

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS**

**HÉBER FERREIRA DE SOUZA**

***VERDADE TROPICAL, DE CAETANO VELOSO***  
**UM PALCO DE MÚSICA POPULAR, ANTROPOFAGIA CULTURAL E  
BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA**

**VITÓRIA/ES  
2021**

**HÉBER FERREIRA DE SOUZA**

***VERDADE TROPICAL, DE CAETANO VELOSO***  
**UM PALCO DE MÚSICA POPULAR, ANTROPOFAGIA CULTURAL E**  
**BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger

Coorientadora: Profa. Dra. Adelia Miglievich Ribeiro

**VITÓRIA/ES**  
**2021**

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de  
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

S719v Souza, Héber Ferreira de, 1975-  
Verdade Tropical, de Caetano Veloso : Um palco de Música  
Popular, Antropofagia Cultural e Brasilidade Revolucionária /  
Héber Ferreira de Souza. - 2021.  
241 f. : il.

Orientadora: Fabíola Simão Padilha Trefzger.  
Coorientadora: Adelia Maria Miglievich Ribeiro.  
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Verdade Tropical. 2. Caetano Veloso. 3. Tropicalismo. 4.  
Estrutura de Sentimentos. 5. Hibridismos. I. Trefzger, Fabíola  
Simão Padilha. II. Ribeiro, Adelia Maria Miglievich. III.  
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências  
Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 82

---

**Héber Ferreira de Souza**

**"VERDADE TROPICAL, DE CAETANO VELOSO:  
UM PALCO DE MÚSICA POPULAR, ANTROPOFAGIA CULTURAL E  
BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA"**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

**Comissão examinadora:**

---

**Prof. Dr. Vitor Cei Santos (Ufes)**  
Presidente da Comissão

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Ufes)**  
Orientadora

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Adelia Maria Miglievich Ribeiro (Ufes)**  
Coorientadora

---

**Profa. Dr.<sup>a</sup>. Viviana Mónica Vermes (Ufes)**  
Examinadora interna

---

**Prof. Dr. Nelson Martinelli (Ufes)**  
Examinador interno

---

**Prof. Dr. Jorge do Nascimento (Ufes)**  
Examinador externo

---

**Prof. Dr. Paulo Rodrigues Gajanigo (UFF)**  
Examinador externo



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
VITOR CEI SANTOS - SIAPE 3567469  
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN  
Em 04/11/2021 às 11:54

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/300962?tipoArquivo=O>



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
FABIOLA SIMAO PADILHA TREFZGER - SIAPE 3324080  
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN  
Em 04/11/2021 às 11:46

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/300960?tipoArquivo=O>



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
ADELIA MARIA MIGLIEVICH RIBEIRO - SIAPE 1225111  
Departamento de Ciências Sociais - DCS/CCHN  
Em 04/11/2021 às 19:16

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/301527?tipoArquivo=O>



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
JORGE LUIZ DO NASCIMENTO - SIAPE 1172735  
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN  
Em 04/11/2021 às 15:43

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:  
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/301314?tipoArquivo=O>

## AGRADECIMENTOS

Nossos mais sinceros agradecimentos:

À professora Adelia Miglievich Ribeiro, de modo muito especial, que orientou essa tese, pois mesmo tendo há um ano e meio se desligado do PPGL, por demandas outras, fecha comigo um ciclo que eu iniciei há 10 anos nas Letras e, depois, (com)partilhados com as Ciências Sociais. A vida seguiu-se com uma orientação efetiva e afetiva, com honestidade e respeito, no Núcleo de Estudos em Transculturação, Identidade e Reconhecimento (Netir-DGP-CNPq).

À professora Fabíola Simão Padilha Trefzger, pela acolhida generosa na orientação oficial, demonstrando uma confiança sem par em nosso trabalho. Não poderíamos ter melhor chancela.

A todos e todas professores(as) do PPGL cujas aulas foram importantes para minha formação e para a escrita da tese.

Aos professores da banca de qualificação da tese: Viviana Mônica Vermes e Paulo Marcondes Soares, pela leitura e apontamentos críticos.

À nova banca aqui constituída, prevendo uma valiosa interlocução.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes), pela necessária bolsa de estudos durante quase todo o percurso do doutoramento.

À minha família, parte de mim, sem a qual esta etapa jamais seria concluída.

Aos amigos que torceram por essa conquista, a qual assume uma importância maior por ser alcançada num contexto de morte, seguida inevitavelmente por muita dor e lágrimas.

## **In memoriam**

À Sílvia de Souza Rocha, que me trouxe à vida.

E aos mais de 600 mil brasileiros falecidos até hoje, em decorrência da Covid-19; muitos deles: parentes, amigos e colegas professores. A dor se torna ainda mais intensa quando se junta à certeza de que muitas destas mortes poderiam ser evitadas, se houvesse mais afeto nas relações políticas.

## RESUMO

A escolha de estudar faces do Tropicalismo, movimento artístico expressivo do “clima” da contracultura brasileira no final da década de 1960, a partir da escrita híbrida e iconoclasta de Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, publicada pela primeira vez em 1997, justifica-se por esta possibilitar, nos termos de Raymond Williams (2011), cujo conceito de estrutura de sentimentos é central nesta tese, o escrutínio das mudanças que se davam no Brasil no terreno das sensibilidades, materializadas nas artes, na música, na literatura, na mídia, nos movimentos culturais. Em plena ditadura militar, a anti-hegemonia se fracionava entre a luta armada e as guerrilhas urbanas, de um lado; e de outro, estruturas de sentimentos relacionadas a uma brasilidade revolucionária (RIDENTI, 2010). Desde muito cedo, o até hoje polêmico artista duvidava de todas as certezas e queria inaugurar uma virada radical na música popular brasileira, atento à inserção da cultura brasileira no cenário internacional e ao processo pelo qual a cultura comercial se estabelecia como “coisa fina”. Caetano inspira-se na “antropofagia” de Oswald de Andrade e no modernismo de 1920, dentre outras referências, e inventa, a seu modo, o Tropicalismo musical como alegoria - fragmentos, montagem, dispersão, paródia, alegria, rebeldia, ironia. A tese propõe ainda sua condição de intérprete da brasilidade e, para isso, buscam-se diálogos (explícitos ou implícitos) com expoentes do pensamento social brasileiro. Pretendeu-se, também, discutir as chances de se pensar a obra *Verdade Tropical*, à luz da crítica pós-colonial, que anuncia o “entrelugar”, o “hibridismo” e a “fronteira” como *loci* de subversão. A metodologia da pesquisa é de cunho bibliográfico-documental, a fim de analisar a “verdade” de Caetano, apropriando-se também de outras fontes, como entrevistas, matéria de jornais e a crítica especializada. O relato subjetivo, testemunho ocular da cena brasileira, redefine a noção de “verdade”, que consta do título a obra, dada a ausência do artigo definido “a”, que autoriza pensá-la como “uma” verdade, particular e íntima, entrelaçada a outras. Conclui-se pela compreensão do movimento como a “explosão tropicalista”, a saber, a emergência de uma singular “estrutura de sentimentos”, em que o “passado significativo”, o “alternativo” e a “oposição” são negociados. A fortuna crítica explorada, por fim, reacende a luta pela hegemonia das narrativas históricas, em que fragmentos de geração, representados por excelência na famosa crítica do marxista Roberto Schwarz, esbarram com a prosa irreverente do “cancionista popular”.

**Palavras-chaves:** *Verdade Tropical*. Caetano Veloso. Tropicalismo. Estrutura de Sentimentos. Hibridismos.

## ABSTRACT

The choice to study an element of Tropicalism, an artistic movement expressing the “climate” of the Brazilian counterculture in the late 1960s, based on Caetano Veloso's hybrid and iconoclastic writing in *Verdade Tropical*, first published in 1997, is justified, according to Raymond Williams (2011), whose concept of the structure of feelings is paramount to this thesis, because it allows the scrutiny of the changes taking place in Brazil in the terrain of sensibilities, materialized in the arts, music, literature, architecture, fashion, media, cultural and social movements. In the midst of the military dictatorship, anti-hegemony was split between armed conflicts and urban guerrillas, on the one hand, and on the other, the structure of feelings related to a revolutionary brazilianess (RIDENTI, 2010). From a very early age and until now, this controversial artist doubted all certainties and wanted to inaugurate a radical turn in Brazilian popular music, attentive to the insertion of the Brazilian culture in the international scene and to the process by which commercial culture establishes itself as a “fine thing”. Caetano draws inspiration from Oswald de Andrade's “anthropophagy” and from 1920's modernism, among other references, and in his own way he invents musical Tropicalism as an allegory - fragments, montage, dispersion, parody, joy, rebellion, irony. His condition of interpreter of the brazilianess is also highlighted and, for this, dialogues (explicit or implicit) are sought with exponents names of the Brazilian social thought. It was also intended to discuss the chances of thinking the book *Verdade Tropical*, in light of postcolonial criticism, which announces the “between place”, the “hybridism” and the “borders” as *loci* of subversion. The methodology is of bibliographical nature in order to also analyze the “truth” of Caetano from other sources, such as interviews, newspaper articles and the specialized critics. The subjective report, eyewitness testimony of the Brazilian scene, redefines the notion of “truth”, which appears in the title of the work, given the absence of the definite article “the”, which allows us to think of it as “a” truth, private and intimate, intertwined with others. We conclude with the understanding of the movement as the “tropicalist explosion”, in other words, the emergence of a singular “structure of feelings”, in which the “significant past”, the “alternative” and the “opposition” are negotiated. The critical fortune explored, finally, rekindles the struggle for the hegemony of historical narratives, in which fragments of generation, represented by excellence in the famous critique by the Marxist Roberto Schwarz, collide with the irreverent prose of the “popular songwriter”.

**Keywords:** Tropical Truth (*Verdade Tropical*). Caetano Veloso. Tropicalism. Structure of Feelings. Hybridisms.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01	Tanques ocupando a Avenida Presidente Vargas.....	69
Imagem 02	Arquivos extraídos de “Narciso em Férias”, de Caetano Veloso...	76
Imagem 03	Fotos extraídas de “Narciso em Férias”, de Caetano Veloso.....	78
Imagem 04	Maria Bethânia no Show opinião: Teatro de Arena.....	85
Imagem 05	Versões do livro <i>Verdade Tropical</i> , de Caetano Veloso.....	101
Imagem 06	O grupo <i>Novos Baianos</i> , em sua formação original, em 1972.....	130
Imagem 07	Chacrinha no Show de Calouros.....	138
Imagem 08	Caetano Veloso no III Festival da Música Popular, 1967.....	184

## SUMÁRIO

Considerações Iniciais.....	12
-----------------------------	----

### Capítulo 1

1. O TROPICALISMO NARRADO POR CAETANO VELOSO E O PENSAMENTO SOCIAL BRASILEIRO: POSSIBILIDADES DE UM DEBATE.....	20
<b>1.1 Aportes teórico-metodológicos em Raymond Williams.....</b>	25
1.1.1 Estrutura de sentimentos e outras categorias de análise.....	27
<b>1.2 Revisitando brasilidades: pontos e contrapontos.....</b>	34
1.2.1 A tristeza brasileira, na visão de Paulo Prado.....	38
1.2.2 O luso-tropicalismo de Gilberto Freyre.....	41
1.2.3 Freyre e Veloso: (des)equíbrios em <i>Verdade Tropical</i> .....	45
1.2.4 <i>Raízes do Brasil</i> como uma interpretação da brasilidade.....	48
1.2.5 Quatro Gilbertos, um Sérgio e um Brasil musicalizado.....	52
1.2.6 Jessé Souza: um olhar alternativo sobre as classes brasileiras.....	56
<b>1.3 Reflexões para os próximos capítulos.....</b>	62

### Capítulo 2

2. A ONDA DA BRASILIDADE (ROMÂNTICO) REVOLUCIONÁRIA.....	66
<b>2.1 A agitação cultural revolucionária nos anos de <i>Verdade Tropical</i>...</b>	70
<b>2.2 O Tropicalismo como estrutura de sentimentos: embriões de uma “brasilidade revolucionária”.....</b>	81

### Capítulo 3

3. VERDADES TROPICAIS EM PROSA, HIBRIDIZAÇÃO E TRÂNSITOS LITERÁRIOS.....	89
<b>3.1 Em busca de (in)definições.....</b>	99
3.1.1 Em parte, uma autobiografia tropical.....	108
3.1.2 Um ensaio sobre os trópicos.....	114
<b>3.2 Análise de <i>Sampa</i> à luz de <i>Verdade Tropical</i>.....</b>	121

### Capítulo 4

4. VERDADE TROPICAL, NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICO-SOCIAL: TEATRO, MÚSICA E POESIA.....	133
<b>4.1 Antropofagia cultural: a gana tropicália.....</b>	134
4.1.1 Marco Zero, de Décio e o Manifesto Antropófago, de Oswald.....	141
4.1.2 O banquete antropofágico: música e teatro à mesa.....	144
<b>4.2 A música popular brasileira nas ondas de “Elvis e Marilyn”.....</b>	148
4.2.1 Ao som dos sambas.....	153
4.2.2 A pequena notável, em <i>Verdade Tropical</i> .....	160
<b>4.3 As linhas evolutivas das canções populares brasileiras.....</b>	164

4.3.1	A moderna música popular brasileira: entre o mercado e o nicho.....	167
4.3.2	Um termômetro do gosto musical brasileiro nos meados de 1960.....	169
<b>4.4</b>	<b>A crítica de Tinhorão à MPB no exterior.....</b>	<b>172</b>

### *Capítulo 5*

5.	A VERDADE DE CAETANO, SOB SUSPEIÇÃO: PERCURSOS CRÍTICOS.....	178
<b>5.1</b>	<b>Críticas e a crítica da crítica.....</b>	<b>181</b>
<b>5.2</b>	<b>Alguns esquemas críticos sobre <i>Verdade Tropical</i>.....</b>	<b>188</b>
<b>5.3</b>	<b>O primeiro livro de Caetano e o primeiro mandato de FHC: intrusões no debate público.....</b>	<b>192</b>
<b>5.4</b>	<b>A crítica de Schwarz ao personagem Caetano: notas de percursos e percalços.....</b>	<b>200</b>
<b>5.5</b>	<b>Uma resposta a Schwarz em outros percursos.....</b>	<b>212</b>
<b>5.6</b>	<b><i>Verdade Tropical</i> à luz dos vereditos de João Camillo Penna.....</b>	<b>217</b>
	<b>Considerações finais.....</b>	<b>227</b>
	<b>Referências.....</b>	<b>232</b>

## Considerações Iniciais

Drummond & Nolasco, em *Caetano — uma biografia*: “a vida de Caetano Veloso, o mais Doce Bárbaro dos Trópicos” (2017), recordam a manhã de domingo do dia 26 de outubro de 1997, quando se liam em jornais de grande circulação a novidade: o lançamento do livro *Verdade Tropical*. Em novembro, Caetano Emanuel Viana Telles Veloso, ou simplesmente Caetano Veloso, lançou seu CD *Livro*, que com *Verdade Tropical* alimentaram os meios de comunicação no aniversário de 30 anos da Tropicália. Surfando na onda da internet, para explorar suas amplas possibilidades virtuais, Caetano lançou ainda seu *site* oficial. A partir daquele ano,

O amadurecimento profissional, a carreira bem administrada, o apuro nos trabalhos, o livro, o novo CD, a comemoração dos 30 anos da Tropicália, o aumento do interesse por sua obra. A soma de todos esses fatores atuava simultaneamente para que um verdadeiro “boom” ocorresse em sua trajetória (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 465).

Aproveitando o clima de comemoração em torno do movimento, em dezembro, a *Rede Globo* exibe o especial de TV *Som Brasil Especial Tropicália 30 anos*. Nesse quadro, “baianos renomados cantariam juntos músicas que sacudiram o panorama cultural do país no final dos anos 1960” (DRUMMOND; NOLASCO, 2017, p. 465). Imediatamente, o mercado fonográfico abraça a ideia e lança uma releitura dos clássicos do movimento. O resultado desses empreendimentos foi o retorno da moda tropicalista. Caetano, artista multimídia, ficou mais “popular” do que nunca. Pelo grande destaque em suas atividades, em 19 de fevereiro de 1998, chega ao Porto da Barra para receber uma menção da Universidade Federal da Bahia, com o título de “*doutor honoris causa*”, a exemplo de outras personalidades baianas como Dorival Caymmi, Jorge Amado e Glauber Rocha. Na ocasião, inaugura o “Carnaval da Tropicália”, aproveitando para contrariar os acadêmicos mais tradicionais e parte das autoridades. A controvérsia da vez foi o pedido, atendido, de outorgar o título em cima do trio elétrico em vez de na reitoria.

Para não nos estendermos sobre a relação bem sucedida de Caetano Veloso com o mercado cultural, fecharemos esta breve cronologia, lembrando que, em 1998, o músico

foi premiado na categoria “MPB” do vídeo Music Brasil, na *MTV*. Além disso, lançou *Prenda Minha*, com gravações do *show Livro Vivo*, que no ano seguinte superou a marca de um milhão de cópias. Recorde de vendagem, o CD rendeu-lhe um “Disco de Diamante”.

Levando em conta que a flama da Tropicália, ou do Tropicalismo musical<sup>1</sup>, ou simplesmente Tropicalismo, como alguns preferem denominar, foi o festival de música popular realizado em 1967, pela *TV Record*, em 2017 o movimento musical completou 50 anos de surgimento. Em 2017, também nasceu o projeto desta tese, que ganhou forma embrionária, para submissão ao processo seletivo, aberto pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, no curso de Doutorado. Em cada etapa da pesquisa<sup>2</sup>, novas experiências se somaram às anteriores, reconfigurando o que agora se apresenta.

Mais de meio século, entre 1967 e 2021, se passou, e o Tropicalismo continua em debate no cenário cultural. De lá para cá, muita coisa se (re)produziu em termos de críticas e memórias sobre esse movimento. *Verdade Tropical*, escrita pelas mãos de quem foi testemunha ocular da cena brasileira na década de 1960 e viveu com intensidade sentimentos de uma geração de jovens artistas que sonhavam com um mundo mais livre de opressões, em plena ditadura militar, vem ganhando relevo, para além dos nossos trópicos. *Verdade Tropical* é Caetano Veloso por ele mesmo, assumindo-se, corajosamente, como um dos principais porta-vozes do Tropicalismo musical e como intérprete do Brasil.

O principal objetivo desta tese é analisar a obra de Caetano Veloso *Verdade Tropical*, como partícipe do imaginário da nação<sup>3</sup> — posto que seus cânones são, sabidamente, os

---

<sup>1</sup> A dificuldade de encontrar um nome adequado para o tipo de experiência musical que Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam desenvolvendo já vinha de algum tempo. Apesar de Caetano Veloso ter achado simpática a iniciativa de Nelson Motta lançar a cruzada tropicalista, não se agradou de ver seu projeto musical rotulado de Tropicalismo. Para ele, a ideia confundia-se com o típico folclore de ternos de linho, chapéu de palha, xarope Bromil e sambas-canções. Inclusive, ele e Gil chegaram a utilizar a expressão “Som Universal” em entrevistas, trocando depois para “Som Livre”. Como o termo Tropicalismo se espalhou rápida e definitivamente, Caetano Veloso e seus parceiros concluíram que não valeria à pena ficar brigando com o rótulo, mesmo que tivesse pouco a ver com o que vislumbravam em termos

<sup>2</sup> A presente pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo.

<sup>3</sup> Oficialmente, a data referência para se comemorar a “independência do Brasil” é dia 07 de setembro de 1822, ocasião em que ocorreu o evento conhecido como o *Grito do Ipiranga*, aclamando, no mês seguinte, D. Pedro I, Imperador do país. Ano que vem, 2022, portanto, esse evento completará 200 anos.

mais ilustres acadêmicos brasileiros — a fim de perceber o Tropicalismo como uma “estrutura de sentimentos” (WILLIAMS, 2011) constituído e constituidor na/da “brasilidade revolucionária” (RIDENTI 2010a).

A partir da hipótese de que a alegoria Tropicália revisita, a seu modo, as ideias acerca do processo da formação brasileira, buscando entender o Brasil mediante uma montagem inédita que se orienta para os “trânsitos” das identidades tematizados por Stuart Hall (2011) e Nestor Canclini (2019), algumas questões se tornam importantes para direcionar nossa pesquisa: a) Qual é o lugar de *Verdade Tropical*, no mundo da literatura? E, o que esse lugar tem a nos dizer sobre a obra de Caetano Veloso? b) Como elementos caros aos estudos culturais e pós(de)coloniais (“identidade”, “mestiçagem”, “antropofagia cultural” e “hibridismo”) são apresentados em *Verdade Tropical*? Em que a narrativa de Caetano, no tocante à brasilidade, se aproxima e se distancia da tradição do pensamento social brasileiro? c) Como se dá a relação de *Verdade Tropical* com a crítica literária, mais notadamente no debate que envolve o modo como o Tropicalismo lidou quer com a modernidade/mercado quer com a esquerda dos anos 1960 quer com o regime militar?

Nessa tarefa, partiremos das reflexões de Raymond Williams (2011) e de seu materialismo cultural que privilegia as artes, mais do que como um imaginário, como a realização concreta das permanências e das mudanças de uma sociedade. Traremos, em diálogo com o materialismo cultural, instrumentos teóricos propostos pelos estudos pós-coloniais, cuja rubrica foi chancelada por intelectuais interessados pelos movimentos de lutas contra a repressão no continente africano, conforme observa Adelia Miglievich (2015), a fim de desvelar o quanto nossas falas são situadas, engajadas, e tradutoras de percepções, sentimentos e visões sobre “quem somos e quem queremos ser”, pensando a “identidade” como trânsitos, deslocamentos, mudanças (HALL, 2011; BHABHA, 1998; CANCLINI, 2019) e a cultura como espaço de luta (WILLIAMS, 2015). Lançaremos mão ainda de outras produções de Caetano Veloso, de viés musical ou

---

Desde àquela época, propõem-se pensar o Brasil, fundamentalmente, em três chaves: a) como foi o seu passado? b) o que o Brasil era no momento? e c) qual seria o melhor projeto para o futuro do país? Essas bases de análise e imaginação sobre o Brasil constituem o “pensamento social brasileiro”, que, grosso modo, trata-se do esforço de intelectuais, ativistas, pensadores, artistas etc. que se debruçaram, e ainda se debruçam, sobre o passado e o presente do país para se imaginar um futuro. Esse exercício condiciona-os a serem chamados de “intérpretes do Brasil”.

ensaístico, como ferramentas analíticas que contribuem para desvelar a “verdade”<sup>4</sup> que o músico sustenta, bem como parte de sua fortuna crítica. Até porque pensamos, com Williams (2011), que vida e arte são coisas complementares, não se excluem, portanto. Ou seja, a vivência do autor participa diretamente da resposta que sua obra pretende dar ao mundo.

À parte disso, posto que o enredo da obra não declara abertamente influência do pensamento social brasileiro na consolidação da Tropicália, mas das experiências vivenciadas no cenário musical, recorreremos aos trabalhos desenvolvidos por críticos da canção, como Tinhorão (2010); Wisnik (2011) e Severiano (2017), bem como a outras manifestações artísticas, teatrais, cinematográficas e literárias, acampadas no universo narrativo de Caetano Veloso, que se alimentaram da “antropofagia cultural” de Oswald de Andrade, e propuseram novos rumos para a arte, a cultura e a canção popular brasileira, de modo a confirmar a noção de “tradição seletiva”, formulada por Raymond Williams (2011).

Sendo assim, os sociólogos Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, bem como o poeta Oswald de Andrade, de maneira mais especial, merecem atenção quando se trata de entender o Tropicalismo narrado em *Verdade Tropical*. São autores que contribuem, cada um a seu modo, com ideias fundamentais para o desafio de revisitar o processo da formação brasileira, ou seja, entender o Brasil em suas ambíguas facetas: seus avanços e seus atrasos; suas virtudes e suas mazelas.

Somando-se ao pensamento social brasileiro, os estudos sobre identidades culturais orientados por Stuart Hall (2011) e Néstor Canclini (2019) serão importantes contribuições para entender *Verdade Tropical*, sob aspectos da descentralização, da fragmentação dos sujeitos e das paisagens culturais, de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça etc., no final do século XX. Ou seja, adotaremos uma percepção de cultura híbrida, compreendida como fronteiras, que, para Canclini (2019), não se trata de obstrução, impedimento, bloqueio.

Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos

---

<sup>4</sup> Insistimos no termo “verdade”, adotado ironicamente por Caetano Veloso no título de sua obra em realce, cientes de que se trata de uma provocação apenas com a ideia de narrativas fixas, únicas. Afinal, tanto a Tropicália quanto os estudos pós-coloniais que conduzem nossas reflexões surgem desse embaraço: a impossibilidade da verdade universal. É evidente para nós que a “verdade” apresentada por Caetano é apenas mais uma versão da história.

habituaos encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura e averiguar se sua hibridização pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente (CANCLINI, 2019, p. 19).

Isso posto, importa observar que, afora essa nota introdutória e as considerações finais, a tese se estrutura em cinco capítulos, que se apoiam, todos, com ênfases diferentes, mais notadamente, na narrativa que Caetano Veloso em sua *Verdade Tropical* (1997) nos exhibe.

O capítulo 1, intitulado *O Tropicalismo narrado por Caetano Veloso e o Pensamento Social Brasileiro: possibilidades de um debate*, abre a tese para retratar experiências partilhadas, entre gerações<sup>5</sup>, que apontam para a ideia de “quem somos nós”, num movimento que une o passado ao presente, e insinua rastros do futuro, mesmo que neste tempo estejam quase sempre conjugadas ideias utópicas que unem razão e sentimentos. Além disso, propõe uma releitura de autores clássicos, como Paulo Prado (1928), Gilberto Freyre (1933) e Sérgio Buarque de Holanda (1936), confrontando-os com o pensamento contemporâneo de Jessé de Souza (2015, 2017, 2018). Inclui, também, no bojo das reflexões, o movimento antropofágico associado à literatura de Oswald de Andrade. Isso porque, a partir dessa projeção, foi possível criar um laço entre narrativas que não só tensionam as fronteiras entre a “alta” e “baixa” cultura, como também valorizam a experiência da canção popular em meio aos debates culturais em universo mais amplo, fazendo surgir, desse modo, novas narrativas sobre os movimentos artísticos. Narrativas essas que colocam diferentes ideias de brasilidade em disputa e inserem Caetano Veloso na lista dos intérpretes da nossa cultura, junto a uma tradição de pensadores brasileiros. Nesse capítulo, serão apresentadas as principais ferramentas teóricas do materialismo cultural de Raymond Williams (2011), cuja explanação é

---

<sup>5</sup> Entende-se, aqui, por sua geração, conforme lembra Dunn (2009), aquela que se restringe à sua classe social, à sua formação educacional e, até certo ponto, à sua localização geográfica. Nessa geração, se incluem estudantes da classe média urbana e jovens profissionais, envolvidos na produção cultural ou no ativismo político, como músicos, cineastas, dramaturgos, atores, artistas visuais, educadores, jornalistas, líderes estudantis e organizadores trabalhistas. Ou seja, uma geração com acesso desproporcional à mídia eletrônica e imprensa, bem como a universidades, museus, centros culturais e órgãos públicos.

subsidiada por autoras brasileiras como Maria Elisa Cevasco (2014) e Adelia Miglievich-Ribeiro (2016, 2020) e pelo autor Paulo Gajanigo (2020).

No capítulo 2, *A onda da brasilidade (romântico) revolucionária*, revisita-se um Brasil, nos anos de 1960, numa ambiência marcada por uma “agitação cultural-revolucionária” (RIDENTI, 2010a), com intento de impulsionar a “modernização” da cultura nacional e a mudança no plano dos costumes, em plena ditadura militar. Nessa parte, serão recuperados estudos e pesquisas recentes que tratam o Tropicalismo, mesmo que indiretamente, como uma “estrutura de sentimentos”. Para isso, associaremos, notadamente, a perspectiva de Marcelo Ridenti (2010a), no tocante à noção de “Brasilidade Revolucionária”, e de outros estudiosos da(s) temática(s) elencada(s) no contexto brasileiro, principalmente dos anos de 1960 e 1970, à visão que Raymond Williams (2011) tem da arte como objeto de estudo, num movimento que confirma a ideia de que os textos artísticos tanto refratam quanto compõem a “estrutura de sentimentos” de seus contextos sociais. Intenta-se, ainda, reconstituir memórias sobre o debate das diferentes visões da época, as quais se definiam pela oposição entre os valores político-culturais e os valores de procedimento do mercado ou entre o nacionalismo populista brasileiro e a influência e dominação estrangeiras, pondo em evidência a relação da cultura com a política. No debate, daremos luz à edição avulsa de “Narciso em Férias”, publicada em 2020, que traz registros do processo aberto pela ditadura militar contra Caetano Veloso com base no AI-5, sobre os quais nem mesmo o músico tinha conhecimento da existência.

Em *Verdades Tropicais em prosa, hibridização e trânsitos literários*, capítulo 3 da tese, procura-se localizar a obra *Verdade Tropical*, no campo da literatura, observando estratégias de escrita que assumem a indecidibilidade como etiqueta textual. Noutras palavras, realça-se o cunho híbrido de *Verdade Tropical*, a partir do qual se tensionam diferentes vieses, fazendo do livro uma narrativa “escorregadia”, “movediça”, enfim, uma escrita “mestiça”, nos termos da escritora Gloria Anzaldúa (2005), no intento de mostrar que a escrita de *Verdade Tropical* se alinha, mesmo que não seja essa a intenção do autor, ao pensamento pós-colonial sobre “fronteiras” como espaço de lutas e tensões. Esclarece-se que o pós-colonial nega qualquer ruptura efetiva com a tradição eurocentrada. Na verdade, se reapropria dela, subvertendo elementos dessa tradição, para pensar a construção de um outro cosmopolitismo, nos termos de Silviano Santiago (2004).

