentido propiciado pela decomposição do procedimento, detectamos uma prolepse (antecipação) nos versos 6 e 7: “*da minha adolescência / idade de pedra e paz*”.

A esse efeito de sentido, o poeta nos remete, enquanto interlocutores, como a levar-nos a vislumbrar a uma cidade ainda na idade da pedra – o gigante adormecido Brasil (que seria a nossa cidade), ou Santo Amaro da Purificação (a cidade dele, a terra natal do poeta Caetano) ou mesmo a cidade da Bahia (a cidade arquetípica tupiniquim, a cidade original) -, que não é mais qualquer cidade, mas, sim, a minha, a nossa cidade.

Denunciar isso parece essencial. É vital mesmo. Se assim não fosse, ele talvez não tivesse, até certo ponto, sido tão redundante na utilização do procedimento. Isso, aliás, vem ao encontro, então, do dito antes, com relação a certa postura contestadora. Alertando-nos com relação aos esforços necessários à sobrevivência numa cidade da idade da pedra, o poeta revelou-nos, ou procedeu a um “revelarmo-nos”, numa atitude de inconformismo e de contestação, que tem ecos em outras de suas obras: “*Vamos Comer Caetano [...], pela frente, pelo verso [...] Vamos revelarmo-nos*” (“Vamos Comer Caetano”, Adriana Calcanhoto, in: *Marítimo*).

Além disso, vemos também que esta cidade não está em qualquer tempo. Pelo mesmo mecanismo de transferência ou de transposição que realizamos para levar o caráter da cidade do geral para o particular, tornamos a vigência do tempo atemporal: ela, a vigência temporal, está na minha, na nossa adolescência, na nossa idade de rusticidade e de certa opacidade



intelectual, e é nesse tempo de certa calma e alguma ignorância que ele ainda podia viver em paz.

Esse local fictício encontra seu referente no mundo real. O procedimento e a personagem revelam-nos a identidade do poeta – a adolescência em Santo Amaro da Purificação, nos versos 18 e 19: *“acre e lírico sorvete / acrílico santo amargo da purificação”*. O sorvete é tão doce quanto amargo, ou seja, é saudosa a lembrança, porém, ela não é capaz de aplacar a ignorância.

Sendo o poeta natural de Santo Amaro da Purificação, cidade do recôncavo baiano, podemos perceber, mais claramente, a que se refere o trocadilho do verso 19. Simultaneamente, o poeta nos revela a sua personagem e seu procedimento. Tornando a decompor a aglutinação no verso 18, Caetano desnuda, enfim, “caetanea”. Finalmente, não só demonstra o procedimento, como faz surgir isolados os elementos relativos a “acre” e a “lírico”, mas também a própria personagem – uma cidade de pedras, antiga, que pensa e vive na idade da pedra, delineando um sema de rusticidade, que nos remete à época ainda do descobrimento do Brasil. Desloca-se, assim, o valor semântico do “amargo” para o “Amaro” – viver lá era doce e ao mesmo tempo amargo –, remetendo-nos à construção e internalização de um símbolo religioso e penitencial: a purificação – que só é atingida pelo esforço, pela auto-flagelação, presentificada pela flagelação das palavras através do esmeril neologístico, no qual o poema é produto simbolizador desse labor lingüístico.

Antes de ser pejorativo, esse deslocamento semântico do amargo para o Amaro é a necessária decomposição do procedimento aglutinatório, que culmina numa purificação da linguagem. Vemos, então, que o poeta não trata com total desprazer a sua terra natal, e isso percebemos no verso 15: *“divindade do duro totem futuro total tal”*, no qual atribui à personagem,



parcialmente apresentada no verso 11, um caráter de divindade – a adoração, num outro atributo religioso -, composto de certa dureza mosaica, porém, totêmico, central, onfológico e energético, projetando-a para um futuro arquetípico, idealizado e simultaneamente materializado em linguagem.

Esse rebuscado jogo morfológico instaurado pelo poeta parece conter em si uma essência de violação, de inquietação próprias da natureza humana. Toda essa “corrupção” humana é direcionada para as possibilidades lingüísticas, mas não para as concretizações sociais e nem políticas.

É através dela, da língua, que se operacionaliza a contestação – que transgride o literal para salvar o literário -, e que notamos a palavra ser montada e desmontada pelo eu lírico, resignificando-a, transpondo acepções, compondo metáforas, superando conceitos. A inquietação do poeta diante da limitação da palavra demonstra um viés de denúncia e de subversão, que tenta inverter e reverter a ordem natural e costumeira das coisas, ou simplesmente propor uma nova ordem para as coisas, ou novas coisas para as velhas ordens.

Nessa postura de afronta ao que é convencional, no caso, não o uso, mas a estrutura da língua e o ambiente cultural da qual deriva e conseqüentemente a veicula, o poeta aponta para a necessária purificação dela. Aponta, portanto, para uma atitude conservadora, que pudesse fazer prevalecer a ordem dos valores culturais tais como são e estão, de uma utilização da linguagem em nível literal, para mero objeto de comunicação e não de contemplação do belo.

Trata, sim, da utilização da linguagem da cidade de pedra, da linguagem e da cidade originais, arquetípicas, onde os habitantes não conhecem ainda a língua convencionalizada ou a esqueceram, e a única linguagem possível, em que ainda se encontra uma paz purificada, a qual reencontram quando retornam à cidade original exemplar, é a linguagem dos sons, dos ruídos rudimentares, arranjos e rearranjos para significar, fazendo surgir um



novo código, uma língua em *trans/form/ação*. O código puro que disso resultaria, derivaria de um árduo procedimento identificado linguisticamente, e velado comportamentalmente. Transfere-se a mutação da cidade real, exemplar – representada pelo padrão de significação literal – para a transformação da linguagem – que adquire valor semântico conotativo, simbólico.



O Fim

*Não tenho nada com isso nem vem falar / Eu não consigo entender sua
lógica / Minha palavra cantada pode lhes espantar / e aos seus ouvidos
parecer exótica / tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior / com
todo mundo podendo brilhar / num cântico*

(“Muito Romântico”, de Cactano Veloso, *Muito*, 1978)

O fato de empregarmos diariamente variadas acepções para o uso do vocábulo “política” em língua portuguesa, por si só já nos induz ou facilita o erro. Por esse caráter diverso da significação das palavras, não foi pouca a confusão encontrada no uso da palavra por diversos autores, que ora tendiam a um sentido, ora a outro e, no uso corrente da palavra, notamos que não foi possível fazer da sua semântica algo unânime ou não corruptível, uma vez que os autores pesquisados entrecruzavam entre si várias acepções de política dentro de um mesmo texto.

Ao delimitarmos alguns dos sentidos literais - de valor para a composição do modelo teórico de análise: o método dialético -, e do emprego cotidiano das palavras “protesto” e “política” – valor de uso, cuja afinidade percebemos permear alguns dos momentos de nossa pesquisa -, notamos que se emprega comumente a palavra “protesto”, muitas vezes, num sentido sinônimo de querer dizer-se “política”, ou de dizer-se que o ato de denúncia de uma política que se opõe à determinada prática social ou comportamental que seria mais desejável é, também, uma prática política.

As chamadas *protest songs* dos anos 60, tinham tudo de protesto – letra, motivação social, mas bem pouco de política, pois, de acordo com a acepção aristotélica de política, a qual adotamos, as letras deveriam pautar-se mais na reflexão sobre os problemas sociais e menos na denúncia panfletária deles. Entretanto, o que se verificava nelas era mais o teor de denúncia que o teor



reflexivo. Atualmente, as canções de protesto, com moldes de denúncia são reeditadas por movimentos culturais alternativos, normalmente confinados às periferias das cidades. O “*hip hop*”, movimento cultural que congrega o *rap*, o grafite, o *break dance*, os *MC's*, e os *DJ's*, exercitam bem essa veia de denúncia, no entanto, são pobres em atitude reflexiva sobre os problemas os quais denunciam. O sucesso não se dá devido à veia reflexiva que suscita, mas pela sensibilização pública que promove sobre as manifestações apelativas das letras, que dizem respeito às dificuldades da luta diária pela sobrevivência dos artistas que as veiculam. Não obstante, vale ressaltar os esforços dos praticantes do *rap* que, se de um lado, ainda não conseguem refletir eficientemente sobre os problemas e promover as transformações sociais as quais denunciam, de outro lado - em alguns casos, as canções do grupo *Racionais MC's*, por exemplo - já conseguem significativos trabalhos poético-musicais, instaurando uma lenta mudança nessa rotina de pura denúncia.

Pelo caráter de descontentamento expresso pelo conteúdo das letras - tanto nas manifestações panfletárias dos anos 60 como nas letras das canções de protesto atuais -, nos foi possível detectar uma proposta de fazer-se política²⁴ através da arte da manipulação da linguagem nos três níveis de apropriação da linguagem apresentadas em nossas análises. Fato esse que, nas letras das canções dos anos sessenta, se apresentava com teor político mais evidente e com menor labor intelectual e estético - por isso é que a elite intelectual acreditou que elas e as demais manifestações de MPB deveriam servir como arma de denúncia político-social.

Com relação à censura intelectual, supôs-se haver na obra de Caetano uma impregnação dessas dificuldades. No entanto, no transcorrer do trabalho,

²⁴ Vale lembrar que entendemos em nosso trabalho o fazer política como atitude reflexiva sobre os problemas e questões da vida social.



percebemos que não era bem assim. Notamos que a dificuldade seria a mesma se houvesse ou não uma ditadura, porque Caetano Veloso, enquanto artista, não se preocupava necessariamente com os rumos da política – como cidadão, se preocupava, sim -, mas como artista, preocupava-se com os desígnios da Arte:

Ah, eu não sei prever o futuro, mas também, algumas coisas precisam ser esclarecidas, pra que a gente possa, embora sem poder prever, lidar bem com que o futuro possa nos oferecer. Em primeiro lugar, eu não acho que a gente deva considerar que o acontecimento de um movimento como o Tropicalismo se deva ao fato da existência de uma ditadura no Brasil, ou que se vincule principalmente ao advento de uma ditadura. Isso porque, por exemplo, não havia ditadura na Inglaterra, nem no Estados Unidos, nem na França, e movimentos mais ou menos semelhantes e contemporâneos aconteceram nesses lugares. Também, os fatores são outros, são fatores do ritmo da história do Ocidente. Naturalmente, a ditadura brasileira fazia parte desse ritmo, fazia parte desse desenvolvimento da história ocidental naquele momento. Então, ve-se, que não é que eu queira dizer que não se leva em conta a ditadura, mas que não se queira reduzir a necessidade e possibilidade de se ter um movimento, ao fato de haver uma ditadura. Naturalmente é mais fácil você reunir as pessoas em torno de uma causa, quando há um inimigo tão caricatural quanto é uma ditadura, não é? Agora, a gente não está aqui só pra fazer as coisas mais fáceis. A gente tem que fazer também as coisas difíceis, e o Tropicalismo, pra ser sincero destoava um pouco disso, embora estivesse solidário com a reação à ditadura, e se sentisse, às vezes, como se fosse a reação mais profunda contra ela.

(Veloso, 1998, entrevista nos anexos)

Em detrimento da concepção da necessidade mercadológica, os poetas tropicalistas se forjaram capazes de suplantar a “ignorância” da natureza e da qualidade da subversão que estavam realizando na MPB. No meio artístico e político fizeram prevalecer a hegemonia de uma arte não de cunho panfletário, mas arte como veículo de manifestação das inconstâncias do espírito humano, como entendia Aristóteles (Hegel, 1972, p. 54-62).



A obra de arte, perdendo a condição de original, ou nos termos de Benjamin (1982), perdendo sua “aura” de originalidade devido ao ato mecânico da reprodução mercadológica em série, ofereceu um dos lados do conteúdo paradoxal da arte do entretenimento a que Caetano se referiu anteriormente em trechos de sua entrevista (Veloso, 1998).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que a sociedade permite a emergência cultural da arte como entretenimento, essa mesma sociedade se ressentida de que a obra se volte contra ela e se torne uma mercadoria que a maior parte das pessoas não possam comprar, e que, também, a personalidade do artista que a produziu fique vinculada a esse mercado da imagem superficial de uma arte que deveria ser profunda. Desse paradoxo resulta, então, a figura salvadora do superastro a serviço da indústria cultural, ou, nos termos de Santiago (1978): “o superastro é o significante em que os olhares se encontram para a metamorfose carnavalesca” da sociedade que o cria e o sustenta ideologicamente.

E o carnaval tropicalista se fez, na arte e na obra de Caetano. Geraldo Mairink (*Veja*, 19/01/72) descreveu bem a adoração do *pop star* velosiano:

Aplaudido na entrada como um deus, Caetano saiu sob os aplausos que não se dedicam às divindades, mas aos artistas; e, acima de tudo, às pessoas de quem se gosta.

Na esfera político-econômica percebemos resquícios da matéria-prima tropicalista. Quando um governante impõe a seu povo uma política de impostos que os onera pesadamente e ao setor produtivo, ou que pratique preços abusivos nas tarifas públicas, e a FIESP (Federação das Indústrias de São Paulo), por exemplo, publica um manifesto em desacordo com aquela política governamental para o setor, isso não significa que estejam propondo



uma forma ou estrutura político-econômica alternativa – embora sejam originalmente fracos em sua determinação real de querer mudar o sistema, o que, ao contrário dos primeiros, justifica plenamente a ignorância do meio onde tais manifestos são produzidos. O que, portanto, quer num caso quer noutro, não basta para que se configure, nas atitudes semelhantes em seu caráter discordante – o que também não une a FIESP, os integrantes do movimento *hip hop* numa mesma plataforma de solicitações junto ao governo -, uma relação com a política social estatal. Essa discrepância entre as intenções e a prática real discriminatória das minorias servem de matéria para Caetano em sua obra:

*Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
Riscar os índios, nada esperar dos pretos
E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento
Sigo mais sozinho caminhando contra o vento*
("O Estrangeiro", Caetano Veloso)

Gostaríamos de deixar claro, entretanto, que entendemos por relação arte/política, em nosso trabalho, algo como sendo uma conexão do sentido de oposição política ao que foi imposto pela elite em seu desprezo pela arte do povo e seu direcionamento político para o que gostariam que fosse aceito por todos como arte por toda a sociedade. A arte, portanto, deveria contrapor-se a esse direcionamento, oferecer-se como alternativa a esta imposição política explícita ou velada quando se protestava ou se discordava da imposição dela própria como instrumento de sua manifestação política – via poemas, música, cinema, publicidade.

Logo, a relação possível entre a obra de Caetano – de cunho estético -, e os preceitos políticos – de cunho social -, é uma relação de superação e de transformação, na medida em que se permite, através da intervenção no meio



cultural, uma depuração estética operada via manipulação temática, ideológica e lingüística, recompondo imagetivamente a cena cultural brasileira.

Outro fato a ressaltar-se se relaciona diretamente com a postura de Caetano Veloso e dos tropicalistas. Notadamente Caetano e Gilberto Gil foram deixados de lado pela esquerda política do Brasil no instante de nossa maior efervescência ideológica e cultural nos anos 60, justamente por não serem panfletários o suficiente, ou pelo menos de forma mais próxima do desejável por aquela esquerda política equivocada, que os queria ver levantando uma bandeira cultural contra a conjuntura política imposta pela ditadura. (Santaella, 1990)

Como resultado de sua aparente “alienação” – sob os moldes que já explicamos anteriormente - foram exilados politicamente pelo governo ditatorial brasileiro, na mesma proporção em que implodiram as estruturas do *establishment* cultural do país.