No capítulo 4, *Verdade Tropical, numa perspectiva histórico-social: teatro, música e poesia*, pretende-se recuperar figuras do cenário cultural, que, direta ou indiretamente, fizeram parte da trajetória de vida de Caetano Veloso, e contribuíram, em alguma medida, para sua formação artística. Vê-se, nessa parte da pesquisa, que uma “estrutura de sentimentos” relacionada à brasilidade revolucionária, na década de 1960, nascia em diferentes campos: música, teatro e cinema, por exemplo. Sendo assim, “retratos” de diferentes gerações de artistas, que se apropriaram de métodos antropofágicos *a la Oswald de Andrade*, sacados pelas lentes de Caetano Veloso (1997), serão recuperados para dar uma roupagem nova ao que se convencionou chamar de música popular brasileira<sup>6</sup>. À parte disso, antecipa-se o pensamento de José Ramos Tinhorão (2010) — crítico austero do Tropicalismo e do imperialismo na música popular brasileira — em especial na figura de Carmem Miranda: grande inspiradora do movimento tropicalista. Essa antecipação se deve ao fato de que as críticas de Tinhorão não se direcionam, em termos específicos, ao livro *Verdade Tropical*. A temática que envolve diretamente críticas ao livro será arrolada no capítulo seguinte.

O capítulo 5, *A verdade de Caetano, sob suspeição: percursos críticos*, encerra o desenvolvimento da tese. É nele que vem à tona, até onde sabemos, um dos maiores debates entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz (2012b) acerca de *Verdade Tropical*. Se Schwarz, munido de ferramentas afiadas do seu materialismo histórico, adquirido na academia, contesta veemente certas “verdades”, narradas no livro do tropicalista, Caetano, por outro lado, assume, como material de defesa mais significativo, sua vivência no campo musical e sua relação com a ditadura militar, para responder, sem perder o ar de deboche que lhe é peculiar, apenas àquilo que para ele seria mais relevante. Com isso, faz remissão à forma de experiência que Williams denomina “consciência prática”, que “quase sempre diferente da consciência oficial, não é apenas uma questão de liberdade relativa ou controle. A consciência prática é aquilo que está sendo realmente vivido, e não apenas aquilo que acreditamos estar sendo vivido” (WILLIAMS, 1979, p. 133). Por fim, nesse capítulo, o prefácio acrescido à nova versão de *Verdade Tropical* (2017) é recuperado em sua relevância para referenciar o que se

---

<sup>6</sup> Não ignoramos a complexidade histórica do conceito de música popular. Entretanto, tomamos o conceito de “música popular” para nos referirmos à música gravada/comercial, que discerne, mesmo com certa abertura de fronteiras, no caso da Tropicália, da música de “concerto” (erudita), em termos mais restritos, e daquela tida como “folclórica”, de tradição oral. Para mais detalhes sobre o termo, ver: MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Buckingham: Open University Press, 1990.

constitui a réplica do autor à crítica do livro, notadamente, feita por Roberto Schwarz (2012b), tido como emblemático de uma certa “prestação de contas” de nossa história recente. As cortinas se abrem, também, para João Camillo Penna (2017) que, na reavaliação de um marcante período brasileiro, “advoga” a favor de Caetano Veloso.

Nas considerações finais, recapitularemos o itinerário da pesquisa, tentando responder às questões colocadas como situações-problema, a partir da versão de eventos históricos que Caetano Veloso nos revela. Com este roteiro, pretendemos observar que contribuições *Verdade Tropical* podem oferecer aos estudos culturais, que nos possibilitam localizá-la como temática que, mais do que nunca, nas estruturas de sentimentos do presente, merece destaque no campo acadêmico do nosso tempo.

*Capítulo 1*

O TROPICALISMO NARRADO POR CAETANO VELOSO E O PENSAMENTO  
SOCIAL BRASILEIRO: POSSIBILIDADES DE UM DEBATE

Falar verdade  
Ter vontade  
Topar  
Entrar na vida  
Com a música  
Obá  
Olá  
Brasil  
Taque o pariu  
Que gente!

**(Caetano Veloso)**

A geração de tropicalistas, na década de 1960, assumiu uma postura revolucionária frente aos padrões estéticos da época. Ousadia, atrevimento e subversão deram o tom de suas artes, ideias e modo de vida. Não há como negar que ela foi, no mínimo, inspiradora. Analisar *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, como partícipe da construção do imaginário da nação é o nosso maior desafio, posto que seus cânones são sabidamente os mais ilustres acadêmicos brasileiros. Começamos, então, por um gesto subversivo, inspirado nos tropicalistas, resilindo convenções e fazendo dialogar a narrativa do artista da MPB às interpretações emblemáticas de brasilidade.

Caetano Veloso revela-se um leitor compulsivo e anárquico. Leu (e alguns citou diretamente em seu livro) ensaístas célebres, contrastando, por exemplo, Paulo Prado a Gilberto Freyre e Mário de Andrade a Oswald de Andrade. Ressaltou em *Verdade Tropical* a importância da liderança intelectual destes dois últimos escritores para o movimento modernista brasileiro, que, como lembra o cancionista, foi “lançado escandalosamente em São Paulo em 22, com uma semana de recitais e exposições que suscitaram admiração, susto e horror - e lançaram as bases de uma cultura nacional” (VELOSO, 1997, p. 241). Oswald mostra-se, contudo, uma figura mais inspiradora, sob o olhar tropicalista, por representar “a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclástica do movimento”, contrariando a natureza “responsável, normativa e organizadora” de Mário de Andrade (VELOSO, 1997, p. 241).

Sabemos, então, que o movimento antropofágico, atrelado ao modernismo de Oswald de Andrade, fala mais alto ao Tropicalismo musical que qualquer outra obra dos acadêmicos brasileiros, haja vista que, de modo geral, “o tom dos escritos modernistas é muito mais de perplexidade do que de constatação e de testemunho” (VELLOSO, 1988, 246). Prova disso está no caráter contracultural de suas experimentações estéticas, bem ao estilo oswaldiano.

O propósito dos modernistas ligou-se fortemente à (des)construção da narrativa de nação. Houve fases distintas no movimento. Nos anos 1920, predomina a euforia, o humor, o tom carnavalesco, jovem e confiante, cujos adversários eram as oligarquias e as estruturas tradicionais, tomando como expressão, por exemplo, a poesia parnasiana e a pintura acadêmica. Portanto, os modernistas abandonavam um “passado” em prol de outro, a que atribuíam nossas raízes populares. Disso se tratava a tarefa de (des)construir o Brasil: “sou modernista. Sou-o sobretudo por ser brasileiro. Quero, por isso, a formação e uma arte nacional, que se há de extrair, sem dúvida, da obra dos antepassados” (ANDRADE, 1990 apud. FRANCO, 2013, p. 213).

A brasilidade pretendida por aquela geração apoia-se no conceito de “tradição seletiva” ou “passado significativo” do crítico marxista gaulês Raymond Williams, que se traduz como processo de seleção de heranças do passado, experiências e significados vividos, que se apresentam como “cultura residual”, passíveis, portanto, de se conformarem à cultura dominante. Nas palavras do próprio autor, esse processo,

[...] é sempre transmitido como 'a tradição', 'o passado importante'. Mas o principal é sempre a seleção, o modo pelo qual de um vasto campo de possibilidades do passado e do presente, certos significados e práticas são enfatizados e outros negligenciados e excluídos. Ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou colocados em formas que apoiam ou ao menos não contradizem outros elementos intrínsecos à cultura dominante efetiva (WILLIAMS, 2005, p. 217).

Ao Brasil Colonial “selecionado” pelos modernistas se juntariam “os princípios futuristas [...], a civilização da máquina e do progresso” (SANTIAGO, 1987, p. 124). A partir da segunda fase do modernismo, acentua-se a busca do “nacional-popular”. Foi revisitando o barroco setecentista mineiro, que os modernistas produziram, então, uma experimentação estética revolucionária, necessariamente aliada à questão da brasilidade:

Uma das grandezas do movimento consiste justamente em ter colocado tanto a questão da atualização artístico-cultural de uma

sociedade sub-desenvolvida como a problemática da nacionalidade. Nesse sentido, a partir da segunda fase do modernismo (1924 em diante) o ataque ao passadismo é substituído pela ênfase na elaboração de uma cultura nacional, ocorrendo uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros (OLIVEN, 1986, p. 69).

Também é, em sua segunda fase, que o modernismo passa a se preocupar mais enfaticamente com as questões políticas, na atmosfera do getulismo e do Estado Novo, entre 1937 e 1945.

Os maiores interlocutores de Caetano são os músicos, os artistas plásticos, diretores de teatro, dramaturgos, poetas, atores, críticos da cultura e jornalistas, que defendemos como também intérpretes da brasilidade, ainda que pouco mencionados na rubrica do pensamento social brasileiro, feito por uma elite acadêmica, como já observamos. É, por isso, que o enredo de *Verdade Tropical* não declara abertamente a influência desse pensamento na consolidação do Tropicalismo. Nem por isso, Caetano desconhece os ilustres intérpretes da brasilidade.

Os temas do “colonialismo”, da “cordialidade brasileira” e da “democracia racial” não são estranhos ao autor de *Verdade Tropical*. Além disso, a comparação entre Brasil e EUA aparece tanto no livro, quanto no artigo de Caetano Veloso “Diferentemente dos americanos do norte” (2005), dando lume ao antigo debate acerca de uma suposta impessoalidade nos países de colonização anglo-saxã *versus* o personalismo e o patrimonialismo das colônias portuguesas — isto é, a inseparabilidade entre o “público” e o “privado” como marcador da identidade brasileira, consagrada por Sérgio Buarque de Holanda (1936) e retomada mais tarde em outros estudiosos da brasilidade. Também, Caetano não é indiferente ao elogio de Freyre à maleabilidade do português e do brasileiro a que, contudo, Sérgio Buarque de Holanda atribui uma “inabilidade social” e um obstáculo ao estabelecimento da modernidade. Os clássicos do pensamento social brasileiro não tangenciam o tema da cultura de massas, embora os sociólogos da cultura brasileira mais contemporâneos o façam, a exemplo de Renato Ortiz (2012), Sérgio Miceli (1979) e Marcelo Ridenti (2010; 2014), a partir da experiência dos anos de 1960. No que nos importa, é interessante notabilizar Caetano como um partícipe, talvez sem a mesma pompa dos eruditos, da construção das narrativas de Brasil:

Caetano faz a ponte entre as análises de Brasil, empreendidas por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque a partir dos anos 1930 (exatamente quando o rádio começava a participar intensamente da construção de uma nova identidade nacional para o país) e as novas possibilidades

de interpretação da brasilidade sob a luz dos movimentos internacionais de massas e juventude dos anos de 1960 (quando a TV passou a participar de forma decisiva nesse processo). Além disso, é fundamental reafirmar que a antropofagia oswaldiana dos anos de 1920, refletida na invenção da bossa nova de João Gilberto nos anos 1950, é a linha que costura a projeção de Brasil proposta pelo autor de *Verdade Tropical* (JULIÃO, 2017, p. 342).

Alguns pontos de inflexão no debate que reconstruiremos, a seguir, merecem atenção: Seria Caetano ambíguo em relação à crítica da formação social brasileira? Teria, em algum momento, se aliado a Freyre (1933) para dizer que a escravidão no Brasil sobre indígenas e africanos resultou em algo como “quase virtudes” (VELOSO, 2005)? É suspeito dessa ambiguidade, por exemplo, o trecho da canção *Noites do Norte* (2001)<sup>7</sup>, em que Caetano reproduz Joaquim Nabuco que diz que a escravização nos trópicos “espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade” e “insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte”? Haveria, em *Verdade Tropical*, indícios de que a “raiz da tristeza” fez brotar uma felicidade inerente ao povo brasileiro, de modo que a mestiçagem, enquanto resultado, seja lida como valorosa, ainda que não o modo (nem a causa) como ela se deu?

O ano de 1928 torna-se relevante para esta tese, pois foi nesse período que foram publicados o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade; o livro *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. É real que os manifestos oswaldianos, uma das principais fontes de inspiração do Tropicalismo musical, insurgiam-se contra um tipo de pensamento que insistia na negatividade da nação, tal como se percebe em *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado. Também, nada mais distinto da antropofagia de Oswald que o sincretismo conservador e autoritário de Gilberto Freyre<sup>8</sup>, ainda quando esbanjador de alegria. Aliás, Freyre era herdeiro e

<sup>7</sup> Letra de *Noites do Norte*, disponível em:

< <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/568970/#album:noites-do-norte-2001>>. Acesso em: 05/05/2021.

<sup>8</sup> Gilberto Freyre, com seu *Manifesto Regionalista* (1926), também ofereceu sua interpretação da brasilidade, inflamando críticas entre ele e alguns autores paulistas. Chegou a repudiar, por exemplo, as concessões “futuristas” de Mário de Andrade e seus elogios sobre a industrialização vertiginosa da Paulicéia Desvairada, acusando-o de não prever as contraditórias consequências desse processo. Também acusou Oswald de Andrade de possuir uma visão beneficiária de “estrangeirismos”, declarando-se um “antropófago”. Por outro lado, Oswald não deixou de debochar das ideias de Gilberto Freyre. Vale dizer, porém, que Oswald soube reconhecer a importância do pensamento de Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, para a visão afirmativa do potencial brasileiro na construção de uma “civilização mestiça”. Se num artigo intitulado “Carta a uma torcida Oswald critica Freyre, no ensaio “Descoberta da África”, Oswald não poupa elogios aos estudos de Freyre” (ALMEIDA, 2020, p. 56).

saudosista da aristocracia dos engenhos de açúcar, acreditando piamente na desordem provocada pela urbanização acelerada. Oswald, seu antípoda, “ponta de lança” do clima de 1922 a que ficaria vinculado, era um entusiasta do cosmopolitismo. O sociólogo pernambucano vê a “mistura” como emblema da pacificação do povo brasileiro; o historiador paulista não crê nisso. Mas, Oswald não nega seu sincretismo: somos modernos porque não somos copistas do estrangeiro, mas sabemos valorizar o que temos de genuíno como nação de modo que o brasileiro “deglute o estrangeiro”, misturando passado, presente e futuro. O *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928, subverte a linha civilizatória. Rejeitando e absorvendo os elementos alienígenas, torna-os nacionais. A ousadia e a irreverência são suas marcas: “Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (ROCHA, 2011, p. 28).

Ou seja, “Oswald, com o *Manifesto Antropófago*, deu sentido teórico à irônica proposta de “poesia de exportação” na forma de uma experiência de pensamento cada dia mais atual nas circunstâncias do mundo globalizado” (ROCHA, 2011, p. 13). Sobre essa conciliação do nacional e do cosmopolitismo, também fala Mário de Andrade:

Se nós quiséssemos concorrer para a organização econômica da Terra, com o trigo próprio da Rússia ou o vinho próprio da França ou da Itália, a nossa colaboração seria inferior, secundária, inútil porque nem o trigo nem o vinho são específicos de nossa terra. Mas, com a borracha, o açúcar e o café e a carne que podemos alargar, engrandecer a economia humana (ANDRADE apud. BERRIEL, 1987, p. 68).

É de “estrutura de sentimentos” que falamos ao revisitar a geração modernista. Também, é uma articulação concreta entre pessoas e sentimentos que constituiu o Tropicalismo, uma “atmosfera”, “ambiência”, “clima”, “humor” (*mood*) em que se nutriam artistas e intelectuais brasileiros. Conservadores e iconoclastas, anárquicos e revolucionários, “alienados” e engajados, dependendo do repertório que usamos para relê-los. Nada disso se dava no vácuo. O materialismo cultural de Raymond Williams subsidia-nos em nossa análise.

## 1.1 Aportes teórico-metodológicos em Raymond Williams

Há exatos 100 anos, num vilarejo do país de Gales, no Reino Unido, nasceu Raymond Henry Williams (1921-1988), um dos principais expoentes na crítica cultural da *New Left*<sup>9</sup> inglesa. A partir desse autor, como lembra Sérgio Miceli (2001),

A cultura vai emergindo assim como um rico manancial de sentidos e enlaces analíticos: espaço e instância de dominação; esfera de realização da hegemonia e de poder de classe burguês; modo (objetivo e subjetivo) de vida, das representações, das emoções, em suma, da dimensão subjetiva da prática individual e social (MICELI, in: CEVASCO, 2001, p. 13).

Ou seja, o pensamento de Williams expressa um modo peculiar de se ler a cultura, pós-1945. Suas intervenções críticas mudaram o patamar do debate nesse campo. Para esse autor, a cultura é algo ordinário, é experiência comum, rotineira (WILLIAMS, 2015). Nessa acepção, todos nós temos (e produzimos) cultura. “Ela é de todos em todas as sociedades e em todos os modos de pensar” (WILLIAMS, 2015, p. 06), embora tal definição afronte as formulações hegemônicas que filtram o domínio da cultura, localizando-a, à parte, da vida cotidiana. Nas palavras de Cevasco (2001), explicando a perspectiva de cultura de Williams, vê-se que:

[...] a definição mais prosaica de cultura como um modo de vida, e a mais elevada, de cultura como os produtos artísticos, não representam alternativas excludentes: o valor de uma obra de arte individual reside na integração particular da experiência que sua forma plasma. Essa integração é uma seleção e uma resposta ao modo de vida coletivo sem o qual a arte não pode ser compreendida e nem mesmo chegar a existir, uma vez que seu material e seu significado vêm do coletivo (CEVASCO, 2001, p. 25).

Quer dizer, Williams assume a palavra cultura processada na conjunção entre o tradicional e o criativo, para designar todo modo de vida, bem como as artes e o aprendizado. Em suma, “um modo de compreender e aferir a organização da vida em um determinado momento histórico” (CEVASCO, 2001, p. 50), o que retrata a reformulação do conceito para um uso mais democrático. Até porque “designar como

---

<sup>9</sup> No contexto do pós-guerra, mais especificamente entre as décadas de 1960/70, a *New Left* britânica surgiu como um grupo heterogêneo – dentre eles comunistas dissidentes, socialistas independentes e intelectuais radicais – que diante dos avanços do imperialismo e das revelações dos abusos autoritários da URSS, realizaram esforços visando suprir a necessidade de se pensar novos rumos políticos dentro da esquerda (CEVASCO, 2001, p. 123-125).

cultura somente as produções dos grandes artistas exclui todas as formas de expressão e formação de significados e valores” (CEVASCO, 2001, p. 52). Nessa perspectiva, o crítico galês recusa a dicotomia “cultura popular” e “cultura erudita”, refutando qualquer hierarquia.

À luz do materialismo cultural proposto por Williams, cultura não assume, portanto, valor de superioridade, como sugere o termo “alta cultura”, a que se associa a ideia de uma sensibilidade refinada. O que fica subentendido no adjetivo “cultural”, enquanto conceito por ele reelaborado, é o modo como os grupos da sociedade se compreendem na relação com o mundo. Para seu marxismo, o elemento se constituía na relação “cultura-classe” (e não “modo de produção” e “cultura”), dando relevância ao campo das experiências, ao modo como as relações sociais são vividas e nas quais se dão a luta entre a hegemonia e a anti-hegemonia. Daí, o interesse dessa crítica literária por diferentes manifestações artístico-culturais, dentre as quais se reserva espaço para as culturas dos subalternos e dos marginalizados, e, por extensão, para a música popular (CEVASCO, 2001).

Ao se pensar em uma cultura comum, há um ponto do pensamento de Raymond Williams que merece atenção: o crítico não se vale de “cultura” em termos de construções homogêneas, como se as comunidades fossem formadas por indivíduos (re)produzindo a mesma coisa, ou seja, “uma cultura igual”. Pelo contrário, em sua acepção, trata-se da possibilidade de que todos possam participar ativamente na formação da cultura em suas diferenças, sob uma ótica democrática, uma questão extremamente atual. O resultado, então, seria a pluralidade de valores e de formas de vida, longe do que hoje salta à vista com a lógica do “mais do mesmo” que os meios de comunicação replicam. No lugar de uma cultura sintética, ou massificação da cultura, Williams pensa a constituição de uma cultura comum e cotidiana na medida da abertura de canais de comunicação entre as diferentes experiências, consciências e significados na construção de uma sociedade solidária e de uma cultura democrática (PAIVA, 2014), como horizontes de luta.

### 1.1.1 Estrutura de sentimentos e outras categorias de análise

Infraestrutura econômica e superestrutura jurídico-político-ideológica não são compreendidos por Raymond Williams de maneira estanque e dicotômica, como faz, sobretudo, o marxismo althusseriano. A partir da ideia de totalidade, são tratados como processos imbricados, de modo que a superestrutura não é determinada pela “base”, como puro reflexo. São dinâmicas recíprocas, que se influenciam mutuamente. A cultura é “a um só tempo – e aí está o fundamento de seu materialismo cultural – trabalho imaginativo, intelectual e material” (DINIZ, 2020, p. 172). Diz Williams:

Então, devemos dizer que quando falamos de “base”, estamos falando de um processo, e não de um estado. E não podemos atribuir a esse processo algumas propriedades fixas a serem posteriormente traduzidas aos processos variáveis da superestrutura. Muitos dos que quiseram e querem fazer da proposição comum algo mais razoável concentram-se na depuração da noção de superestrutura. Mas eu diria que cada termo da proposição deve ser reavaliado em uma direção específica. Temos de reavaliar a “determinação” para a fixação de limites e o exercício de pressões, afastando-a de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Temos de reavaliar a “superestrutura” em direção a uma gama de práticas culturais relacionadas, afastando-a de um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, fundamentalmente, temos de reavaliar “a base”, afastando-a da noção de uma abstração econômica e tecnológica fixa e aproximando-as das atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, atividades que contêm contradições e variações fundamentais e, portanto, encontram-se sempre num estado de processo dinâmico (WILLIAMS, 2011, p. 47).

Percebe-se, portanto, que Williams compreende a totalidade social numa dinâmica de relação entre estruturas (econômica e cultural-ideológica) e os processos, eventos, pessoas, o que indubitavelmente envolve sensações e práticas, sentimentos e circunstâncias. Ou seja, envolve “relação entre o objetivo e o subjetivo, a fim de relacionar múltiplos elementos e dimensões do todo, ainda que soubesse que algo “vital” sempre escaparia a qualquer pretensa totalidade” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2020, p. 05).

Nessa chave, está aventada a noção Williamsiana de “estrutura de sentimentos”, que assume as experiências notadas e vividas como sentimentos concretos, capazes de causar efeito (e afeto) na dinâmica social. Adelia Miglievich (2020) e Paulo Gajanigo (2020) tomam as noções de *Stimmung* e de *mood* (as quais convergem com a ideia de

“clima”, “atmosfera”, “ambiência”), para se referir à descrição dos “afetos comuns”, sentidos que entrelaçam corpos e matérias e são capazes de contagiar uma época.

Gajanigo (2020) expõe, seguindo o conceito *Stimmung*, de Heidegger, que o clima é uma forma de sintonização coletiva, um ajuste coletivo de humores, fruto da necessidade de sintonia do “ser-aí” e o mundo. O clima é algo como a frequência em que o sujeito se engaja, ou se vê em outros sujeitos, e que é a disposição afetiva básica pela qual sente e age. São, assim, disposições nas quais habitamos e que já foram habitadas por outros, e que estão em circulação, e nos circundam. Os aspectos coletivos do *mood* são bem próximos do conceito de “clima social” e político.

A ideia de sintonização que está na formulação alemã é chave para nosso estudo. Quando se age sobre o clima de um ambiente, de uma situação social, age-se sobre a referência afetiva da prática dos sujeitos. Toda prática social está já imbuída em um clima que é social, é a sintonização dos sujeitos ao clima que os faz interessados e interessantes no mundo. Nesse sentido, o conceito de clima explora um aspecto que não está evidente nos estudos sobre discurso, a saber, as condições afetivas ambientais (a sintonização) que permitem um sujeito agir numa certa situação social. Por essa razão, afirmamos que a disputa pelo clima de um debate público é um aspecto relevante na compreensão dos conflitos políticos, pois é por meio dela que se configura o que é ou não audível. O foco no clima também sugere a relevância dos instrumentos de ambientação social, ou seja, instituições, mecanismos, aparelhos que atuam na configuração social do clima. Nesse sentido, a conexão com o conceito de “estrutura de sentimentos” de Raymond Williams ajuda a compreender a centralidade da cultura na disputa sobre como sentir e seu aspecto intrinsecamente político (GAJANIGO, 2020, p. 171).

Para o pesquisador, a aproximação entre o conceito de *mood* e estruturas de sentimentos tem sido frequente. As semelhanças dão-se no caráter social das formas de sentir que apontam para uma relação específica entre cultura e política. Uma diferenciação a se notar entre os dois conceitos, porém, está no fato de que as estruturas de sentimentos estão geralmente ligadas a grupos e gerações, enquanto o “clima” traduz-se, também, em situações específicas, as quais, contudo, nascem de várias estruturas de sentimentos (GAJANIGO, 2020, p. 171). Pode-se pensar aqui desde festivais a peças teatrais, shows, encontros, seminários.

A fim de explicar que a vida social implica necessariamente experiências em comunicação, Miglievich-Ribeiro também enfatiza a ideia heideggeriana, reiterando que “A vida é *Stimmung* e se realiza de modo afetivo e corporal, quando a alteridade nos toca “como se de dentro”. [...] Algo como um dentro-fora” (MIGLIEVICH-RIBEIRO,

2020, p. 07). E, que “afeto é energia, humores, emoções, inflexões, desejos, paixões, sentimentos, que produzem as experiências tais como as vivenciamos” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2020, p. 10). A cultura como ambiência modelada e a modelar os comportamentos sociais promove a “hipótese cultural” de Raymond Williams.

[...] é uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um período [...] Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão (WILLIAMS, 1979, p. 134).

Ou seja, trata-se de uma ferramenta teórica de apreensão de processos emergentes de experiências peculiares a uma determinada geração e/ou em dada situação (*mood*) com potencial para desvelar “o que parece sorrateiro demais para ser observado e frágil excessivamente para influenciar os processos sociais, ainda que os constituam e neles toda ação esteja inevitavelmente imersa” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2020, p. 05).

Soares (2011) contribui para o esclarecimento da noção de “estrutura de sentimentos”, tal como elaborada por Raymond Williams, ao defini-la como “uma tentativa de apreender processos de emergência de experiências típicas que constituem um certo quadro geracional” (WILLIAMS, 2011, p. 134). Evidencia-se, portanto, o caráter social dessas e não apenas individual, bem como experiências com força de influência, mas que não se institucionalizaram, estando “em desenvolvimento”. Trata-se, então, de uma formação emergente, em ebulição. Nas palavras do crítico galês:

As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais em solução, distintas de outras formações semânticas sociais que foram precipitadas e existem de forma mais evidente e imediata. Nem toda arte, porém, se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos. As formações efetivas da maior parte da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações ou perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, como solução, se relaciona (WILLIAMS, 2011, p. 134).

Miglievich-Ribeiro (2020) chama-nos atenção ainda para a importância das estruturas de sentimentos, no campo da pesquisa acadêmica, quando diz:

Identificar as “estruturas de sentimentos” é observar a vida propriamente, seus movimentos, metamorfoses, dinâmicas e “tonalidades contextuais”. Embora a estrutura de sentimentos não seja uma estrutura tal como no estruturalismo, é articulação, em resposta ao mundo que se herdou, articulação ou articulações estas que nos importa estudar como sociólogos. Em tais movimentos, experiências anteriores são conectadas ao surgimento do “novo”, ainda frágil para ser assim reconhecido (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2020, p.11).

Vale lembrar mais uma vez que, a partir das estruturas de sentimentos, não se considera a subjetividade como simples reflexo das condições materiais de vida, tampouco como necessariamente resultados sintomáticos da condição de classe. Como lembra Enio Passiani (2020), as estruturas de sentimentos “são mediadas pelos pertencimentos dos indivíduos a certas formações culturais<sup>10</sup> que podem reiterar os vínculos de classe ou desestabilizá-los” (PASSIANI, 2020, p. 13). Ou seja, Raymond Williams, por meio do conceito de estrutura de sentimentos, criava uma ferramenta analítica para reconhecer o surgimento do “novo” nos processos históricos. A literatura e as artes apresentam-se, para o crítico, como espaço privilegiado de registros de práticas e sentimentos partilhados, que articulam uma reação a mudanças na organização da sociedade.

É uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação (CEVASCO, 2001, p. 158).

O conceito de hegemonia, de orientação gramsciana, é fulcral para Williams, e integra o conjunto de relações que envolvem as estruturas de sentimentos. Em sua reformulação do conceito, o crítico afirma:

A hegemonia é sempre um processo ativo, mas isso não significa que seja simplesmente um complexo de características e elementos dominantes. Pelo contrário, é sempre uma organização mais ou menos adequada, e uma interligação de valores, práticas e significados que de outro modo estão separados e são mesmo dispares, e que ela

---

<sup>10</sup> Ao analisar os membros do grupo de Bloomsbury, Raymond Williams observa que (con)vivência ou a troca de experiências num determinado momento da vida são mecanismos capazes de construir, em várias situações, vínculos que podem exceder a partilha de posicionamentos políticos, ideológicos e estéticos em comum. C.f.: WILLIAMS, Raymond. *O Círculo de Bloomsbury*. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011, p. 201-230.

especificamente incorpora numa cultura significativa e numa ordem social efetiva (WILLIAMS, 1977, p. 118).

Noutras palavras, para Williams, hegemonia não representa uma relação passiva de dominantes sobre dominados, como se no processo o poder fosse exercido de cima para baixo, livremente, sem nenhuma força de resistência ou resposta. Tampouco, trata-se apenas de formas de controle de ideologia, compreendidas comumente como “manipulação” ou “doutrinação”.

É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes (WILLIAMS, 1977, p. 113).

Adelia Miglievich-Ribeiro (2020) aprofunda um pouco mais essa questão, ao observar que:

Williams nota a astúcia na maneira como a hegemonia “incorpora” as experiências e significados praticados e vividos como “cultura residual”, e, como tal, não põem em xeque a cultura dominante. De modo similar, observa como a “tradição seletiva” elege as heranças do passado a serem preservadas e valorizadas no interior da cultura dominante impondo-se como um “passado significativo”, em detrimento de outras memórias que poderiam contradizer o status quo. A par disso, o processo de hegemonia realiza cooptações sutis das culturas alternativas à cultura dominante, assimilando o mais rápido possível o que poderia ser “perigosamente emergente” oupositor, isto é, potencialmente contestador da ordem hegemônica (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2020, p. 06).

Nesse contexto, é preciso estar atento ao que Williams diz sobre a existência da possibilidade de “estruturas de oposição” e de “estruturas alternativas” em uma dada ordem social. Em relação à forma “residual”, Raymond Williams diz que experiências (ou “consciência prática”), significados e valores não identificáveis ou manifestos na cultura dominante, “são, apesar de tudo, vividos e praticados sobre a base de um resíduo, tanto cultural quanto social” (WILLIAMS, 2005, p. 218). Em atividades culturais reais, elas podem ser incorporadas à cultura dominante, operando na dinâmica cultural, embora se constituam efetivamente no passado. Já, no tocante à “emergente”,

constituída pelo “novo”, pela prática contemporânea efetiva, o crítico observa que a cultura dominante visa à sua incorporação imediata. Por abranger uma produção constante de novas experiências, significados, valores e outros modos de relações, dota-se de uma potência contra-hegemônica. Por isso, representa uma ameaça ao *status quo*.

Explicita-se acima que as noções de estrutura de sentimentos e de anti-hegemonia estão imbricadas a outra hipótese cultural elaborada Raymond Williams: “tradição seletiva” ou “passado significativo”, como já comentamos. É preciso acrescentar, no entanto, que a tradição, à luz do materialismo cultural — por mais que isso possa parecer contraditório, principalmente para os conservadores — não se constitui num segmento inerte de uma estrutura social. Não se refere a algo como “sobrevivência do passado” (CEVASCO, 2001). Ela funciona, segundo Cevasco, norteadas por princípios de seleção. Possui mecanismos de incorporação, capazes de articular processos de identificação e definição de cultura, fazendo com que o presente seja formado, apresentando uma versão do passado deliberadamente criada para estabelecer uma conexão com o presente, ratificando seus significados e valores (CEVASCO, 2001).

Williams observa que, dentre os mecanismos de incorporação de que a cultura dominante depende, estariam, por exemplo, as instituições educacionais, responsáveis pela transmissão dessa cultura, em termos práticos. Em termos mais teóricos, filosóficos e no nível da história das várias práticas, estaria o processo que ele denomina tradição seletiva:

Os processos educacionais; os processos mais amplos de treinamento no interior de instituições como a família; as definições práticas e a organização do trabalho; a tradição seletiva no nível intelectual e teórico: todas essas forças estão envolvidas na elaboração e reelaboração contínuas da cultura dominante efetiva, e sua realidade, como experiência, como algo construído em nossa vivência, depende delas (WILLIAMS, 2005, p. 217).

Diferentemente das estruturas “dominantes” ou “residuais”, as estruturas de sentimentos são, sobretudo, formas emergentes, que se tornam notáveis à medida que ameaçam, ou perturbam, a ordem das coisas (WILLIAMS, 1979). Por não estarem condicionadas a uma forma sócio-política explícita nem estarem submetidas às redes burocráticas, são mais ágeis para contornar a hegemonia. Na verdade,

Williams está interessado nos tipos de mudanças incrementais que se reúnem em torno de uma ou mais gerações. Quer saber como podemos

falar de “atmosfera de mudança” (ou de permanência) sem que pareçamos abdicar do mundo factual. Eis que sentimentos são reais. Talvez, os artistas, como “antenas” possam expressá-los melhor em suas obras, que não se descolam de suas trajetórias e das de seus grupos; mas há “artistas” em todos nós, há potência desestabilizadora e criativa, há capacidade de se impressionar, sentir, perceber, não como ato individual, mas como convivência (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2016, p. 15).

Adensando os aspectos mais gerais dessa teoria, para o que importa particularmente à tese, podemos, então, dizer que o pensamento de Raymond Williams nos parece esclarecedor e válido, pois toma as obras de literatura como importante objeto de estudo que, em seu caráter emancipatório, abrange processos emergentes de experiências peculiares que são catalizadores da “energia transformadora” de uma época (WILLIAMS, 2015).

Se para os estudos culturais, conforme já observamos, um documento ou uma obra de arte é cultura, por sua vez, nesta, concretamente se dão as lutas por hegemonia. O Tropicalismo, nesse prisma, são vivências e relações corpóreas, sobretudo, desde a dramaturgia até a economia, desde a música até as instituições políticas, desde a arquitetura até a culinária. Quando nos referimos a esse movimento, falamos de experiências e de afetos que permanecem ou mudam no tempo e no espaço.

Desse modo, supomos que analisar *Verdade Tropical*, à luz de Williams, ajuda a percebermos o Tropicalismo como estrutura de sentimentos de uma brasilidade revolucionária (RIDENTI, 2010a). Apesar de surgir num contexto complexo da história brasileira, marcado pelo pessimismo, advindo de crises, repressões e censuras, esse movimento musical, de modo utópico, inventivo e crítico, antropofágico, disputa espaço com outras experiências e narrativas sobre brasilidade.

## **1.2 Revisitando brasilidades: pontos e contrapontos**

Como dito, são de estruturas de sentimentos (WILLIAMS, 2003, 2011) que tratamos, ao visitar os pontos e contrapontos na orquestração das narrativas sobre o Brasil, a fim de

incluir Caetano Veloso e sua obra híbrida *Verdade Tropical*. Uma característica registrada por alguns pensadores sociais sobre a identidade brasileira aparece já no capítulo introdutório de *Verdade Tropical*: o potencial de tecer superstições, sem precedente em nenhum outro país do mundo, aproximando-se da narrativa freyreana:

O brasileiro é por excelência o povo da crença no sobrenatural: em tudo o que nos rodeia sentimos o toque de influências estranhas; de vez em quando os jornais revelam casos de aparições, mal-assombrados, encantamentos. Daí o sucesso em nosso meio do alto e do baixo espiritismo (FREYRE, 2003 (1933), p. 106).

Defendemos nesta tese que Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, para além de contar sua biografia e escrever sobre os tempos que viveu e a plêiade de artistas que o cercaram, pensa o Tropicalismo como uma alegoria<sup>11</sup> do Brasil, estando explicitamente interessado no pensamento social brasileiro e em propor a sua “verdade” de quem somos nós. Com isso,

Caetano insere-se na grande tradição dos intérpretes da “formação” brasileira, desdobrando na área da canção popular e do *show business* aspectos de uma reflexão que dialoga com figuras como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido, e que encontra na abordagem marxista de Roberto Schwarz pontos de tensão e diálogo de férteis consequências, sobretudo pelo modo como se contrapõe (WISNIK, 2005, p. 121).

Caetano Veloso diz em *Verdade Tropical* que a carreira de professor secundarista sempre o atraiu e que, para poder ensinar Filosofia ou Inglês, até mesmo retomaria os estudos: “Estar entre jovens e explicar coisas, ter um grupo de pessoas admiradas e gratas pelo [seu] saber era uma fantasia frequente” (VELOSO, 1997, p. 92). Sua entrada no universo musical se deveu aos “empurrões dos amigos”, mas, no que importa, a vocação para o magistério de Caetano Veloso conjugava-se à de cancionista: a de pensador da cultura brasileira, que queria ter uma audiência para a qual falar. Como a sala de aula não lhe foi possível, o palco se tornou o principal espaço de interlocução com o público. As estantes de livrarias, as bancas de revistas e programas de TV e rádio contribuíram também para divulgação de suas ideias sobre questões nacionais e internacionais, quase sempre acompanhadas de alguma polêmica.

---

<sup>11</sup> Partimos da ideia de Soares (2003), que assimila o símbolo enquanto concepção universalizante e restauradora de obra de arte como valor de culto, no sentido consagrado pela história da arte e pelos românticos, em contraposição ao alegórico que, segundo pensa, expressa um nível distinto de articulação entre a arte e a história, que não se adequa aos interesses das classes dominantes (SOARES, 2003, p. 04). E que assimila o campo das fragmentações, do ambíguo, do contraditório.

A base ideológica do Tropicalismo exibida em *Verdade Tropical* consolida-se, mais notadamente, nas discussões propostas pelo campo da música popular, embora outras manifestações artísticas, como teatro e poesia, sejam tributárias desse movimento. Caetano Veloso, seguindo os passos de “seu mestre” João Gilberto, “propõe uma interpretação da cultura brasileira” (WISNIK, 2005, p. 122). Nesse sentido, a canção popular apresenta-se como “o som do Brasil do descobrimento sonhado, em que se deslumbra um outro descobrimento, menos identificado ao conquistador português, do que ao índio que não cobria suas vergonhas” (WISNIK, 2005, p. 122). Dito de outro modo, em *Verdade Tropical*, Caetano, a partir de proposições de pensadores brasileiros da década de 1930, propõe uma interpretação da brasilidade alinhada aos movimentos da cultura de massa e às vanguardas artísticas nacionais e internacionais dos anos de 1960, sem abrir mão dos fundamentos da antropofagia de Oswald de Andrade, lançados na década de 1920, e já perceptíveis em trabalhos de músicos anteriores a João Gilberto; mas que, com esse músico, na visão de Caetano, ganhou uma expressão, de âmbito internacional, muito reveladora de nossa identidade. Enor Paiano (1996) endossa Caetano, ao afirmar que o Tropicalismo coincide com os pressupostos de criação de uma arte brasileira de vanguarda que “não se funda numa interpretação homogênea e unívoca do Brasil, mas na apropriação de elementos do cenário nacional, que ganham novo significado dentro desse conjunto diversificado e expõem as contradições nacionais” (PAIANO, 1996, p. 23).

Num trecho da “Intro”, o autor de *Verdade Tropical* põe em xeque algumas versões sobre o “descobrimento” das Américas, debochando, nos moldes da estética tropicalista, de versões oficiais sobre um hipotético “continente independente ou uma ilha descomunal no meio do Atlântico Sul” (VELSOSO, 1997, p. 13) que teria pegado os conquistadores “de surpresa”. Em tom irônico,

Podiam dizer-nos, por exemplo, que Colombo não passou das ilhas da América Central e que o continente propriamente dito só veio a ser alcançado, pelos portugueses, oito anos depois: ou então que Cabral descobriu a existência da América do Sul, de que os espanhóis não teriam a menor idéia; mas não: contam-nos que o Brasil apareceu como um continente independente ou uma ilha descomunal no meio do Atlântico Sul, para surpresa dos navegadores lusitanos que, querendo costear a África para chegar às “Índias”, afastaram-se demasiadamente para oeste. Que esse acontecimento histórico tão mal definido seja situado com tanta exatidão na metade do segundo milênio da nossa era só estimula a

produção de uma autoconsciência nacional a um tempo inconsistente e exagerada (VELOSO, 1997, p. 13-14).

Caetano Veloso recorda em seu livro que, por meio da bula papal, foi estabelecido o Tratado de Tordesilhas, daí a “necessidade política” de haver dois “descobrimientos” distintos: um português e outro espanhol. A conclusão, para ele, é que “ficamos assim com essa imensa ilha flutuante, homônima da ilha utópica dos europeus medievais, e talvez mais irreal do que ela, esse enorme lugar-nenhum cujo nome arde” (VELOSO, 1997, p. 14). Evidentemente que esses acontecimentos históricos não se estancam nas versões defendidas por narrativas oficiais. Tampouco as sugestões de Caetano para esses desacertos históricos visam a uma solução. A ideia do autor é debochar dos documentos oficiais, apenas. Há algo muito maior e mais complexo por trás do processo de colonização da América Latina, que extrapolaria o objetivo desta tese e os argumentos do cancionista. O que importa é pensar que diante de uma nação (a)fundada em fantasias, cuja desigualdade social e de renda é acentuada desde a origem, a geração tropicalista se posiciona como uma bandeira de enfrentamento.

O autor de *Verdade Tropical* vê vantagens nos constructos culturais oriundos do subdesenvolvimento, o que é estranho demais para a esquerda<sup>12</sup>, e, ao mesmo tempo, faz com que seja mais uma vez cogitada sua afinidade com o pensamento conservador freyreano, embora, na tese, observado como um uso heterodoxo do clássico. De fato, posiciona-se ao lado de quem crê que a riqueza artística advém, contraditoriamente, dos aspectos negativos e terríveis da formação do país: “especialmente, da possibilidade de seguir um caminho aberto, antes de tudo, pela estética e pela cultura, que Caetano Veloso assume o risco de afirmar para o Brasil um dever de originalidade e grandeza” (JULIÃO, 2017, p. 341).

Importa atestar, contudo, que o cancionista separa-se do intérprete pernambucano em sua defesa da inserção brasileira no mundo “moderno” e de se estabelecer um vínculo mais acentuado com o cenário internacional. Logo, o Tropicalismo, sob a lente de *Verdade Tropical*, não para no elogio ao “atraso”, pois chama o atraso de atraso. Próximo dos intelectuais modernistas como Oswald de Andrade, não quer qualquer

---

<sup>12</sup> No Brasil daquela época, costumava-se referir coletivamente aos partidos políticos de esquerda (ou progressistas), aos movimentos sociais e aos grupos culturais como: as esquerdas (DUNN, 2008).

passado e, certamente, não o das oligarquias canavieiras, como Freyre, e almeja um futuro que dê conta dos desafios contemporâneos. Gesto utópico que assume a perspectiva de reiterar o passado como arma para lutar pelo futuro. Como declara Ridenti (2010a),

O Tropicalismo não pretendia ser porta-voz da revolução social, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos de mercado de produção cultural sem deixar de criticar, de um lado a ditadura e, de outro, uma estética de esquerda acusada de menosprezar a forma artística. Articulava aspectos modernos e arcaicos, buscando retomar criativamente a tradição cultural brasileira e ao mesmo tempo incorporar influências estrangeiras de forma “antropofágica” [...]. Afinal, paradoxalmente, como sugere o nome tropicalismo – que se refere à utopia de uma civilização livre nos trópicos –, sua preocupação básica continuava sendo a constituição de uma sociedade desenvolvida e de um povo autônomo, afinados com as mudanças no cenário internacional (RIDENTI, 2010a, p. 102).

Os pressupostos tropicalistas dialogam diretamente com o pensamento de Raymond Williams, no exercício de compreender a cultura como algo comum e a democracia como direito humano amplo. Em ambas as perspectivas, a esperança<sup>13</sup> é um recurso importante para a transformação social. Sendo assim, reafirmam o compromisso de viabilizar esse sentimento, ao invés de tornarem o desespero convincente (WILLIAMS, 2015).

### 1.2.1 A tristeza brasileira, na visão de Paulo Prado

Publicado em 1928, o livro de Paulo Prado *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* propõe uma interpretação de brasilidade a partir da ideia de atraso econômico e cultural da nação. Contrariando o pensamento de que, apesar de todas as adversidades e infortúnios, o brasileiro é um povo alegre, o historiador Paulo Prado o vê como um ser

---

<sup>13</sup> Em uma postagem de Caetano, no Facebook, dia 15/01/2021, ele diz: O meu impulso básico é mais otimista, a palavra Esperança é uma palavra que ecoa em mim, e eu tenho isso, essa dimensão – e não gosto de abrir mão dela! O mundo está muito difícil e não é fácil falar de esperança agora e dizer que tipo de esperança você tem e de que, mas a estrutura da esperança está aqui. Disponível em: < Caetano Veloso | Facebook >. Acesso em: 15/01/2021.

essencialmente melancólico e triste. Segundo o autor, esse sentimento foi herdado dos colonizadores, os quais encontraram em terras brasileiras estímulos para a sua lascívia e para a sua ganância por riqueza que vitimaram e corromperam muitos.

Prado afirma que os primeiros “descobridores” das terras brasileiras eram homens a quem o Renascimento revelara o prazer de viver. Lançavam-se com a energia da época aos mais arriscados empreendimentos, na esperança de fortuna rápida. Nesse cenário, “tudo favorecia a exaltação do seu prazer: os impulsos da raça e a molície do ambiente” (PRADO, 1981, p. 44), mas a um alto preço.

O autor abre o capítulo de seu ensaio, com a seguinte tese:

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fizera ressuscitar (PRADO, 1981 [1928], p. 17).

Percebe-se, então, que, além da luxúria, Paulo Prado acrescenta mais um impulso que dominava os colonos: a cobiça – algo “insaciável, na loucura do enriquecimento rápido” (PRADO, 1981, p. 49). Segundo o autor, o Brasil real não inspirava interesse. “Era uma terra descoberta por acaso, e que ao acaso foi deixada por muito tempo” (PRADO, 1981, p. 50). O que trouxera “degredados que abandonavam nas costas as primeiras frotas exploradoras, ou naufragos, ou gente mais ousada desertando das naus, atraída pela fascinação das aventuras” (PRADO, 1981, p. 27) era a balela de existência de minas de ouro no Brasil, naquele tempo, os quais “no anseio do enriquecimento cometeram todos os crimes que os homens dessa época praticavam para satisfação das suas paixões” (PRADO, 1981, p. 63), num sacrifício em vão, vivendo, apenas, um sonho de riqueza.

O desenvolvimento da tese de Paulo Prado a respeito da identidade brasileira se sustenta na soma dessas duas obsessões desenvolvidas ao extremo pelos europeus em contato com a natureza e as mulheres negras e indígenas. A luxúria excessivamente cultivada, a ponto de dominar até mesmo a inteligência e os sentimentos desse povo, daria origem a outro traço distintivo do caráter brasileiro, impelindo-o para um estado de melancolia. Conforme o autor,

Na luta entre esses apetites — sem outro ideal, nem religioso, nem estético, sem nenhuma preocupação política, intelectual ou artística — criava-se pelo decurso dos séculos uma raça triste. A melancolia dos abusos venéreos e a melancolia dos que vivem na ideia fixa do enriquecimento — no absorto sem finalidade dessas paixões insaciáveis — são vincos fundos na nossa psique racial, paixões que não conhecem exceções no limitado viver instintivo do homem, mas aqui se desenvolveram de uma origem patogênica provocada sem dúvida pela ausência de sentimentos afetivos de ordem superior (PRADO, 1981[1928], p. 91-92).

Noutras palavras, para Paulo Prado, o brasileiro é essencialmente um povo triste, sem princípios éticos e morais, entregues, muito além da medida, aos prazeres da carne e dominado pela ambição por riqueza. Os Estados Unidos, diferentemente do Brasil, é uma nação que, nessa perspectiva, teria dado certo, por sua forte disciplina religiosa, a qual gerou uma poderosa unidade de espírito social:

Foi essa poderosa unidade de espírito social, ajudada por um rigoroso princípio cooperativo, que promoveu e realizou a independência dos Estados Unidos. Nesse processo evolutivo, a religião, estabelecida em condições favoráveis de higiene moral, preparou a atmosfera saudável em que pôde prosperar a nação (PRADO, 1981, p. 85).

O Brasil, de outro modo, fora colonizado por aventureiros insanos e marginais de toda espécie, oriundos de Portugal, um país “já gafado do germen de decadência” (PRADO, 198, p. 99). Além disso, em terras brasileiras, se estabeleceu o regime de escravidão que, conforme Prado, contaminou as relações inter-raciais, perturbando e envenenando a formação da nacionalidade, “não tanto pela mescla de seu sangue como pelo relaxamento dos costumes e pela dissolução do caráter social, de consequências ainda incalculáveis” (PRADO, 1981, p. 99).

Caetano Veloso (1997) faz referência ao ensaio de Paulo Prado na obra *Verdade Tropical*. Retoma as ideias contidas no terceiro capítulo, “A tristeza”, para dizer que o historiador confunde o sentimento melancólico com a incapacidade de o Brasil se organizar socialmente e alcançar progresso econômico:

Em Retrato do Brasil (1928) Paulo Prado atribui a “tristeza” do nosso povo (que ele vê confundida com nossa incapacidade de organização social e progresso econômico) à luxúria que dominou a vontade dos primeiros europeus aqui chegados: os poucos portugueses deixados sem mulheres brancas “numa terra radiosa” sucumbiram à complacência das nativas e geraram a prole brasileira inaugural sob o signo da mestiçagem e da permissividade (VELOSO, 1997, p. 479).

Para estabelecer diálogo com a tese de Prado (1928), Caetano Veloso (1997) recorre a lembranças da juventude. Diz ele que, aos 22 anos de idade, quando conheceu São Paulo – cidade onde Paulo Prado nasceu – ficou surpreso com a ausência de casais beijando-se na boca ou trocando carícias em público. Relata ainda que ele e Dedé, sua então namorada, foram inclusive repreendidos mais de uma vez por se beijarem em público. De modo a argumentar contrariamente à lógica do historiador sobre a tristeza ligada à permissividade e esta ao atraso econômico, observa:

(...) na Santo Amaro dos anos 50, como no Rio ou em Salvador, essas cenas eram tão costumeiras quanto em Paris. Pode-se pensar que a distensão dos hábitos sexuais cresce na razão direta do desenvolvimento urbano, e que numa cidade pequena do interior da Bahia haveria mais moralismo público do que numa grande metrópole como São Paulo (VELOSO, 1997, p. 480).

A premissa formulada por Caetano sobre a questão, pronunciada de forma evidentemente irônica, filia-se ao seguinte raciocínio: “é que, se Paris era mais urbana, Santo Amaro era mais "brasileira" do que São Paulo - ali os imigrantes europeus tinham formado uma coletividade operosa e atada a claros princípios morais” (VELOSO, 1997, p. 480). O que se tira disso, e que parece óbvio, é que a ideia da tristeza como marca distintiva do brasileiro é, sob a ótica tropicalista, um tanto duvidosa. Santo Amaro parecia Paris quanto a costumes, o que colocaria em xeque, então, a tese de Prado.

Na música “Geleia Geral”<sup>14</sup>, apresentada em *Verdade Tropical* como a versão de Torquato Neto do Tropicalismo, há lastros de que a brasilidade evocada nos discursos tropicalistas segue em outra direção. Não há síntese que incida sobre algum sentimento unívoco. Portanto, o Brasil jamais poderia se resumir em “gente triste”, apenas. Quando Caetano Veloso, ao comentar a construção de “Geleia Geral”, sugerindo que, além da leveza de outros dispositivos líricos, a canção traz “a melancolia fingidamente escondida”, ele sinaliza uma ambiguidade que se instaura em dois movimentos. O primeiro aponta um teor de melancolia na canção, como forma de se contrapor aos discursos nacionalistas-ufanistas vigentes. Já o segundo movimento, que se apoia na

---

<sup>14</sup> Favaretto (2007) propõe uma análise da música *Geleia Geral*, que soa engraçada até mesmo para Caetano (1997), pelo trocadilho com o alimento “Geleia Real”. Curiosamente este alimento é descrito e amplamente divulgado pelas estratégias de mercado, como um estimulante biológico com ação energética e regeneradora do organismo, o que, na letra da canção, enquanto metáfora, além de sugerir a ideia de “carnavalização”, deboche e ironia, premissas centrais na estética tropicalista, faz remissão ao “espírito” de vitalidade do movimento. Para Favaretto, concentram-se na canção, em grau máximo, “a alegoria do Brasil e a linguagem de mistura, numa relação de perfeita homologia. Por isso, essa música é o paradigma da produção tropicalista” (FAVARETTO, 2007, p. 111).

ideia prevista a partir do advérbio modal “fingidamente”, sugere uma brasilidade movida pela convivência dos opostos. A tristeza seria apenas mais um sentimento que merece evidência na formação brasileira. Nessa perspectiva, a citação direta do verso oswaldiano “A alegria é a prova dos nove” (ROCHA, 2011, p. 30) alude a outro verso do manifesto antropófago: “Antes de os portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (ROCHA, 2011, p. 30). Portanto, na proposta tropicalista, em que o múltiplo é carta marcada e não prevê sínteses, se tecem também discursos de empatia com um país verdadeiramente festivo.

### 1.2.2 O luso-tropicalismo de Gilberto Freyre

Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (1933), define o brasileiro como o encontro benfazejo de três raças: o branco, o negro e o indígena. Essa obra surge para tentar solucionar a velha indagação, apresentada a partir da independência do Brasil: Quem é o brasileiro? Haja vista a dificuldade de uma definição desse povo, por haver uma grande variedade de etnias no território nacional. A resposta de Freyre a essa pergunta passa a ser adotada como uma espécie de versão oficial do Brasil: a teoria da miscigenação.

*Casa Grande & Senzala*, publicado em 1933, é o primeiro e mais notório livro de Gilberto Freyre. Essa obra destaca-se por se distanciar da intelectualidade brasileira até então que se guiava, de algum modo, pelas tradições advindas do século XIX, pautadas em teses eugenistas. A obra abre o caminho para um modo diferente de se pensar a miscigenação. Desse modo, a recepção de *Casa Grande & Senzala* (1933) foi favorecida pelo contexto de sua publicação. À época, intelectuais mais jovens se insurgiam contra o ambiente que havia no Brasil e em outras partes do mundo que repercutia o racismo científico numa época de hegemonia positivista.

O foco dessa questionável ciência era de que as raças detinham padrões genéticos diferenciados que definiam populações inteiras pelo “sangue”, além de estabelecer uma hierarquia entre elas. O mestiço se encontrava no nível mais baixo dessa escala. Sendo

assim, pode-se dizer que o termômetro brasileiro acusava uma sensação média de que se tratava aqui de um país inexecutável ou inviável, devido à grande miscigenação das suas raças constitutivas. Ou seja, a única saída para o progresso nacional, de acordo com o pensamento eugenista, seria o branqueamento da população.

Por meio desse seu renomado ensaio, Gilberto Freyre (1933) rechaça as doutrinas (como as teorias de Gobineau, o determinismo de Henry e o darwinismo social de Spencer) que apontavam a necessidade de branqueamento do Brasil, suplantando a crença de que a mestiçagem resultaria na produção de progênies degeneradas, ameaçadora da “raça branca”, devido ao seu suposto potencial insalubre sobre a sociabilidade. Quer dizer, a partir da obra de Freyre (1933), vira-se de ponta à cabeça, a escala de civilidade, colocando o mestiço como a raça mais promissora. É válido acentuar, como faz Renato Ortiz (2012):

Com a Revolução de 30, as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social. Dentro desse quadro, as teorias raciológicas tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil (ORTIZ, 2012, p. 40).

Nesse ponto, convém abrir um parêntese para lembrar que a entrada definitiva do racismo na literatura científica serviu também ao propósito de abonar e legitimar tanto a dominação colonial quanto as legislações racistas e os horrores do nazismo, deixando entrever, à luz do processo histórico, que se tratou de mais um dos instrumentos a serviço da hegemonia política e da exploração econômica. A respeito desse assunto, o sociólogo Jessé Souza vem empreendendo esforços intelectuais, no sentido de tentar desconstruir determinados “mitos” colocados a serviço de um grupo social privilegiado para exploração das classes populares no Brasil. Mais adiante, a tese retomará o pensamento desse autor.

Voltando a Freyre, deve-se, assim, olhar para o negro e o índio como povos que contribuíram significativamente para a cultura do Brasil, em diferentes esferas, participando no processo de construção do caráter brasileiro. A indolência e a corrupção moral, dantes sempre atribuídas aos negros/índios, são tributárias muito mais do meio e dos constrangimentos sociais e econômicos do latifúndio canavieiro. Além disso, o livro de Freyre assinala o perfil lascivo do próprio colonizador português, que supera em libidinagem os demais povos formadores do país. Ainda assim, se não pela plasticidade

do colonizador luso, em sua aclimação aos trópicos e em seu desejo pela mulher negra e índia, jamais a civilização brasileira teria se constituído. Entretanto, o contributo das distintas culturas era hierarquizado:

O sistema patriarcal de colonização portuguesa do Brasil, representado pela casa-grande, foi um sistema de plástica contemporização entre as duas tendências. Ao mesmo tempo que exprimiu uma imposição imperialista da raça adiantada à atrasada, uma imposição de formas europeias (já modificadas pela experiência asiática e africana do colonizador) ao meio tropical, representou uma contemporização com as novas condições de vida e de ambiente (FREYRE, 2003 [1933], p. 17).

Pensando a “cultura como luta política” (HALL, 2009), na esteira de Fanon (2008) e dos Estudos Culturais, sabemos que há uma disputa entre discursos de brasilidade. Nessa perspectiva, *Casa Grande & Senzala* (1933) se apresenta como uma narrativa de coesão ou “equilíbrio de antagonismos”, como define o próprio Freyre (1933), mecanismo sem o qual, para ele, não haveria o estabelecimento de um projeto nacional que exaltasse esse Brasil-cadinho<sup>15</sup>,

Há ressalvas bastante importantes a serem feitas. Nos anos 1950, a escola sociológica paulista, encabeçada por Florestan Fernandes (1964), articula uma crítica severa a Freyre. O ponto principal foi denunciar que a harmonia que o intelectual Pernambuco identificou em *Casa Grande & Senzala* (1933), muito mais do que um elogio ao mestiço, atçou o mito da “democracia racial”<sup>16</sup>, que reforçou, ao contrário de se antagonizar, a política do branqueamento da população brasileira. Mais que isso, Freyre que, mesmo reconhecendo os maus-tratos aos cativos, nunca chegou a atacar o sistema escravocrata, dizendo ter sido algo como um “mal necessário”, a gerar muito bons frutos, posto que jamais o Brasil teria sido erguido se não pela economia latifundiária e escravocrata. Nesse caso, a miscibilidade “foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas” (FREYRE, 2003 [1933], p. 35).