Caetano (1998), ao dizer-nos não ver muita razão para que se fizesse ainda hoje um tipo de pesquisa como a nossa, levantou o véu que nos permitiu ver um lado da verdade cultural brasileira. Essa verdade é constituída de fenômenos de concepção e de inspiração pieguista cinematográfica associada a efeitos paranormais, normalmente exibidos nos programas vespertinos do domingo, aliados a prenúncios apocalípticos ao gosto das religiões que pregam o fim do mundo. Com isso, não apenas contrapôs-se ao paradigma do uso panfletário ou mercadológico da arte, como também propôs uma nova direção para o nosso trabalho, embora discordasse dele, da mesma forma que não propunha uma nova atitude política em suas letras, embora também discordasse do sistema político. Sua intenção não é política, no entanto, sua obra se realiza no âmbito das zonas de tensão que o artista consegue flagrar no mundo e transformar em linguagem. Ressaltamos que esse aspecto político



deliberado, para o artista, não está fora de sua linguagem, mas dentro dela, nas palavras, na base estrutural de sua produção que oferece um novo modo de articular as relações de opressão e de partidarismos que vivenciamos sob o sol de cada dia: “*Todo dia o sol levanta / e a gente canta ao sol de todo o dia*” (“Canto de Um Povo de Um Lugar”, de Caetano Veloso, *Jóia*, 1975).

Verificamos, no entanto, que, assim como a discordância explícita, via arte tropicalista, serviria para o deleite cerebral dos políticos da época, que necessitavam de melhores argumentos para justificar sua repressão cultural quanto à arte popular, a aparente concordância e não afronta direta de Caetano à crítica acadêmica também ratifica o complexo do pensamento intelectual vigente. Porém, a aceitação ou negação de sua obra não depende exatamente daqueles que deveriam entendê-lo, adorá-lo ou rejeitá-lo – o público ou a crítica, mas sim da alma do próprio artista que realiza a obra: Caetano é a superação dialética do conceito do uso político que se pretendia dar à arte.

Caetano relacionou-se, assim também, com o meio acadêmico indiretamente. Não foi panfletário sob a pressão política da ditadura, e não foi, também, até mesmo por coerência, sob pressão teórica da Academia, que não faz mais do que investigá-lo, impondo-lhe vários rótulos de conveniência. A partir de então, para fazer mais compreensível todos os fenômenos novos encontrados, com procedimentos semelhantes entre si e perfeitamente adequados, estabelece-se iconicamente o ídolo ao lado de sua obra. E sua obra é o que restou.

Resultado dessa “caetanice”, que se recusa verbalmente a caber em todos os lugares preestabelecidos, seria o surgimento do que nós chamamos agora de *homem estético*. Aristóteles acreditava ser o homem um animal naturalmente político. Hoje podemos dizer que o homem, se não é naturalmente político apenas, agrega à sua natureza a consciência estética.



Rousseau pensara algo semelhante ao estagirita. Para Rousseau, o homem seria um animal naturalmente social e político. Logo, atualizando as duas versões, podemos concluir dizendo que o ser humano é um animal naturalmente social, político e estético, não necessariamente nessa mesma ordem e nem se reservando energia mental equitativa para o desenvolvimento de nenhuma destas instâncias em separado.

E, sendo a inconstância a condição essencial da natureza humana, a evidência da relação arte/política/sociedade, em Caetano Veloso, reside na energia de sua consciência estética sobre todas as outras consciências.

Notamos ainda que o sentimento e o pensamento extranacionais expandidos, via literatura, podem ser absorvidos singularmente por nações vizinhas ou distantes, como comenta Holanda. No entanto, de formas distintas, esse processo de assimilação acaba por determinar processos singulares e controversos, como é o caso do Brasil, que em sua lenta assimilação cultural praticou uma rápida absorção e descaracterização dos elementos externos, tornando-os rapidamente seus, principalmente a partir dos eventos e novidades trazidas com a primeira modalidade de colonização – a predatória -, e depois, com a mais moderna – a tecnológica, que é mais alienante.

Essa maneira plural, que conjugou lentidão e rapidez num mesmo processo de integração do novo ao típico local, configura a faceta própria da cultura nacional, que facilita, nos dias de hoje, a integração pacífica e sem rejeição étnica de todo o povo brasileiro numa só cultura, garantindo a expressão numa só língua.

No entanto, esse mesmo caráter híbrido da nossa formação cultural, que atenua as diferenças e facilita a comunicação do elemento nacional com o elemento internacional, aparece, às vezes, como barreira à compreensão e à identificação dos valores que seriam genuinamente culturais brasileiros. Uma



vez que os elementos culturais estão pulverizados, dispersos em universos de significação contíguos, tráfegando as manifestações de artes entre os ambientes do pensamento popular e do pensamento erudito em geral, parecendo esses pensamentos orbitarem segmentados e nunca se tocarem. Isso faz com que a melhor contribuição desse processo seja apenas extração e explicitação e não a explicação da duplicidade original que os alimenta em essência.

Nessa lacuna em que nada parece ser fácil de definir, é que inserimos o Tropicalismo. Ele não se explica, apenas se apresenta. Os tropicalistas manifestaram a singularidade do processo histórico disfórico de nossa absorção cultural, rompendo com sua alegria intensa nosso gosto pela melancolia. Com um vigor e com ousadia destruíram a paisagem bucólica do nosso tradicional quebra-cabeça cultural, a partir de um conjunto de idéias manifestado por seus protagonistas.

Quer seja no auge da efervescência do movimento tropicalista, que dura de 1967 ao momento do exílio dos seus principais integrantes – Caetano Veloso e Gilberto Gil – provocado pela ditadura militar – ou ainda durante os quase 30 anos que decorrem da volta do exílio de Caetano Veloso e Gil, em 1972, à publicação do livro de Caetano, *Verdade Tropical* (1997), podemos encontrar peças importantes para nossa montagem e realinhamento cultural.

Finalizando, percebemos que a apropriação tropicalista dos elementos culturais miscigenados presentes no Brasil, aliados ao contexto sócio-político, enriqueceu a manifestação estética numa também híbrida manifestação de arte: a união de letra e música. E aqui lamentamos não termos feito uso da linguagem musical, das notações próprias nas partituras e nas execuções instrumentais delas, propriamente ditas, deixando ao lado de nosso lamento uma lacuna aberta para estudos futuros.



Em nosso trabalho esperamos ter estabelecido visões sobre o posicionamento de Caetano Veloso em relação à sua obra, bem como propor questionamentos sobre o grau de envolvimento da literatura com as outras manifestações da arte e com as questões das ciências da sociedade.

A canção “Tropicália” nos deixou clara a sensação de uma absorção antropofágica dos nossos aspectos miscigenatórios mais fantásticos e deprimentes. Na letra de Caetano, conjugam-se os universos emocionais eufóricos e disfóricos. Anuncia-se nessa letra uma recomposição metafórica dos estilhaços culturais indígenas perdidos em nossa miscigenação étnica, revelando aos brasileiros as próprias entranhas culturais, alegorizando-as dionisiacamente na contemplação festiva do carnaval, das festas rituais nacionais, no futebol semanal, na rotina das favelas, nos retrocessos e avanços tecnológicos.

Na canção “Alegria, Alegria”, Caetano Veloso caminha contra o vento que sopra em direção à calmaria da margem do rio. Realiza uma antipasseata porque sua alma deseja a turbulência da correnteza do leito do rio, deseja esteticamente a terceira margem do rio, deseja o duvidoso e na apropriação lingüística realizada nessa letra, repele o tradicional. Deseja, em última instância, desvincular a arte do uso político que se pretendia dar a ela. Veste sua crítica com a aparência do panfletarismo político e se realiza esteticamente compondo, através da visão mosaica das imagens cotidianas de nossa miscigenação étnica e indefinição cultural, a banca de revistas que culturalmente nos explica. Caetano, nessa letra, retoma com muita felicidade o binômio euforia / disforia, reforçando o aspecto paradoxal de nosso povo que, ao mesmo tempo em que repele, conclama ufanicamente a invasão cultural estrangeira e as iniciativas populistas de governos ditatoriais nacionais.



Finalmente, o “caetanear” de Caetano Veloso, em “Acrílico”. Nesse último ato, Veloso sintetiza as preocupações anteriormente verificadas em “Tropicália” e “Alegria, Alegria”. Revela, nesse trabalho de depuração semântica da linguagem, a transcendência conceitual dessas preocupações temáticas e ideológicas iniciais. Caetano Veloso remete sua linguagem resignificada para o universo das possibilidades de interação entre o trabalho estético, que reúne semanticamente a palavra e o som na perscrutação dos limites das manifestações da natureza humana.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1968.
- ALVES, J. F. **A invasão Cultural Norte-Americana**. São Paulo: Moderna, 1988.
- ANDRADE, M. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, s/d.
- ANDRADE, O. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- ANDRADE, O. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINUS. **Crítica e Teoria Literária na Antiguidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- ARISTÓTELES. **A Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- _____. **A Política**. São Paulo: Edipro, 1995.
- ARNS, P. E. **Brasil Nunca Mais**. São Paulo: Vozes, 1989.
- FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BENEDITO, A. **A Antropofagia de Oswald de Andrade**. Campinas: UNICAMP (Dissertação de Mestrado), 1983.
- BENJAMIM, W. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BOBBIO, N. (et all). **Dicionário de Política**. Brasília, Unb, 1995. 2v.
- BOPP, R. **Vida e Morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.



- CALADO, C. **Tropicália, a história de uma revolução musical**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- CALAZANS, F. **Propaganda Subliminar Multimídia**. São Paulo: Summus, 1992.
- CAMPOS, A. **Poesia, Antipoesia, Antropofagia**. São Paulo: Cortes & Moraes, 1978.
- CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CÂNDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1975.
- _____. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.
- CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHAUÍ, M. **Conformismo e Resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHIAMPÍ, I. Antropofagia y lo real maravilloso: El diálogo entre Oswald de Andrade y Alejo Carpentier. **Revista Plural**. São Paulo, fascículo 183, FFCH, 1986.
- COELHO, M. Crítica a Caetano ataca seu espírito conciliador. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, caderno Ilustrada, 26 de novembro de 1997.
- COSTA, L. M. **A Poética de Aristóteles – Mimese e Verossimilhança**. São Paulo: Ática, 1992.
- COUTINHO, A. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986. 3. ed.
- CYNTRÃO, S. & CHAVES, X. **Da Paulicéia à Centopéia Desvairada**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- DOLABELA, M. Da Canção Pré - e Tropicalista de Caetano Veloso – 1965-1969. **Suplemento Literário Minas Gerais**. Minas Gerais, nº 984, 10 Agosto de 1985.



- ECO, U. Do modo de Formar como Engajamento para com a Realidade. In: _____. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 227-62.
- FAVARETTO, C. **Tropicália Alegoria Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FAVARETTO, C. (et. all). Caetano Veloso, o poeta da MPB. **CULT - Revista Brasileira de Literatura**, São Paulo, ano V, nº 49, 2001.
- FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1957.
- FONSECA, M. A. **O Homem que Come**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GEISER, R. L. **Modificação do Comportamento e Sociedade Controlada**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- GORBACHEV, M. **Glasnost**. São Paulo: Best Seller, 1987.
- _____. **Perestroika**. São Paulo: Best Seller, 1988.
- GRAMSCI, A. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUEDES, P. C. Caetano Veloso e a crítica: um equívoco recíproco. **Organon**, vol. 15, s/d.
- HAUSER, A. **Teorias da Arte**. Lisboa: Presença, s/d.
- HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HEGEL. **Estética: a idéia e o ideal**. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- HELENA, L. **Uma Literatura Antropofágica**. Fortaleza: UFC, 02. ED, 1982.
- HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- HOBSBAWM, E. **Era dos Extremos – O breve século XX**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.



- JAKOBSON, R. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- KARIEL, H. S. **Aspectos do Pensamento Político Moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- KONDER, L. **O Que é Dialética**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LEITE, D. M. **O Caráter Nacional Brasileiro**. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1976.
- LIMA, L. C. **Pensando nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. II.
- LOPES, E. **Fundamentos da Lingüística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LOPES, P. E. **Desinvenção do Som: Leituras dialógicas do Tropicalismo**. São Paulo: USP (tese de Doutorado), 1996. Campinas: Pontes, 1999.
- LYRA, P. **Conceito de Poesia**. São Paulo: Ática, 1992. ✕
- MAAR, W. L. **O Que é Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MALTZ, B; TEIXEIRA, J e FERREIRA, S. **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: Universidade, 1993.
- MARCONDES FILHO, C (Org.). **Política e Imaginário**. São Paulo: Summus, 1985.
- MARCUSE, H. **A Ideologia da Sociedade Industrial – o homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____. **Eros e Civilização – Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. ✕
- _____. **A Arte na Sociedade Unidimensional**. In: LIMA, L. C. (Org). **Teoria da Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MEDEIROS, J. Um Clássico da Vanguarda (A redescoberta de Tom Zé). **Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 15 de junho de 1999.



- MENEZES, P. **Poesia Concreta e Visual**. São Paulo: Ática, 1988.
- MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- MOLES, A. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MORAES, E. R. Caetano, o feiticeiro do tempo. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, Folhetim, abril, 1982, p. 09.
- MUGGIATI, R. **Rock – da utopia à incerteza (1967-1984)**. São Paulo: Brasiliense, nº 100, s/d, vol. II.
- NIETZSCHE, F. W. **A Genealogia da Moral**. Rio de Janeiro: Simões, 1953.
- _____. **Ecce Homo**. Lisboa: Guimarães, 1952.
- _____. **O Anticristo**. Rio de Janeiro: Simões, 1953.
- NUNES, B. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- OLIVEIRA, P. C. **Um Estrangeiro nas Veredas da Pós Modernidade**. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Unesp, São José do Rio Preto, 1993.
- PERRONE, C. A. De Gregório de Matos a Caetano Veloso e Outras Palavras – Barroquismo na música popular brasileira contemporânea. **Revista Iberoamericana**, nº 126, 44/9, p. 77.
- POUND, E. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PROENÇA FILHO, D. **A Linguagem Literária**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PROENÇA, G. **História da Arte**. São Paulo: Ática, 1998.
- REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Entrevista com o poeta-compositor Caetano Veloso. Publicação nº 7, maio de 1966.
- RIBEIRO, D. **O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- RIBEIRO, S. C. N. **Objeto não identificado: a trajetória de Caetano Veloso**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1988.



SANCHES, P. A. Ensaio Geral auxilia compreensão histórica do Brasil dos 60 e 70. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, caderno Ilustrada, 05 de março de 1999.

_____. Tropicália 30 anos – a voz do produtor. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, caderno Ilustrada, 07 de abril de 1998.

SANTAELLA, L. **Arte e Cultura** – equívocos do elitismo. São Paulo: Cortez, 1990.

SANT'ANNA, R. A. As rimas em Caetano Veloso. **Mimesis**, vol. 4, 1978, p. 157.

SANTIAGO, S. O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano. In: _____. **Uma Literatura nos Trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARTRE, J-P. **O Existencialismo é um Humanismo**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1969.

SCHIMITI, L. M. Leitura Estilística de Língua – Caetano Veloso. **Caderno de Resumos do GEL**, Exemplar 01, 50/9, 1986, p. 333.

_____. Caetano Veloso: Memória e criação (a produção da intertextualidade). (Dissertação de Mestrado). Assis: Unesp, 1989.

SCHWARZ, R. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. **Que horas são?** São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. **O Pai de Família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SILVA, F. B. Gugu ou Tropicália 3. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, caderno Tvfolha, 21 de março de 1999.

SODRÉ, M. **A Máquina de Narciso** – televisão, indivíduo e poder no Brasil. São Paulo: Cortez, 1994.

TAT I T, L. Dicção de Caetano Veloso. In: _____. **O Cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996.



TELES, G. M. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

TOGNOLLI, C. Espeto no Vespeiro (a Máfia do Dendê). **Revista Caros Amigos**. São Paulo, p. 26-33, março de 1998.

TOSCANI, O. **A Publicidade é um Cadáver que nos Sorri**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

VASCONCELLOS, M. A. & GARCIA, M. E. **Fundamentos de economia**. São Paulo: Saraiva, 2000.

VÁZQUEZ, A. S. **As idéias Estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

VELHO, O. G (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

VELOSO, C. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. Uma versão absurda do perfeito idiota latino-americano. In: PESSOA, M. **Entrevista realizada para a pesquisa do programa PIBIC/CNPq**. São Paulo, 1998.