---

<sup>15</sup> Expressão apropriada de Gilberto Freyre para nomear a ideologia que traduz a diversidade como característica fundamental da nossa identidade "Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro" (FREYRE, 2003 [1933], p. 191).

<sup>16</sup> Expressão que não foi cunhada pelo antropólogo pernambucano que, não obstante, contribuiu com todo o arcabouço teórico que a justificou, permitindo que outros a verbalizassem e passassem a se comportar politicamente como se ela existisse (JACINO, 2017, p. 46).

Não demoraria muito para Freyre estender sua lusofilia às colônias de Portugal na África, mais preocupado em afirmar a superioridade do colonialismo ibérico (também o espanhol na América Latina) ao anglo-saxão e aos demais do que em expor a tragédias das guerras de libertação, assim como, no Brasil, as sequelas dos 400 anos de escravagismo. Vários sociólogos hoje aderem a essa crítica, tal como Jessé Souza (2015; 2017). Aceitar passivamente a ideia de harmonia entre as raças seria desconsiderar as muitas sentenças de punição e mortes brutais aplicadas aos negros escravizados, bem como invisibilizar as inumeráveis lutas, resistências, enfrentamentos, dissidências, fugas e formação de quilombos, além dos horrores que culminaram em suicídios ou filicídios, das mães escravas que não queriam que os filhos vivessem a mesma barbárie. À parte disso, assumir que “uma espécie de sadismo do branco e de masoquismo da índia ou da negra terá predominado nas relações sexuais como nas sociais do europeu com as mulheres das raças submetidas ao seu domínio” (FREYRE, 2003 [1933], p. 56) indica que a solução brasileira para os antagonismos é naturalizar o indefensável. Freyre seguramente sabe dos horrores da escravidão, mas os narra da varanda da *Casa Grande*:

O furor femeeiro do português se terá exercido sobre vítimas nem sempre confraternizantes no gozo; ainda que se saiba de casos de pura confraternização do sadismo do conquistador branco com o masoquismo da mulher indígena ou da negra. Isso quanto ao sadismo de homem para mulher - não raro precedido pelo de senhor para moleque. Através da submissão do moleque, seu companheiro de brinquedos e expressivamente chamado *leva-pancadas*, iniciou-se muitas vezes o menino branco no amor físico (FREYRE, 2003 [1933], p. 56).

*Casa Grande & Senzala* (1933) traduz o ponto de vista de um herdeiro da aristocracia rural, em franca decadência, que tenta amenizar o conflito racial no Brasil, comparativamente aos dos Estados Unidos, onde a segregação era legislada e a luta antirracista se deu mais explicitamente com enfrentamento nas ruas pelos direitos civis igualitários entre brancos e negros.

Em nossa tese, importa que o pensamento de Gilberto Freyre forjou o imaginário social brasileiro de distintas maneiras e para fins os mais mutuamente excludentes. Ora apropriada para servir aos propósitos da “modernização conservadora”, ora para inspirar, como no caso de Caetano, a “antropofagia” que consagra a mistura como o que o brasileiro traz de melhor.

### 1.2.3 Freyre e Veloso: (des)equíbrios em *Verdade Tropical*

Caetano Veloso não parece, pelo menos, em *Verdade Tropical*, querer muito “puxar assunto” com Gilberto Freyre na conversa sobre o Brasil. O Gilberto que é colocado em primeiro plano, na sua narrativa ensaística sobre a brasilidade, é outro: o João Gilberto.

Uma vez que Caetano Veloso descreve o Tropicalismo a partir de sua experiência subjetiva de entrada no universo da canção popular, é com os músicos que vai dialogar mais intensamente. O autor do “relato autobiográfico” tem o inventor da bossa-nova, sob o ponto de vista da revolução musical, como “mestre supremo”. O cancionista não quer, com certeza, perder seu chão: a música. Mas, seu desafio é ultrapassar algumas fronteiras, de modo que assume que *Verdade Tropical* é, de certa forma, “uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciou concomitantemente à composição e à interpretação de canções” (VELOSO, 1997, p. 18). A carreira de crítico cultural sempre perdia para a de compositor musical, mesmo assim, por meio da música, Caetano tentava enxergar mais: *Verdade Tropical* “é antes um esforço de entender como [passou] pela Tropicália, ou como ela passou por [ele]” (VELOSO, 1997, p. 18).

Para explicar a origem onomástica do movimento que virou a música popular pelo avesso, apelidado de Tropicalismo, o nome de Gilberto Freyre aparece explicitamente uma única vez, em *Verdade Tropical*:

O nome (inventado pelo artista plástico Hélio Oiticica e posto como título em uma canção minha pelo homem do Cinema Novo Luís Carlos Barreto) Tropicália, de que o derivaram, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o “lusotropicalismo” de Gilberto Freyre (algo muito mais respeitável) ou com o mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo ismo, o qual, justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário e do repertório criados. No entanto, é com esse rabicho que a palavra aparecerá mais frequentemente nas páginas que se seguem, uma vez que tudo isto aqui não passa de um esforço de divulgação internacional do gesto. De qualquer forma, apesar de algum protesto íntimo, há muito tempo que nós já admitimos o termo tropicalismo como eficaz operacionalmente (VELOSO, 1997, p. 17-18).

Observa-se, nesse trecho, que a relação estabelecida entre marcas do trabalho desses dois autores, ao mesmo tempo em que propõe um elo – por meio do que Caetano Veloso chama de rabicho, o sufixo “ismo”, nomeador do termo “lusotropicalismo”, de

Freyre, e o apelido do movimento musical “tropicalismo” – em certa medida, sugere um distanciamento. Ou seja, Caetano Veloso faz questão de enfatizar que não é muito afeito ao apelido com que o movimento foi mais amplamente divulgado. Sua preferência é pelo nome “Tropicália”; para evitar que se confunda com a ideia freyreana ou com o estudo de doenças tropicais. O aposto “algo mais respeitável” em referência a Freyre, a nosso ver, pode trazer, considerando o contexto da exposição, certa ambiguidade. De fato, o cantor poderia estar aludindo ao pensamento do sociólogo, a partir da expressão “lusotropicalismo”, como algo importante nas teorias sociais e da cultura, ao menos na ideia que o nome sugere; ou, apenas, de forma irônica, deixando supor que não gostaria de que seu pensamento se confundisse com o de Freyre. Entretanto, se nas entrelinhas pode se insinuar uma ressalva ao pensamento freyreano, fora da obra, podem-se encontrar indicativos dessa relação ambígua com o intérprete consagrado do pensamento social brasileiro.

Em seu artigo para a Folha de São Paulo, “‘Democracia racial’ rima com ‘homem cordial’” (2006), Caetano Veloso compara duas obras de Joaquim Nabuco, *O Abolicionista* e *Minha Formação*, livros escritos em meados do século XIX, à *Casa grande & Senzala*, de Freyre. Para o músico, Nabuco “tinha abordado o essencial do que está em Gilberto Freyre. Muito antes, muito melhor, muito mais no ponto” (VELOSO, 2006, n.p). Além disso, afirma que “há mais decisões intelectuais relevantes sobre a casa grande e a senzala do que nos livros de Freyre” (VELOSO, 2006, n.p). Acrescenta ao dito que Freyre sempre o agradou em cheio e que nunca achara que o sociólogo negligenciasse os aspectos horrendos da nossa formação. Fecha o artigo com um jeito todo original: “É por ser assim tão a favor de Freyre que pude (ou precisei) achar Nabuco maior” (VELOSO, 2006, n.p).

Outro texto em que Caetano, depois da publicação de *Verdade Tropical* (1997), se reporta à *Casa grande & Senzala* é “Don’t look Black? O Brasil entre dois mitos: Orfeu e a democracia racial”, inserido no livro *O mundo não é chato* (2005), organizado por Eucanaã Ferraz. Nele, Veloso ressalta a importância da obra de Freyre, principalmente por “representar a liberação de uma autoimagem racialmente eufórica dos brasileiros”, fazendo com que a expressão “democracia racial” se insinuasse “como um rótulo adequado a essa euforia” (VELOSO, 2005, p. 29). Essa afirmativa acompanha o pensamento de grande parte dos estudiosos que defendem as ideias de Freyre. É matéria pacífica para muitos. Entretanto, a frase que entendemos ser relevante para a retomada

da ambiguidade (em que pese, a nosso ver, ser uma ambivalência proposital e carregada de lucidez) se apresenta assim: “Ela [a democracia racial] se tornou também alvo obsessivo das críticas de cientistas sociais e militantes políticos, de tal forma que **quase** se pode falar num mito do mito da democracia racial” (VELOSO, 2005, p. 29, grifo nosso).

Há uma mão dupla nas possibilidades abertas pelo advérbio “quase”, que insinua a incerteza de Caetano quanto à questão, no referido trecho de *O mundo não é chato* (2005). Ainda assim, cogitar que a obsessão hoje em denunciar a “democracia racial” como um mito chegou a um patamar inusitado, permite-nos pensar que haveria no âmbito social ainda brechas para a consolidação de uma verdadeira democracia racial. Quer dizer, no “quase um mito do mito” de Caetano Veloso, estariam subentendidos tanto o reconhecimento de que a ideia de Freyre é fundamental para que a democracia racial se estabeleça, quanto a sugestão de uma grande responsabilidade: a de transformação social, ou seja, de enfrentar as grandes e complexas mazelas da sociedade brasileira. Para Veloso, numa demonstração de lucidez quanto aos limites e à potência do pensamento freyreano, privilegiando a última, “a experiência brasileira deve ser enriquecida pelo mito da “democracia racial”, não desqualificada por ela” (VELOSO, 1997, p. 221). Dito de outro modo, o “x” da questão não estaria na crítica pela crítica, mas no esforço intelectual de fazer com que as aptidões do povo brasileiro que inspiraram a ideia de “mito da democracia racial” fossem materializadas para que o mito de fato se concretizasse ao se abolir efetivamente o racismo. Essa prática, à luz das expectativas de Caetano Veloso, permitiria, em tese, que o mito fecundasse a realidade. Caetano não abdica, assim, da utopia tropicalista que incluiria a democracia racial como porvir, o elogio do mestiço e do híbrido, não mais como um engodo, mas como verdade.

A questão é demasiadamente polêmica, sobretudo com o ressurgimento da obra hoje. Os movimentos identitaristas, ao verem sua aposta da democracia racial, ainda que como projeto a se realizar, entendem como uma tentativa de encobrir a memória do povo negro que, no dito hibridismo, é sempre o lado a ser obscurecido. Caetano não acentua ainda em suas aparições públicas a luta antirracista, na denúncia do racismo estrutural, institucional e cotidiano (KILOMBA, 2019). Em outra perspectiva, porém, há quem compreenda a arte de Caetano como a alegoria da esperança: o “mito do mito” como um processo de construção que o cancionista nunca mencionou que se daria sem lutas, mas no palco está a utopia realizada, não o longo e árduo caminho até alcançá-las.

Sua estética é a da esperança (e utopia) que parece um sonho (o show), mas talvez seja como um GPS que o orienta sobre onde estamos e aonde queremos chegar.

#### 1.2.4 *Raízes do Brasil* como uma interpretação da brasilidade

Na mesma esteira de empenho interpretativo sobre a cultura nacional e na sequência de *Casa grande & Senzala* (2003/1933), ganha notoriedade a obra *Raízes do Brasil*, publicado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda, em 1936, também numa época de plena efervescência das atividades intelectuais e artísticas. O livro traz como chave para a “redescoberta” do Brasil o conceito de “homem cordial”: ideia que se tornou central na história do pensamento social brasileiro.

Não há efetivamente registro algum sobre *Raízes do Brasil* em *Verdade Tropical*, nem tampouco o nome de Sérgio Buarque de Holanda é mencionado. Isso não significa dizer que seja possível descartar a presença do pensamento buarqueano na narrativa de Veloso, até porque essa hipótese de “cordialidade”, de atraso e de perspectiva de um futuro melhor, somadas à crença de um “vício de origem”, nasce em terras tropicais e atravessa a modernidade brasileira, autorizando o diálogo que buscamos estabelecer entre a atmosfera na qual nasce *Raízes do Brasil* (1936) e a estrutura de sentimentos em choque nos tempos e nos espaços do Tropicalismo, desde seu germen até fins de 1960, evidenciada na prosa *Verdade Tropical*.

Grosso modo, o homem cordial, o tipo ideal<sup>17</sup> das elites brasileiras, que, fruto da colonização portuguesa, é o homem que camufla sob a aparência da extroversão, da alegria, da afetividade, da generosidade, seus ímpetos, emoções fortes e autoritarismo.

---

<sup>17</sup> A ferramenta teórica: “tipo ideal”, proposta por Weber, cujo exemplo temos o “homem cordial”, em Sérgio Buarque de Holanda, objetiva dar um “corpo” ao objeto de estudo. Não se trata de esgotar, portanto, todas as possibilidades das interpretações da realidade empírica. Um conceito ideal é normalmente uma simplificação e generalização da realidade. Partindo desse modelo, é possível analisar diversos fatos reais como desvios do ideal: Tais construções [...] permitem-nos ver se, em traços particulares ou em seu caráter total, os fenômenos que se aproximam de uma de nossas construções; determinar o grau de aproximação do fenômeno histórico e o tipo construído teoricamente. Sob esse aspecto, a construção é simplesmente um recurso técnico que facilita uma disposição e terminologia mais lúcidas (WEBER, apud BARBOSA; QUINTANEIRO, 2002, p. 113). C.f.: QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia de. **Um toque de clássicos**: Marx, Durkheim e Weber. 2. Ed., revista e ampliada, Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2002.

Esse homem, detentor do poder de vida e morte, sobre todos que o rodeiam não seria em nada cortês, como, talvez, pense o senso comum, por sua impressionante afabilidade, em contraste com a frieza dos nórdicos, mas por agir impulsivamente, seja motivado por sentimentos bons ou, na mesma proporção, por sentimentos ruins. Para ele,

A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade (HOLANDA, 1936[1995], p. 146/7).

Segundo o referido autor, esse homem brasileiro apresenta um perfil marcado pela origem patriarcal e pela herança rural. Avesso às regras e práticas de formalidades, ele estaria na contramão de um *ethos* assentado nos princípios da modernidade: racional, impessoal, universal. Influenciado pelas ideias de Max Weber, Holanda define o homem cordial como patrimonialista, a tratar questões públicas como se fossem privadas, (con)fundindo essas duas esferas. Noutras palavras, conforme o pensamento buarqueano, o homem cordial atua nas diferentes esferas sociais, pública e privada, como se uma fosse a extensão da outra. Sérgio Buarque de Holanda (1936) busca na tradição, aqui tratada em sua negatividade, a resposta para a persistência do “ontem” no presente, pensando em projeções futuras. Nesse futuro imaginado — agora, em direto contraste a Freyre — o homem cordial seria sucumbido pela urbanização, dando vez a democracia plena e a ampla inclusão social.

Numa entrevista dada ao programa “Cidade de Leitores”, apresentado por Leila Richers, disponível para visualização no *YouTube*<sup>18</sup>, o professor de Literatura Comparada da UERJ João Cesar de Castro Rocha manifesta sua principal divergência com o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, quanto ao prognóstico da extinção do homem cordial. Ele explica que essa previsão se alicerça, na ótica de Sérgio Buarque, na possibilidade de um colapso das relações de caráter pessoal, em virtude da urbanização, levando em consideração que o que precisamente caracteriza as grandes cidades é o anonimato. Para João Cesar, Sérgio Buarque de Holanda, equivocadamente, via no anonimato das massas urbanas uma grande capacidade de transformação da

---

<sup>18</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=nyyMjp\\_r5\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=nyyMjp_r5_8). Acesso em: 20/06/2021.

sociedade brasileira, dado que poria fim às relações personalistas, impondo o tratamento igualitário aos, então, cidadãos. E, nas palavras do professor, para Sérgio Buarque de Holanda, só haveria desenvolvimento social, se o homem cordial literalmente desaparecesse do horizonte.

Por sua vez, nessa tomada de reflexões sobre a cordialidade brasileira, no capítulo 2 de sua dissertação de mestrado, intitulado “O homem traduzido e o homem cordial” (2008), Gustavo Tadeu Alkmim deixa claro que não propõe discutir a veracidade do “tipo ideal” — o que contrariaria definitivamente a tese de Max Weber — isto é, sua correspondência com a realidade e a história do brasileiro, reiterando que:

Certo ou errado, simples rotulagem ou não, mero fruto de imaginação ou não, é fato incontestado que o homem cordial tornou-se uma espécie de símbolo do Brasil, algo presente no imaginário coletivo da nação. Parece que, por ser carente de heróis, o brasileiro idealizou um “herói coletivo” que representa a sua índole – e boa parte do mundo comprou esta ideia (ALKIMIN, 2008, p. 91).

Alkmim (2008), em sintonia com a lógica moderna de que família e Estado representam uma descontinuidade e não uma extensão entre ambas, remonta ao pensamento de Holanda, que toma o patrimonialismo como um mal social, por distorcer a estrutura política das democracias liberais. No bojo de sua discussão, arrisca dizer que o velho Holanda era um pessimista, posto que concluía ser a democracia brasileira “um ‘lamentável mal-entendido’” (ALKIMIN, 2008, p. 98). Dessa forma, mostra que um ponto fulcral que distingue Buarque em relação a Freyre se vale da ideia de que este é “detentor de uma obra francamente mais otimista e mais centrada nos motivos que fazem do brasileiro um povo supostamente singular e feliz” (ALKIMIN, 2008, p. 98-99), enquanto o segundo reconhece, no estado das coisas no Brasil, um rebaixamento.

Registra-se ainda no artigo “Que morra o ‘Homem Cordial’: Crítica ao livro Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda”, escrito por Ramatis Jacino (2017), que no elogio ao homem moderno, em oposição ao “homem cordial”, Holanda desqualifica, conjuntamente, as culturas dos indígenas, dos negros e dos portugueses, portanto do “povo brasileiro”, apontando-o como responsáveis por um suposto fracasso dessa nação, por se distanciarem de um ideal de modernidade.

O elogio da brasilidade de Freyre e a crítica de nosso antiuniversalismo de procedimentos em Buarque de Holanda não apartam necessariamente ambos os clássicos. Para Jacino (2017), por exemplo, os dois escritos, por assim dizer, podem ser

postos no mesmo caldeirão, pois embora as conclusões sejam diferentes, ambos estereotipam o brasileiro. Atento a algumas metamorfoses do pensamento de Holanda, Jacino aponta que é na 3ª edição do livro, em 1956<sup>19</sup>, que:

[Buarque] atualiza o conceito de cordialidade e aprofunda o debate em torno de uma suposta dicotomia entre público e privado que caracterizaria nossa sociedade e a maneira como o privado teria sido privilegiado em detrimento do público, gerando uma sociedade patrimonialista onde a estrutura do Estado estaria entregue a familiares, amigos e apaniguados. Conceitos amplamente apropriados pelo senso comum e manifestados em expressões vulgares como “jeitinho brasileiro”, ampla e abusivamente utilizado por estudiosos que interpretam Raízes do Brasil com uma generosidade injustificável para o debate acadêmico (JACINO, 2017, p. 35).

Assim, os apegos ao senso comum estariam incrustrados quer em Freyre (1933) quer em Holanda (1936): os brasileiros, povos de uma singularidade oriunda da mestiçagem, são herdeiros de idiossincrasias, virtudes e vícios, as quais conformam a personalidade brasileira que compromete as estruturas alicerçadas no trabalho livre, “e que teríamos tendência, devido a nossa educação patriarcal, a desprezar o público em benefício do privado” (JACINO, 2017, p. 38).

Talvez, Jacino (2017) discorde que nossa cultura política descrita como marcada por uma promiscuidade entre o público e o privado seja um generalização pouco factível. Vê-se que sua preocupação está na formação do estereótipo na imaginação social brasileira e no cultivo de uma baixa autoestima do brasileiro, que passaria a identificar seu país como “pré-moderno”. O otimismo de Sérgio Buarque de Holanda é a crença na reversibilidade dessa condição; o de Freyre é a aposta na positividade dos “excessos” contidos na brasilidade e na impossibilidade de se pensar um Brasil que não seja uma mescla criativa e salutar do “equilíbrio de antagonismos”. Para fins dessa tese, interessa observar como *Verdade Tropical* participa da estrutura de sentimentos de um tempo que se luta pela hegemonia das versões da brasilidade.

---

<sup>19</sup> Jacino (2017) lembra que a versão definitiva do texto de Sérgio Buarque de Holanda só tenha vindo a lume em 1969.

### 1.2.5 Quatro Gilbertos, um Sérgio e um Brasil musicalizado

Um evento ocorrido em 2008, por ocasião do 4º encontro de Música e Mídia, promovido pelo Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes, da USP, do qual participaram artistas, intelectuais e estudantes universitários, deu origem ao livro *O Brasil dos Gilbertos* (2011), organizado por Heloíza de Araújo Duarte Valente e Ricardo Santhiago, então coordenadores do Centro de Estudos em Música e Mídia<sup>20</sup>. O evento, evidentemente, ganhou apreciações muito distintas na crítica. A aproximação entre quatro “Gilbertos” foi bastante provocadora, mas o argumento justificador da iniciativa foi o de que “aparentemente distanciados entre si, num primeiro momento, [...] têm importantes laços na construção da identidade do país” (VALENTE; SANTHIAGO, 2011, p. 16).

Em um espectro, Gilberto Freyre, o autor de *Casa grande & Senzala* (1933); em outro, João Gilberto, marco fundador e protagonista da bossa nova, gênero musical considerado “cartão postal” do Brasil; em um terceiro, Gilberto Gil, um dos principais expoentes da Tropicália, e, por fim, Gilberto Mendes, músico nascido em 1922, justamente no ano em que ocorreu a Semana da Arte Moderna, e que tem como marca maior de seu estilo musical o experimentalismo sonoro e o rompimento de fronteiras entre o culto e o erudito.

Jerusa Pires Ferreira, em “A viagem de Ulisses” (2011), abraça a ideia de buscar *links* e interlaces entre os quatro Gilbertos. Faz isso com uma certa dose de humor, pois a princípio, a ideia soa como uma heresia: “comparar o incomparável”. Mas, em nossa compreensão, Valente e Santhiago serviram de “antenas” captando o clima de uma época atraída pelos contrastes, pelas misturas e pela subversão nos planos artísticos e intelectuais. Nesse sentido, Ferreira (2011) reitera que o elo que une os Gilbertos seria “a ideia de vanguarda, de uma criação que propõe outras reuniões, outras compatibilizações da aparente incompatibilização” (FERREIRA, 2011, p. 23). Para o

---

<sup>20</sup> O MusiMid – Centro de Estudos em Música e Mídia, iniciou-se informalmente em março de 2001, no XIII Encontro Nacional da Associação Nacional de pesquisas e pós-Graduação em Música, como Grupo de Trabalho Música e Mídia. A partir de então, continuou suas atividades, organizando sessões de comunicações em congressos, palestras, por meio de discussões realizadas à distância.

fito desta tese, esse empenho revela muito do que representou o Tropicalismo, apresentado em *Verdade Tropical*.

Em “Considerações sobre os quatro Gilbertos” (2011), José Miguel Wisnik (2011) reforça a percepção do Tropicalismo como radicalização do processo da fusão de polos que parecem separados, ao mostrar a bossa nova como uma linguagem dialógica das intertextualidades paródicas que ampliam a visão total da música. O crítico afirma ainda que o Tropicalismo “vai da música de consumo mais direta, a música popular de massas, às músicas populares tradicionais; isso junto com a poesia concreta, a música de vanguarda, o *rock* e o *pop*” (WISNIK, 2011, p. 34), realizando, desse modo, algo capaz de atravessar as fronteiras do som e da cultura.

Deixemos de lado, por ora, o terceiro “G”: Gil, retomando-o na sequência da tese, por sua ampla participação no Tropicalismo musical, para destacar os pontos cruzados dos demais Gilbertos com a música “mestiça” e “antropofágica”<sup>21</sup> da Tropicália e “seus entrecuchos paródicos entre os dados mais modernos com os mais arcaicos do Brasil” (WISNIK, 2011, p. 37). Sendo assim, seguimos com Miguel Winisk e sua visão sobre as personalidades que deram um traço singular à cultura brasileira já a partir de 1930:

Um é o teórico da mestiçagem, como um dado positivo, nos anos de 1930 – Gilberto Freyre. O outro está ligado à bossa nova, na qual informações da música erudita e do *jazz* se fundiram para uma espécie de leitura radical do samba – João Gilberto. Um outro promoveu, junto com o movimento tropicalista, essa abertura que dá a ideia de que a música não é somente a linguagem da canção, mas o comportamento que está ligado à canção; ou a multiplicidade dos códigos envolvidos, musicais e comportamentais (...) Em um lugar menos visível, Gilberto Mendes faz com uma extraordinária mobilidade e imaginação o movimento correspondente. Ele trabalha em um nível de produção musical que, no Brasil – este país pouco letrado na média –, é menos evidente, quase condenado a estar um lugar longe das escutas (WISNIK, 2011, p. 37).

O quarto “G”, Gilberto Mendes, como salienta Wisnik (2011), ocupava um lugar de pouca visibilidade no cenário musical, talvez, por sua permanência na tradição da música de concerto. Jamais se inseriu na música popular de massa, como os tropicalistas assim o fizeram. Mas, tendo se inserido na música experimental e vanguardista, usando linguagens polifônicas e híbridas, em que se inspira a canção de massa, cruzava fronteiras, redesenhando-as.

---

<sup>21</sup> A respeito da influência da “antropofagia cultural” no Tropicalismo, a partir do pensamento Oswald de Andrade, a tese reserva, mais adiante, um capítulo à parte.

Como não poderia deixar de ser, Wisnik (2011) dedica-se a pensar Freyre, na ênfase já descrita anteriormente ao caráter positivo da mestiçagem na formação do brasileiro, não se detendo, é certo, na revisão de Freyre pela, também, já citada Escola Paulista de Sociologia, encabeçada por Florestan Fernandes. É oportuno dizer que Wisnik (2011) estende sua análise a Sérgio Buarque de Holanda, para ele, “o grande clássico da ambivalência”, na medida em que teria entendido o brasileiro como um povo cordial e truculento, que gesta a conduta dos sujeitos sociais “ao arrepio da lei, conforme os interesses particulares, que predominam sobre o público” (WISNIK, 2011, p. 38-39). Mas, para Wisnik, o que propõe o ensaísta é “uma espécie de remédio-veneno” posto que a superação da impunidade, do clientelismo, do favorecimento, do autoritarismo e do compadrio nas relações sociais atacava, também, o lado alegre da cultura brasileira, a informalidade que faz, por exemplo, o país do futebol guardar, nos nomes de seus heróis públicos, a própria ideia de familiaridade ou intimidade, ao projetar apelidos de cunho afetivo, como “Zinho”, “Zico”, “Pelé” e “Mané Garrincha” (assim como na religião, sabemos que os brasileiros chamam seus santos de devoção pelo diminutivo, a ponto de as moças casadoiras serem capazes de colocar “Santuninho” – Santo Antônio – de cabeça para baixo, até atingirem seu intento).

Por fim, João Gilberto aparece em Wisnik (2011), como o grande inovador da música brasileira. A leitura de Miguel Wisnik sobre João Gilberto aponta o samba como principal gênero da cultura musical do Brasil, associando-o ao emblema brasileiro da miscigenação. Conforme Wisnik, com o advento da modernidade e as transformações sociais sofridas a partir dele, o samba também é atingido pela missão progressista do Estado Novo. As ideias de Wisnik sobre o contexto sócio-musical da época alinham-se às conclusões de Paulo de Tarso Salles, quando este afirma ter instaurado, então, no Brasil, “uma espécie de censura, que privilegiava a divulgação das belezas naturais (o “samba-exaltação”) e a condenação do “malandro”, enquanto se exaltava a força do trabalho” (SALLES, 2011, p. 47). Mas, o encontro do samba com outros gêneros musicais evidenciava a vocação antropofágica da cultura brasileira, tendo sido ele que introduziu, em 1950, a bossa-nova no palco brasileiro, a qual pode ser vista como a coroação de uma tendência modernista alinhada à expressão da unidade nacional, protagonizada pelo governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (SALLES, 2011), conforme veremos adiante.

Miguel Wisnik reitera o argumento de que o “samba não existiu desde sempre como se imagina”, mas que seria “uma construção que resultou do trabalho de uma operação coletiva em que entram agentes diferentes, intelectuais e sambistas” (WISNIK, 2011, p. 41), dentre os quais estariam desde Sérgio Buarque e Gilberto Freyre a Pixinguinha, Donga e Sinhô. Nesse sentido, também para Wisnik, antes mesmo da proposta Tropicalista, houve uma radicalização estética, um salto de linguagem que retomava a construção da identidade nacional como o “problema nacional”, que seria estendida aos anos 1960. Nas palavras desse autor,

O tropicalismo é uma nova fase de levantamento do recalque, em que os elementos dessas diferenças culturais são assumidos: o arcaico e o moderno, o brega e o muito sofisticado. Esses elementos aparecem sempre propondo a ideia de que um país pode ser maior do que ele mesmo (WISNIK, 2011, p. 42).

A análise do polêmico quarteto gilbertiano concluía a favor de que “existe uma potencialidade capaz de dar um salto criativo” (WISNIK, 2011, p. 42), o que, a nosso ver, combina com as estruturas de sentimentos ou as insurgências de uma época que desejava “brincar” com os cânones, mesclando-os às vanguardas artísticas que, de seu lado, alimentavam-se dos saberes populares. Assim, artistas, músicos, ensaístas, literatos, maestros, sambistas, compositores, cantores de rádio, gênios de todos os tipos despreziosamente forjavam a imaginação social brasileira.

#### 1.2.6 Jessé Souza: um olhar alternativo sobre as classes brasileiras

Trazemos, nesse empenho de fazer dialogar o “ensaio sobre a brasilidade”, *Verdade Tropical* (1997) – essa é nossa tese – com o pensamento social brasileiro o nome contemporâneo de Jessé Souza. O sociólogo desafia a academia ao se contrapor igualmente aos ideários de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, acusando ambos, nas diferenças, de “culturalistas”, que, entretanto, essencializam o “brasileiro”, desconhecendo a dimensão estrutural e as mudanças na sociedade brasileira. Lamenta que o pensamento social brasileiro nunca tenha se desprendido de tal tendência:

O culturalismo racista e liberal conservador é a única teoria explicativa abrangente e totalizadora que o Brasil possui e que, antes de [seu] próprio trabalho crítico, jamais havia sido efetivamente criticada nos seus pressupostos fundamentais (SOUZA, 2017, p. 24).

Assim, os problemas do “patrimonialismo” e da “cordialidade” não merecem, na visão de Souza<sup>22</sup>, tanto destaque, ainda que se agigantem em um primeiro olhar sobre o Brasil:

A realidade social não é visível a olho nu, o que significa que o mundo social não é transparente aos nossos olhos. Afinal, não são apenas os músculos dos olhos que nos permitem ver, existem ideias dominantes, compartilhadas e repetidas por quase todos, que, na verdade, “selecionam” e “distorcem” o que os olhos veem, e “escondem” o que não deve ser visto (SOUZA, 2015, p. 5).

Jessé Souza (2015) opõe-se, em um só tempo a Freyre (1933), Holanda (1936) e Faoro, este o autor de *Os donos do poder* (1984), em que remonta ao iberismo a formação do patronato político brasileiro. Salvam-se de seus ataques apenas os marxistas, heterodoxos por sinal, Caio Prado Jr. (1996) e Florestan Fernandes (1979).

Jessé Souza (2015) quer se afastar de qualquer estereótipo do brasileiro que expressaria uma visão reducionista da cultura brasileira. Sua crítica é aos pensadores que recebem, ao seu modo, o legado de Max Weber; aos culturalistas brasileiros, “colonizados até o osso”, que acabam por essencializar as identidades; e aos estruturalistas, que, como Talcott Parsons (1989), idealizam a sociedade norte-americana como o padrão a ser perseguido por todas as sociedades. Discorda, assim, se ter o “jeitinho brasileiro” como emblema da singularidade.

Implacável, o sociólogo lança seus dardos não apenas contra o pensamento social brasileiro clássico – lembrar a exceção aos marxistas – mas, também, contra a mídia hegemônica que acusa da “imbecilização em massa”. O ponto, para Souza (2015), é que se espraia por meio dela a exaltação de um Brasil que não existe. Recorda, para se distanciar veementemente, o antropólogo Roberto DaMatta que, em sua obra *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997), salienta o “jeitinho brasileiro”, ao mesmo tempo em que

---

<sup>22</sup> Nos seus últimos três livros publicados: “A tolice da inteligência brasileira ou como o país se deixa manipular pela elite” (2015), “A elite do atraso: da escravidão à lava jato” (2017) e “A classe média no espelho: Sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade” (2018), há uma série de análises e conclusões, cuja âncora se fixa na desmistificação das perspectivas culturais elaboradas no passado, em especial, por aqueles dois autores emblemáticos da sociologia brasileira.

sintetiza as relações sociais brasileiras no autoritário e discricionário “lugar-comum”: “Você sabe com quem está falando?”. Para Jessé Souza (2015), o conservadorismo damattiano reifica o “jeitinho” quase como um folclore brasileiro, quando nada há que se elogiar em um país de abissais desigualdades sociais.

Nada disso, nem mesmo a adesão do autor de *Verdade Tropical* aos *mass media*<sup>23</sup>, faz com que o sociólogo despreze os tropicalistas em suas performances. O nome de Caetano Veloso aparece em *A elite do atraso* (2017) quando Souza apresenta o modo distinto de como a classe média se constituiu no Brasil a partir do Golpe de 1964. Ao fracionar os diferentes perfis de classe média, identifica que Caetano e Chico Buarque entram em cena como expressão de um estrato social recém-surgido, mais crítico e detentor de “outro tipo de capital cultural, menos técnico e mais literário, ligado ao novo público de consumo de bens culturais” (SOUZA, 2017, p. 83). Fração essa de classe média que, segundo Souza, “é o público consumidor da pequena revolução cultural que se estabelece no Brasil nos anos 1960 e 1970” (SOUZA, 2017, p. 83).

É verdade que Chico Buarque — filho de Sérgio Buarque de Holanda, professor em várias universidades e, por fim, catedrático de História da Civilização Brasileira na Universidade de São Paulo (USP) — como sabemos, já teria nascido na “alta classe média”, em termos de capital cultural, tendo sua família já até morado no exterior<sup>24</sup>. Enquanto Caetano, filho de uma mulher acima do seu tempo<sup>25</sup> e de um funcionário dos

---

<sup>23</sup> A famosa frase, atualmente transformada em *meme* para redes sociais: “Como você é burro!”, dita pelo cantor brasileiro Caetano Veloso, numa entrevista dada à TV Cultura realça essa problemática. Durante essa entrevista no programa *Vox Populi*, em 1978, Caetano foi questionado pelo jornalista da revista “Veja”, Geraldo Mayrink, sobre o seu posicionamento perante os meios de comunicação em massa. Para o jornalista, Caetano deveria “se servir dos meios de comunicação de massa para falar mal dos meios de comunicação de massa”, ao invés de usá-la apenas para autopromoção. Indignado com o que entendeu ser uma acusação insana, Caetano reage, dizendo que sempre gostou de trabalhar nos meios de comunicação de massa sem fingir que era o seu inimigo. Cf. ([https://tvcultura.com.br/videos/6254\\_vox-populi-caetano-veloso.html](https://tvcultura.com.br/videos/6254_vox-populi-caetano-veloso.html)). Acesso em: 05/05/2021).

<sup>24</sup> Em 1952, convidado para assumir a cadeira de Estudos Brasileiros da Universidade de Roma, mudou-se com a família para Itália, onde permaneceu por dois anos. Em 1957, assumiu a cátedra de História da Civilização Brasileira na Universidade de São Paulo (USP). Mesmo depois de aposentado do cargo de catedrático da USP, em solidariedade aos colegas afastados de suas funções pelo AI-5, trabalhou como tradutor, articulista de jornais, ensaísta e coordenador de uma série de livros sobre a história da civilização brasileira. À parte disso, entre 1965 e 1966, foi professor convidado em universidades estrangeiras, como a Universidade de Nova York, Universidade de Columbia, Universidade de Yale e Harvard.

<sup>25</sup> A mãe de Caetano, dona Canô, era uma mulher vaidosa. Gostava de andar na moda, mesmo que para isso fosse necessário escandalizar os padrões da cidade interiorana. Tinha as atrizes das matinês que apareciam em cena, de calças cumpridas, como seu modelo de consumo. Conforme seus biógrafos, com a febre da industrialização dando o ar das graças em Santo Amaro, a mãe de Caetano, ainda solteira, se tornou a célebre pioneira motorista da cidade. Tal designação foi fruto de um alvoroço causado pelo gesto

Correios e Telégrafos, pertencia à classe média propriamente, interiorana e, por isso, com um padrão de consumo que não o mesmo dos centros urbanos, tendo ele vivido em Santo Amaro, na Bahia, até os dezessete anos de idade. Embora “sempre muito perto da pobreza semi-rural que circundava a sede do município, não pertencia a esta”, ao contrário, que tal mão de obra é que servia à sua família com trabalhos domésticos. Mas, como diz Caetano, também “não tinha nenhum contato direto com a riqueza” (VELOSO, 1997, p. 25). Em suas palavras,

Santo Amaro era uma cidadezinha bastante homogênea do ponto de vista urbanístico e arquitetônico - mesmo) hoje, algumas edificações ainda de pé datam do século XVIII, e muitas, do século XIX - e, já na metade do século XX, não abrigava heterogeneidades sociais gritantes: a baixa classe média que povoava os sobradões e as casinhas coladas umas às outras em frente a passeios arborizados com fícus-benjamins e ruas calçadas com paralelepípedos de granito (nossa família pertencia a essa classe média: meu pai era funcionário dos Correios e Telégrafos), estava sempre muito perto da pobreza semi-rural que circundava a sede do município (e fornecia mão-de-obra para trabalhos domésticos), mas não tinha nenhum contato direto com a riqueza: o fausto que muitas famílias locais conheceram desde o período colonial até os fins do século XIX deixou a herança arquitetônica para funcionários públicos, padres, médicos, dentistas, juízes, advogados e pequenos comerciantes, mas a tradicional fonte de renda da região - o açúcar, com seus engenhos e usinas rodeados por vastos canaviais - passou pouco a pouco a integrar patrimônios muito maiores, centrados em outras áreas do país, de modo que nada do que se ganhava com o que a terra do município produzia era gasto em Santo Amaro, e nenhum dos novos grandes proprietários vivia ali ou tinha nascido ali (VELOSO, 1997, p. 25).

Contudo, desde cedo, teve acesso a bens culturais típicos da classe média alta, como frequentar cinema, possuir piano na sala de casa, aparelho de rádio e assinatura da revista literária *Senhor*, por meio da qual pode acessar Clarice Lispector, cuja obra Rodrigo Velloso, seu irmão mais velho, “passou a comprar sistematicamente para ele, como também a de João Guimarães Rosa e a de João Cabral de Melo Neto” (VELOSO, 1997, p. 07). Aliás, foi também Rodrigo quem estimulou seu interesse por cinema, a ponto de escrevê-lo num curso de teoria e crítica literária, quando moraram juntos em Salvador. Antes mesmo, em Santo Amaro, sua família era frequentada por amigos e parentes com educação formal e uma cultura literária afrancesada (VELOSO, 1997). Para Caetano, foi em Santo Amaro que aconteceram as coisas mais importantes de sua

---

impulsivo e voluntário de pedir para dirigir uma Fubica de seu cunhado. Algo incomum no contexto feminino da época. Seu comportamento inclusive causava certa preocupação à família do noivo, seu Zezinho, a ponto de o casamento entre eles ser visto com pouca simpatia (DRUMOND & NOLASCO, 2017, p. 22).

formação, pois, segundo ele, “ali descobriu o sexo genital, viu *La Strada*, e se apaixonou pela primeira vez (e pela segunda, que foi a mais impressionante), leu Clarice Lispector e - o que é o mais importante - ouviu João Gilberto” (VELOSO, 1997, p. 28).

Sabemos que definir classes sociais é um processo complexo, com argumentos sempre passíveis de críticas, principalmente por envolver também aspectos ideológicos, num país tão desigual quanto ao Brasil. No entanto, ao dizer que Gil era da alta classe média e ele da baixa classe média, o músico deixa evidente uma diferença entre eles que incide sobre certos privilégios burgueses. Observa Caetano sobre o amigo,

Por outro lado, embora fôssemos ambos da classe média, Gil, filho de médico (e com apenas uma irmã), conheceu alguns privilégios da burguesia com os quais eu, filho de funcionário público (e com sete irmãos), nem podia sonhar. Seu pai tinha carro e ele estudara em escola privada. As escolas públicas eram frequentemente melhores do que as escolas privadas naqueles tempos em que o privatismo ainda não era uma mania. Mas se estudar em escola particular não era certificado de melhor educação, era sinal de status social (VELOSO, 1997, p. 287).

A argumentação de Caetano leva em consideração, além da profissão dos pais (médico/funcionário dos Correios e Telégrafos), o quesito renda *per capita*, quando diz que sua família era bem maior do que a de Gil. Além disso, bens materiais, como possuir automóvel, e culturais, como matricular filhos em escola particular são dados determinantes, na visão de Caetano, para se compreender as nuances entre as classes médias da época.

O contexto familiar de Caetano foi favorável ao seu estilo de vida. Já na infância, em Santo Amaro, Bethânia era a principal companheira de Caetano. Compartilhava do estilo contemplativo de viver do irmão. “Para a dupla de irmãos a vida tinha um sabor tão gostoso quanto tirar fruto do pé” (DRUMMOND & NOLACO, 2017, p. 28). Estavam juntos a maioria do tempo; nas brincadeiras de picula, de berlinda e tantas outras. No futebol, Bethânia se destacava mais. Inclusive se aventurava a brincar com os meninos. Apesar da preocupação formal com os rompantes libertários dos dois irmãos, ninguém achava estranho aquele comportamento. “A família que morava no sobrado passava longe do convencional, considerando o padrão de uma pequena cidade do interior da Bahia” (DRUMMOND & NOLACO, 2017, p. 28).

Fato é que, ao se mudar para a “Bahia”, em 1960, como Salvador era chamado, ele e sua irmã Bethânia, por quem possuía uma sincera veneração, e se fez “protetor”, viveram, naqueles idos da juventude, um modo de vida que, em vez de optarem pelo consumo de bens materiais, por assim dizer, privilegiavam as artes e a boemia, os amigos, algo como o “bem viver”,

(...) como reação ao mundo percebido apenas como trabalho e acumulação de riquezas. Nasce a ideia que o ser humano deve expressar sua natureza interior e não apenas trabalhar e acumular dinheiro. O que passa a ser dito agora é que realizar-se como ser humano envolve não apenas a disciplina do trabalho produtivo, mas também e, até principalmente, a expressão autêntica de suas emoções e sentimentos (SOUZA, 2017, p. 85-86).

A música “Maria Joana”<sup>26</sup>, que compõe o primeiro disco de Caetano: *Domingo* (1967), gravado em parceria com Gal Costa, traz nos versos uma sugestão de busca por alternativas de vida, fora de determinados valores pré-estabelecidos pela sociedade, como sugere Souza (2017). Diz a letra da canção:

*Não tem valor quem vive de muamba  
Pra não ter que trabalhar  
Eu vou procurar um jeito de não padecer  
Porque eu não vou deixar a vida sem viver*

Os versos da canção traz indícios autobiográficos, aproximando “eu-lírico” e autor, posto que a narrativa de *Verdade Tropical* Caetano admite: “Nós gravávamos de manhã, horário reservado aos iniciantes e especialmente inapropriado para mim que sempre dormi tarde e demoro a me sentir inteiramente acordado” (VELOSO, 1997, p. 125). Mas, antes disso, o cancionista revelara que ele próprio, àquela altura, “não via outra vida que não fosse uma vida de artista” (VELOSO, 1997, p. 125).

Retornando ao ambiente familiar de Caetano, importa lembrar que todas as suas irmãs estudaram o ginásio (equivalente ao atual ensino fundamental II) em Salvador. “Seus pais tinham sempre posto as filhas mulheres para estudar em Salvador logo que saiam do primário” (VELOSO, 1997, p. 56). Bethânia deu sequência na tradição familiar. Já Caetano foi cursar o “Clássico”, análogo ao atual ensino médio, pois em Santo Amaro não o havia. Por Bethânia ser ainda menor, as saídas noturnas inicialmente sofreram restrições paternas: autorizada somente na companhia de Caetano. A responsabilidade

---

<sup>26</sup> “Maria Joana” é uma composição de Sidney Miller, disponível em: < <https://www.letras.mus.br/maria-joana/>>. Acesso em: 05/09/2021.

de cuidar da irmã nessas ocasiões se deveu ao fato de Caetano sempre se portar como advogado dela, justificando “a frequência de Bethânia em eventos culturais como necessária para sua formação de menina especial” (VELOSO, 1997, p. 61).

Se pensarmos nos valores seguidos pelos movimentos contraculturais, dentre os quais se inserem o Tropicalismo, Caetano e sua irmã, mesmo ainda bem jovens, em Salvador, já tinham um pouco desse “espírito fora dos padrões”. Prova disso é que Bethânia gostava de vestir-se de modo chocante, pelo exotismo: roupas pretas ou roxas; unhas grandes pintadas de vermelho. Por ser prendada, ela mesma fazia suas sandálias. Ao estilo *hippie*, “para se enfeitar, improvisava joias em cobre e imensos broches em forma de girassol” (VELOSO, 1997, p. 77). Tratava-se, portanto, de um modo diferente dos aceitos pela cultura dominante. Bethânia, estimulada por Caetano, usava, à época, referências tidas como cafonas, superadas e subdesenvolvidas. Certamente, uma pretensão anunciada de subversão às convenções, transgressão às regras vigentes, principalmente, nas dimensões da cultura e do comportamento.

Isso também corrobora o que Souza (2018) diz a respeito de um terceiro tipo de classe média que naqueles anos nascia. Muito diferente da classe média mais “tradicional” no Brasil: aquela que, longe de qualquer ilustração, nunca desenvolveu um papel político importante. Tipicamente,

A alta classe média é o verdadeiro representante, o real “capataz” que, por delegação, exerce a função de comando da sociedade em todos os níveis, mas em nome de uma ínfima elite de proprietários efetivos. Que esta classe muito bem paga, mas com origem e trajetória de classe típicas da classe média, se perceba como “elite” faz parte da ilusão objetiva que lhe permite defender tão bem os interesses dos seus patrões (SOUZA, 2018, p. 21).

Supomos daí que Caetano, Gil e Chico nunca se encontraram como antagonistas de classe. Estavam ambos ambientados aos livros, ao teatro, à música, ao melhor que a cultura de seu tempo poderia lhes oferecer. Por isso, Jessé Souza (2017) lembra que parte significativa de resistência ao Regime Militar viria das frações de classe média mais intelectualizadas, em que os tropicalistas se encontravam, que comungavam de uma especial estrutura de sentimentos, capaz de incutir-lhes uma “noção de sensibilidade” (SOUZA, 2017, p. 85) que marcava os círculos vanguardistas, como arautos de uma revolução no plano dos costumes e das artes.

### 1.3 Reflexões para os próximos capítulos

O movimento tropicalista, conforme Napolitano e Villaça (1998), surgiu da radicalização das questões colocadas pelas artes nos anos de 1960, sob influência da vanguarda mundial e da indústria cultural brasileira, tendo como ponto de confluência o enfraquecimento do nacional-popular, reformulado no imaginário tropicalista, para contestar a ordem existente, não para legitimá-la (RIDENTI, 2010), assim, a criatividade brasileira, ao se impor no mercado cultural, não era o mesmo que ser cooptada pelo império norte-americano, mas exercia uma força contra-hegemônica no terreiro musical brasileiro. Fato é, contudo, que tinham que se valer do mercado cultural para se apresentar ao mundo.

Mais que isso, o Tropicalismo, como lembra Ridenti (2007), sendo uma variante da “brasilidade revolucionária” que se instaurou no quadro de outras variantes, assumiu posturas que muitas vezes o colocaram em armadilhas difíceis de sair. Por exemplo, a) mesmo sob a acusação de se vender para o mercado cultural, inscreveu-se no “Festival Internacional da Canção”, para, com isso, protestar contra o evento; b) acusado de inimigo da esquerda, por não aderir as principais pautas do partido comunista, os tropicalistas de então cultivavam certa admiração por Marighella e por outros engajados na luta armada; c) suspeito de vínculo com o governo militar, Caetano, entretanto, é preso e exilado por ele. Enfim, o Tropicalismo sustentado em contradições, como a própria sociedade brasileira, recebeu as farpas tanto da esquerda quanto da direita, nutrindo-se de uma terceira margem de brasilidade revolucionária, por assim dizer.

Cabe uma ressalva, aqui, acerca de um dos tropicalistas que, apesar de fundamental para a consolidação do movimento, não teve tanta visibilidade: Tom Zé. O músico continuou compondo e gravando, mas não seguiu o mesmo atalho profissional que Caetano, Gil e outros tropicalistas. Na década de 1970, preferiu cair na obscuridade que usufruir dos holofotes iluminadores da carreira comercial bem sucedida de seus amigos baianos aprovados pelo público e pela crítica. Optou por permanecer em São Paulo distante do Rio, cenário da contracultura e às margens da indústria cultural. Atitude que foi lida pela imprensa brasileira como um verdadeiro equívoco.

Ocorre que Tom Zé, distante da mídia, levou a cabo as implicações mais experimentais da Tropicália. Isso fez com que, se por um lado, não recebesse apelo de massa, no início dos anos de 1970, e nem se beneficiasse da indústria de massa, seus experimentalismos estéticos foram capazes de conquistar, 20 anos depois, a admiração de diferentes públicos e o respeito de músicos e críticos no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos. Com a compilação de algumas de suas músicas para o CD, teve-as consideradas nacional e internacionalmente como de vanguarda.

Como lembra Dunn (2008) foram os anos de 1990 que trouxeram de volta Tom Zé para o público:

A carreira de Tom Zé foi revitalizada no início da década de 1990 depois que David Byrne, o produtor e artista de Nova York descobriu por acaso *Estudando o Samba* (1975) enquanto comprava disco no Rio. Com base então nesse álbum e em *Todos os olhos* (1973), Byrne produziu uma compilação pelo selo Luaka Bop intitulada, com ironia intencional, *The Best of Tom Zé: Massive Hits* (O melhor de Tom Zé: sucessos estrondosos). A compilação recebeu aplausos de críticos americanos e europeus, resultando em comparações com John Zorn, Frank Zappa e Captain Beefhart, bem como o próprio Byrne. No *New York Times*, um crítico observou: “O público americano nunca ouviu uma amostra mais empolgante da vigorosa inteligência que tende a se ocultar por baixo das belas superficialidades do pop brasileiro”. Em 1991, o disco permaneceu por várias semanas na lista da *Bilboard* na categoria Alternativos Adultos e chegou ao quarto lugar no levantamento realizado com críticos musicais pela revista *Downbeat* para escolher o Melhor Álbum da categoria de world music (DUNN, 2008, p. 224).

Não se pode esquecer, no entanto, que na década de 1990 muitos produtos memorialísticos que tematizavam a Tropicália e seus integrantes, dentre os quais estão o livro *Verdade Tropical* (1997) o disco *Tropicália 2* (Polygram, 1993), de Caetano e Gil, bem como outros tipos produções que citaremos mais adiante, contribuíram para que o trabalho de Tom Zé também fosse em certa medida reconhecido, nesse período. Esse registro se faz importante, pois muitas das críticas que se fazem ao Tropicalismo são bem genéricas e desconsideram as diferenças de escolhas e pensamentos que havia entre eles. Isso posto, seguem outras considerações.

Sem a pretensão da síntese quer no plano social quer no plano artístico-musical, em acordo com a proposição oswaldiana, “devora” o que tem pela frente e faz conviver os opostos, sem qualquer intenção de impedir que as diferenças sejam reatualizadas *ad infinitum*: “se a antropofagia é um procedimento cultural que implica uma contínua e

produtiva assimilação da alteridade, trata-se então de um permanente processo de mudança e, portanto, de novas incorporações” (ROCHA, 2011, p. 666). Essa sensibilidade à impossibilidade do consenso e ao imperativo de se lidar com os antagonismos não implica, como em Freyre (1933), uma “harmonia”, muito menos um elogio a qualquer forma de autoritarismo do qual o intérprete pernambucano é acusado. A recusa da síntese faz com que o Tropicalismo também se afaste da cartilha marxista. É mais frutífero analisá-lo, então, pelos olhos de Ridenti:

O tropicalismo talvez tenha sido, simultaneamente, o precursor de uma sensibilidade dita “pós-moderna”, mas também o último suspiro da socialização da cultura esboçada nos anos 1960. Afinal, paradoxalmente, como sugere o próprio nome “tropicalismo”, sua preocupação básica continuava sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo, afinados com as mudanças no cenário internacional (RIDENTI, 2007, p. 189).

Talvez, “a Tropicália será a face positiva, prospectiva e culturalmente inovadora, do processo histórico marcado pelos “impasses” catalizados pelo golpe militar de 1964” (NAPOLITANO & VILLAÇA, 1998, s/p). Uma heresia, provavelmente, para se referir aos “anos de chumbo” que dilacerou vidas e famílias ao mesmo tempo em que as instituições democráticas eram implodidas. Eis que o mesmo Jessé Souza (2017), que reconheceu ver na juventude tropicalista uma classe média crítica e pensante rotula-a como seguidora dos ideais de Gilberto Freyre quanto a reificar romanticamente o brasileiro e se negar ao enfrentamento das questões objetivas que aprofundavam as mazelas da nação: “seguidores, como todos nós em certo sentido, de uma ideia que foi Freyre que deu corpo e materialidade” (SOUZA, 2017, p. 21).

A crítica de Jessé Souza não é à “solução” tropicalista, bem distinta da freyreana, como reiteradamente dissemos, mas à ênfase a uma suposta cultura brasileira em que se investia a despeito dos desafios concretos a combater em nosso capitalismo periférico. Segundo Souza (2017), os tropicalistas “imaginam perscrutar essa mesma originalidade pela intuição artística” (SOUZA, 2017, p. 21), como aqueles clássicos do pensamento social brasileiro, obcecados por criar uma narrativa da brasilidade. Nessa ótica, mesmo quando os tropicalistas debochavam do arcaísmo e do progresso em um só tempo, transgrediam as classificações, subvertendo-as pela paródia as interpretações de Brasil em vigor, pouco faziam para uma real transformação da sociedade brasileira.

## Capítulo 2

### A ONDA DA BRASILIDADE (ROMÂNTICO) REVOLUCIONÁRIA

Será que nunca faremos senão confirmar  
A incompetência da América católica  
Que sempre precisará de ridículos tiranos?

(Caetano Veloso)

O Brasil que está sendo revisto em *Verdade Tropical* não é qualquer um. Há um humor (*mood*) que invade as subjetividades e a objetividade da realidade circundante que Marcelo Ridenti (2010b), em *O Fantasma da revolução brasileira*, descreve como a “agitação cultural-revolucionária nos anos 1960”. Uma infinidade de manifestações culturais havia surgido até antes, porém, do regime ditatorial, de maneira que a anti-hegemonia manter-se-ia mesmo no clima mais hostil: “os donos do poder não puderam, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o AI-5, de dezembro de 1968” (RIDENTI, 2010a, p. 73):

O Cinema Novo, O Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centros Populares de Cultura (CPCs) ligados à UNE (que promoviam diversas iniciativas culturais para “conscientizar o “povo”), o Movimento Popular de Cultura em Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações (RIDENTI, 2010a, p. 73).

O movimento tropicalista musical também resulta dessa ambiência. De modo bem peculiar, tinha a pretensão de impulsionar a “modernização” da cultura nacional e a revolução no plano dos costumes. Para tanto, contestava a moralidade vigente, valorizava a liberdade de expressão e a busca do prazer, o que contrastava em muito com a luta travada por movimentos e grupos da esquerda contra o imperialismo e toda forma de aprofundamento das desigualdades sociais. Para Cannito (2013), era “político no sentido mais amplo da palavra: na ocupação do mercado, na defesa da diversidade cultural e também na intervenção estética” (CANNITO, 2013, p. 23). Sua potência era outra, o experimentalismo nas artes:

O movimento Tropicalista buscou incorporar várias formas de expressão em suas letras. Acontece que para muitos essas misturas

pareciam algo ingênuo, mas para eles era totalmente proposital. As cantigas de roda colocadas no meio de uma canção tinham propósitos bem específicos, assim como colocar “Dadá”, tentando misturar a poesia dadaísta com a música de Luiz Gonzaga. Em “verde dos teus olhos”, “verde mata” se tinha um objetivo que não era captado à primeira vista e muito menos pelo leitor comum. E nesse sentido havia uma grande contradição quanto ao pop tão discutido pelos Tropicalistas, já que se era para fazer uma música de massa voltada para o grande público, eles estavam na direção oposta (SANTOS, 2012, p. 85).

Ridenti (2007), no artigo “Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: ‘entre a pena e o fuzil’”, relembra o dilema vivido por intelectuais latino-americanos, entre o final dos anos de 1950 a 1970: “desenvolver sua ocupação específica ou participar de modo mais amplo do processo de transformação social” (RIDENTI, 2007, p. 186). O autor observa que, no Brasil, tomando como marco decisivo a revolução cubana de 1959, prosperava um sentimento de brasilidade ao mesmo tempo romântico e revolucionário, tendo como solo um conjunto de propostas alinhadas à luta anti-imperialista e contra as desigualdades sociais. Relações complexas entre artistas, intelectuais e simpatizantes participavam da “[...] disseminação de movimentos rebeldes e revolucionários em todo o planeta, criavam um ambiente propício a diversificadas ações culturais e políticas transformadoras” (RIDENTI, 2007, p. 187). Os artistas da esquerda associavam-se às lutas, “num momento de afirmação política e cultural dos países subdesenvolvidos” (RIDENTI, 2007, p. 13), comungando do desejo de recuperar as raízes autênticas da nossa identidade, ainda não contaminadas pela modernidade reificante das pessoas, e que as faz reféns do capital.

Ridenti (2010a) recorre a Michael Löwy e Robert Sayre para ilustrar uma estrutura de sentimentos que podia ser denominada romântico-revolucionária. Quer dizer, romantismo, nessa perspectiva, consistia numa resposta, nos termos de Williams (2011), ao advento do capitalismo; uma autocrítica da modernidade, que buscava um “passado significativo”, em que supostamente não haveria a cegueira mercadológica: a natureza, o trabalho como arte, encantamento da vida, comunidade, doação, harmonia seriam valores a serem recuperados (RIDENTI, 2010a).

Vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não implicava a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização. A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada: buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento, o que não deixa de ser um desdobramento à esquerda da chamada era Vargas, propositora

do desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado (RIDENTI, 2010a, p. 88).