_____. Dostoievski, Ariano e a Pernambucália. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, caderno Ilustrada, 02 de novembro de 1999.

WEFFORT, F. C (Org.). **Os Clássicos da Política**. São Paulo: Ática, 2000.

WELLEK, R. e WARREN, A. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Europa-América, 1948.

WISNIK, J. M. La gaya ciencia: Literatura y musica popular en Brasil. **Revista de Occidente**. Madri, nº 174, 1995.

_____. **O Som e o Sentido – uma outra história das músicas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ZERON, C. A. **Fundamentos histórico políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel**. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 1991.



BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALVES, J. C. M. **Direito Romano**. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- ASSOUN, PAUL-LAURENT. **A Escola de Frankfurt**. São Paulo: Ática, 1991.
- BALL-ROKEACH, S. e DE FLEUR, M. L. **Teorias da Comunicação de Massa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. (Org.). **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 1996.
- BULFINCH, T. **O Livro de Ouro da Mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CADERMATORI, L. **Períodos Literários**. São Paulo: Ática, 1993.
- CAMPOS, R. C. B. **História da América**. São Paulo: Atual Editora, 1982.
- CAPRA, F. **O Ponto de Mutação – a ciência, a sociedade e a cultura emergente**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- CASTORIADIS, C. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CATANI, A. M. **O Que é Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1997.
- COSTA, C. **Sociologia – Introdução à Ciência da Sociedade**. São Paulo: Moderna, 1987.
- COULANGES, F. **A Cidade Antiga**. São Paulo: Edipro, 1989.
- DALLARI, D. A. **O Que é Participação Política**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DIMENSTEIN, G. **As Armadilhas do Poder**. São Paulo: Summus, 1990.
- EPSTEIN, I. **Cibernética**. São Paulo: Ática, 1986.



- ELIADE, M. **Tratado de História das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FELIZARDO, J. **A Revolução Francesa**. Porto Alegre: LPM Editores, 1985.
- FERRARI, A. T. **Fundamentos de Sociologia**. São Paulo: McGraw-Hill, s/d.
- FRANCO JR., H. **As Cruzadas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FULLER, L. L. **O Caso dos Exploradores de Cavernas**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1976.
- GAARDER, J. **O Mundo de Sofia**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- IANNI, O. **A Sociedade Global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- IHERING, R. V. **A Luta Pelo Direito**. São Paulo: Editora Acadêmica, 1933.
- JOHNSON, R. **We – A chave da Psicologia do Amor Romântico**. São Paulo: Mercuryo, 1987.
- _____. **He – A chave do entendimento da Psicologia Masculina**. São Paulo: Mercuryo, 1987.
- _____. **She – A chave do entendimento da Psicologia Feminina**. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- KATZ, C. S. Censura e Psicanálise. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, caderno Folhetim, 275, abril de 1982, p. 03.
- KEINERT, R. C. O Homem que calculava. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, caderno Folhetim, 275, abril de 1982, p. 02.
- KHALFA, J. (Org.). **A Natureza da Inteligência**. Unesp: São Paulo, 1996.
- LEITE, D. M. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MAQUIAVEL, N. **O Príncipe**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MAGGIE, Y. & REZENDE, C. B. **Raça como Retórica – a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- MCLUHAN, M. **A Galáxia de Gutemberg**. Rio de Janeiro, s/d.



MONTESQUIEU, C. S. B. **O Espírito das Leis**. São Paulo: Saraiva, 1996.

MORE, T. **A Utopia**. São Paulo: Edipro, 1994.

NOVINSKY, A. **A Inquisição**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ROSSEAU, Jean-Jacques. **Do Contrato Social** – discurso sobre a economia política. São Paulo: Hemus, 2000.

SPINDEL, A. **O Que é Comunismo**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. **O Que é Socialismo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ZIGGIATTI, L. Limites e contradições da Utopia. **Folha de São Paulo**. São Paulo, caderno Folhetim, 275, abril de 1982, p. 10.



ANEXOS

Obs: as músicas citadas e, de alguma forma, trabalhadas no corpo do texto do trabalho, têm, aqui, suas letras registradas na íntegra. Algumas, inclusive as três analisadas, têm suas respectivas gravações, registradas num disco especialmente compilado, também anexado num encarte desta Dissertação.

“A Banda”

(de Chico Buarque)

Eu estava à toa na vida o meu amor me chamou
Pra ver a banda passar cantando coisas do amor
A minha gente sofrida despediu-se da dor
Pra ver a banda passar cantando coisas do amor

O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagens parou
A namorada que contava as estrelas
Parou para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas do amor
Mas para meu desencanto, o que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar depois que a banda passou

E cada qual no seu canto em cada canto uma dor
Depois da banda passar cantando coisas de amor

“Acrilílico”

(de Caetano Veloso e Rogério Duprat, *Caetano Veloso*, 1969)

Olhar colírico
lírios plásticos do campo e do contracampo
pelástico cinemascuro
teu sorriso, tudo isso
tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido
da minha adolescência

idade de pedra e paz
teu sorriso quieto no meu canto
ainda canto o ido, o tido, o dito, o dado, o consumido,
consumado ato do amor morto motor da saudade
diligio na grande cidade idade de pedra
ainda canto quieto o que conheço
quero o que não mereço, o começo
quero o canto de vinda
divindade do duro tótem futuro total tal
qual quer o canto
por enquanto apenas mino o campo verde
Acre e lírico sorvete
acrílico santo amargo da purificação.”

“Alegria, Alegria”

(De Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1968, e *Barra 69*, 1972)

caminhando contra o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou
o sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou
em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba e brigitte bardot
o sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia?
eu vou
por entre fotos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores vãos
eu vou
por que não? por que não?
ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou
eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
e uma canção me consola
eu vou
por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem fome sem telefone

no coração do Brasil
ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou
sem lenço sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo
amor
eu vou
por que não? por que não? por que não?
por que não? por que não? por que não?

“Brasil”

Cazuza / George Israel / Nilo Romero

Não me convidaram para essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me ofereceram nenhum cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram chefe de nada
O cartão de crédito é uma navalha

Brasil mostra a tua cara
Quero ver quem paga pra gente ficar assim
Brasil qual é o teu negócio
O nome do teu sócio confia em mim

Não me convidaram pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer
Não me sortearam a garota do fantástico
Não me subornaram será que é meu fim
Ver TV a cores na taba de um índio
Programada pra só dizer sim

Grande Pátria desimportante
Em nenhum instante eu vou te trair
Não não vou te trair

Confia em mim confia em mim Brasil

“Canto do povo de um lugar”

(de Caetano Veloso, *Jóia*, 1975)

Todo dia o sol levanta
E a gente canta ao sol de todo dia
Finda a tarde a terra cora
E a gente chora Porque finda a tarde
Quando a noite a lua mansa
E a gente dança venerando a noite

“Ele me deu um beijo na boca”

(de Caetano Veloso, *Cores, Nomes*, 1982)

ele me deu um beijo na boca e me disse:
a vida é oca como a touca
de um bebê sem cabeça
e eu ri à beca e ele:
como uma toca de raposa bêbada
eu disse:
chega da sua conversa de poça sem fundo
eu sei que o mundo é um fluxo sem leito
e é só no oco do seu peito que corre um rio
mas ele concordou que a vida é boa
embora seja apenas a coroa a cara é o vazio
e ele riu e riu e riu e ria e eu disse:
basta de filosofia a mim me bastava que um prefeito desse um jeito
na cidade da Bahia
Esse feito afetaria toda a gente da terra
E nós veríamos nascer uma paz quente
Os filhos da guerra fria
seria um antiacidente como uma rima
Desativando a trama daquela profecia
Que o Vicente me contou
Segundo a astrologia que em novembro do ano que inicia
Sete astros se alinharão em escorpião como só no dia da bomba de Hiroshima
E ele me olhou de cima e disse assim pra mim
Delfim, Margareth tatcher, menahe begin política é o fim
E a crítica que não toque na poesia
O time magazine quer dizer que os rolling Stones
Já não cabem no mundo do time magazine
Mas eu digo (ele disse)
Que o que já não cabe é o time magazine
No mundo dos rolling Stones forever rockin'and rollin'
Porque forjar desprezo pelos vivos e fomentar desejos reativos
Apaches, punks, existenciaisistas, hippies, beatniks
De todos os tempos, uni-vos
Eu eu disse sim, mas sim, mas não, nem isso
Apenas alguns santos de tantos nos seus cantos e sozinhos
Mas ele me falou: você ta triste



Porque a tua dama te abandona
E você não resiste quando ela surge
Ela vem e instaura o seu cosmético caótico
Você começa a olhar com um olho gótico
De cristão legítimo
Ma eu sou preto, meu nego
Eu sei que isso não nega
até ativa o velho ritmo mulato e o leão ruge
O fato é que há um ístimo entre meu Deus e seus deuses
Eu sou do clã do Djavan
você é fã do Donato
E não nos interessa a tripe cristã
De dilan zimer man
Ele ainda diria mais mas a canção tem que acabar
E eu respondi:
O Deus que você sente o Deus dos santos:
A superfície iridescente da bola oca,
Meus deuses são cabeças de bebê sem touca
Era um momento sem medo e sem desejo
Ele me deu um beijo na boca
E eu correspondi àquele beijo

“É Proibido Proibir”

(de Caetano Veloso, *Série Grandes Nomes*, Polygram, disco 1)

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
Estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta ao porteiro
Sim, eu digo não

É eu digo não ao não eu digo
É proibido proibir

Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras, as estantes, as estátuas
As vidraças, louças, mitos, sim
Eu digo sim e eu digo não ao não eu digo
É proibido proibir

(declamado) Caí no areal e na hora adeversa
 Que Deus concede aos seus
 Para o intervalo emque esteja a alma imersa
 Em sonhos que são Deus
 Que importa o areal, a morte e a desventura
 Se com Deus me guardei?

É o que me sonhei que eterno dura
É Esse que regressarei.

“Língua”

(de Caetano Veloso, *Velô*, 1984)

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furtem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior
E quem há de negar que esta lhe é superior
E deixa os portugueses morrerem à míngua
Minha pátria é minha língua
Fala Mangureira
Fala!
Flor do Lácio Sambódromo
Lusamérica latim em pó
O que quer o que pode esta língua
Vamos atentar para a sintaxe paulista
E o falso inglês relax dos surfistas
Sejamos imperialistas
Cadê? Sejamos imperialistas
Vamos na velô da dicção choo de Carmem Miranda
E que o Chico Buarque de Hollanda resgate
E Xeque-mate, explique-nos Luanda
Ouçamos com atenção os deles e os delas da TV Globo
Sejamos o lobo do lobo do homem
Sejamos o lobo do lobo do homem
Adoro nomes
Nomes em ã
De coisa como rã e imã...
Nomes de nomes como Scarlet Moon Chevalier
Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé, Maria da Fé
Arrigo Barnabé
Incrível
É melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível filosofar em alemão
Se você tem uma idéia incrível
É melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível



Filosofar em alemão
Blitz quer dizer corisco
Hollywood quer dizer Azevedo
E o recôncavo, e o recôncavo, e o recôncavo
Meu medo!
língua é minha Pátria
E eu não tenho Pátria: tenho matéria eu quero fratria
Poesia concreta e prosa caótica ótica futura
Samba-rap, chic-left com banana
Será que ele está no Pão de Açúcar
Tá craude brô, você e tu lhe amo
Qué que'u faço, nego?
Bote ligeiro
Nós canto falamos como quem inveja negros
Que sofrem horrores no Gueto do Harlem
Livros, discos, vídeos à mancheia
E deixa que digam, que pensem, que falem.

“Muito Romântico”

(de Caetano Veloso, *Muito*, 1978)

Não tenho nada com isso nem vem falar
Eu não consigo entender sua lógica
Minha palavra cantada pode lhes espantar
E ao seus ouvidos parecer exótica

Mas acontece que eu não posso me deixar
Levar por um papo que já não deu, não deu
Acho que nada restou pra guardar
Do muito ou pouco que houve entre você e eu

Nem uma força virá me fazer calar
Faço no tempo soar minha sílaba
Canto somente o que pede pra se cantar
Soe o que soe eu não tomo pílula

Tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior
Com todo mundo podendo brilhar, num cântico
Acho que nada restou pra guardar
Noutras palavras sou muito romântico

“O Ciúme”

(de Caetano Veloso, *Caetano*, 1987)

Dorme o sol à flor do Chico, meio-dia
Tudo esbarra embriagado de seu lume
Dorme ponte, Pernambuco, Rio, Bahia



Só vigia um ponto negro: o meu ciúme

O ciúme lançou sua flecha preta
E se viu ferido justo na garganta
Quem nem alegre nem triste nem poeta
Entre Petrolina e Juazeiro canta

Velho Chico vens de Minas
De onde o oculto do mistério se escondeu
Sei que o levas todo em ti, não me ensinas
E eu sou só, eu só, eu só, eu

Juazeiro, nem te lembras dessa tarde
Petrolina, nem chegaste a perceber
Mas, na voz que canta tudo ainda arde
Tudo é perda, tudo quer buscar, cadê

Tanta gente canta, tanta gente cala
Tantas almas esticadas no curtume
Sobre toda estrada, sobre toda sala
Paira, monstruosa, a sombra do ciúme

“O Estrangeiro”

(de Caetano Veloso, *Estrangeiro*, 1989)

O pintor Paul Gauguin amou a luz da Baía de Guanabara
O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
A Baía de Guanabara
o antropólogo Claude Levy-strauss detestou a Baía de Guanabara:
Pareceu-lhe uma boca banguela.
E eu menos a conhecera mais a amara?
Sou cego de tanto vê-la, te tanto tê-la estrela
O que é uma coisa bela?
O amor é cego
Ray Charles é cego
Stevie Wonder é cego
E o albino Hermeto não enxerga mesmo muito bem
Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem?
Uma arara?
Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara
Em que se passara passa passará o raro pesadelo
Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e o amaro
Eu não sonhei que a praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e de óleo diesel
Sob meus tênis
E o Pão de Açúcar menos óbvio possível
À minha frente
Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas
À áspera luz laranja contra a quase não luz quase não púrpura



Do branco das areias e das espumas
Que era tudo quanto havia então de aurora

Estão às minhas costas um velho com cabelos nas narinas
E uma menina ainda adolescente e muito linda
Não olho pra trás mas sei de tudo
Cego às avessas, como nos sonhos, vejo o que desejo
Mas eu não desejo ver o terno negro do velho
Nem os dentes quase não púrpura da menina
(pense Seurat e pense impressionista
Essa coisa de luz nos brancos dentes e onda
Mas não pense surrealista que é outra onda)
E ouço as vozes
Os dois me dizem
Num duplo som
Como que sampleados num sinclavier:

"É chegada a hora da reeducação de alguém
Do Pai do Filho do espírito Santo amém
O certo é louco tomar eletrochoque
O certo é saber que o certo é certo
O macho adulto branco sempre no comando
E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
Riscar os índios, nada esperar dos pretos"
E eu, menos estrangeiro no lugar que no momento
Sigo mais sozinho caminhando contra o vento
E entendo o centro do que estão dizendo
Aquele cara e aquela:
É um desmascaro
Singelo grito:
"O rei está nu"
Mas eu desperto porque tudo cala frente ao fato de que o rei é mais bonito nú
E eu vou e amo o azul, o púrpura e o amarelo
E entre o meu ir e o do sol, um aro, um elo.
("Some may like a soft brazilian singer
but i've given up all attempts at perfection").