Confundiam-se, nesse momento, as correntes desenvolvimentistas de “direita” e de “esquerda”, tanto que havia, segundo Ridenti (2010a), contradições a gerar projetos distintos de transformação da realidade, a disputa pela hegemonia propriamente. Foi mais notadamente nos anos de 1960, num país que, majoritariamente rural, tornava-se eminentemente urbano. A velocidade dessa transformação trouxe consigo uma gama de problemas sociais e culturais, típicos dessa dinâmica (RIDENTI, 2010a), e as forças de esquerda, mais do que nunca, criaram a utopia da “brasilidade revolucionária”. Nas palavras do autor,

Ela é resultado da construção coletiva de diversos agentes sociais, comprometidos com projetos de emancipação dos trabalhadores ou do povo, a partir de experiências de vida e de lutas descontínuas ao longo do século XX, no processo de modernização da sociedade (RIDENTI, 2010a, p. 10).

A utopia revolucionária ansiava pelo “novo” homem no bojo de uma estrutura de sentimentos em que se dava, dentre outros, a insurgência de trabalhadores rurais que tinham como principal espelho, no caso brasileiro, as *Ligas Camponesas*, sob a inspiração das revoluções camponesas de Cuba e do Vietnã (RIDENTI, 2010a). Enquanto isso, obras como *João Boa-Morte* (cabra marcado pra morrer), de Ferreira Gullar e *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, elevavam a categoria “povo” como o protagonista da revolução, remetida “aos pobres, seres humanos miseráveis, desumanizados, deserdados da terra” (RIDENTI, 2010a, p. 91).

Na sociedade brasileira, essas condições mais gerais somaram-se a fatores específicos, como a interrupção — após o golpe de 1964 — do processo de democratização social e política respaldado por mobilização popular significativa, a reivindicar reformas estruturais, com apoio nos meios artísticos e intelectuais comprometidos com a conscientização do povo que deveria protagonizar uma revolução, fosse ela nacional-democrática ou até socialista, dependendo da formulação política de cada grupo (RIDENTI, 2007, p. 187).

O Golpe de 1964 interrompeu um processo e, em 1968, o aumento das ações repressivas do governo militar, custeadas pelo AI-5, assegurou sua continuidade. No entanto, de acordo com Williams, “qualquer processo hegemônico deve ser especialmente alerta e sensível às alternativas que lhe questionam ou ameaçam o domínio” (WILLIAMS, 1979, p. 116), porque “suas próprias estruturas internas são muito complexas e devem ser renovadas, recriadas e defendidas de forma contínua; pelo mesmo motivo podem ser

constantemente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas” (WILLIAMS, 2011, p. 52). O fracasso disso era traduzido na cooptação pela reorganização da hegemonia burguesa. Também para Ridenti:

A hegemonia (cultural, política, econômica), no interior da sociedade brasileira, nunca deixou de ser burguesa, pelo menos desde o final da Segunda Grande Guerra. Sempre foram dominantes as ideias, os ideais, os valores, a visão do mundo da burguesia brasileira, compreendida com o desenvolvimento nacional desigual e combinado. Essa classe vem exercendo sua hegemonia em todos os campos da vida, penetrante em todos os poros sociais, hegemonia que necessariamente se transformou junto com a trajetória do próprio capitalismo no país (RIDENTI, 2010b, p. 89).

O povo que “deveria protagonizar a revolução”, como propõe Schwarz (1978), teria faltado, de modo que a estrutura de sentimentos que remetia à revolução social parece ter sido eclipsada no pós-Golpe. A hegemonia burguesa, como é da natureza do processo, incorporou até mesmo elementos críticos a ela, não como sintoma de desmantelamento, mas de reconfiguração. Em suas palavras, “a ideologia tecnocrática e militar veio substituir a populista, mas prevalecia a hegemonia burguesa no conjunto da sociedade” (RIDENTI, 2010b, p. 89).



**Imagem 01:** Tanques ocupando a Avenida Presidente Vargas

Foto produzida pelo *Correio da Manhã* e publicada pelo *Arquivo Nacional*. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Tanques\\_ocupam\\_a\\_Avenida\\_Presidete\\_Vargas%2C\\_1968-04-04.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Tanques_ocupam_a_Avenida_Presidete_Vargas%2C_1968-04-04.jpg)>. Acesso em: 01/08/2021

## 2.1 A agitação cultural revolucionária nos anos de *Verdade Tropical*

Tempos antes da tomada do poder pelos militares golpistas, havia, também, uma sensação, criada pela “direita”, de que um golpe estava sendo arquitetado por João Goulart, o que, conforme Ridenti (2010; 2014), as investigações empreitadas logo após o Golpe de 1964, a partir de inquéritos militares, nunca confirmou. Mas, a atmosfera era pesada, e nela o discurso proferido pelo presidente João Goulart, no dia 13 de março de 1964, na Central do Brasil<sup>27</sup>, no Rio de Janeiro, exigindo as “Reformas de Base”, foi o estopim. As palavras de encerramento de Jango dão conta de sintetizar a ameaça das reformas para as elites nacionais em associação ao capital internacional.

Hoje, com o alto testemunho da Nação e com a solidariedade do povo, reunido na praça que só ao povo pertence, o governo, que é também o povo e que também só ao povo pertence, reafirma os seus propósitos inabaláveis de lutar com todas as suas forças pela reforma da sociedade brasileira. Não apenas pela reforma agrária, mas pela reforma tributária, pela reforma eleitoral ampla, pelo voto do analfabeto, pela elegibilidade de todos os brasileiros, pela pureza da vida democrática, pela emancipação econômica, pela justiça social e pelo progresso do Brasil (GOULART, 1964, Disponível *On line*).

As marchas da “Família com Deus pela Liberdade”<sup>28</sup> expressaram o sentimento de temor ao “fantasma da revolução comunista”, nos termos de Ridenti (2010; 2014). Enquanto isso, o governo de Jango, acusado de reformista, não contava com a adesão de parte significativa da esquerda.

José Serra, presidente da UNE à época, disse numa entrevista ao programa *1964*, promovido pela Univesp<sup>29</sup>, que, para a sua geração, “parecia que as mudanças estavam

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://memoria.ebc.com.br/cidadania/2014/03/discurso-de-jango-na-central-do-brasil-em-1964>> . Acesso em 11 de nov. de 2021.

<sup>28</sup> As *Marchas da Família com Deus pela Liberdade* foram manifestações públicas de grupos conservadores, antipopulistas e anticomunistas contrários às reformas de base propostas pelo então presidente da República, João Goulart. A primeira delas foi realizada na cidade de São Paulo, em 19 de março de 1964, planejada em resposta ao comício pelas reformas de base, ocorrido no Rio de Janeiro, em 13 de março de 1964. Estima-se que o comício pelas reformas reuniu cerca de duzentas mil pessoas em frente à Central do Brasil. Já essa marcha arregimentou entre duzentas e quinhentas mil pessoas que transitaram entre a Praça da República e a Praça da Sé (C.f.: CODATO, Adriano Nervo & OLIVEIRA, Marcus Roberto de. *A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964*. In: Revista de História. vol. 24, nº 47, São Paulo, 2004).

<sup>29</sup> O programa *1964* foi uma edição da *Univesp TV* (ferramenta de tecnologia de informação e comunicação da Universidade Virtual do Estado de São Paulo (Univesp), em 2014, quando se comemorou os 50 anos do Golpe. O programa focou em entrevista a historiadores, pesquisadores e outras

atrás da esquina e que ninguém tinha medo de pensar o futuro”. Além disso, assegurou que Goulart não era um homem, em suas palavras, “que governasse com gosto”, no que consiste ao zelo pela parte administrativa; e que o ex-presidente entrou no governo numa situação complicada, alta inflação e com a direita querendo derrubá-lo, numa ponta, e noutra, pressionado pelas várias demandas dos sindicatos, de onde vinha seu maior apoio. Acrescenta ainda, com um tom de ironia, que João Goulart passou o parlamentarismo dizendo que só resolveria o problema do país com o presidencialismo, mas quando assumiu o presidencialismo, passou a falar que se não aprovasse as “reformas de base” no Congresso, não daria para enfrentar a crise. À parte disso, a esquerda propriamente considerava o Governo Jango populista. Quer dizer, para além de outras conclusões, pode-se deduzir disso que, por mais bem intencionado que o governante estivesse, a transformação social no Brasil não viria a passos largos. Na prática, Jango contava com diminuto apoio quando foi deposto.

O relato abaixo é longo, mas merece ser literalmente posto. Caetano narra:

Nos dois ou três dias subsequentes ao 1º de abril de 1964 falou-se em resistência liderada por Brizola, o valente ex-governador do Rio Grande do Sul, cunhado do presidente deposto. Isso trazia ansiedade, mas também servia de antídoto para a depressão. Até hoje ninguém sabe exatamente por que João Goulart não reagiu ao golpe absolutamente. Ele apenas retirou-se para sua fazenda na fronteira com o Uruguai. Os militares entraram assegurando que seu governo seria provisório e breve: apenas o tempo necessário para livrar-nos do comunismo, estabilizar a economia e acabar com a corrupção. Castelo Branco não só tentou se ater a esse programa como de fato inaugurou a ciranda de presidentes militares eleitos indiretamente para cumprir um período limitado. Mas, ao prorrogar seu mandato para além das eleições que deveriam vir em 65, ele assegurou a permanência do poder em mãos militares e destruiu as lideranças civis de direita e centro-direita - mormente Carlos Lacerda - que tinham engendrado o golpe junto com eles. Em 64, nós não tínhamos parâmetros para julgar a situação em que estávamos. Castelo, que, em retrospecto, parece sensato e produtivo, era então a encarnação do mal: ainda não conhecíamos Garrastazu Médici. Nem ao menos achávamos que podíamos acreditar nas palavras de Castelo quando este dizia que não se demoraria na presidência. Uma ditadura militar tinha se implantado e uma semana depois já a víamos estável. Na verdade, a grande imprensa toda saudara a derrubada de Goulart. As passeatas das senhoras católicas (marchas da Família com Deus pela Liberdade) se sucediam em todas as grandes cidades brasileiras. Claro que muitas

---

personalidades, com o intuito de entender como era o Brasil na década de 1960, quais eram os desafios da sociedade e como ela os enfrentou.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=og3vBvCE00E>>. Acesso em: 06/04/2021.

pessoas comuns comentavam essas demonstrações em tom sarcástico. E piadas antimilitares muito cedo circulavam em todos os ambientes. Não tínhamos a impressão de que um "verdadeiro" Brasil anticomunista se revelara em oposição ao Brasil imaginário em que tínhamos vivido até então. Parecia-nos mais que, à parte os interessados diretos na manutenção dos privilégios (as "marchadeiras" e seus estimuladores), o grosso da população desprezava os militares e submetia-se apenas por medo e modéstia. Claro que, em larga medida, estávamos enganados. Mas também é claro que as manchetes dos jornais não traduziam o sentimento das pessoas de classe média que eu conhecia, por mais estranho que lhes fosse o ideário comunista (VELOSO, 1997, p. 311).

A retomada da força de resistência da esquerda deu-se aos poucos. A sociedade presenciou uma mobilização mais intensa de movimentos sociais e, nas cidades, sobretudo do movimento estudantil, de artistas e intelectuais. A opção pelas "guerrilhas urbanas" começou a ser cogitada. Conforme lembra Ridenti (2010b),

A opção de uma parte da esquerda brasileira pelas armas deu-se nesse contexto agitado, ainda pelas manifestações libertárias em todo o mundo, da guerrilha do Gue na Bolívia à Primavera de Praga, do Maio de 68 na França à Guerra no Vietnã, da contracultura à Revolução Cultural Chinesa (RIDENTI, 2010b, p. 32).

No campo, destacava-se a *Ação Libertadora Nacional*: uma organização armada muito próxima de Cuba, composta por revolucionários dissidentes do Partido Comunista, que conseguiram recursos para lançar a guerrilha rural contra a ditadura militar, com destaque para Carlos Marighella, assassinado, em 1968, por agentes do Departamento de Ordem Política e Social, em uma emboscada.



Carteira do PCB emitida em um período de legalidade do partido, de 1945 a 1947.  
Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Aperj).

Disponível: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marighella\\_foto1\\_carteira\\_pcb\\_apeerj.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marighella_foto1_carteira_pcb_apeerj.JPG)>

Acesso em: 01/08/2021.

Lembra Ridenti (2010a) que “a militância comunista implicava riscos — como o da perseguição, de prisão e, em casos-limite, de morte — além de exigir disciplina e obediência às ordens da direção do PCB na clandestinidade, sem contar o preconceito socialmente disseminado contra o comunismo” (RIDENTI, 2010a, p. 12). Somam-se, no entanto, ao Partido Comunista outras matrizes de esquerda revolucionária, dentre as quais podemos destacar: a) a Ação Popular, uma esquerda cristã, que se organizava para combater a ação comunista no meio universitário; b) um pequeno grupo político-operário e c) a Esquerda Nacionalista, relativamente significativa, em torno de Brizola.

Caetano confessa, em *Verdade Tropical*, contrariando muitos que se jogaram no enfrentamento, sua absoluta insegurança, após o Golpe de 1964:

Vendo os tanques, eu me perguntava se teria coragem de me meter numa revolução, se estaria disposto a dar a vida pelas causas sociais que supunha apoiar. Naturalmente, senti que não daria minha vida por nada. Mas não estava certo do que significava, naquele momento - e a partir daquele momento -, "minha vida" (VELOSO, 1997, p. 303).

Não que os tropicalistas não tenham se posicionado na ditadura. Parafraseando Paulo Leminski (2014)<sup>30</sup>, “nas lutas de classes, todas as armas seriam *buenas*: pedras, noites, poemas”. O eu lírico da composição de Gilberto Gil e Carlos Capunam *Soy loco por ti, América*, gravada originalmente por Caetano, em 1968, no seu segundo álbum, o homônimo *Caetano Veloso*, desvela uma sensibilidade avessa ao regime militar. Nos versos da canção, é possível percebermos uma sugestiva remissão ao revolucionário cubano Che Guevara: “El nombre del hombre muerto”, que, àquela altura, não poderia ser mais dito, com todas as letras, mas que, ressignificado em poesia, apresentava-se como arma nas mãos de insurgentes: “um poema (canção de guerra) ainda existia, com palmeiras e com trincheiras”.

Nesse sentido, os tropicalistas fizeram de suas canções “armas” contra a ditadura. É o que, também, nos apresenta *Verdade Tropical* (1997). Caetano não considerava os tropicalistas “opositores profundos” do regime, embora tidos como rivais ideologicamente. Eis que Caetano, na passagem de 1968 para 1969, ficou dois meses na cadeia (p. 413), incomunicável numa solitária (p. 357) na maior parte do tempo; depois, passou quatro meses confinado em Salvador (p. 413), tendo que se apresentar a um coronel todos os dias, e dois anos e meio exilado (p. 439), em Londres. Na ida à Europa, o levaram pessoalmente para dentro do avião (p. 420), com o seguinte aviso de um dos policiais: “Não volte nunca mais. Se pensar em voltar, venha se entregar logo que chegue para nos poupar trabalho!” (p. 420). Isso por si só traria indícios de que ele e seu amigo Gil representavam um risco para o regime. A prova incontestável, na visão de Caetano, sobre o modo como eles eram vistos pelo regime, se lança com a publicação de “Narciso em Férias”<sup>31</sup>, na versão avulsa. Há nela, cópias de algumas páginas do processo aberto pela ditadura contra Caetano Veloso com base no AI-5.

---

<sup>30</sup> C.f.: LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. 14ª impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 93.

<sup>31</sup> Vale lembrar que além do documentário “Narciso em férias”, Caetano lança uma coletânea avulsa do livro *Verdade Tropical*, com o título homônimo ao filme, em que o autor narra em detalhes os quase dois meses de cárcere. Descreve com dor e pesar, sem perder o tom crítico, os conflitos vividos e seus efeitos causados na dimensão política, artista e, especialmente, psicológica.

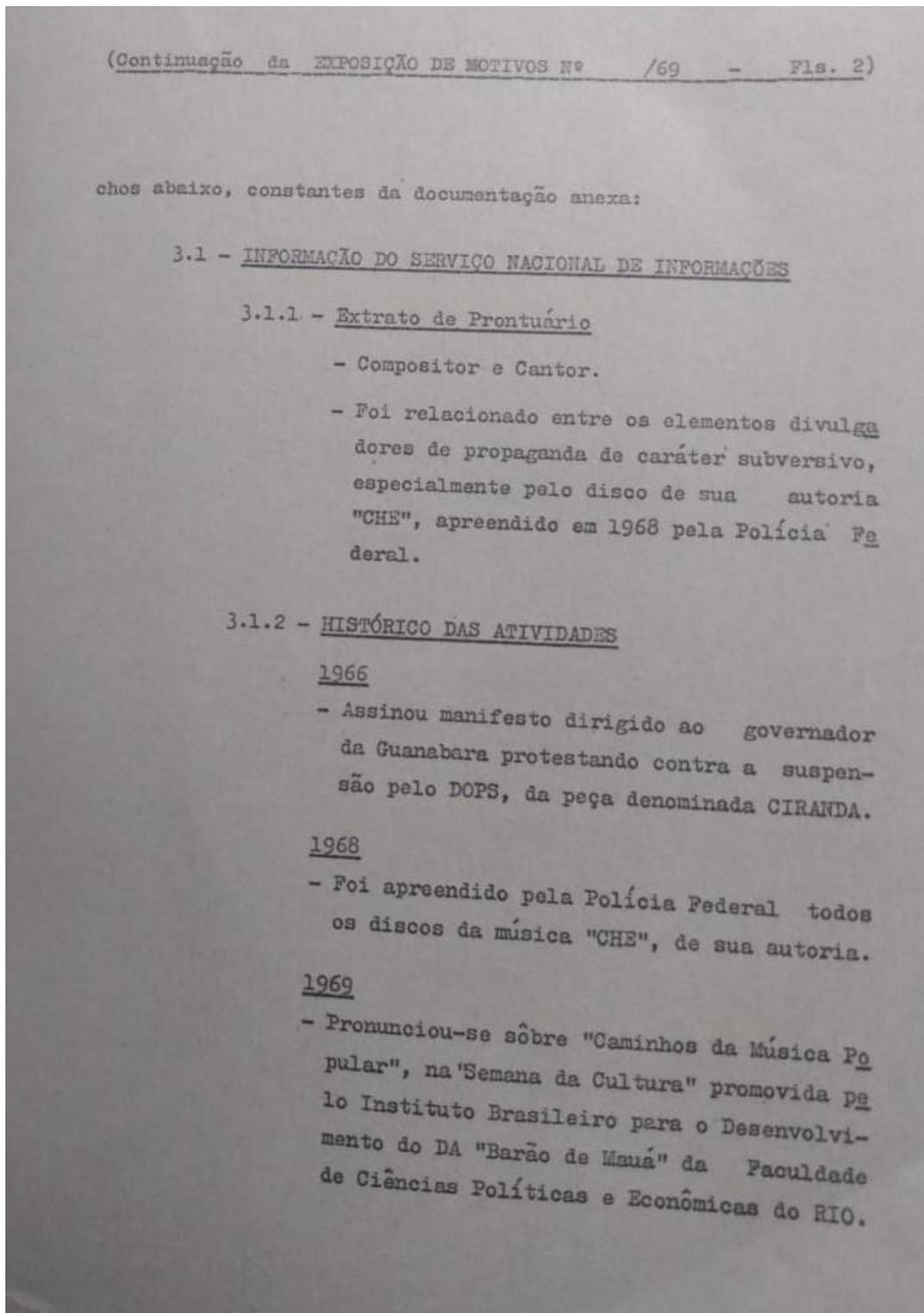
O motivo de suas prisões nunca fora esclarecido oficialmente. Mas a partir dos documentos encontrados no Arquivo Nacional pelo historiador Lucas Pedretti, em abril de 2018, é possível descobrir que Caetano e Gil foram presos sob diversas alegações. Dentre elas, pela participação na Passeata dos Cem Mil; pelo discurso “provocador”, durante a apresentação de “É proibido Proibir”, no Festival Internacional da Canção, em 1986 e, principalmente, pela “fake news” da época, emitida pelo radialista Randal Juliano, de que eles teriam feito uma paródia do “Hino Nacional”, ofensiva à nação (na ótica militar), em ritmo tropicalista, durante um show na Boate Sucata, localizada no Rio de Janeiro. Convém dizer, ainda, que o dono da boate é convocado a prestar depoimento e nega que isso tivesse acontecido de fato. Afora essas “provas”, letras de canções como “É proibido proibir”, “Tropicália”, “Enquanto seu lobo não vem”, “Baby”, “Alegria, alegria” e “Saudosismo” foram usadas contra Caetano, por portarem conteúdos subversivos. O que não era, na realidade, uma falsa acusação. O próprio Caetano se incumbe de uma análise favorável às conclusões do regime sobre sua “ameaça”, quando em *Verdade Tropical* confessa uma identificação com a guerrilha urbana, mesmo que apenas no plano teórico:

Não era apenas uma revolta contra a ditadura militar. De certa forma, sentíamos que o país ter chegado a desrespeitar todos os direitos humanos, sendo um fato consumado, poderia mesmo ser tomado como um sinal de que estávamos andando para algum lugar, botando algo de terrível para fora, o que forçava a esquerda a mudar suas perspectivas. Nós não estávamos de todo inconscientes de que, paralelamente ao fato de que colecionávamos imagens violentas nas letras das nossas canções, sons desagradáveis e ruídos nos nossos arranjos, e atitudes agressivas em relação à vida cultural brasileira nas nossas aparições e declarações públicas, desenvolvia-se o embrião da guerrilha urbana, com a qual sentíamos, de longe, uma espécie de identificação poética (VELOSO, 1997, p. 50-51).

Dentre os documentos recuperados pelo historiador e publicados como “Arquivos”, no livro *Narciso em Férias* (2020), dois deles nos chamam atenção mais particularmente por razões distintas, embora, no fundo, convirjam para pontos decisivos no confronto Tropicalismo *versus* Ditadura Militar.

A folha 2 do documento “Exposições de motivos”, em que o General Jayme Portella de Mello pede a suspensão dos direitos políticos de Caetano, pelo prazo de dez anos, traz um dos motivos alegados: um disco intitulado “Che”, o qual Caetano garante que nunca lançou. Para o cancionista, o documento, supostamente, faz uma alusão à canção “Soy

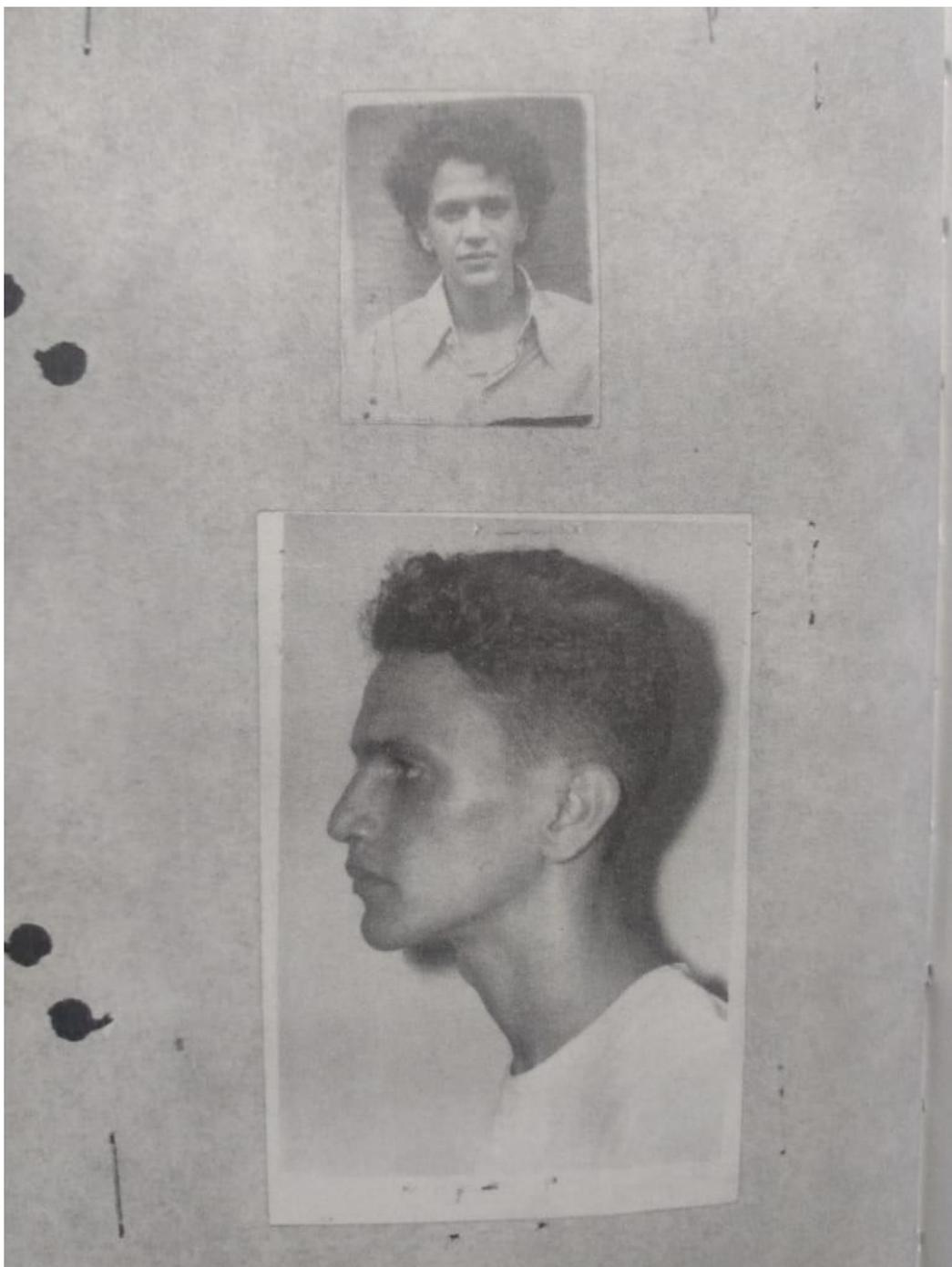
loco por ti América”, a que já referimos, lida como uma apologia ao movimento de resistência cujo emblema era o revolucionário Che Guevara.



**Imagem 02:** Arquivos extraídos do livro “Narciso em Férias”, de Caetano Veloso, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [Arquivos]. Reprodução nossa.

Já o segundo documento é composto por duas fotos de Caetano à época da prisão. A primeira delas mostra o momento de sua chegada, ainda cabeludo, como todo “bom” subversivo de sua geração. Já a segunda foto revela uma forma de repressão do regime carcerário que se estende aos dias atuais. Cortaram seu cabelo no estilo militar, como uma expressão de controle, tirando-lhe a sua liberdade, sua identificação:

Parei em obediência à ordem, e senti como que um soco gelado dentro de minha barriga, no centro do meu corpo, e de repente minhas pernas não existiam. Não caí, contudo. Esperei um tiro. Mantinha-me de pé com uma firmeza digna que não correspondia ao desfalecimento que só eu sabia estar sentindo. O oficial mandou que eu virasse à direita e entrasse na casinha cuja porta estava aberta. Era a barbearia do quartel. O barbeiro já estava com a tesoura e a máquina nas mãos para derrubar minha famosa cabeleira. A indiferença que demonstrei - e que decepcionou os meus algozes - se devia ao fato de a imensa alegria que senti quando vi que não ia morrer, ter sido empanada pela constatação do ridículo deprimente de tudo aquilo. Os oficiais perderam o tom solene e não encontraram o tom cômico ou ríspido que erráticamente procuravam. O medo que senti e a felicidade momentânea a que ele deu lugar tinham sido igualmente controlados por dispositivos de emergência que, sem que eu tivesse poder consciente sobre eles, eram acionados em mim (VELOSO, 1997, p. 381).



**Imagem 03:** Fotos extraídas do livro “Narciso em Férias”, de Caetano Veloso, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [Arquivos]. Reprodução nossa.

Na entrevista gravada para o documentário<sup>32</sup> homônimo ao livro, Caetano relembra a cena. Disse que “Ficou feliz por saber que não iria morrer, mas não podia demonstrar sua felicidade”, evidentemente sob pena de sofrer represália, haja vista que impor terrorismo era parte estratégica da gestão militar.

---

<sup>32</sup> GLOBOPLAY, *Narciso em Férias*; duração: 1h23; Direção: Renato Terra e Ricardo Calil, 2020.

Um dado curioso e que expõe a consciência do gesto do regime de que o corte do cabelo era um assassinato simbólico do preso encontra respaldo justamente numa imposição inversa, quando Caetano retornou ao Brasil, com permissão especial, para comemorar o aniversário de 40 anos de casamento de seus pais. Agora, ele

[...] estava proibido de cortar o cabelo ou fazer a barba enquanto estivesse em território nacional (temiam que parecesse obra deles); não podia recusar entrevistas com a imprensa, mas teria que dá-las por escrito e submetê-las a leitura prévia por parte de agentes federais que me vigiariam durante toda a estadia; finalmente, era obrigado a fazer duas apresentações na tv, uma no programa do Chacrinha e outra no Som Livre, Exportação, o novo musical da tv Globo, para que "tudo parecesse normal" (VELOSO, 1997, p. 453).

Caetano não se apresenta em *Verdade Tropical* como “esquerda” nem “direita”, posição que o levava a experimentar a hostilidade de ambos os lados, do que trataremos mais adiante quando nos dedicarmos às críticas a seu livro. Havia, para ele, na esquerda comunista, ideias e personalidades interessantes e inteligentes. Também, na corporação militar, havia soldados generosos e humanos. O caso do negro que o ajudou a se encontrar com Dedé, na cadeia, e que, por ser proibido, possivelmente foi penalizado pelo sistema, não passou despercebido pelo autor:

Um sargento já não muito jovem ofereceu-se, com um tato que me comoveu, para proporcionar-me momentos de total intimidade com Dedé. Era um baiano preto, de origem humilde, que me disse que nunca passaria de sargento por não ter tido instrução (nem ter mais idade) para entrar no curso de oficiais. Sempre sinto um certo orgulho de ser baiano quando identifico no gesto desse sargento - que revelava uma espécie de deslumbramento respeitoso pelo sexo - um traço característico da gente da Bahia (VELOSO, 1997, 393-394).

O músico narra a cena, tanto no livro quanto no documentário “Narciso em Férias”, demonstrando muita gratidão pelo gesto do soldado. Ele lamenta o fato de não ter tido como retribuí-lo de alguma forma. Mas esse é um episódio em *Verdade Tropical* bem exclusivo de sentimento de solidariedade emanado de um ou outro agente subalterno da ditadura, e isso deve ser considerado pelos leitores. Se pensarmos em termos mais emblemáticos, esse soldado negro expressa uma faceta contra-hegemônica dentro do sistema dominante. Foi um agente militar que atuava dentro de um regime opressor para “libertar” presos, mesmo que isso lhe exigisse a sua própria liberdade.

A concessão a alguns de seus carcereiros irritou, como vemos em *Verdade Tropical*, intelectuais da esquerda que sofreram desde torturas à perda de familiares, amigos,

tendo amargado o exílio e tido sua utopia derrotada. Mas, há de se saber que Caetano jamais escondeu sua divergência com parte da esquerda, principalmente a que defendia a “ditadura do proletariado”<sup>33</sup>. Entretanto, como se disse, tinha entre seus amigos, pessoas que buscaram efetivamente realizar a utopia socialista, a exemplo de Álvaro Guimarães, o Alvinho, admirado por Caetano pela originalidade de suas ideias e pela pureza do coração.

Alvinho tinha rompantes heroicos: acho que foi ele quem me decidiu a colaborar com a campanha de alfabetização pelo método Paulo Freire. (Mais tarde, depois do golpe, ele me levou a alguns encontros secretos para a formação de um "grupo dos onze", uma ideia de Leonel Brizola para organizar uma resistência). Embora política não fosse o nosso forte, nessa época - 63 -, com os estudantes (organizados na UNE) apoiando o presidente João Goulart, ou pressionando-o para ir mais para a esquerda; com Miguel Arraes fazendo um governo admirável em Pernambuco em estreita união com as camadas populares; com os CPCs da UNE produzindo peças e canções panfletárias mas muito vitais; éramos levados a falar frequentemente sobre política: o país parecia à beira de realizar reformas que transformariam sua face profundamente injusta - e de alçar-se acima do imperialismo americano (VELOSO, 1997, p. 63-64).

O Tropicalismo opta por outras veredas. Seu propósito não seria corresponder às esperanças radicais que assumem a revolução como “destruição política de baixo para cima, de uma ordem estatal, e sua substituição por outra” (ANDERSON, 1984, p. 15). Mas também, não ostenta a prática de usufruir da perpétua reposição das contradições da modernidade, em vez de lutar para superá-las. Sua presença na cena nacional tinha objetivos políticos e sociais, entretanto, acreditava que a estética era um instrumento real de resistência e transformação de que podia se valer.

---

<sup>33</sup> É importante observar que a expressão “ditadura do proletariado” é bem mais complexa do que o esboço feito por Caetano em *Verdade Tropical*, assim como a própria ideia de “democracia”. No caso específico do conceito em Marx, defende-se, dentre várias outras variáveis, que mesmo em sistemas de democracias liberais mais avançadas coexiste a ditadura da burguesia, regida pela propriedade privada. Nesse sentido, a ditadura do proletariado seria uma resposta à ditadura da burguesia. Como os trabalhadores são em maioria em nossa sociedade, a ideia seria inverter a ordem de poder. Em termos, a expressão aplicada pelo marxismo: ditadura democrática do proletariado, usada muitas vezes para corrigir eventuais desvios de compreensão, carrega consigo uma ambiguidade, e levanta mais dúvidas. Entretanto, na acepção em que foi aplicada por Marx, a palavra “ditadura” não pode ser confrontada com “democracia”. Teria uma perspectiva de “controle”, mas como processo temporário, transitório entre capitalismo e comunismo, cujo fim estaria na superação da ideia de divisão de classes.

## 2.2 O Tropicalismo como estrutura de sentimentos: embriões de uma “brasilidade revolucionária”

A construção da “brasilidade revolucionária” é uma arena aberta a disputas como os Estudos Culturais reivindicam. Pode existir em suas variantes internas “mais conservadoras” ou “mais progressistas”, dependendo do ponto de vista, alimentando-se ou não de formas externas para incorporá-las ou ressignificá-las. Os países da periferia do capitalismo buscavam seu “mito de origem” e seu lugar na ordem global: “Não deixava de ser uma variante que ocorreu em todo mundo, num momento de afirmação política e cultural dos países subdesenvolvidos” (RIDENTI, 2010a, p. 13). Mas, de maneira geral, no caso brasileiro, a ideia de brasilidade incidia sobre o desejo de interpor a “autenticidade” ao “alienígena”, a saber, a modernidade-capitalista. A presença da Tropicália nesse debate é um mote que acompanha todos os capítulos da tese.

Entre 1964 a 1968, as manifestações da “brasilidade revolucionária” eram notáveis no âmbito cultural, em que pese sua derivação no enrijecimento do regime. *Verdade Tropical* nos dá uma ideia acerca do que estava acontecendo nesse período, principalmente no teatro brasileiro. Caetano comenta:

O governo militar que se instaurara com o golpe em 64 só é sentido como não ditatorial em retrospecto e se comparado à dureza do regime que passou a vigorar a partir de 68. Em 65 procurava-se meios de gritar "abaixo a ditadura" e, bem antes de começarem a crescer os movimentos estudantis que levaram multidões à rua, a produção cultural, sobretudo o teatro, tomava a si a responsabilidade de veicular o protesto (VELOSO, 1997, p. 81-82).

O cantor reitera, em seguida, ancorado em Schwarz (1978), a cumplicidade desenvolvida entre palco e plateia, e endossa o que Ridenti (2010a) afirma, ao lembrar “o quanto a posição de esquerda era hegemônica no meio cultural brasileiro” (VELOSO, 1997, p. 82). E mais adiante, que “Entre 64 e 68 o movimento cultural brasileiro não apenas intensificou-se: ele tomou uma feição ainda mais marcadamente esquerdista por unir autores, atores, cantores, diretores, peças, filmes e público numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura” (VELOSO, 1997, p. 315).

Como expressão de uma estrutura de sentimentos que se poderia chamar de “brasilidade revolucionária”, tomando o pensamento de Ridenti (2010a), nota-se, mais uma vez, o

quanto “os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente” (RIDENTI, 2010a, p. 91).

Dentre vários embriões que emanam estruturas de sentimentos ligadas à brasilidade revolucionária, após o golpe de 1964, têm-se o *Teatro de Arena*, expoente do teatro participativo, e o *Teatro de Oficina*, aos quais já fizemos alusão anteriormente. O “Arena canta Zumbi” (1965), musical que contou com a participação de Caetano, sugeria “A ideia de um território livre conquistado por ex-cativos corajosos [que] se prestava naturalmente a todo tipo de alusão ao governo militar e à nossa falta de liberdade sob ele” (VELOSO, 1997, p. 83). Já o *Oficina*, de Zé Celso — que, na visão de Caetano, conseguiu superar no campo da brasilidade até mesmo o *Arena*, de Augusto Boal, com a peça “O Rei da Vela” (1967), impactando, significativamente, a vida do músico tropicalista, como já comentamos — “continha os elementos de deboche e a mirada antropológica de “Terra em transe” (VELOSO, 1997, p. 242), lançado em 1964, por Glauber Rocha, que alimentou Caetano para o que veio a ser um dos mais revolucionários movimentos musicais da brasilidade, na história da música. Assistir ao espetáculo do *Oficina* representou, para Caetano Veloso, a certeza de existir uma sensibilidade que ligava diferentes artes no cenário brasileiro, fruto, como defendemos, de uma nova estrutura de sentimentos em curso, variante dessa mesma brasilidade revolucionária: o Tropicalismo.

Importa trazer à baila, também, o *Teatro Vila Velha*, em Salvador/BA, onde, pode-se dizer, tudo começou, ao menos, de modo amador, na carreira de Caetano. Foi, no fim da primeira metade da década de 1960, nessa pequena casa de espetáculo que abrigava um público predominantemente universitário e seleta que músicos com espírito revolucionário, como Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Alcivando Luz, Djalma Correia, Tom Zé e Caetano, “ensaiavam uma antologia de clássicos da música popular brasileira dos anos 30 aos 50, obras-primas da bossa nova e algumas canções inéditas compostas por eles próprios para apresentar na inauguração Teatro Vila Velha” (VELOSO, 1997, p. 45). Curiosamente, nesse mesmo período, outro agente da brasilidade revolucionária, com ambições intelectuais e estéticas como os tropicalistas, na mesma cidade, ensaiava no *Cine Teatro Roma*, uma sala grande e popular: Raul Seixas, em sua fase ainda *cover* de rock americano.

Estruturas de sentimentos ligadas à brasilidade revolucionária eram perceptíveis em outros campos de atuação de artistas e intelectuais brasileiros com orientações de esquerda. *Verdade Tropical* visibiliza alguns, sendo que no campo das artes plásticas, destacaríamos a obra “Tropicália” (1967), de Hélio Oiticica, já realçada na tese, e o livro “Panamérica” (1967), de Zé Agrippino, que encheu a cabeça de Caetano “de perguntas a respeito de literatura no Brasil e na América Latina, a respeito de literatura no mundo periférico à grande economia mundial, a respeito de literatura” (VELOSO, 1997, p. 155). Nas palavras do próprio músico, “Para quem vinha da prosa rendilhada e linguisticamente culta de Guimarães Rosa — depois de ter passado pela secura de Graciliano Ramos e pela hipersensibilidade de Clarice Lispector —, Panamérica era um choque e um desafio” (VELOSO, 1997, p. 151).

Em *Verdade Tropical*, um dos espetáculos apontado como de maior influência na história da nossa música popular (VELOSO, 1997) foi o show *Opinião*, produzido por Augusto Boal e por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE, posta na ilegalidade, àquela altura, pelo regime militar, recentemente instaurado no Brasil. Em nossa opinião, o que mais importa observar, nele, é o conteúdo provocativo, crítico, inserido na estrutura de sentimento de que falamos e que, ao mesmo tempo, a constitui e a propaga.

O espetáculo *Opinião*, apresentado alguns meses depois do Golpe de 64, atesta uma estrutura de sentimentos, em que processos de resistência à ditadura se articulavam. Poderia ser tratado, em certa medida, como uma alegoria da brasilidade revolucionária, pois era formado por jovens de classe média que continuaram se politizando, embora sem vínculo efetivo com o povo. O espetáculo trazia em seu *script*, as vozes da zona urbana, do nordeste e do morro carioca. Estavam ali, Nara Leão, representante da classe urbana intelectualizada; João do Vale, vindo do Maranhão, representando, portanto, o trabalhador rural e Zé Kéti, da favela. Quer dizer, não deixava de ser um ato de resistência com representatividade social, no plano da cultura, visto que no plano político qualquer iniciativa de resistência era sufocada. Isso justifica o fato de esses agentes culturais, antes do AI-5, não sofrerem tanta perseguição e repressão política. Sem elo de aproximação com o povo, os artistas e intelectuais da época, em tese, não configurariam, na visão do governo, uma grande ameaça.

Caetano descreve o show *Opinião*, em *Verdade Tropical*, realçando, é claro, o talento de sua irmã Maria Bethânia, por quem nutria uma grande admiração, enquanto cantora, à parte dos afetos fraternais,

Alguns meses depois da "revolução" - como era chamado oficialmente o golpe de Estado que tinha instaurado o governo militar-, o musical *Opinião* reunia um compositor de morro (Zé Kéti), um compositor rural do Nordeste (João do Vale) e uma cantora de bossa nova da Zona Sul carioca (Nara Leão) num pequeno teatro de arena de Copacabana, combinando o charme dos shows de bolso de bossa nova em casa noturna com a excitação do teatro de participação política (VELOSO, 1997, p. 72).

Conforme Caetano, o espetáculo teria sido um dos grandes laboratórios da música de protesto — tomando como referência a aproximação da música moderna brasileira (a bossa nova, com uma de seus representantes, Nara Leão) com a arte engajada. Além disso, caracterizaria o “projeto-piloto”, por assim dizer, do show de música teatralizado, no qual se intercalavam textos literários brasileiros e internacionais ou mesmos textos compostos especialmente para o evento.



**Imagem 04:** Maria Bethânia no Show opinião: Teatro de Arena

Foto Domínio público/Acervo Arquivo:<[https://en.wikipedia.org/wiki/pt:Arquivo\\_Nacional\\_\(Brasil\)>](https://en.wikipedia.org/wiki/pt:Arquivo_Nacional_(Brasil)>).

Acesso em: 01/08/2021

Na canção "Carcará", de João do Vale, analisada em *Verdade Tropical*, por Caetano, há rastros de uma "brasilidade revolucionária". A construção da utopia que convoca o povo para a inevitável tarefa da emancipação, a partir de lutas e de experiências, move-se pelo sentimento de esperança de que a metáfora do "carcará", no contexto, sugere.

A canção "Carcará", de João do Vale, era já o clímax do show na interpretação de Nara, mas Bethânia, com um talento dramático que Nara estava longe de possuir, parecia dar corpo à canção, que descrevia a vidência natural com que um gavião do tipo que habita o Nordeste - o carcará - ataca os borregos recém-nascidos. O refrão "pega, mata e come" era repetido a intervalos com crescente intensidade. Uma sugestão de comparação - "carcará, mais coragem do que homem" - era suficiente, no contexto, para transformar a canção num vago mas poderoso argumento revolucionário (VELOSO, 1997, p. 72-73).

“Carcará”, principalmente na voz de Bethânia, impressionava Caetano, por vários motivos. Um deles tinha a ver com o modo como a música “parece transmitir a paisagem da região tanto quanto o sentimento básico dos seus habitantes: um misto de melancolia e firmeza” (VELOSO, 1997, p. 73).

E, como se tratasse, tanto para o público em geral quanto para os próprios autores e diretores do show, de uma revelação também daquela cantora, tendeu-se a atribuir a adequação da canção à intérprete mais ao fato de esta ser baiano - o que, do Rio para baixo, se confunde facilmente com ser nordestina - do que ao seu especial talento dramático e à sua personalidade guerreira (VELOSO, 1997, p. 74).

A mensagem, no entanto, intrigou por muito tempo o tropicalista, por um falso aparente comparativo da ave com a condição do “explorador”. Nesse caso específico, uma alusão indireta aos poderes opressores em conexão com o regime militar. A pergunta que Caetano lhe fazia era, dito de outro modo, que lição poderia ser extraída do gesto da ave de rapina, como exemplo de resistência? Adequando-a ao que nos interessa, na tese, propomos outra variante da questão: que aspectos de brasilidade revolucionária estariam por trás do gesto do “Carcará”?

Antes de arriscar uma resposta possível, em *Verdade Tropical*, para a questão que o intrigava, às primeiras audições da música “Carcará”, Caetano recria o espaço da encenação e lembra que, no meio do número, ao som de modulações de instrumentos,

[...] a cantora recitava informações estatísticas sobre a crescente emigração de nordestinos para as grandes cidades do Sul, o que confirmava o caráter de protesto social da canção, ou pelo menos transformava em ameaça de revolução sangrenta a retomada do refrão uns dois tons mais alto: “pega, mata e come” (VELOSO, 1997, p. 73).

Não há no livro o registro das informações. Recuperamo-las noutra fonte: “Em 1950 mais de dois milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou. 13% do Piauí! 15% da Bahia!! 17% de Alagoas!!!”<sup>34</sup>. A pontuação aqui é uma tentativa de expressão da modulação crescente da voz de Bethânia, que incorpora um tom de inconformismo com a realidade retratada. A aplicação desses recursos performáticos, que misturam variações textuais e vocais, bem como expressividade do corpo cênico de sua irmã, remontando às coisas do sertão nordestino, imediatamente fez com que Caetano percebesse que ela fazia daquilo um

<sup>34</sup> Maria Bethânia no show opinião em 1965, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T3Dfd3KHI30&list=RDcW6gxfuJ2R4&index=5>>. Acesso em 22/10/2021.

número extraordinariamente eficaz: “E de fato, desde a reestreia do *Opinião*, "Carcará" com Bethânia se tornou um culto de plateias, politizadas e, desde que saiu num compacto, um sucesso de massas” (VELOSO, 1997, p. 74).

É no capítulo “Domingo” que, em *Verdade Tropical*, ao descrever o retorno do amigo Gil, após uma temporada em Pernambuco, no final de abril de 1967, o autor sistematiza a compreensão dos tropicalistas sobre tensões na cena artística brasileira. O impacto da viagem foi tão forte que Gilberto Gil retornou ao Rio de Janeiro, onde morava à época, propondo uma “revolução”:

O fato é que ele chegou no Rio querendo mudar tudo, repensar tudo - sem descanso, exigia de nós uma adesão irrecusável a um programa de ação que esboçava com ansiedade e impaciência. Ele falava da violência da miséria e da força da inventividade artística: era a dupla lição de Pernambuco, da qual ele queria extrair um roteiro de conduta para nós. A visão dos miseráveis do Nordeste, a mordada da ditadura num estado onde a consciência política tinha chegado a um impressionante amadurecimento (o governo de Miguel Arraes tinha sido, até sua prisão e deportação em 64, o mais significativo exemplo de escuta da voz popular) e onde as experiências de arte engajada tinham ido mais longe, e as audições de mestres cirandeiros nas praias, mas sobretudo da Banda de Pífanos de Caruaru (um grupo musical de flautistas toscos do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se auto-proclamar moderna - a peça que mais nos impressionou chamava -se justamente "Pipoca moderna") deixaram-no exigente para com a eficácia de nosso trabalho. Ele dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos (VELOSO, 1997, p. 130-131).

Havia um contraponto novo e decisivo ao engajamento pós-1964: a consolidação da indústria cultural. O dilema do Tropicalismo estava posto: por um lado, assumir uma posição que levasse em conta o compromisso das músicas engajadas com o nacional-popular, abrindo mão da modernidade veiculada pelo internacional, sujeitando arte e artistas à estagnação, como prova de resistência; de outro lado, lançar-se ao mercado internacional, a exemplo do que fizeram vertentes musicais como o Iê-Iê-Iê da Jovem Guarda, que seria interpretada como a mais pura subserviência ao imperialismo e um evidente ato de alienação em face do contexto político. Mas, Caetano reivindicava a motivação dos escritores que o inspirava:

Eric Hobsbawm, em suas apreciações do nosso "breve século XX" escreveu que, desde o entreguerras, "no campo da cultura popular [e dando, curiosamente, o esporte como única exceção em que se destaca

o futebol brasileiro como "arte"], o mundo era americano ou provinciano". Isso era um dado que os tropicalistas não queríamos negar. Tampouco queríamos encarar com rancor ou melancolia. Reconhecíamos a alegria necessária que há em alguém achar-se participando de uma comunidade cultural urbana individualista universalizante e internacional. Os pruridos nacionalistas nos pareciam tristes anacronismos. Ao mesmo tempo, sabíamos que queríamos participar da linguagem mundial para nos fortalecermos como povo e afirmarmos nossa originalidade (VELOSO, 1997, p. 292).

Coube ao Tropicalismo juntar essas duas expressões artísticas a outras estéticas de vanguarda, fazendo uma “mistura” dos diferentes. Tal artifício colocou os tropicalistas em meio a um fogo cruzado de posicionamentos estético-políticos. Daí a sua necessidade recorrente de atacar e se defender de todos os lados.

### Capítulo 3

## VERDADES TROPICAIS EM PROSA, HIBRIDIZAÇÃO E TRÂNSITOS LITERÁRIOS

Nesta melodia em que me perco  
 Quem sabe, talvez um dia  
 Ainda te encontre minha musa  
 Confusa

(Caetano Veloso)

Para publicar a obra *Verdade Tropical* pela primeira vez, em 1997, Caetano Veloso precisou usar até mesmo intervalos de gravação e madrugadas em hotéis depois de shows em excursões. Talvez, por isso, estejam sobrepostas, conforme admite o próprio autor, suas evidentes e contraditórias tendências para a digressão e para a elipse. *Verdade Tropical* é uma obra em trânsito, literal e metaforicamente. Permite ao seu autor ir do “narrativo” ao “ensaístico”, do “técnico” ao “confessional”, e se colocar “como médium do espírito da música popular brasileira – e do próprio Brasil” (VELOSO, 1997, p. 18). Neste capítulo, procuramos localizar a obra *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, no campo da literatura, observando estratégias de escrita que assumem a indecidibilidade como etiqueta textual.

O título do livro de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, insinua distintas interpretações, considerando se tratar de uma obra atravessada por variadas temáticas e experimentos estéticos. A primeira palavra no título da obra sugere uma provocação, se lida unilateralmente. No entanto, sob outro prisma de leitura, nota-se que a supressão do artigo “a” determinante antes do substantivo dá conta de propor que a intenção do autor não é revelar “a verdade” sobre os trópicos, e sim “uma verdade” sobre eles. Mesmo emaranhada por questões compartilhadas por quem as viveu, essa “verdade” assume a ordem também do que é particular e íntimo no seu autor.

Enveredando um pouco mais nessa perspectiva onomástica, agora pelo caminho percorrido por Liv Sovik (2018), quando a autora analisa o título do livro de Caetano Veloso em questão, evidencia-se que houve um jogo de linguagem com a canção “Vereda Tropical”<sup>35</sup>, tumba popular dos anos 1950, transmitida via rádio na época

<sup>35</sup> No prefácio da última versão de *Verdade Tropical* (2017), Caetano conta-nos que enquanto escrevia o livro, pensou em chamá-lo “Boleros e civilização”, fazendo um trocadilho com *Eros e civilização*, de

formadora de Caetano Veloso, e que influenciou o disco e a turnê, nomeados ambos, “Fina estampa”, durante a qual escreveu a narrativa. A autora observa a característica polifônica do título, cujos ecos incidem, em alguma medida, sobre a) ideia de “narrativa de viagem”, e nesses termos, retrata uma verdade sobre o Brasil e b) a ideia de “caminho”, por onde se torna possível atravessar “um máximo de brasilidade”. Acrescentamos ao pensamento de Sovik (2018), quanto às possibilidades semânticas da palavra a sugestão de “trilha”, que, também, pode ser associada à ideia de uma narrativa sonora, algo que tivesse a ver com aquilo que pressuponha “um acompanhamento de pensamento, para a música brasileira” (VELOSO, 1997, p. 18).

Ainda sobre a composição do título, percebe-se que o segundo termo, “tropical”, amplia o campo de significação das palavras, ao apontar para itinerários de leituras que extrapolam o estritamente geográfico. Traz à baila um repertório de dados vinculados, especialmente, à “ilha Brasil”, para testemunhar sobre o movimento tropicalista, interrogando “o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida” (VELOSO, 1997, p. 19), no final do século XX.

Parece-nos frutífero aludir à obra célebre, publicada, em 1955, pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss — na tradução para o português, *Tristes Trópicos* — em que narra suas viagens no Brasil como jovem expedicionário e etnógrafo indianista, devotado, à época, à reconstituição das coleções artísticas de nossos povos aborígenes. Lévi-Strauss propõe, nos moldes de um “diário de campo”, um estudo das formas de organização social de diferentes tribos indígenas brasileiras. Nesse sentido, *Tristes Trópicos* (1955) participa da perspectiva de “literatura de viagens” (cuja fonte de legitimação se encontra na literatura brasileira do século XV, didaticamente conhecida como Quinhentismo), em que pese ter sido escrita bem depois de sua saída do Brasil para lecionar como professor visitante na Nova Escola de Pesquisas Sociais, na cidade de Nova Iorque, em 1941, e de seu retorno definitivo à França, em 1947. Como ele revela no livro: “Quinze anos se passaram depois que eu deixei o Brasil, e durante todo esse tempo, frequentemente projetei a redação deste livro” (LEVI-STRAUSS, 1957, p. 09).

---

Marcuse (1955). Como outra opção, pensou no título “Meu tropo”, que ganhou um novo encanto com o artigo de Penna (2017), *O tropo tropicalista*. Ao fim e ao cabo, o que prevaleceu foi “Verdade Tropical”, nomeado a partir do bolero *Vereda Tropical*, “como monstruosa metáfora a adjetivar sua própria verdade” ou, nos termos de Antonio Cícero, metonímia de uma “verdade meridiana” ou “verdade solar” (VELOSO, 2017, p. 43).

O livro é uma “mistura singular de desencantamento, deboche e sabedoria [...] redigido na raiva”, nas palavras da historiadora francesa Emmanuelle Loyer (2010, p. 377), que chama *Tristes Trópicos* (1955) de “livro do desassossego”. Clifford Geertz diz se tratar de um “livro anômalo” (Geertz, 2002), por seu estilo literário e autorreferenciado em um só tempo, e por François Laplantine (2000) que o descreve como “romance etnológico” (LUZ, 2005).

Deve-se ressaltar, contudo, que embora Lévi-Strauss, pai da antropologia estruturalista, tenha sido reconhecido como um intelectual que abriu a possibilidade de se pensar a diferença — as culturas não ocidentais — seu olhar não se liberta das amarras do etnocentrismo europeu. Fátima Quintas (2000) é categórica: “um libelo contra os trópicos numa linguagem sem rodeios, às vezes traumática, às vezes poética” (QUINTAS, 2000, p. 30). Ainda, “Lévi-Strauss não consegue ultrapassar-se a si mesmo [...]. O estilo literário e, principalmente, o tom psicanalítico da obra, trazendo à tona, quase sem limites de censura, um inconsciente perturbado pelas miragens do diferente [...] depreendem-se consequências desastrosas: etnocentrismo, autoreferências, narcisismos enobrecidos” (QUINTAS, 2000, p. 28-9). A polêmica estende-se.

*Tristes Trópicos* também é mencionado em *Verdade Tropical*. Foi uma obra lida por Caetano Veloso, em 1968, e avaliada por ele como “um livro maravilhoso”. Na ocasião da morte do antropólogo, em entrevista dada ao “Portal G1”, atualizada em dia 04 de novembro de 2009<sup>36</sup>, Caetano Veloso diz que Lévi-Strauss o levou a pensar muitas coisas sobre o país, a ponto de incluir uma citação ao antropólogo em sua canção “O estrangeiro”. Perguntado sobre o motivo da citação, o compositor baiano responde que se deveu à vontade de abrir a canção, citando olhares estrangeiros sobre a Baía de Guanabara. Como já tinha a declaração de Gauguin e a de Cole Porter (ambas elogiosas), ele quis juntá-las à de Lévi-Strauss, depreciativa: “O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara:/ Pareceu-lhe uma boca banguela”. Ou seja, Caetano Veloso, nessa canção, sugere uma postura de estranhamento, embutida na poética do estrangeiro, como metáfora de um “olhar antropológico” (ROCHA, 2010). Isso porque, contrariando as perspectivas do Rio de Janeiro enquanto “cidade maravilhosa”, com suas belezas naturais, Lévi-Strauss a descreve assim:

---

<sup>36</sup> Entrevista disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL1365394-5603,00-LEVISTRAUSS+ME+LEVOU+A+PENSAR+MUITAS+COISAS+SOBRE+O+PAIS+DIZ+CAETANO+VELOSO.html>. Acesso em: 12/10/2021.

Parece-me que a paisagem do Rio não está à escala das suas dimensões. O Pão de Açúcar e o Corcovado, todos esses locais tão gabados assemelham-se, para o viajante que entra na baía, a raízes de dentes perdidas nos quatro cantos duma boca desdentada (LEVI-STRAUSS, 1979, p. 74).

Gilmar Rocha, no artigo “Etnopoética do olhar” (2010), analisa a música “O estrangeiro”, de Caetano Veloso, propondo um exercício de reflexão conduzido por um “olhar antropológico”, isto é, por um processo de transformação do familiar em exótico e do exótico em familiar. Conclui dizendo que

Talvez não seja exagerado ver o antropólogo como uma espécie de estrangeiro. Isto porque não só os estudos de outras culturas muito diferentes da sua, exigindo um deslocamento espacial, conferem a ele a experiência do “olhar antropológico”, mas, sobretudo, quanto à necessidade de estranhar, transformar-se em estrangeiro, ainda que temporariamente, quando se trata de estudar a sua própria cultura ou grupos muito próximos. É com um olhar, orientado não só para o “outro”, mas também para o que está próximo e familiar e, portanto, não necessariamente conhecido, é que, inicialmente, podemos ver na antropologia uma “ciência do olhar”, cujo objeto de estudo privilegiado são “os pontos de vistas nativos” (ROCHA, 2010, p. 159).

Lévi-Strauss definitivamente observa a “alteridade” a partir da metrópole, o que era muito comum na prática etnográfica. Mas, ele não está nos trópicos para ver com estranheza a sua cultura nativa (eurocêntrica), e torná-la, por excesso de familiaridade, estrangeira para si mesmo. Ele pode ter inspirado Caetano Veloso, como brasileiro, a fazer isso, mas o Lévi-Strauss não se empenhou em problematizar o que viu em solo brasileiro. Tudo para ele era “falta” e era “ruim”. Não que não fosse, nem que ele tivesse que falar em “alegres Trópicos”, a questão é que sua análise não entrecruzou pontos de vista, jamais se deslocou da Europa realmente, de uma pequena parte da Europa, aliás.