"O Quereres"

(de Caetano Veloso, *Totalmente Demais*, 1986)

Onde queres revólver sou coqueiro, onde queres dinheiro sou paixão
Onde queres descanso sou desejo, e onde sou só desejo queres não
onde não queres nada, nada falta, e onde voas bem alta eu sou o chão
E onde pisas no chão minha alma salta, e ganha liberdade na amplidão
Onde queres família sou maluco, e onde queres romântico, burguês
Onde queres Leblon sou Pernambuco, e onde queres eunuco, garanhão
E onde queres o sim e o não, talvez, onde vês eu não vislumbro razão
Onde queres o lobo eu sou o irmão, e onde queres cowboy eu sou chinês



Ah, bruta flor do querer, ah, bruta flor, bruta flor
Onde queres o ato eu sou o espírito, e onde queres ternura eu sou tesão
Onde queres o livre decassílabo, e onde buscas o anjo eu sou mulher
Onde queres prazer sou o que dói, e onde queres tortura, mansidão
Onde queres o lar, revolução, e onde queres bandido eu sou o herói
Eu queria querer-te e amar o amor, construímos dulcíssima prisão
E encontrar a mais justa adequação, tudo métrica e rima e nunca dor
Mas a vida é real e de viés, e vê só que cilada o amor me armou
E te quero e não queres como sou, não te quero e não queres como és
Onde queres comício, flipper vídeo, e onde queres romance, rock'n roll
Onde queres a lua eu sou o sol, onde a pura natura, o inceticídeo
onde queres mistério eu sou a luz, onde queres um canto, o mundo inteiro
Onde queres quaresma, fevereiro, e onde queres coqueiro eu sou obus
O queres e o estares sempre a fim do que em mim é de mim tão desigual
Faz-me querer-te bem, querer-te mal, bem a ti, mal ao queres assim
Infinitivamente pessoal, e eu querendo querer-te sem ter fim
E querendo te aprender o total do querer que há e do que não há em mim

O tempo não pára

Cazuza / Arnaldo Brandão

Disparo contra o sol
Sou forte sou por acaso
Minha metalhadora cheia de mágoas
Eu sou um cara
Cansado de correr na direção contrária
Sem podium de chegada ou beijo de namorada
Eu sou mais um cara
Mas se você achar que eu estou derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo, o tempo não pára
Dias sim, dias não
Eu sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta

A tua piscina está cheia de ratos
Suas idéias não correspondem aos fatos
O tempo não pára
Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não pára
Não pára, não, não pára

Eu não tenho data pra comemorar
Às vezes os meus dias são de par em par
Procurando agulhas no palheiro
Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor, se escolhe:
É matar ou morrer



E assim nos tornamos brasileiros

Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro
Transformam o país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro

“Panis Et Circencis”

(de Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Tropicália*, 1969)

Eu quis cantar
Minha canção iluminada de sol
Soltei os panos e os mastros no cais
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer de puro aço
Um luminoso punhal
Para matar o meu amor e matei
As cinco horas na Avenida Central
Mas as pessoas da sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar folhas de sonho
No jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo chão
E as raízes procurar, procurar

Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

“Peter Gast”

(de Caetano Veloso, *Uns*, 1983)

Sou um homem comum
Qualquer um
Enganado entre a dor
E o prazer
Hei de viver e morrer
Como um homem comum
Mas o meu coração de poeta
Projeta-me em tal solidão
Que às vezes assisto
A guerras e festas imensas
Sei voar e tenho as fibras tensas



E sou um

Ninguém é comum
E eu sou ninguém
No meio de tanta gente
De repente vem
Mesmo no meu automóvel
No trânsito vem
O profundo silêncio
Da música límpida de Peter Gast
Escuto a música silenciosa de Peter Gast
Peter Gast
O hóspede do profeta sem morada
O menino bonito Peter Gast
Rosa do crepúsculo de Veneza
Mesmo aqui no samba-canção
Do meu rok'n roll
Escuto a música silenciosa de Peter Gast
Sou um homem comum.

“Saudosismo”

(de Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1986, e *Prenda Minha*, 1999)

Eu, você nós dois
Já temos um passado, meu amor
Um violão guardado / aquela flor
As outras mumunhas mais
Eu, você, João / girando na vitrola sem parar
E o mundo dissonante que nós dois / tentamos inventar
Tentamos inventar / tentamos inventar / tentamos

A felicidade / a felicidade / a felicidade / a felicidade
Eu você depois / quarta-feira de cinzas no país
E as notas dissonantes se integraram / ao som dos imbecis
Sim, você, nós dois / já temos um passado, meu amor
A bossa, a fossa, a nossa grande dor
Como dois quadradões / Lobo lobo bobo
Lobo lobo bobo / Lobo lobo bobo / Lobo lobo bobo
Eu, você, João / girando na vitrola sem parar
E eu fico comovido de lembrar / o tempo e o som
Ah! Como era bom / mas chega de saudade a realidade
É que aprendemos com João / pra sempre a ser desafinados
Ser desafinados / ser desafinados / ser...
Chega de saudade / chega de saudade
Chega de saudade...



“Sina”

Djavan

Pai e mãe, ouro de mina
Coração, desejo e sina
Tudo o mais pura rotina
Jazz
Tocarei seu nome
Pra poder falar de amor
Minha princesa, art nouveau
Da natureza, tudo mais, pura beleza
Jazz
A luz de um grande prazer é
Irremediável: néon
Quando grito de prazer, açoitar o ar
Reveillon...
O luar estrela do mar
O sol e o dom quiçá, um dia
A fúria desse front
Virá lapidar o sonho até gerar o som
Como querer caetanear
O que há de bom.

“Trilhos Urbanos”

(de Caetano Veloso, *Cinema Transcedental*, 1979, e *Caetano Veloso*, 1986)

O melhor o tempo esconde
Longe muito longe
Mas bem dentro aqui
Quando o bonde dava a volta ali
No cais de Araújo Pinho
Tamarindeirinho
Nunca me esqueci
Onde o Imperador fez xixi
Cana doce Santo Amaro
Gosto muito raro
Trago em mim por ti
E uma estrela sempre a luzir
Bonde da Trilhos Urbanos
Vão passando os anos
E eu não te perdi
Meu trabalho é te traduzir
Rua da Matriz ao Conde
No trole ou no bonde
Tudo é bom de ver
São Popó do Maculelê
Mas aquela curva aberta
Aquela coisa certa
Não dá pra entender



O Apolo e o Rio Subaé
Pena de pavão de Krishna
Maravilha vixe Maria mãe de Deus
Será que esses olhos são meus?
Cinema transcendental
Trilhos Urbanos, Gal
Cantando o Balance
Como eu sei lembrar de você.

“Triste Bahia”

(de Gregório de Mattos / Caetano Veloso, *Transa*, 1972)

“Triste Bahia, oh! Quão dessemelhante
E estás e estou, do nosso antigo estado
Pobre te vejo a ti, tu a mi(m) empenhado
Rica te vejo eu já, tu a mi(m) abundante
Triste Bahia, oh! Quão dessemelhante
A ti tocou-te a máquina mercante
Que em tua larga barra tem entrado
A mim vem-me trocando e tem trocado
Tanto negócio e tanto negociante
Triste Bahia, oh! Quão dessemelhante
(...)

Eu já vivo tão cansado
De viver aqui na terra
Minha mãe, eu vou pra lua
Eu, mais a minha mulher
Vamo fazer um ranchinho
Todo feito de sapé,
Minha mãe, eu vou pra lua,]
E seja o que Deus quiser
(...)

Iê galo cantou
Iê co co ro co camará
Iê vamo-nos embora
(...)

Bandeira branca enfiada
Afoxé, lei
(...)

Vapor de Cachoeira
Não navega mais no mar
(...)

Pé dentro, pé fora,
Quem tiver pé pequeneo vai embora
Oh, virgem mãe puríssima
Bandeira branca enfiada em pau forte
Trago no peito a estrela do norte”.

“Tropicália”

(de Caetano Veloso, *Caetano Veloso*, 1968, e *Caetano e Chico*, 1972)

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés, os caminhões
Aponta contra os chapadões, meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país
Viva a bossa, sa, sa
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga,
Estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente,
Feia e morta,
Estende a mão
Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis
Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia
No pulso esquerdo o bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração
Balança a um samba de tamborim
Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores
Ele põe os olhos grandes sobre mim
Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém, o monumento
É bem moderno
Não disse nada do modelo



Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da

“Um Índio”

(de Caetano Veloso, *Doces Bárbaros*, disco 1, 1976; *Bicho*, de 1977, e *Circuladô*, 1992, disco 1)

Um índio descerá de uma estrela colorida brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul
Na América num claro instante
Depois de exterminada a última nação indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas
Das mais avançadas da tecnologia

Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranquilo e infalível com Bruce Lee
Virá que eu vi
O ache do afoxé filhos de Gandhi

Um índio preservado em pleno corpo físico
Em todo sólido todo gás e todo líquido
Em átomos palavras alam cor em gesto e cheiro
Em sombra em luz em som magnífico
Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico
Do objeto sim resplandecente descerá o índio
E as coisas que sei que ele dirá fará
Não sei dizer assim de um modo explícito
E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio



“Vaca Profana”

(de Caetano Veloso, *Totalmente Demais*, 1986)

Respeito muito minhas lágrimas, mas ainda mais minha risada
Escrevo assim minhas palavras na voz de uma mulher sagrada
Vaca profana põe teus cornos prá fora e acima da manada
dona de divinas tetas, derrama o leite bom na minha cara
E o leite mau na cara dos caretas
Segue a "movida Madrileña", também te mata Barcelona
Napoli Pino, Pi, Pau, punks, picassos movem-se por Londres
Bahia onipresentemente, Rio e belíssimo horizonte
Ê, vaca de divinas tetas, la leche buena toda em mi garganta
La mala leche para los "puretas"
Quero que pinte amor Bethânia, Stevie Wonder, Andaluz
Mais do que tive em Tel Aviv, perto do mar, longe da cruz
Mas em composição cubista, meu mundo Thelonius Monk's blues
Ê, dona das divinas tetas, quero teu leite todo em minha alma
Nada de leite mau para os caretas
Sou tímido e espalhafatoso, torre traçada por Gaudi
São Paulo é como um mundo todo, no mundo um grande amor perdi
Caretas de Paris e New York, sem mágoas estamos aí
Ê, vaca das divinas tetas, teu bom só para o oco, minha falta
E o resto inunde as almas dos caretas
Mas eu também sei ser careta, de perto ninguém é normal
Às vezes segue em linha reta, a vida que é meu bem, meu mal
No mais, as "ramblas" do planeta, "Orchata de chufa, si us plau"
Ê, deusa de assombrosas tetas, gotas de leite bom na minha cara
Chuva do mesmo bom sobre os caretas, la mala leche para los "puretas"
Nada de leite mau para os caretas, e o leite mal na cara dos caretas
Chuva do mesmo bom sobre os caretas, e o resto inunde as almas dos caretas

“Vamos Comer Caetano”

(de Adriana Calcanhoto, *Marítimo*)

Vamos comer Caetano
Vamos desfrutá-lo
Vamos comer Caetano
Vamos começá-lo

Vamos comer Caetano
Vamos devorá-lo
Degluti-lo, mastigá-lo
Vamos lamber a língua

Nós queremos bachalhau
A gente quer Sardinha
O homem do pau-brasil
O homem da Paulinha



Pelado por bacantes
Num espetáculo
Banquete-ê-mo-nos
Ordem e orgia
Na super bacanal
Came e carnaval

Pelo óbvio
Pelo incesto
Vamos comer Caetano
Pela frente
Pelo verso
Vamos comê-lo cru

Vamos comer Caetano
Vamos começá-lo
Vamos comer Caetano
Vamos revelar-mo-nus.



CAETANO: “Uma versão absurda do perfeito idiota latino-americano”

Entrevista realizada por Marcelo Pessoa, em 06 de Novembro de 1998, por ocasião do espetáculo de nome “Livro”, em São José do Rio Preto, SP, nas dependências do Sesc - Rio Preto.

M.P: A problemática do Tropicalismo despertou vários reveses, várias controvérsias desde a origem do movimento. Isso vemos quer através de artigos publicados, como o do Roberto Schwarz (no livro *o Pai de Família e outros estudos*), quer quanto ao que tange a uma certa aversão, tanto da esquerda, quanto da direita política do Brasil. Como então você via isso? E hoje, é possível traçar um paralelo dessa polêmica do Tropicalismo, que de certa maneira causou tanta perplexidade, tanto à esquerda, quanto à direita, com o que se passa nos dias de hoje?

Caetano: “O artigo do Roberto Schwarz eu só vi depois que nós já estávamos no exílio, em Paris, depois de termos sido presos em dezembro de 1968. Ficamos até fevereiro de 1969 na cadeia e fomos pra Salvador, onde ficamos quatro meses, e só depois é que fomos para a Europa. Lá, tomei conhecimento desse texto, mas aí já estávamos numa época em que a polêmica já silenciara. Depois, reli uma vez ou outra; tem até uma música que eu menciono rapidamente, brincando, assim, de uma maneira jocosa. Agora, já muito antes desse artigo, que na verdade não é muito polêmico em relação ao Tropicalismo- movimento que eu considerava que tinha sido um acontecimento que tinha chamado atenção de todo mundo, o autor estava mesmo é querendo ver o panorama cultural brasileiro da época, e nem se centrava muito em música popular. Embora o Tropicalismo sim, se centrasse em música popular, o artigo dele nem tanto, porque parece que ele conhecia mais cinema e teatro, do que de música popular, o que é mais ou menos natural em pessoas de formação erudita. Agora, o que se discutia muito, muito antes disso aí, era a discrepância entre a nossa atitude e as atitudes da esquerda convencional, embora nós não quiséssemos nos desvincular da esquerda. Isso foi sempre problemático. Mas foi problemático também pra



nós. Eu acho que é problemático ainda, e, portanto, são assuntos ligados a essa polêmica da posição política do Tropicalismo que estão abertos pra discussão. Todos os assuntos ligados a essa polêmica da posição política do Tropicalismo são complexos, é um tema complexo, embora talvez não seja relevante. Eu não sei o grau de relevância que isso possa ter, mas que é complexo, é. Por exemplo, uma improvisação de Charles Parker é muito complexa. Mas há muitas pessoas, muito sérias, que entendem muito de música, que dizem que Jazz simplesmente não é relevante, entendeu? E então, as coisas são assim.”

M.P: Como poderia ser avaliada a postura do Tropicalismo, a respeito da retomada desse movimento enquanto consciência histórica, como consciência do processo mesmo que o País passou, e veio passando após o Tropicalismo, isso porque estamos vivendo, até hoje, praticamente sem a presença de outros movimentos que realmente pudessem ser significativos no cenário nacional. Considerando-se, claro, tanto o que se refere a uma real tomada de posição, seja na MPB, como no Tropicalismo - e isso lembra uma famosa frase sua, citada na Revista Civilização Brasileira: “A retomada da linha evolutiva da Música Popular Brasileira” -, quanto ao que se poderia chamar de “uma retomada da linha evolutiva da política brasileira”. Falamos dessa estrutura política que esta, vamos dizer assim, de certa maneira, alienada do povo. Essa, que virou um monstrengo, que oprime o povo. E vemos, hoje, que o próprio povo não tem consciência disso: quem é o inimigo, a quem se dirigir numa luta? Não é um inimigo assim visível, palpável, como uma Ditadura, como um opressor possível. Ela age como um opressor utópico, autóctone: parece que não está aqui, está no fora, não está aqui, então não é possível se criar um movimento. Caetano, existe hoje, também, a consciência da intelectualidade musical e artística em geral com relação a todo esse processo? Na sua opinião, deveria haver um movimento significativo hoje, que realmente subverta a aparente ordem das coisas, como foram não apenas o Tropicalismo no Brasil, como também o foram os movimentos de vanguarda na Europa- Impressionismo, Expressionismo, Futurismo, Dadaísmo, etc, ou a sociedade está fadada a viver nessa pasmaceira?

Caetano: “Ah, eu não sei prever o futuro, mas também, algumas coisas precisam ser esclarecidas, pra que a gente possa, embora sem poder prever, lidar bem com que o futuro



possa nos oferecer. Em primeiro lugar, eu não acho que a gente deva considerar que o acontecimento de um movimento como o Tropicalismo se deva ao fato da existência de uma Ditadura no Brasil, ou que se vincule principalmente ao advento de uma Ditadura. Isso porque, por exemplo, não havia Ditadura na Inglaterra, nem no Estados Unidos, nem na França, e movimentos mais ou menos semelhantes e contemporâneos aconteceram nesses lugares. Também, os fatores são outros, são fatores do ritmo da história do Ocidente. Naturalmente, a Ditadura brasileira fazia parte desse ritmo, fazia parte desse desenvolvimento da história ocidental naquele momento. Então, vê-se, que não é que eu queira dizer que não se leva em conta a Ditadura, mas que não se queira reduzir a necessidade e possibilidade de se ter um movimento, ao fato de haver uma Ditadura. Naturalmente é mais fácil você reunir as pessoas em torno de uma causa, quando há um inimigo tão caricatural quanto é uma Ditadura, não é? Agora, a gente não está aqui só pra fazer as coisas mais fáceis. A gente tem que fazer, também, as coisas difíceis, e o Tropicalismo, pra ser sincero, destoava um pouco disso, embora estivesse solidário com a reação à Ditadura, e se sentisse, às vezes, como se fosse a reação mais profunda contra ela. O Tropicalismo era um pouco destoante do coro dos opositores da Ditadura, dos opositores convencionais, o que dava ao movimento uma feição política muito ambígua, que criou a dupla reação política; a esquerda esteve contra nós, embora a Ditadura tivesse sido muito mais violenta conosco, do que a própria esquerda pode ser, porque a esquerda não fez uma Ditadura, mas sim, a direita é quem fazia àquela altura.”

M.P: Hoje, 06/11/98, passados trinta anos do polêmico e conturbado 1968, que foi mais ou menos histórico, não só no Brasil, como, de certa maneira, na Europa. Você acaba de fazer um show que eu achei fantástico, metalingüístico musicalmente falando. Achei de um extremo cuidado estético, desde a iluminação, o som, a imagem, a poeticidade. Essa consciência poética, eu tenho a impressão, pelo que pude ver de sua obra até esse momento de minha pesquisa, teve sempre, realmente, um cuidado. Se, é intencional ou não, não é a questão. A questão é que é poético, e isso é relevante. Isso, eu também vi hoje no show. Desde o começo, trinta anos atrás, quando você subia ao palco, para realizar performances musicais, esse seu cuidado poético, que, penso eu, não se restringia apenas às letras das canções, mas também que exigia manifestação extrapessoal para com aquilo que você



queria comunicar tinha um objetivo no outro, e não apenas na sua própria arte? Se sim ou se não, qual o seu posicionamento diante de sua concepção artística?

Caetano: “Sim. Sinceramente eu tinha, e tenho, algo disso. Eu tenho muito cuidado com o que eu faço, e isso acontece desde o início, embora eu não pensasse que fosse me dedicar à música popular, porque eu achava que não tinha suficiente talento pra música, embora eu tenha talento para um comportamento do músico popular, eu tenha essa vocação para a profissão, entendeu? Eu faço dessa vocação, então, o melhor que eu posso. De fato, eu tento realizá-la, de uma maneira que seja poética no sentido mais geral, no sentido do ritmo, dos gestos públicos, do que faço, no por que faço um disco, por que as letras são assim, por que o show tem essas ou aquelas características, por que eu me comporto publicamente dessa ou daquela maneira. E, em tudo isso, desde as canções, entrevistas e às minhas participações nos espetáculos, o que realmente eu acompanho mesmo com alguma intenção de fazer surgir alguma coisa no outro. Isso sempre foi assim. E é. Então, a resposta é sim. Agora, o que é exatamente, o que eu quero dizer ao outro, não é muito claro, mesmo pra mim. Eu tenho uma intuição, e que se expressa através das canções, e dos comportamentos em público. Mas não é muito claro o que é que eu gostaria de conseguir, pelo menos não em termos gerais, entendeu? Eu, pontualmente, sempre sei o que quero. Eu sei que quero fazer uma canção, porque aquilo vai ser surpreendente pra tal área do pensamento coletivo, vai ser esclarecedor pra tal outra área, vai ser chocante, revitalizante, vai ser regenerador por essa ou aquela razão. Eu sei, muito claramente, sempre. Agora, pra que tudo isso serve, em termos gerais. Eu não sei. Por exemplo, se você perguntar, se estou trabalhando para o advento do Socialismo, eu nunca soube, eu nunca achei que propriamente fosse, embora eu sempre tivesse simpatizado coma idéia do Socialismo, e acho que é uma coisa da qual a gente não pode abrir mão. Estas idéias não podem ser descartadas, entendeu? Agora, se eu estava trabalhando pra uma modernização do Brasil, no mundo Capitalista desenvolvido, pra que o país entrasse nesse mundo desenvolvido, eu também não sei. Se eu estava fazendo alguma coisa que põe estas duas tendências aparentemente antagônicas, tentando colaborar, não sei, entendeu? Tudo isso passou pela minha cabeça, sempre como perguntas, e tudo continua passando em forma de perguntas. Agora, a resposta geral eu não tenho. Mas eu acho que eu não preciso, necessariamente, de ter. Por exemplo, Baden



Powel pega o violão dele e toca. Aquilo é contra ou favor da implantação do Socialismo Internacional? Eu não sei. Nem ele precisa saber, pra tocar, pra ser maravilhoso, entendeu? Então é assim.”

M.P. E possível que hoje se conviva ou se retome, numa espécie de revanche histórica, na atual conjuntura do Brasil, visto sob a ótica política da estética neoliberal, que de certa maneira conflita com uma série de questionamentos do artista com relação ao fazer artístico, a possibilidade de a arte servir de bandeira hasteada de denúncia de uma ordem social subvertida por essa estética opressora e que norteia a economia mundial?

Caetano: “É possível. A pessoa pode tentar fazer tudo. Nada é impossível. Ninguém é impossível, como diz Jorge Luis Borges. Mas eu fico sem saber se nós estamos falando das mesmas coisas, porque eu não sei bem o que a gente poderia chamar de uma estética neoliberal. Eu não vejo bem isso. Agora, pode ser que haja uma situação internacional de euforia do capitalismo. Mas eu acho que é muito difícil para um artista participar disso. O artista dificilmente é bobo assim, para essas coisas. Mas, enfim, pode ser isso, também. Eu, pessoalmente, não sinto, não acredito nisso. Eu vejo tudo isso como uma coisa (*hesita*), eu tenho uma tendência política profundamente liberal, mas eu vejo as próprias convicções liberais, por vezes, negadas pela vida que nós temos que levar por causa dos interesses capitalistas. Então, eu não vejo bem isso, eu não me sinto confortável nesse mundo, assim. Eu trabalho numa área que é a do entretenimento. Entretenimento, de uma certa forma, seria o oposto da arte, porque a função da arte é intensificar a percepção da vida, e a do entretenimento seria a de entorpecer a capacidade de percepção da vida. E você veja que, para mim, isso é um paradoxo que todos os *entertainers* da minha profissão tiveram que encarar, e todos encararam com menor ou maior bravura, maior ou menor nobreza. Eu procuro continuar encarando-o de uma maneira muito honesta, muito lúcida, dentro dos limites de minha própria coragem pessoal. Eu não estou aqui para facilitar a vida da mais-repressão, entendeu, a vida que é apresentada com uma repressão desnecessária. Eu sou marcuseano. Eu sou uma coisa ultrapassada. Eu sou uma versão absurda do perfeito idiota latinoamericano.”



Discografia de Caetano Veloso

Fonte: www.caetanoveloso.com.br

01	Caetano Velloso - Cavaleiro / Samba em paz	Single	RCA-Victor	1965	
02	^ Domingo	Lp	Philips	1967	Caetano Veloso e Gal Costa
03	Alegria, alegria	Single	Philips	1967	
04	^ Caetano Veloso	Lp	Philips	1968	
05	Yes, nós temos banana / Ai de mim, Copacabana	Single	Philips	1968	
06	^ Tropicália ou Panis et Circensis	Lp	Philips	1968	Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão, Tom Zé
07	Ao Vivo: Caetano e Mutantes	Ep	Philips	1968	
08	(Festival)	single	Philips	1968	
09	Atrás do trio elétrico / Torno a repetir	single	Philips	1968	
10	^ Caetano Veloso	Lp	Philips	1969	
11	Não identificado/Charles, anjo 45	single	Philips	1969	"Charles, anjo 45" de Jorge Ben
12	^ Caetano Veloso	LP	Famous/Paramount Records	1971	Gravado em Londres
13	O Carnaval de Caetano	Ep	Phonogram	1971	
14	^ Barra 69 ao vivo na Bahia	Lp	Philips	1972	Gravado no Teatro Castro Alves em 1969
15	^ Transa	LP	Phonogram	1972	
16	Cada Macaco no Seu Galho (Chô Chuá) / Chiclete com Banana	Single	Philips	1972	
17	^ Caetano e Chico juntos e ao vivo	LP	Phonogram	1972	
18	^ Araçá Azul	LP	Phonogram	1973	
19	Um frevo novo	Single	Philips	1973	
20	Deus e o diabo	Single	Philips	1973	
21	^ Temporada de verão - ao vivo na Bahia: Caetano Veloso, Gal Costa & Gilberto Gil	LP	Phonogram	1974	
22	Cara a Cara	Single	Philips	1974	
23	Dias, dias, dias	Single	Philips	1975	com o livro "Caixa preta"
24	^ Jóia	LP	Phonogram	1975	
25	^ Qualquer Coisa	LP	Phonogram	1975	



26	A filha da Chiquita Bacana	Single	Philips	1975
27	* Doces Bárbaros (ao vivo)	LP	Phonogram	1976
		(2)		
28	Piaba / A filha da Chiquita Bacana	Single	Philips	1977
29	* Bicho	LP	Phonogram	1977
30	* Muitos Carnavais	LP	Phonogram	1977
31	Pecado original	Single	Philips	1978
32	* Muito	LP	Phonogram	1978
33	* Maria Bethânia e Caetano Veloso - ao vivo	LP	Phonogram	1978
34	O bater do tambor / Samba da cabeça	Single	Philips	1978
35	* Cinema Transcendental	LP	Polygram	1979
36	Carnaval 80	Single	Polygram	1979
37	* Outras Palavras	LP	Polygram	1981
38	* Brasil - João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia	LP	WEA	1981
39	* Cores, Nomes	LP	Polygram	1982
40	Luz do sol	Single	Polygram	1983
41	* Uns	LP	Polygram	1983
42	* Velô	LP	Polygram	1984
43	* Totalmente Demais	LP	Polygram	1986
44	* Caetano Veloso	LP	Nonesuch	1986
45	Melhores momentos Chico & Caetano convidados	Lp	Som Livre	1986
46	* Caetano	LP	Polygram	1987
47	* Estrangeiro	CD	Polygram	1989
48	* Circuladô	CD	Polygram	1991
49	* Circuladô vivo	CD	Polygram	1992
50	* Tropicália 2	CD	Polygram	1993
51	* Fina Estampa	CD	Polygram	1994
52	* Fina Estampa ao vivo	CD	Polygram	1995
53	* Ticta do Agreste	CD	Natasha	1996
54	* Livro	CD	Polygram	1997
55	* Prenda Minha	CD	Polygram	1998
56	* Orfeu	CD	Natasha	1999



57	* Omaggio a Federico e Giulietta	CD	Universal Music	1999	Gravado ao vivo no Teatro Nuovo, Dogana - RSM (Republica de San Marino) em 1997
01	Caetano Velloso - Cavaleiro / Samba em paz	Single	RCA-Victor	1965	
02	* Domingo	Lp	Philips	1967	Caetano Velloso e Gal Costa
03	Alegria, alegria	Single	Philips	1967	
04	* Caetano Velloso	Lp	Philips	1968	
05	Yes, nós temos banana / Ai de mim, Copacabana	Single	Philips	1968	
06	* Tropicália ou Panis et Circensis	Lp	Philips	1968	Caetano Velloso, Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão, Tom Zé
07	Ao Vivo: Caetano e Mutantes	Ep	Philips	1968	
08	(Festival)	single	Philips	1968	
09	Atrás do trio elétrico / Torno a repetir	single	Philips	1968	
10	* Caetano Velloso	Lp	Philips	1969	
11	Não identificado/Charles, anjo 45	single	Philips	1969	"Charles, anjo 45" de Jorge Ben
12	* Caetano Velloso	LP	Famous/Paramount Records	1971	Gravado em Londres
13	O Carnaval de Caetano	Ep	Phonogram	1971	
14	* Barra 69 ao vivo na Bahia	Lp	Philips	1972	Gravado no Teatro Castro Alves em 1969
15	* Transa	LP	Phonogram	1972	
16	Cada Macaco no Seu Galho (Chô Chuá) / Chiclete com Banana	Single	Philips	1972	
17	* Caetano e Chico juntos e ao vivo	LP	Phonogram	1972	
18	* Araça Azul	LP	Phonogram	1973	
19	Um frevo novo	Single	Philips	1973	
20	Deus e o diabo	Single	Philips	1973	
21	* Temporada de verão - ao vivo na Bahia: Caetano Velloso, Gal Costa & Gilberto Gil	LP	Phonogram	1974	
22	Cara a Cara	Single	Philips	1974	
23	Dias, dias, dias	Single	Philips	1975	com o livro "Caixa preta"
24	* Jóia	LP	Phonogram	1975	
25	* Qualquer Coisa	LP	Phonogram	1975	
26	A filha da Chiquita Bacana	Single	Philips	1975	



27	*Doces Bárbaros (ao vivo)	LP (2)	Phonogram	1976
28	Piaba / A filha da Chiquita Bacana	Single	Philips	1977
29	*Bicho	LP	Phonogram	1977
30	*Muitos Carnavais	LP	Phonogram	1977
31	Pecado original	Single	Philips	1978
32	*Muito	LP	Phonogram	1978
33	*Maria Bethânia e Caetano Veloso - ao vivo	LP	Phonogram	1978
34	O bater do tambor / Samba da cabeça	Single	Philips	1978
35	*Cinema Transcendental	LP	Polygram	1979
36	Carnaval 80	Single	Polygram	1979
37	*Outras Palavras	LP	Polygram	1981
38	*Brasil - João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia	LP	WEA	1981
39	*Cores, Nomes	LP	Polygram	1982
40	Luz do sol	Single	Polygram	1983
41	*Uns	LP	Polygram	1983
42	*Velô	LP	Polygram	1984
43	*Totalmente Demais	LP	Polygram	1986
44	*Caetano Veloso	LP	Nonesuch	1986
45	Melhores momentos Chico & Caetano convidados	Lp	Som Livre	1986
46	*Caetano	LP	Polygram	1987
47	*Estrangeiro	CD	Polygram	1989
48	*Circuladô	CD	Polygram	1991
49	*Circuladô vivo	CD	Polygram	1992
50	*Tropicália 2	CD	Polygram	1993
51	*Fina Estampa	CD	Polygram	1994
52	*Fina Estampa ao vivo	CD	Polygram	1995
53	*Tieta do Agreste	CD	Natasha	1996
54	*Livro	CD	Polygram	1997
55	*Prenda Minha	CD	Polygram	1998
56	*Orfeu	CD	Natasha	1999
57	*Omaggio a Federico e Giulietta	CD	Universal Music	1999 Gravado ao vivo no Teatro



Nuovo, Dogana - RSM (
 Republica de San Marino) em
 1997

Omaggio a Federico e

Giulietta - Ao vivo

Universal 1999

Noites do Norte

Universal 2000

Noites do Norte - Ao vivo

Universal 2001

Eu não peço desculpa

Universal 2002



Biografia de Caetano Veloso, seus discos e suas performances

Fonte: www.caetanoveloso.com.br

1942

7 de agosto Nasce Caetano Emanuel Vianna Telles Velloso, o quinto dos sete filhos de José Telles Velloso, funcionário público do Departamento de Correios e Telégrafos, e de Claudionor Vianna Telles Velloso. Em Santo Amaro da Purificação, pequena cidade do Recôncavo Baiano, próxima de Salvador.

1946

18 de junho Nasce em Santo Amaro da Purificação o sexto filho de seu Zezinho e dona Canô (como sempre foram chamados os pais de Caetano). À época, o cantor Nelson Gonçalves faz grande sucesso com uma música chamada "Maria Betânia" (de Capiba), e é assim que o pequeno Caetano quer que a sua recém-nascida irmã se chame. Assim será.

1946-1951

O menino revela pendores artísticos, demonstrando gosto por música, desenho e pintura. No rádio, ouve os cantores da música brasileira em voga, como Luiz Gonzaga; na cidade, os sambas de roda e os pontos de macumba.

1952

Faz uma gravação única, para desfrute familiar, cantando "Feitiço da Vila" (de Vadico e Noel Rosa) e "Mãezinha querida" (de Getúlio Macedo e Lourival Faissal), hit de Carlos Galhardo. Ao piano, quem o acompanha é a irmã Nicinha.

1956

Passa uma temporada no Rio de Janeiro, onde frequenta o auditório da Rádio Nacional, palco de apresentações dos maiores ídolos musicais brasileiros de então.



1960

Muda-se com a família para Salvador. Depois de fazer o curso ginásial (correspondente às séries de quinta à oitava do atual primário) em Santo Amaro da Purificação, começa a cursar o colegial, ou clássico (equivalente ao atual secundário).

1960-1962

Intensifica-se o seu interesse por música - graças à Bossa Nova, particularmente ao cantor e violonista baiano João Gilberto; por cinema - graças ao Cinema Novo, particularmente ao diretor Glauber Rocha, também baiano; e por teatro. Na universidade local, uma programação de eventos instaura um ambiente modernizador e vanguardista. Enquanto absorve essa atmosfera, Caetano escreve críticas de cinema para o "Diário de Notícias", cuja seção cultural é dirigida por ninguém menos que Glauber Rocha. Ele aprende violão, e canta com a irmã Maria Bethânia em bares de Salvador. Na TV, aprecia quando, às vezes, aparece um cantor novo, chamado Gilberto Gil. É numa dessas aparições que sua mãe, dona Canô, o chama, dizendo: "Caetano, vem ver o preto que você gosta".



1

1963

Ele ingressa na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia. Finalmente conhece Gilberto Gil, a quem é apresentado pelo produtor Roberto Santana, e inicia amizade também com Gal Costa (ainda Maria da Graça, à época) e Tom Zé. O primeiro trabalho musical: a trilha sonora da peça "O boca de ouro", de Nelson Rodrigues, em montagem do diretor baiano Álvaro Guimarães, que o convida também para compor a de "A exceção e a regra", de Bertolt Brecht. São trabalhos importantes para que ele se decida a ser cantor-compositor.

1964

Junho Um marco histórico: o show "Nós, por exemplo", com Caetano, Gil, Bethânia, Gal e Tom Zé, entre outros, integra os eventos de inauguração do Teatro Vila Velha, onde será reapresentado em setembro. Misturando canções e textos, "Nós, por exemplo" acabará influenciando a concepção de espetáculos de estrutura semelhante que virão a ser feitos no Rio de Janeiro e em São Paulo pouco depois.

1965

Um marco de particular importância para Caetano: em Salvador, conhece João Gilberto - para ele, um dos artistas mais importantes do Brasil e uma das principais referências de sua trajetória artística. Início do ano A Bahia de então fica pequena para a grandeza da cabeça e do coração do artista. Já ressentido do provincianismo local, ele abandona a faculdade e acompanha sua irmã Bethânia, chamada ao Rio para substituir a cantora Nara Leão no show "Opinião". Gil, Gal e Tom Zé também se transferem para o sul do Brasil. Maio Gravação do primeiro compacto simples (single) de Caetano, com "Cavaleiro" e "Samba em paz", ambas de sua autoria, pela RCA. Pela mesma gravadora, e também num compacto simples, Bethânia lança "É de manhã", dele, no outro lado de "Carcará", que projetará a cantora nacionalmente. Segundo semestre Participação, ao lado de Gil, Gal, Bethânia e Tom Zé, no espetáculo "Arena canta Bahia", dirigido por Augusto Boal e apresentado no TBC, em São Paulo. Tem músicas incluídas no curta-metragem "Viramundo", dirigido por Geraldo Sarno.

1966

A "Revista Civilização", no seu número sete, publica um depoimento de Caetano em que ele fala da necessidade da "retomada da linha evolutiva da música popular brasileira" a partir das lições mais fundamentais da bossa nova. É uma das primeiras manifestações teóricas do artista-critico, pensador da arte, Caetano

Veloso.

Junho Estreando na era dos festivais que sacudiram a MPB nos anos 60, ele concorre, em São Paulo, no Festival Nacional da Música Popular, da TV Excelsior, com "Boa palavra"; a canção, defendida por Maria Odette, classifica-se em quinto lugar.

Outubro O grande poeta da canção começa a ser reconhecido como tal. A sua "Um dia" recebe o prêmio de melhor letra, no 2º Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, de São Paulo.

1967

Caetano arrasa em "Esta noite se improvisa", programa da TV Record que promove disputas nas quais os artistas participantes exibem seus conhecimentos de música popular; passa a se tornar mais conhecido. Compõe a trilha do filme "Proezas de Satanás na terra do leva-e-traz", de Paulo Gil Soares.

Julho Contratado pela Philips, gravadora pela qual sairão todos os seus discos de agora em diante, Caetano lança seu LP de estréia, "Domingo", dividido com Gal Costa; do repertório, constam "Coração vagabundo" e "Avarandado", entre outras. O disco mostra uma filiação do artista à bossa nova; no texto na contracapa,

XXX



porém, ele avisa: "Minha inspiração agora está tendendo para caminhos muito diferentes dos que segui até aqui".

Outubro A apresentação de sua marcha "Alegria, alegria", ao som das guitarras elétricas do conjunto pop argentino Beat Boys, enlouquece o 3* FMPB, da TV Record, juntamente com a cantiga de capoeira "Domingo no parque", de Gilberto Gil, com acompanhamento d'Os Mutantes. As duas canções se classificam, respectivamente, em quarto e segundo lugares. São os baianos rompendo com a tradição na nossa música.

Novembro "Alegria, alegria" é lançada em compacto simples. A essa altura, já está em curso o Tropicalismo, movimento de vanguarda que abalará nossas estruturas musicais e culturais, com consequências notáveis até hoje. O movimento aplica e atualiza, num contexto de massa, a filosofia antropofágica do modernista Oswald de Andrade, que propôs o reproprocessamento de informações estrangeiras para a criação de uma arte brasileira e original. Estabelece também uma ponte entre o rural e o urbano, a alta e a baixa cultura, a de bom e a de mau gosto. Público, crítica e artistas - entre tropicalistas e esquerdistas engajados - se dividem. Na imprensa, o poeta Augusto de Campos saúda o grupo baiano que o promove. Quanto a Caetano, "eu organizo o movimento", canta ele, na canção-manifesto "Tropicália".

21 de novembro Um happening ocorre em Salvador e repercute nas revistas de todo o país: o seu casamento pop-tropicalista com a baiana Dedé Gadelha (ela de mini-saia).

1968

Janeiro Gravação de seu primeiro LP individual, "Caetano Veloso". No disco ressaltam grandes e memoráveis clássicos como "Alegria, alegria", a emblemática "Tropicália", "Soy loco por ti, América" (esta, de Gil e Capinan), "No dia que eu vim-me embora" e "Superbacana".

Mai Lançamento de compacto simples contendo leitura tropicalista da antiga "Yes, nós temos bananas", de João de Barro e Alberto Ribeiro.

Julho Lançamento de "Tropicália ou panis et circensis", LP coletivo de que participam Caetano, Gil, Gal e Tom Zé, além dos maestros e arranjadores eruditos Rogério Duprat, Julio Medaglia e Damiano Cozzella. O elenco de autores inclui ainda os poetas-letristas tropicalistas Torquato Neto, piauiense, e Capinan, baiano. Com Caetano, o repertório destaca "Baby", dele, e uma recriação de "Coração materno", de Vicente Celestino.

Setembro Caetano é vaiado ao apresentar sua "É proibido proibir" na eliminatória paulista do 3* Festival Internacional da Canção (FIC), da TV Globo, no Teatro da Universidade Católica, de São Paulo. Vestido com roupa de plástico, ele lança de improviso um histórico discurso contra a platéia e o júri. "Vocês não estão entendendo nada", grita. A canção é desclassificada. Sai em compacto simples.

Novembro Interpretada por Gal, sua "Divino, maravilhoso", parceria com Gil, tira o terceiro lugar do 4* FMPB - do qual ele participa como intérprete, defendendo "Queremos guerra", de Jorge Ben. O programa de vanguarda "Divino, maravilhoso" estréia na TV Tupi, de São Paulo. Com todo o grupo tropicalista, aprontando mil e uma. Caetano lança um compacto duplo (EP) que inclui gravação de "A voz do morto", samba que é censurado, sendo o disco recolhido das lojas.

Dezembro Lançamento de "Atrás do trio elétrico", dele próprio, e "Torno a repetir", de domínio público, em compacto simples. Dias antes do Natal, a última apresentação de "Divino, maravilhoso". A barra estava ficando cada vez mais pesada.

27 de dezembro O terror do negror dos tempos sinaliza para Caetano e Gil. O Ato Institucional n* 5, que acirrou a ditadura militar e cerceou a liberdade artística no Brasil, tinha sido editado havia somente duas semanas. É nesse momento que os dois são presos em São Paulo sob o pretexto de terem desrespeitado o hino nacional e a bandeira brasileira. São levados para o quartel do Exército de Marechal Deodoro, no Rio, e têm suas cabeças raspadas.

1969

Fevereiro Na Quarta-Feira de Cinzas, Caetano e Gil são soltos e seguem para Salvador, onde têm de se manter em regime de confinamento, sem aparecer nem dar declarações em público.

Abril e maio Caetano grava as bases de voz e violão que são mandadas para São Paulo, onde Rogério Duprat fará os arranjos e dirigirá as gravações de seu novo disco, "Caetano Veloso".

Julho Após dois shows de despedida, dias 20 e 21 no Teatro Castro Alves, Caetano e Gil partem com suas

mulheres, respectivamente as irmãs Dedé e Sandra Gadelha, para o exílio na Inglaterra. O espetáculo, precariamente gravado, se transformará no disco "Barra 69", de três anos mais tarde. Na swinging London da época, os dois casais se estabelecerão no bairro de Chelsea.

Agosto Lançamento de "Caetano Veloso". O álbum é o único de toda a discografia do artista que não traz uma foto sua na capa - toda branca. Não poderia; de que jeito se explicaria o pouco cabelo de Caetano? Quanto ao LP, ele traz, entre outras, "Atrás do trio elétrico" e "Não identificado", do próprio, e célebres recriações de "Carolina", de Chico Buarque, e "Cambalache", tango de E.S. Discépolo.

Novembro Lançamento de compacto simples com "Charles, anjo 45", de Jorge Ben, e "Não identificado".

1970

De Londres, Caetano envia artigos para o tablóide carioca "O Pasquim" e canções novas para intérpretes como Gal Costa (que recebeu "London, London", um hit), Maria Bethânia ("A tua presença"), Elis Regina ("Não tenha medo"), Erasmo Carlos ("De noite na cama") e Roberto Carlos ("Como dois e dois"). Um marco: assiste o show dos Rolling Stones. Começa a se apresentar por palcos da Inglaterra e de outros países da Europa.

Segundo semestre Lançamento na Inglaterra do seu primeiro disco concebido e gravado no exílio, "Caetano Veloso", pelo selo Famous, da Paramount Records. No repertório, seis canções escritas em inglês - entre elas, "London, London" e "Maria Bethânia" - e uma pungente recriação de "Asa branca", de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A gravação de "Asa branca" exprime a profunda tristeza que Caetano vivia por estar longe do Brasil. "I don't want to stay here/ I wanna to go back to Bahia", dizia uma canção de sucesso à época, "Quero voltar pra Bahia", de Paulo Diniz, feita para ele.

1971

Janeiro Com permissão para ficar um mês no Brasil, Caetano vem ao país para assistir à missa pelos quarenta anos de casamento de seus pais. No Rio, militares praticamente o sequestram para um interrogatório, no qual pedem que ele faça uma canção elogiando a rodovia Transamazônica, então em construção. Estamos no período do governo mais ditatorial do regime militar: o do presidente Garrastazu Medici.

Junho O primeiro disco "inglês" de Caetano sai no mercado brasileiro pela Philips. Agosto Caetano volta ao Brasil. Visita a família, na Bahia. Apresenta-se na TV Globo e, na TV Tupi, participa, com Gal Costa, de um programa especial com João Gilberto: um encontro histórico. Aproveita ainda para deixar gravado um frevo novo para o Carnaval do ano seguinte, "Chuva, suor e cerveja".

Segundo semestre Grava e lança outro LP em Londres pelo selo Famous, da Paramount Records: "Transa", com cinco músicas compostas em inglês, mais "Triste Bahia" (sua musicalização de trecho de soneto do poeta barroco baiano Gregório de Mattos) e "Mora na filosofia" (de Monsueto Menezes).

Dezembro Lançamento do compacto duplo "O carnaval de Caetano", com cinco músicas, entre elas "Chuva, suor e cerveja", que fará um grande sucesso no carnaval seguinte.



1972

Janeiro "Lá vem o mano, o mano Caetano / Ele vem sorrindo, ele vem cantando / Ele vem feliz pois ele vem voltando". Alegria, alegria: para cumprir a promessa de felicidade da música de Jorge Ben - sucesso na voz de Beta, a mana Bethânia -, ele volta, finalmente.

Fevereiro Lançamento de "Barra 69", o registro do último show de Caetano e Gil antes do exílio. Entre as faixas, "Cinema Olympia", de e com Caetano, e o hino do Esporte Clube Bahia, de Adroaldo Ribeiro da Costa, com ele e Gil.

Março Lançamento de "Transa" no Brasil, com capa em formato inusitado, tridimensional, em estilo chamado de discobjeto. Caetano e Gil (que havia voltado em fevereiro) marcam seu retorno com um show no Teatro Municipal do Rio. Um outro show individual de Caetano estreará no Tuca em São Paulo e



percorrerá outras grandes cidades do país. Nele, com novo visual, meio hippie, Caetano choca parte do público ao se apresentar imitando trejeitos de Carmen Miranda.

Maio Caetano e Gil lançam um compacto simples, com "Cada macaco no seu galho", de Riachão, e "Chiclete com banana", de Gordurinha e Almira Castilho.

Segundo semestre Caetano produz o disco "Drama - anjo exterminado", um dos principais da carreira de Maria Bethânia e de toda a produção do período. Compõe a trilha sonora de "São Bernardo", filme de Leon Hirschman a partir do romance homônimo do escritor Graciliano Ramos. No ano seguinte, a trilha receberá o prêmio de melhor música do Festival de Cinema de Santos.

10 e 11 de novembro Divide com Chico Buarque um show no Teatro Castro Alves, em Salvador, com a participação do grupo vocal MPB-4; o espetáculo, gravado para se transformar em disco, serve para



desmentir rumores de desavenças entre os dois artistas.

22 de novembro "Um quiçá Moreno nem vai querer saber qual era". Nasce, em Salvador, seu filho com Dedé Veloso. Para cumprir o que estava implícito no verso da canção "Júlia / Moreno" ("Araçá azul"), o menino é batizado com o nome de Moreno Veloso.

Dezembro Lançamento do LP "Caetano e Chico juntos e ao vivo"; entre as faixas, músicas de Chico (como "Partido alto", um dos hits do disco) cantadas por Caetano, e de Caetano por Chico, além de um medley com duas em dueto ("Você não entende nada"/"Cotidiano", respectivamente de Caetano e Chico), outro enorme sucesso.



1973

Janeiro Caetano lança "Araçá azul", seu novo LP individual, que surpreende o público pelo seu grau de experimentalismo anticomercial. O disco terá um grande número de devoluções e será retirado de catálogo. À época, ele lança também um compacto simples com "Um frevo novo", dele, para o carnaval.

Março Início de apresentações pelo interior do Brasil, seguindo o roteiro dos circuitos universitários, procedimento que começou a se tornar comum então.

Maio Apresentação no evento "Phono 73", série de shows promovidos pela gravadora Philips com todo o seu elenco nacional, no Anhembi, em São Paulo. Surpresa: Caetano canta música do cantor e compositor Odair José, considerado brega: "Eu vou tirar você deste lugar".

Dezembro Lançamento de compacto simples contendo música nova - "Deus e o diabo" - para o carnaval.

1974

Caetano investe numa nova atividade no meio musical, a de produtor. Neste ano, produz o novo LP de Gal Costa, "Cantar" (que inclui duas canções suas, uma delas "Lua, Lua, Lua, Lua"), um marco na trajetória da intérprete, e "Smetak", do músico experimental, radicado na Bahia, Walter Smetak.

Início do ano Faz com Gil e Gal um show no Teatro Vila Velha, em Salvador, que, gravado, se transformará no álbum "Temporada de verão".

Abril Lançamento de "Temporada de verão". Entre as três músicas cantadas por Caetano, "O conteúdo", dele próprio, e "Felicidade", de Lupicínio Rodrigues, grande sucesso daquele ano.

Novembro Lançamento de compacto simples com "Cara a cara", dele, e "Hora da razão", de Batatinha e J.Luna.



1975

Um compacto simples de Caetano, com musicalizações suas para os poemas "dias, dias, dias" (com citação de "Volta", de Lupicínio Rodrigues) e "Pulsar", de Augusto de Campos, sai encartado em "Caixa preta" (Edições Invenção), obra do poeta em parceria com Julio Plaza; quatro anos depois, sairá também acoplado ao livro "viva vaia" (editora Duas Cidades), que será então publicado por Augusto.

Junho Depois de mais de dois anos sem gravar um LP individual, põe no mercado logo dois de uma vez, "Jóia" e "Qualquer coisa". "Jóia" traz canções experimentais como "Asa, asa" e "Gravidade"; "Qualquer coisa", o clássico que lhe dá título e três músicas dos Beatles. Caetano está provocativo como sempre - ou



mais do que nunca. Na primeira edição de ambos os trabalhos, um manifesto define-os como dois pseudomovimentos, ironizando, na verdade, a idéia da necessidade de movimentos, comum à época. A capa original de "Jóia" mostra Caetano, sua mulher e seu filho nus, num desenho feito por Caetano; é proibida (bem mais tarde será reconstituída, quando o disco sair em CD). A de "Qualquer coisa" parafraseia a do álbum "Let it be", dos Beatles.

Novembro Lançamento de compacto simples destacando "A filha da Chiquita Bacana", dele.

1976

24 de junho Num reencontro histórico em palco, dez anos depois do show "Nós, por exemplo", Caetano, Gil, Gal e Bethânia, se juntam novamente para cantar juntos como um grupo, os Doces Bárbaros, e estréiam no Anhembi, em São Paulo, a excursão homônima que percorrerá outras dez cidades brasileiras.

Julho Sai pela Philips um compacto duplo gravado em estúdio com canções do show "Doces Bárbaros".

7 de julho A turnê "Doces Bárbaros" é interrompida: Gilberto Gil e o baterista Chiquinho Azevedo, da banda que acompanha o grupo, são presos por porte de maconha em Florianópolis, Santa Catarina, durante a passagem do show pela cidade. Uma polêmica de dimensão nacional cercando o acontecimento rapidamente se estabelece. Numa das declarações, Caetano afirma não fazer uso de drogas, justificando o apelido de Caretano, cunhado anos antes pelo amigo Rogério Duarte, artista gráfico-poeta-músico baiano, um dos mentores do movimento tropicalista.

Outubro Lançamento do álbum duplo com o material do espetáculo "Doces Bárbaros", que se transformará também em filme (do diretor Jom Tob Azulay).

1977

Janeiro Sai um compacto simples com as suas carnavalescas "Piaba" e "A filha da Chiquita Bacana". Caetano se firma como um nome da moderna MPB que procura seguir uma tradição de velhos compositores: a de criar, todo ano, música pro carnaval.

Janeiro e fevereiro Caetano e Gil participam do 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, em Lagos, Nigéria, onde passam cerca de um mês.

Abril É publicado pela editora Pedra Q Ronca o livro "Alegria, alegria", uma compilação de artigos, manifestos e poemas de Caetano, além de entrevistas com ele, feita pelo amigo e poeta baiano Waly Salomão.

Maio Lançamento de seu novo disco, "Bicho", reunindo algumas músicas que se tornarão clássicos, como "Tigresa" (que já virara hit na voz de Gal Costa), "Um índio", "Gente" (espécie de protesto social dançante, na linha chamada de "heavy causes in light music"), "Leãozinho" e "Odara". Nova polêmica se instaura. O termo "odara" acabará se tornando sinônimo de hippie ou, para a ala dos esquerdistas, "alienado"; os "odaras", por sua vez, responderão aos que lhe cobram posicionamentos políticos explícitos, chamando-os de "patrulheiros ideológicos". Uma atualização da divisão entre os tropicalistas e os engajados da MPB, dez anos depois do movimento.

Setembro "Alegria, alegria", a canção, vira tema principal de uma novela da Rede Globo, à qual dá o nome, tirado de um de seus versos: "Sem lenço, sem documento" (verso que, por sua vez, foi tirado do livro "As palavras", do escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre, papa do existencialismo; a citação é um procedimento comum na obra do baiano).

Novembro É lançado o disco "Muitos carnavais", uma coletânea da produção carnavalesca de Caetano feita principalmente a partir de gravações de músicas lançadas anteriormente em compactos.





1978

Paris.

Maio Lançamento de compacto simples com duas canções tema de filmes: "Amante amado", de Jorge Ben, da trilha de "Na boca do mundo", e a sua "Pecado original", da trilha de "A dama do loteação".

Julho Sai seu novo LP, "Muito (dentro da estrela azulada)", contendo as clássicas "Terra" e "Sampa"; o repertório traz ainda o hit "Tempo de estio" e "Muito romântico" (sucesso anterior na voz de Roberto Carlos, para quem foi originalmente composta), ambas dele, além de uma recriação de "Eu sei que vou te amar", de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. "Muito" marcou o início da colaboração dos músicos reunidos com o nome de A Outra Banda da Terra no trabalho do artista.

Agosto Lançamento de "Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo", LP tirado do espetáculo inicialmente concebido para ser apresentado apenas em Santo Amaro da Purificação, para levantar fundos para a catedral local, mas que acabou sendo levado a várias cidades do Brasil. Os dois cantam músicas em dueto e sozinhos, como "Maria Betânia", de Capiba, e "Carcará", de João do Vale e José Candido, ambas na voz de Caetano.

Novembro Novo compacto para o carnaval, destacando a sua "O bater do tambor".

1979

7 de janeiro Nasce Júlia, filha de Caetano e Dedé; o bebê, no entanto, vive apenas alguns dias.

Novembro "Cinema Transcendental", seu novo disco, é lançado (agora, e daí em diante, pelo selo Polygram, da mesma companhia de seus discos anteriores, Philips). No repertório, canções antológicas de sua autoria, como "Lua de São Jorge", "Oração ao tempo", "Beleza pura", "Menino do Rio" e "Cajuína". "Beleza pura" se torna o hit do LP; "Menino do Rio" estoura na voz de Baby Consuelo. Caetano se apresenta como intérprete no Festival de MPB promovido pela TV Tupi, defendendo a música "Dona Culpa ficou solteira", de Jorge Ben; é vaiado por um público que não tolera a participação de artistas já consagrados no evento; a canção não recebe premiação.

Dezembro Lançamento do compacto "Carnaval 80", com o hit "Massa real", dele, e "Badaué", de Moa do Catendê.

1980

Março Começa a turnê do show "Cinema transcendental", que percorrerá o circuito universitário nacional.

1981

Março Novo álbum na praça: "Outras palavras". "Lua e estrela", de Vinícius Cantuária, e "Rapte-me, camaleoa", de Caetano, puxam a vendagem do disco, que se torna o mais vendido da carreira do artista até então - 100 mil cópias, o que lhe garante o primeiro Disco de Ouro. "Outras palavras" destaca ainda a faixa-título, mais uma incursão poética vanguardista, "Sim/não" (parceria com Bolão, que também sai em compacto), "Vera gata" e "Nu com a minha música", todas dele. "Rapte-me, camaleoa" e "Vera gata" cantam duas musas de Caetano: a atriz Regina Casé e Vera Zimmerman, que também se tornará atriz mais tarde.

Maio Shows em Buenos Aires.

Junho Lançamento, pela WEA, do álbum "Brasil", de João Gilberto com Caetano e Gil (e ainda a participação de Maria Bethânia). Estréia no Rio a peça "O percevejo", do poeta russo Vladimir Maiakóvski, dirigida por Luiz Antonio Martinez Correa, com a participação de Dedé Veloso como atriz e com alguns poemas musicados por Caetano; uma das canções da trilha, "O amor", se tornará sucesso na voz de Gal Costa.

Setembro Apresentações em Portugal.



1982

Início do ano Recebe o troféu Vinícius de Moraes de "melhor cantor" (de 1981), por seu trabalho no disco "Brasil".

Março Lança o álbum "Cores, nomes", destacando "Queixa" (que também sai em compacto simples), "Ele me deu um beijo na boca" e "Meu bem, meu mal" (já então conhecida na voz de Gal), dele, "Sina" (de Djavan) e "Sonhos" (de Peninha); estas duas últimas, além da primeira, tornam-se os principais sucessos da obra, que, um mês depois de lançada, rende ao cantor seu segundo Disco de Ouro. "Sina", dedicada ao próprio Caetano, assim transformado em "muso", contribuiu com um termo inédito para a linguagem brasileira falada: o verbo "caetanear". É em meio a esse irresistível caetanismo que se dá uma polêmica com o crítico e escritor José Guilherme Merquior. Este o acusa de "pseudo-intelectual" que tenta usurpar "a área do pensamento". "Por que os artistas - e não os pensadores - são chamados a opinar sobre os mais diversos assuntos?", pergunta Caetano. "Esta é uma questão que deve ser pensada com rigor e delicadeza", diz.

Abril Estréia a turnê nacional do show "Cores, nomes", em Curitiba. Participação em filme, como ator: Caetano é Lamartine Babo (grande compositor da velha guarda da MPB) em "Tabu", do cineasta Julio Bressane.

1983

Fevereiro Sai compacto simples com "Luz do sol", dele.

16 de março Inaugura o programa "Conexão internacional", da TV Manchete, entrevistando Mick Jagger, o líder e cantor dos Rolling Stones; a gravação foi em Nova York.

Maio e junho Uma nova polêmica é travada agora nas páginas do jornal "Folha de S. Paulo" entre Caetano e o jornalista Paulo Francis. Este começa por criticar a postura do artista diante de Jagger na entrevista para o "Conexão internacional". Para Caetano, Francis é preconceituoso. Outros intelectuais e artistas são chamados a se posicionar contra ou favor.

Junho Caetano aumenta o número de suas apresentações no exterior, cantando no Olympia, em Paris; em Israel, numa caravana com Elba Ramalho e Djavan; na noite brasileira do Festival de Jazz de Montreux, na Suíça, com João Bosco e Ney Matogrosso; em Roma, com Gil, Gal e João Gilberto; e - pela primeira vez nos Estados Unidos - em Nova York, onde é elogiado pelo crítico do jornal "The New York Times".

Na volta, lança "Uns", cujo repertório destaca os sucessos "Eclipse oculto" e "Você é linda", dele, e "É hoje" (também lançada em compacto simples), samba-enredo da escola de samba União da Ilha, do Rio, cuja bateria participa da gravação - Maria Bethânia também. O trabalho encerra a colaboração de A Outra Banda da Terra, que é dissolvida. Começa no Canecão, no Rio, a turnê nacional de "Uns".

13 de dezembro Morre aos 82 anos José Telles Velloso, o pai de Caetano. "O homem velho deixa vida e morte para trás", escreverá o poeta numa canção do ano seguinte, "O homem velho", inspirada no pai e incluída no novo trabalho, "Velô".

1984

24 de maio Acompanhado agora dos músicos da Banda Nova, com quem gravou seu novo disco, "Velô", estréia no Palace, em São Paulo, a excursão nacional do show homônimo.

Junho Lança "Velô", trazendo, entre outras, "Podres poderes" (também em compacto), "O quereres", "Shy moon" e "Língua", estas duas com as respectivas participações de Ritchie e Elza Soares. Trata-se do trabalho mais rocky do artista.

Meio do ano Novas discussões esquentam as páginas da "Ilustrada", da "Folha de S. Paulo". Atacado por um dos colaboradores do caderno, o poeta Décio Pignatari, Caetano responde aos insultos desfechando fortes golpes no articulista. Sobram farpas para todo lado.





1985

Compõe e grava a música-tema - "Milagres do povo" - da série "Tenda dos milagres", sobre a obra do escritor baiano Jorge Amado, da Rede Globo. Nova incursão como produtor - desta vez, do álbum "Antimaldito", do cantor e compositor, além de escritor, Jorge Mautner, amigo desde os tempos de Londres.

Maio Apresentações na Europa: em Lisboa e, com Bethânia, em Madri, para platéias de 5 mil pessoas.

Julho Show no Teatro Castro Alves, transmitido ao vivo pela Rede Globo.

Setembro Shows no Carnegie Hall, em Nova York, dias 24 e 25.

Outubro Apresenta-se no projeto "Luz do solo", no Golden Room do Copacabana Palace, sozinho ao violão; o espetáculo, gravado, resultará no seu disco do ano seguinte.

1986

Separado de Dedé Veloso, Caetano se une à carioca Paula Lavigne. "London, London", a triste canção do exílio do poeta-músico, é recuperada para as novas gerações numa gravação do grupo RPM, cantada por Paulo Ricardo. Quinze anos depois, novo estouro nas paradas.

Abril Caetano faz sua primeira incursão cinematográfica, "O cinema falado" (o título remete ao primeiro verso de um samba de Noel Rosa). O filme é feito em apenas três semanas, sem repetição de planos (a grana é pouca), e dará o que falar.

A ousadia poética de Caetano é detida pela censura, que proíbe a execução de "Merda", por ele composta de encomenda para a peça "Miss Banana". A canção homenageia a gente de teatro - "merda!" é a expressão do desejo de boa sorte de um ator para outro antes da entrada em cena.

Maio A Rede Globo estréia "Chico e Caetano", programa mensal onde os dois artistas, além de cantar, apresentarão artistas convidados; entre estes, comparecerão Cazuza, Jorge Ben Jor, Elza Soares, Tom Jobim, não faltando atrações internacionais, como o argentino Astor Piazzola e o cubano Silvio Rodrigues. O programa se transformará na coqueluche musical da TV brasileira em 1986, e todos vão querer dele participar, menos o roqueiro baiano Marcelo Nova, da banda Camisa de Vênus; Nova dirá que se recusa "a participar de 'namoro na TV'..."

Maio Gravações, em Nova York, de um disco destinado especificamente ao mercado norte-americano.

Junho Estréia em São Paulo "Caetano Veloso e violão", show intimista que será levado ao Rio em agosto. Agosto É lançado o álbum "Totalmente demais", gravado ao vivo durante as apresentações no projeto "Luz do solo". Entre as canções selecionadas, as suas "Vaca profana" e "Dom de iludir", lançadas anteriormente por Gal; "Todo amor que houver nessa vida", de Frejat e Cazuza, e a música-título, de Amaldo Brandão e Tavinho Paes, que permanecera três anos retida pela censura. O álbum quebrará os recordes de vendagem de Caetano até então, atingindo 250 mil cópias e lhe rendendo um Disco de Platina.

Setembro Estrepitosa estréia, no 3º Festival de Cinema, Televisão e Vídeo do Rio de Janeiro, do longa-metragem "O cinema falado", a realização de um velho sonho do artista. Será aplaudido por grandes diretores e artistas nacionais, mas também rechaçado por outros. Um filme sobre cinema e artes em geral, com produção independente, em linguagem experimental, em tom muito pessoal e com a participação quase que somente de amigos.

Lançamento, pelo selo Nonesuch, de "Caetano Veloso", o chamado "disco americano", que obtém boa recepção crítica. O repertório reúne reedições de canções suas e de outros compositores em arranjos acústicos; um medley funde "Nega maluca", de Fernando Lobo e Ewaldo Ruy, a "Billie Jean", de Michael Jackson. Um outro grande compositor americano presente é Cole Porter (como Caetano, um letrista excepcional), com "Get out of town".

6 de dezembro A paz é restabelecida entre dois ex-amigos. Num encontro com os poetas concretos, em São Paulo, em que se comemoram trinta anos do movimento concretista, ocorre finalmente a reconciliação de Caetano com Décio Pignatari, dois anos depois dos mútuos ataques que desferiram através da imprensa.



26 de dezembro "Chico e Caetano" se despede do telespectador da Globo, indo ao ar pela última vez.

1987

14 de fevereiro O grande artista brasileira dá o seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som - MIS - de São Paulo. Presentes, como entrevistadores, os poetas paulistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, além do psicanalista baiano, também amigo, Tenório Cavalcanti.

Abril Shows na Europa.

Junho Relançamento de "Araçá azul", a radical e contundente experiência de quase quinze anos antes.

Setembro Sai "Caetano", seu novo LP-CD, com uma vendagem antecipada de cem mil cópias. Traz dois hits: "Vamo comer" (parceria com Tony Costa) e "Fera ferida" (de Roberto e Erasmo Carlos). E dois clássicos: "Eu sou neguinha?" e a belíssima "O ciúme". Diferentemente das vezes anteriores, o lançamento do novo trabalho em disco não é acompanhado de entrevistas. É que Caetano, desgostoso com a imprensa, resolveu não falar mais com ela. Já não fala há algum tempo e não vai falar por mais tempo ainda. Trata-se de mais um capítulo da história do eterno divórcio entre artistas e jornalistas - no Brasil, protagonizada sobretudo e sobre todos por ele, Caetano Veloso.

Outubro O show para promover "Caetano" dá o pontapé inicial de sua turnê nacional, que se prolongará pelo decorrer de 1988.

1988

Março Shows em Paris. Por aqui, a revista "Vogue" publica um número especial total e exclusivamente dedicado ao nosso poeta-músico-cantor-compositor-cineasta escritor-artista-intelectual-personalidade.

Maiio New York revisited: "Caetano" agora é levado para o público americano. Começa a voltar a falar com a imprensa. Só que ainda escolhe seus entrevistadores (assim mesmo, um dos primeiros é um amigo, Waly Salomão, num programa da TV Bandeirantes). A maioria continua de castigo.

Novembro De volta a Nova York, desta vez para gravar, produzido por Arto Lindsay e Peter Scherer, a dupla de americanos que formam o Ambitious Lovers (Lindsay é um velho amigo que já viveu no interior de Pernambuco). O trabalho se estenderá até março do ano seguinte.

Dezembro É publicado pela editora Lumiar e lançado com festa de arromba no Rio o songbook "Caetano Veloso", produzido por Almir Chediak. Em dois volumes e com as letras e as cifras de 135 canções.

1989

Maiio Apresentações na Itália.

Abril Aparece no papel do poeta Gregório de Mattos em "Os sermões - a história de Antonio Vieira", filme de Julio Bressane.

7 de junho Estréia no Canecão, no Rio, a turnê de promoção do CD-LP "Estrangeiro", gravado em Nova York e que está sendo lançado. Entre as músicas, além da que dá título ao disco, contam-se "Esse amor" e "Branquinha", inspiradas em e dedicadas a, respectivamente, Dedé Veloso, sua ex, e Paula Lavigne, sua mulher. O hit é "Meia-lua inteira", de um compositor que está começando a ascender e que integra, como percussionista, a sua banda: o baiano Carlinhos Brown.

"Estrangeiro" será o seu primeiro disco lançado quase simultaneamente (pouco depois) no exterior. A recepção pela crítica especializada nos Estados Unidos será das melhores. O cantor e compositor David Byrne, líder da banda Talking Heads, fará na época elogios rasgados a Caetano e sua arte.

Julho Shows na Europa, alguns com João Gilberto e João Bosco (em apresentações separadas).

21 de novembro Recebe o Prêmio Shell para a Música Brasileira - 89, apresentando-se no Teatro Municipal do Rio.

Dezembro Outro prêmio: o Sharp, de Música.



1990

26 de janeiro Atentado contra a casa de Caetano em Salvador, onde ele está passando férias (como faz todo verão). De madrugada, uma bomba explode e três tiros são disparados. Em seu quarto, ele e a mulher nada sofrem. Importante: quase duas semanas antes, Caetano havia feito duras críticas à administração do prefeito Fernando José.

2 de fevereiro O Dia de Iemanjá mais triste da vida do artista. No Rio, morre o filho de Gil, Pedro Gadelha Gil Moreira, seu afilhado. Pedro estava em estado de coma havia uma semana, após um acidente de carro. Era baterista (tocava na banda do pai), e muito próximo de Moreno, filho de Caetano.

Julho Participação no Festival de Jazz de Montreux, na Suíça.

Outubro Sai finalmente no Brasil "Caetano Veloso", o seu "álbum americano", de 1986. Para promover o lançamento, acompanhado de três músicos, ele estréia no Canecão um novo espetáculo, "Acústico".

1991

Abril Reiniciada a turnê nacional de "Acústico".

21 de abril Sua apresentação em homenagem ao Dia da Terra atrai 50 mil pessoas à enseada do Botafogo, no Rio.

Junho Completa-se a lista de lançamentos de todos os seus discos (os que fez até então) em laser (LPs em CDs).

Setembro Shows no Town Hall, em Nova York. A estada no umbigo do mundo se estende para as gravações de seu novo disco, novamente produzido por Arto Lindsay.

Outubro Publica um longo artigo, de profundas implicações culturais, sobre a cantora Carmen Miranda no jornal "The New York Times". O texto, que chamará a atenção de um dos editores da Alfred Knopf, sairá posteriormente no Brasil, na "Folha de S. Paulo".

Novembro Lançamento de "Circuladô". O CD destaca a canção-título, composta por ele a partir de fragmento da obra de "proesia" (prosa + poesia) "Galáxias", do poeta Haroldo de Campos; duas novas canções-pensamentos acerca do Brasil e da sua inserção no plano internacional: "Fora de ordem" e "Cu do mundo"; e mais duas de fonte de inspiração familiar, uma sobre a mulher, Paulinha, "Ela ela", e outra para anunciar o filho de ambos, "Boas vindas".

Numa carta para Caetano, o presidente da República do Brasil, Fernando Collor de Melo, sugere um encontro dos dois. Caetano (eleitor de Leonel Brizola, no primeiro turno, e de Lula da Silva, no segundo, nas eleições presidenciais de 1990, das quais Collor saiu vencedor) acabará não respondendo à carta.

1992

Janeiro "Caetano, por que não?" é o título do estudo sobre o artista, abordando o seu percurso poético-musical, feito pelos acadêmicos Gilda Dieguez e Ivo Lucchesi; o livro sai pela Francisco Alves.

25 de janeiro Um público estimado em 50 mil pessoas assiste à sua apresentação no Anhangabaú, em São Paulo, no aniversário da cidade.

7 de março Nascimento de Zeca Lavigne Veloso, segundo filho de Caetano e seu primeiro com Paula Lavigne. No Rio.

Março "Circuladô", o espetáculo, estréia no Canecão, no Rio.

Abril No programa de entrevistas de Jô Soares - o "Jô onze e meia", do SBT -, Caetano resolve inesperadamente contar quem o delatou em 1968, detonando o processo que levou à sua prisão. O locutor de rádio Randal Juliano. Ele teria noticiado - sem checar a veracidade, ao embalo das atitudes ditatoriais - que Caetano e Gil haviam desrespeitado os dois símbolos nacionais, parodiando o hino e rasgando a bandeira.

Mai Pela segunda vez, Caetano é agraciado com o Prêmio Sharp de Música.

Agosto Seus cinquenta anos de idade, completados dia 7, servem de motivo para vários tributos na mídia. No principal deles, a TV Manchete exibe uma série especial de cinco programas, dirigida pelo cineasta Walter



Salles. "O tempo não pára e, no entanto, ele nunca envelhece".
Dezembro Tanto foi o sucesso do show, que este acabou resultando num disco, e duplo: o CD "Circuladô vivo", que é lançado.

1993

Fevereiro O livro "Caetano - esse cara", organizado por Héber Fonseca, é publicado pela editora Revan, contendo depoimentos dados ao longo da carreira em várias publicações, emissoras de rádio e de televisão.
Março e abril O desejo de comemorar os 26 anos de Tropicalismo e os trinta de amizade coloca em estúdio Caetano Veloso e Gilberto Gil, para a gravação de um novo disco, juntos. O trabalho começou a ser preparado antes e marcou a retomada da parceria dos dois.
Agosto Lançamento de "Tropicália 2", de Caetano e Gil, pela Polygram, o disco mais esperado e comentado do ano no Brasil. Entre os destaques, o hit "Haiti", rap social da dupla; a homenagem "Cinema Novo", também dos dois; e "Desde que o samba é samba", de Caetano.
25 de setembro Gil e Caetano apresentam "Tropicália 2" - o show - na Praça da Apoteose, no Rio; o espetáculo será levado em 2 de outubro ao Pólo de Arte e Cultura do Anhembi, em São Paulo.

1994

28 de janeiro Salvador assiste finalmente a "Tropicália 2": o acontecimento é no Parque de Exposições.
Fevereiro "Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu". A paráfrase do verso de "Atrás do trio elétrico", o velho e imenso sucesso carnavalesco de Caetano, dá nome ao enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que homenageia Caetano, Gil, Gal e Bethânia. Os quatro fazem um show na quadra da escola e depois brilham no desfile na avenida Marquês de Sapucaí, no Rio, no carnaval. Caetano, que chegara a compor um samba para Mangueira, sai esfuziante e emocionadíssimo.
Mai Tempo de estúdio: é "Fina estampa" sendo gestado. A Polygram havia pedido a ele um disco com suas canções vertidas para o espanhol, para lançar no mercado latino, mas Caetano preferiu gravar clássicos latinos relidos sob uma perspectiva bossa-novista. Para isso, chamou para fazer os arranjos orquestrais e toda a direção musical o maestro e violoncelista Jaques Morelenbaum, músico de sua banda que tocou anos com Tom Jobim.
1 de junho Os sempre Doces Bárbaros Caetano, Gil, Gal e Bethânia voltam a cantar juntos, agora no Royal Albert Hall, em Londres; a bateria da Mangueira participa muito especialmente do espetáculo.
Junho e julho "Tropicália duo" - o "Tropicália 2" em transposição acústica, só com Gil e Caetano, vozes e violões - é exportado para a Europa e os Estados Unidos.
Agosto Caetano Veloso se encontra com Pedro Almodóvar, em Madri. Grande admirador do trabalho do baiano, o cineasta espanhol incluirá a gravação de "Tonada de luna llena" (de Simón Díaz) feita por Cae (no CD "Fina estampa") na cena final de seu filme "A flor do meu segredo".
Em show em Nápolis, outro encontro: com Lucio Dalla, grande nome da moderna música popular italiana.
Na volta, em São Paulo, na Tom Brasil, as primeiras das poucas apresentações de "Fina estampa" em território nacional.
Outubro "Caetano Veloso e violão" leva cerca de 40 mil pessoas à praça da Apoteose, no Rio. Participações muito especiais de Chico Buarque, Milton Nascimento e Mercedes Sosa.
Em sua primeira entrevista como presidente da República virtualmente eleito (as eleições tinham acabado de se realizar), Fernando Henrique Cardoso cita frases de Caetano; para ele, o pensamento do artista a respeito do Brasil é um modelo a ser seguido.
Dezembro "Tropicália duo" inicia sua excursão brasileira por Rio, São Paulo e Belo Horizonte.

1995

Caetano começa a escrever um longo livro de reminiscências, impressões, visões e opiniões sobre os anos 60.



Trata-se de uma encomenda da editora norte-americana Alfred Knopf, desde que um de seus editores se impressionou com o texto do brasileiro sobre Carmen Miranda publicado no "The New York Times".

Abril "Fina estampa" é levado a países da América Latina.

Junho Apresentação no Central Park, de Nova York; com a participação do músico e compositor japonês Ryuichi Sakamoto.

Novembro Lançamento de "Fina estampa - ao vivo", incluindo músicas do disco homônimo gravado em estúdio. Entre as novidades do repertório, um sucesso de Orlando Silva, "Lábios que beije" (de Álvaro Nunes e Leonel Azevedo), uma composição de João Gilberto, "Você esteve com meu bem" (com Russo do Pandeiro), "Cucurucucu paloma" (Tomas Mendez), "O samba e o tango" (Amado Regis) e "Soy loco por ti, América" (Gilberto Gil e Capinan).

9 de dezembro "Alguma coisa acontece no meu coração / Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João". Exatamente na esquina celebrizada no clássico "Sampa" (lugar onde ele morou nos anos 60), ergue-se o palco do show que Caetano faz para São Paulo.

31 de dezembro Mais comoção em massa. No reveillon, a praia de Copacabana assiste ao maior espetáculo musical da sua história: Caetano, Gil, Gal, Chico Buarque, Milton Nascimento e Paulinho da Viola cantam num tributo a Tom Jobim; participação especial da bateria da Mangueira.

1996

Início de janeiro A informação de que Paulinho da Viola recebeu cachê mais baixo que os demais participantes do show do reveillon gera um imbróglio envolvendo os artistas, a prefeitura do Rio e o patrocinador. Em meio às discussões, a mulher de Paulinho falseia um documento. Caetano, Gil e Chico rompem com Paulinho.

Abril Caetano começa a gravar a trilha que compôs para o novo filme do diretor Carlos (Cacá) Diegues, "Tieta do Agreste", baseado na obra de Jorge Amado e com Sônia Braga no papel principal. Na direção musical e nos arranjos, outra vez Jaques Morelenbaum. Participação muito especial de Gal.

Setembro Paralelamente à entrada do filme em cartaz, sai também a trilha original de Caetano em CD, "Tieta do Agreste", com Gal. O lançamento é da Natasha Records, da qual Paula Lavigne é sócia. Entre as composições, "O motor da luz", "Coração-pensamento" e uma que se tornará sucesso no carnaval baiano de 97, "A luz de Tieta".

Caetano e Gal estréiam o show "Tieta do Agreste", tendo por base o repertório do filme e do CD com a trilha.

A banda Didá, de percussionistas femininas da Bahia, participa.

Dezembro O artista é objeto de mais um livro - "O arco da conversa: um ensaio sobre a solidão", de Cláudia Fares (Cada Jorge Editorial).

A Polygram lança no mercado uma caixa com 30 CDs de Caetano.

1997

25 de janeiro No dia do aniversário de Tom Jobim, nasce em Salvador Tom Lavigne Veloso, segundo filho do casal (terceiro de Caetano).

Junho e julho Turnê por Europa e Estados Unidos. Na volta, início das gravações do novo CD.

30 de outubro Convidado por Madalena Fellini, irmã de Federico Fellini (1921-93), Caetano faz um show na República de San Marino, perto de Rimini (Itália), cidade natal do cineasta; em comemoração do aniversário de casamento de Fellini e da atriz Giullite Masina (1920-94), anteriormente homenageada por Caetano em canção que leva seu nome.

Novembro Dois lançamentos importantes: um livro e um disco. No início do mês, sai "Verdade Tropical" (editora Companhia das Letras, 524 páginas), o há muito esperado livro de Caetano, em que ele dá a mais profunda e pessoal das visões acerca dos principais aspectos e acontecimentos relacionados com o movimento tropicalista. A publicação é amplamente debatida nos principais centros intelectuais do país. No meio do mês, é lançado "Livro", o novo CD do artista. No repertório, entre outras, uma versão rap de "Navio negreiro", do poeta romântico baiano Castro Alves, outra de "Na Baixa do Sapateiro", clássico de Dorival Caymmi, e "Minha voz, minha vida", dele próprio, feita nos anos 80 para Gal Costa gravar.