A crítica pós-colonial é o exato oposto da antropologia etnocêntrica dos primeiros tempos. Gestada, sobretudo, por críticos literários, ela é a experiência mesma dos trânsitos e das diásporas, em que colonizador e colonizado se olham e, a partir daí, se constituem reciprocamente. Longe de expressar o fim do colonialismo, a mirada pós-colonial oferece, contudo, a chance de o colonizado desafiar a narrativa moderna-iluminista e fissurá-la. Assim, introduz as diferenças, ou segundo Stuart Hall (2011), os movimentos ininterruptos de diferenciação a que os sujeitos humanos estão destinados, inaugurando um pluralismo de modernidades que desaloja qualquer relato monolítico e

linear e encerra a dicotomia pré-modernidade e modernidade, Sul-Norte, Oriente-Occidente e tantas mais que o credo moderno hegemônico nos fez acreditar. O pós-colonial revela a “dupla inscrição” do dominado que conhece o mundo onde nasceu e o mundo trazido pelo invasor, resistindo a ele nos processos de transculturação Miglievich-Ribeiro (2017). Caetano, similarmente, o bárbaro moderno, tentou na canção habitar o “entrelugar”, porque da fronteira se enxerga mais e melhor.

O primeiro exercício pós-colonial é saber reler a “diferença colonial” sem o recurso à falácia das dicotomias modernas [...]. Inspira-se na obra do filósofo franco-magrebino Jacques Derrida que cunhou, nos anos 1960, o termo “desconstrução” [...]. “Desconstrução” não se opõe à construção nem é sinônimo de demolição ou destruição, o que o aproximaria ao niilismo [...] Desconstruir é desmonstrar, um exercício de crítica filosófica que reintroduz incessantemente a dúvida, que adia a certeza sempre para mais adiante. É um (re)pensamento que desconfia de toda hegemonia (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2017, p. 452-3).

Se, para o estrangeiro Lévi-Strauss (o “colonizador”), os trópicos eram quentes demais e muito tristes, o olhar do autor-narrador-personagem de *Verdade Tropical* que se pronuncia “de dentro dos trópicos” (o “colonizado”) é outro, o daquele que flerta com a felicidade oriunda dos trópicos, até mesmo para não sucumbir ao poder do invasor.

Na perspectiva pós-colonial<sup>37</sup>, *Verdade Tropical* pode ser lida como uma voz que ecoa das franjas da modernidade hegemônica, de um país periférico localizado “no fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética” (VELOSO, 1996, p. 19), com potencial para desobstruir visões que deturpam a “alteridade”, a realidade brasileira e as manifestações que “impedem a emergência de características nacionais, coagidas por padrões de bom-gosto internacional ou ainda distorcidas por uma visão não familiar” (JULIÃO, 2017, p. 22).

O pós-colonial almeja o “pensamento liminar” (MIGNOLO, 2003), transfronteiriço, que não rompe efetivamente, assim como *Verdade Tropical* não o faz, com a visão eurocentrada, mas reivindica um outro cosmopolitismo — o “transmoderno” (DUSSEL,

<sup>37</sup> Marcos Lacerda (2013) antecipa o debate que associa parte da obra de Caetano e *Verdade Tropical* (1997) com o discurso pós-colonial, notadamente, pela possibilidade de se pensar questões sociais e políticas sem aderir automaticamente às esquerdas tradicionais, apresentando assim uma configuração discursiva ruidosa e dissonante. C.f. LACERDA, Marcos. Um Ocidente do Ocidente: Algumas reflexões sobre o discurso pós-colonialista e o discurso do Tropicalismo. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/darandina/files/2016/02/artigo-Leonardo-Augusto-Bora.pdf>>. Acesso em 11 de Nov. de 2021.

2016). O “nacionalismo-popular”, no caso brasileiro, é uma estratégia de se desvincilhar da “colonialidade” (QUIJANO, 2010), para ter voz no cenário internacional.

O pensamento liminar abrange um mundo de histórias locais e suscita inéditas articulações da diferença cultural/alteridade que têm a “diversalidade como projeto universal” (p. 420). É pós-ocidental e anti-imperialista. Seu desafio está em formular teorias a partir do chamado Terceiro Mundo, embora não sejam apenas para o Terceiro Mundo, como se se tratasse de uma “contracultura ‘bárbara’ perante a qual a teorização do Primeiro Mundo tem de reagir e acomodar-se (Mignolo, 2003, p. 417). Uma sociologia não-colonizada não implica desejar o lugar do colonizador mas exige não se abrir mão de sua autodeterminação política, teórica e epistemológica, portanto, do empenho em “remapear as culturas do conhecimento acadêmico e os loci acadêmicos de enunciação em função dos quais se mapeou o mundo” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2014, p. 75).

Abandonamos aqui o *Tristes Trópicos* (1957), de Lévi-Strauss, para insinuar trópicos outros com os quais a narrativa de Caetano pode travar, também, uma interlocução, tal como a obra *Noites Tropicais* (2000), de Nelson Motta, publicada três anos após *Verdade Tropical*. A obra de Motta (2000) assemelha-se à narrativa de Caetano Veloso ao trazer o substantivo “noites” em seu título, que remete a um campo semântico diverso ao adjetivo “tristes” de Lévi-Strauss. A palavra “noite”, no contexto de uso, sugere alegria, divertimento, festa (e festivais). Associa-se, comumente, a baladas, a encontros entre amigos, bem como está ligada a uma noção tempo-espço em que a música é o ponto de convergência.

Em remate ao que entendemos ser coincidente entre as obras de Caetano Veloso e Nelson Motta, em primeiro lugar, nota-se que ambos os autores são brasileiros, nascidos em épocas análogas e, para além do ofício da escrita polivalente, que transita entre diversos gêneros, são compositores de canções populares. Já, em segundo lugar, o que as intercruza, de um modo mais particular, é o fato de que as duas obras apresentam aspectos autobiográficos, contando, cada uma a seu modo, a “história da música brasileira”. São livros de memórias que se submetem a diferentes efeitos de leitura, podendo, portanto, também, ser lidos como biografias romanceadas. À parte disso, trazem, a público, acontecimentos que envolvem personagens como João Gilberto, Elis Regina, Chico Buarque, Gilberto Gil, Vinícius de Moraes, Toquinho e vários outros, brasileiros e estrangeiros, que atravessaram, de algum modo e em determinado momento, a trajetória tropicalista musical, aplaudindo-a ou a recusando. Por último, para não se estender demais em proeminências, convém lembrar que esses dois autores

mencionam um ao outro, em suas respectivas obras. Com efeito, a menção a Caetano Veloso se faz em diversos trechos do *Noites Tropicais*, evidentemente, por ser músico e, diga-se de passagem, “porta-voz” mais frequente do Tropicalismo musical. Já Nelson Motta aparece em um único momento em *Verdade Tropical*:

Nelson Motta, um letrista carioca da nossa geração, amigo querido nosso e de toda a turma da segunda geração da bossa nova no Rio, iniciando-se então no jornalismo (e na TV), escreveu um texto em que batizava o movimento com esse nome de "Tropicalismo" e, extraíndo da própria palavra um repertório de atitudes e um guarda-roupa folclórico – calcado no estereótipo do homem brasileiro de antigamente, sempre de terno branco e chapéu de palhinha, tomando xaropes de nomes esquisitos contra a tosse, languescendo sob uma palmeira -, inaugurou ingênua e despretensiosamente o que viria a ser uma longa série de interpretações das características do movimento (VELOSO, 1997, p. 192).

No capítulo “Antropofagia”, de seu livro *Música, humana música* (1980), Nelson Motta traz o contexto de aparição do nome Tropicalismo, o que se confirma na fala de Caetano Veloso acima recortada:

O nome, não o movimento, nasceu de um papo engraçado no Alpino, quando Luis Carlos Barreto, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Glauber Rocha, Arnaldo Jabor e o locutor que vos fala cascateavam sobre uma grande festa a ser dada, contendo todas as coisas que melhor representassem o delírio brasileiro. E comer tudo, antropofagicamente, como queria o nosso guru da época, Oswald de Andrade (MOTTA, 1980, p. 53).

*Verdade Tropical* não está sozinha, à deriva, no universo das escritas de si<sup>38</sup> que se apropriam do “eu” para falar do “outro”, tendo o Brasil como ponto de pauta. Strauss, Motta e Veloso são representantes do eu-outro que, ao se “contarem”, deslindam as bases da formação do Brasil.

Nomeado *Infinitamente pessoal: Caetano Veloso e sua obra Verdade Tropical*, o livro de Rafael Julião (2017) defende que a fusão entre o pessoal e o público que se projeta estruturalmente no livro de Caetano Veloso pode ser compreendida em três faces: a) a primeira enfatiza os aspectos formais e autobiográficos da obra; b) a segunda aborda o livro, dando foco ao cunho histórico do Tropicalismo e da cultura brasileira do século

<sup>38</sup> Assumimos a ideia de “escritas de si” como relatos em primeira pessoa, que no âmbito atual dos estudos literários, vem intensificando o interesse pela investigação. *Verdade Tropical* (1997) é em parte considerada uma autobiografia, de modo que se insere, em alguma medida, também, na rubrica do espaço biográfico que, segundo Leonor Arfuch (2015), pode ser concebido como “espaço-temporalidade [...] das diferentes maneiras em que as vidas, “reais” – experiências, momentos, iluminações, lembranças – narram-se, circulam e são apropriadas nas incontáveis esferas da comunicação midiaticizada” (ARFUCH, 2015, p. 114).

XX e c) a terceira discute a interpretação que Caetano Veloso sobre o Brasil antes do século XXI.

Poeticamente intitulada “Objeto não identificado”, a primeira face do livro de Julião (2017) torna-se valiosa para a presente tese, pois ancora a defesa de que *Verdade Tropical* alinha-se à perspectiva de (di) fusão cultural em que se cataloga o ideário tropicalista; ou seja, observa, nessa parte do livro, o caráter singular da narrativa de Caetano Veloso, sob a ótica do hibridismo, com ênfase no viés autobiográfico. Além disso, o autor analisa elementos formais e estéticos da obra em relação ao conjunto do texto; e, na sequência, tece comentários que, para ele, são relevantes no contexto da escrita, observada a década de 1990.

No capítulo “A Autobiografia dos Trópicos”, Rafael Julião sustenta que:

(...) a tese de que a originalidade de *Verdade tropical* (1997) está ligada à concretização, no âmbito formal, da notável capacidade de Caetano Veloso de realizar a fusão – e a mútua potencialização – entre questões pessoais e discussões públicas. Assim, a estratégia recorrente de pensar o Brasil a partir de sua experiência individual (e de sua inserção no campo da canção popular brasileira a partir dos anos 1960) projeta-se estruturalmente no **caráter híbrido do livro**, no qual se equilibram **autobiografia, história do Tropicalismo e ensaio de nacionalidade** (JULIÃO, 2017, p. 20, grifo nosso).

Noutras palavras, o cunho híbrido de *Verdade Tropical*, a partir do qual se revelam “tensões entre o autobiográfico e o ensaístico, o realista e o místico, o histórico e o mítico, o moderno e o pós-moderno, a esquerda e a direita, o erudito e o popular, o comercial e o experimental” (JULIÃO, 2017, p. 20) – fazendo da obra uma narrativa “escorregadia”, “movediça” – enquadramentos específicos, que contemplem cada uma das suas nuances textuais, são necessários para compreendê-la. Ou seja, necessita-se de uma “abertura epistêmica” (ADESINA, 2002), para a realização de uma leitura mais fluente e mais profícua dela. O que significa abrir-se para o conhecimento, como uma resposta ao fechamento para novas visões e diferentes pontos de vista. Não se trata de valorizar o exótico, porque isso também seria uma clausura.

O caráter ambíguo de *Verdade Tropical* tem a revelar sobre a personalidade múltipla do autor. Caetano não concluiu o curso acadêmico e sequer foi um músico com educação formal; entretanto, formador de opinião, sua personalidade original e controversa, somada ao veículo midiático que soube manusear tão bem, sempre o levou a se portar

como um “intelectual público<sup>39</sup>”. Não à toa que, no ensaio “Caetano enquanto superastro”, Silvano Santiago (2019) define Caetano como um “superastro”, ou seja, aquele que é “o mesmo na tela e na vida real, no palco e na sala de jantar, na tv e na esquina, no disco e na praia” (SANTIAGO, 2019, p. 173); que “vive em toda sua plenitude e contradição comunitária os 365 dias de carnaval e da máscara alheia” (SANTIAGO, 2019, p. 173), além de ser “deus, artista, pessoa, é superior, é diferente, é semelhante. Tudo isso ao mesmo tempo” (SANTIAGO, 2019, p. 175). Enfim, alguém que habita o entrelugar, um espaço “sempre-em-trânsito”, descentralizado, tal como a América Latina. Para Santiago (2019), o superastro Caetano Veloso é singular e plural simultaneamente. E, portanto, “vigor plástico sem identidade”, caminhante livre, que não se submete às fronteiras.

Importa observar que o chão que sustenta a noção de superastro formulada por Santiago (2019) é o Brasil a partir da década de 1950, quando a indústria cultural fomenta práticas e políticas adaptadas às propostas do mercado globalizado, dentre as quais estratégias de ampliação e consumo de uma cultura de massas. Diferentemente do trabalho de astros, como o cantor Roberto Carlos, em que há uma sintonia como o cafona, para Santiago (2019), em Caetano Veloso, “o cafona e a distância crítica se contradizem para poder o cantor comentar e ao mesmo tempo cantar o texto, isto é, dizer o texto *ipsis litteris*, distorcendo, no entanto, sua mensagem” (SANTIAGO, 2019, p. 202). Desse modo, enquanto superastro, Caetano não só evidencia, mas, sobretudo, interpreta os signos culturais, pondo sempre em relevo sua disposição para pensá-los, em vez de simplesmente consumi-los ou reproduzi-los.

Com o fortalecimento da cultura de massas e das ferramentas tecnológicas voltadas à comunicação, durante o século XX, houve uma virada nos valores ao redor dos quais gravitam a arte e a literatura, com consequência também para o processo de alfabetização. Ampliam-se os suportes de leitura, que antes estavam limitados ao livro e ao jornal. A prática de leitura volta-se, então, também à TV, ao Vídeo, e às plataformas virtuais que a Internet viabiliza. Essa possibilidade múltipla de produção cultural desmonta o cosmopolitismo assentado nas regras de igualdade e socialização, de modo

---

<sup>39</sup> Tomando a definição dada por Clóvis de Barros Filho (2019), por “intelectual público” entende-se alguém que: a) investe tempo e energia em atividades do pensamento e b) que ocupa na sociedade posição necessária o suficiente para ter uma visibilidade maior do que o seu cotidiano imediato. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qvHeNfvXMbs>>. Acesso em: 14/09/2021.

que tanto para Williams (2015) quanto para Santiago (2004), a democratização da cultura não partiria do princípio da homogeneização do coletivo, mas da convivência e das negociações entre as diferenças.

Além disso, importa ressaltar que a escrita da obra *Verdade Tropical* assume, digamos, a visada do movimento tropicalista, na qual a inteligibilidade dos modos de produção e consumo cultural, com a possibilidade de divulgação em massa de produtos culturais, permitida pelos novos meios técnicos, no século XX, não caberia mais em categorias anacrônicas cuja eficácia real as evidências contestam. Na “era tropicalista”, a cultura era, também, *mass media*, e o livro, um produto de divulgação de uma época singular da vida nacional:

Verdade tropical é uma obra de caráter autobiográfico, na qual Caetano Veloso conta, a partir de um ponto de vista pessoal, o percurso da aventura tropicalista, desde seus antecedentes formativos até suas consequências mais imediatas, pontuando os momentos mais importantes do movimento. É também um empreendimento de divulgação internacional da história da canção popular e da cultura brasileira, especialmente durante os anos 1960. Por fim, pode-se encontrar no livro uma reflexão ampla sobre o Brasil, discutindo suas singularidades, suas potencialidades e suas possibilidades (JULIÃO, 2017, p. 16).

A nação, entretanto, não era narrada se não em seu contágio com as influências externas. Para Silviano Santiago (2019), o entre-lugar do discurso latino-americano é um “lugar entre outros”, que não seria nem o do estrangeiro nem o do nativo, mas um lugar próprio, cujo discurso se realiza na fusão étnica, estilística, multicultural, presumível, típico apenas dos povos da América Latina. Sendo assim, *Verdade Tropical* se apresenta, enquanto escrita “mestiça”<sup>40</sup>, situada,

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente

---

<sup>40</sup> Na perspectiva da escritora Gloria Anzaldúa, uma consciência mestiça possibilita um movimento constante para fora das formações cristalizadas do hábito; para fora do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental), para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir. Aprende a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa. Cf. ANZALDÚA, Gloria. **La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência** Rev. Estud. Fem. 13 (3), Dez /2005.

Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/fL7SmwjzjDJQ5WQZbvYzczb/?lang=pt>> Acesso em: 20/Jul. 2021.

vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2019, p. 29).

Apropriando-se da ideia central desse “entrelugar” discursivo alvitado por Santiago (2019), pode-se dizer, então, que *Verdade Tropical* expõe (e expõe-se como) um código de linguagem que perdeu seu estatuto de pureza, enriquecendo-se de miúdas metamorfoses e estranhas corrupções, permitindo, assim, o reinado do elemento híbrido, num movimento que assume canibalisticamente a ideia de ser um gênero feito da assimilação de vários outros gêneros.

### 3.1 Em busca de (in)definições

A memória, tema clássico da história, foi problematizada, sob aspectos individuais e coletivos, por nomes como Maurice Halbwachs, fundador dos estudos sobre a memória na área das ciências sociais; Paul Ricoeur, um dos importantes filósofos contemporâneos expoentes no campo da fenomenologia e da hermenêutica; e Pierre Nora, historiador francês, considerado uma referência no estudo da memória e identidade. Se para Halbwachs (2006), na polaridade do eu e do coletivo, a memória é notadamente coletiva; ou seja, as lembranças dos indivíduos se constituem, a partir dos quadros sociais fornecidos pelos grupos dos quais eles participam, para Paul Ricoeur, há uma tríplice atribuição da memória, a si, aos próximos, aos outros. Desse modo, considera que:

[...] o ponto de partida de toda análise não pode ser abolido por sua conclusão: é no ato pessoal da recordação que foi inicialmente procurada e encontrada a marca do social. Ora, esse ato de recordação é cada vez mais nosso. Acreditá-lo, atestá-lo não pode ser denunciado como uma ilusão radical (RICOEUR, 2007, p. 133).

Pierre Nora (1993) contribui com esse debate ao definir os lugares de memória como, antes de tudo, um misto de história e memória, momentos híbridos, pois não há mais como se ter somente memória. O autor assevera que se não há uma memória espontânea e verdadeira, há, no entanto, a possibilidade de se acessar a uma memória reconstituída que nos dê o sentido necessário de identidade. Para Nora: "Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar

arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais" (NORA, 1993, p. 14). Talvez seja devido à autoconsciência de Caetano Veloso sobre a memória e a linguagem que o autor abusa de mecanismos dubitativos na narrativa, sendo repetidas vezes reflexivo e irônico consigo mesmo e com o leitor:

O modo como nossa memória seleciona é curioso. Claro que não lembramos "tudo". Mas no caso de um cotidiano tão empobrecido, porque esquecemos tão totalmente mesmo a experiência de algo que, com absoluta certeza, sabemos que se deu? Sem dúvida minha mente criou mecanismos para se defender, e essas amnésias específicas devem ter desempenhado um papel nesse processo. Talvez os gestos meramente automáticos de todo dia tenham sido esquecidos à medida mesma que se realizavam (VELOSO, 1997, p. 375).

Eurídice Figueiredo (2013), em termos de definição literária, assegura que é fácil diferenciar a autobiografia das memórias. Para a autora, “a primeira consiste na reconstituição e narração da vida daquele que escreve, enquanto as memórias são mais abrangentes e recriam todo um mundo social” (FIGUEIREDO, 1993, p. 48). Entretanto, alerta-nos que, na prática, muitas vezes é difícil cravar uma classificação das obras, pois nelas, “se misturam a linha linear da autobiografia clássica, com as memórias sociais e familiares, traçando perfis de amigos e familiares, descrevendo o ambiente em que viveram” (FIGUEIREDO, 1993, p. 48). Nesse embaraço, há no Brasil, segundo Eurídice Figueiredo, uma tendência de definir como memória, mesmo obras que possuem uma aproximação estreita com o modelo clássico de autobiografia. *Verdade Tropical* é uma dessas obras de difícil definição, porque, como já dissemos, escapa à medida de gênero.

Myrian Sepúlveda dos Santos (2007) apropriando-se das ideias de Halbwachs, Nora e Ricoeur, alerta-nos primeiro para o processo seletivo da memória. A autora explica que o modo de tecer da memória não resulta da impressão de eventos reais na mente humana. Ele se dá na relação entre indivíduos. Ou seja,

Como os indivíduos não pertencem apenas a um grupo e se inserem em múltiplas relações sociais, as diferenças individuais de cada memória expressam o resultado da trajetória de cada um ao longo de sua vida. A memória individual revela apenas a complexidade das interações sociais vivenciada por cada um (SANTOS, 2007, p. 96).

Interessa-nos, nesse sentido, evidenciar a escrita memorialística, na qual a história é traduzida sob a lupa de quem a vive e a testemunha. O que implica dizer que os fatos misturam-se às lembranças afetivas que, inexoravelmente, fazem com que a ficção e a realidade em seus pormenores possam se mesclar, daí que, em parte, a narrativa reinventa os acontecimentos e seus significados.

Na sequência, a autora sustenta ainda que a memória é suscetível a uso e manipulações. Para ela, as narrativas históricas refletem um processo incessante de seleção e reconstrução de vestígios do passado (SANTOS, 2007, p. 98). Por fim, considerando a possibilidade de entrelace entre história, memória e esquecimento, reitera que há uma diversidade importante entre os caminhos ao passado e que praticamente todos eles são permeados por tensões, conflitos e disputas. Memória, história e esquecimento são experiências necessárias, que nem se confundem, nem se complementam (SANTOS, 2007, p. 99).

*Verdade Tropical* é um livro gestado a partir do exercício da memória de seu autor para recuperar um passado atravessado pela Tropicália. Nesse movimento, conforme o próprio Caetano Veloso depõe, ele usa o escasso tempo de horas vagas da sua vida de *pop-star*, para contar “o que se passou”, bem como para refletir criticamente sobre “o que se passou”, notadamente, no campo cultural e político em que sua geração se insere.



**Imagem 05:** Fotos da 1ª versão de 1997, da versão bolso (2010) e da versão especial comemorativa de *Verdade Tropical* (2017).

Cerca de 500 páginas, tirando uma média entre as diferentes versões de *Verdade Tropical*, elencam momentos importantes de um tempo sob o qual pairava a sombra da

ditadura militar. O que levou, afinal, Caetano a escrever a sua própria “verdade”? E o que, na condição de criador, ele tem a dizer sobre a criação? Eis, aqui, a resposta do autor:

Este livro é uma tentativa de narrar e interpretar o que se passou. João Gilberto, meu mestre supremo, respondendo sobre mim numa de suas raríssimas entrevistas, disse que eu contribuía com "um acompanhamento de pensamento" para a música brasileira, ou seja, para o que ele faz. Pois bem, este livro significa a decisão de levar até o fim essa tarefa. De certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música. Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a "contar-me" com alguma prodigalidade). É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro. O tom é francamente autocomplacente (seria de todo modo requerida uma grande dose de autocomplacência para aceitar a empreitada). Prometi a mim mesmo planejar minha vida de modo a poder parar em casa por pelo menos um ano para escrevê-lo. Incapaz de cumprir tal promessa, terminei tendo de usar furtivamente os intervalos de gravações, as madrugadas em hotéis depois de shows em excursões, as folgas dos ensaios e as (poucas) horas vazias das férias de verão em Salvador para fazê-lo. Isso naturalmente superexpôs a dupla (e algo contraditória) tendência para a digressão e para a elipse que confunde meu pensamento, minha conversa e minha escrita. Tive também que me permitir transitar do narrativo ao ensaístico, do técnico ao confessional (e me colocar como médium do espírito da música popular brasileira – e do próprio Brasil) para abranger uma área considerável do mundo de ideias que o assunto central sugere (VELOSO, 1997, p. 18-19).

A longa citação pode funcionar como uma espécie de metonímia textual, cuja “parte” representa “um todo”, por trazer a lume marcas do que se pode supor tratar de um misto de perspectivas discursivas que visa a afetar o potencial público leitor, híbrido como o escritor-músico, o mercado musical e o livro.

O leitor certamente encontrará nas páginas que se seguem, apesar de tudo isso, uma prosa em geral bem mais distendida do que a desta introdução. Uma das razões de eu ter hesitado durante tanto tempo em topar escrever este livro foi a desconfiança de que o que eu poderia dizer nele - e o modo como eu o poderia dizer - seria afinal demasiado complicado para quem se aproxima de um livro sobre música popular, e por demais próximo da música popular para quem está disposto a ler livros complicados. Mas, mesmo sem superar essa desconfiança – e me perguntando, à medida que ia escrevendo com grande interesse, a quem poderia interessar um livro assim - decidi não dar desmedida atenção ao temor de parecer pretensioso ou desproporcional (ou quem sabe por demais modesto e preciso), atendo-me à constatação de que os livros simplesmente devem ser escritos para quem gosta de ler

livros. Tenho encontrado pelo mundo muitas pessoas inteligentes que se interessam pela música popular brasileira: talvez as anedotas, confidências e análises que apresento aqui despertem sua curiosidade e as prendam à leitura. Por outro lado, o relato das experiências de um "pop star intelectual" de um país do "terceiro mundo" pode trazer uma ou outra luz inesperada sobre a aventura dos anos 60, já que esse período - que só é considerado remoto e datado por aqueles que temiam os desafios surgidos então, e que ainda os temem justamente por os saberem presentes demais em sua nova latência - continua com sua temática aberta ao pensamento que se queira pôr acima dos costumeiros descarte ou nostalgia (VELOSO, 1997, p. 18-19).

Havia a dúvida sobre a receptividade da pretensa obra: a) de um lado, poderia ser um texto muito complexo para interessados em música popular e, de outro, b) poderia ser um texto, em certo aspecto, "simples", para quem gosta de livros complexos sobre a história cultural, temáticas como a "modernidade brasileira" e afins. Por fim, a ideia de leitor implícito que vingou foi a de escrever "para quem gosta de ler livros". Assim, resolvia-se sua procrastinação em colocar no papel suas impressões, sentimentos e ideias sobre um tempo vivido intensamente. Seu modo um tanto manhoso na escrita parece deixar propositalmente brechas para que suas memórias fossem apropriadas por "todos" os leitores, ao presentificá-las.

Nas últimas páginas do livro, Caetano Veloso acrescenta outra definição da sua narrativa:

Menos do que uma visão mística da História, eu gostaria que estas palavras fossem tomadas como um esforço de lucidez diante do que se apresenta como a matéria mesma da nossa história sendo vivida. (...) Creio mesmo que eu teria agido mais responsabilmente se tivesse escrito, em vez destas memórias reflexivas, o livro que por tanto tempo sonhei escrever sobre ele [João Gilberto] (VELOSO, 1997, p. 502).

Quando Caetano afirma que o "livro é uma tentativa de narrar e interpretar o que se passou"; ou seja, "Não é uma autobiografia" e, sim, "memórias reflexivas", traz, novamente, à baila, a perspectiva do híbrido que é da Tropicália, do músico e do escritor, em um só tempo. Ademais, esse último trecho evidencia o interesse paralelo de Caetano Veloso de ter escrito uma obra sobre João Gilberto. Para o autor de *Verdade Tropical*, "João assume a instância música popular como determinante de nossa verdade dada e criável" (VELOSO, 1997, p. 502). Essa declaração soa mais marcadamente como uma espécie de reverência a João Gilberto; o que, em certa medida, foi sendo evidenciado ao longo do livro, devido à importância deste na história da música popular brasileira, e, conseqüentemente, na vida de Caetano Veloso. Digno de nota é a seguinte

revelação quanto ao desvio de foco do que ele chama de “matéria de nossa história sendo vivida” (VELOSO, 1997, p. 502):

Fique apenas claro aqui que a vereda que leva à verdade tropical passa por minha audição de João Gilberto como redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira - da sua desumana e deselegante estratificação -, como desenhador das formas refinadas e escarnecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas. Por meu intermédio, o Tropicalismo tomou a realidade da música popular no Brasil pela sua vocação mais ambiciosa materializada no som de João (VELOSO, 1997, p. 502).

Retornaremos à ideia de gêneros textuais, tema-base deste capítulo, deixando suspensa, por ora, a discussão sobre João Gilberto. Reserva-se, mais adiante, um bloco específico sobre esse importante cantor brasileiro e outras notas ao longo da tese que entendemos ser reveladoras de aspectos de brasilidade, modernidade e revolução, que atravessam, de alguma forma, as linhas de *Verdade Tropical*.

Se o livro *Verdade Tropical* pode ser comparado, digamos, a um “Objeto não identificado”, podemos também o relacionar, em alguma medida, com o “um herói sem nenhum caráter”, de Mário de Andrade, que elabora a alegoria *Macunaíma* em referência ao “caráter do brasileiro”, pelas vias de um processo de mistura entre o branco, o negro e o índio. Mário de Andrade indicia, na verdade, a “ausência de caráter” do brasileiro, ser múltiplo, indefinido. Dito de outro modo, uma entidade que, composta por vários caracteres, acaba por não ter, a rigor, nenhum caráter específico; cai, portanto, no âmbito da ausência, da falta de identificação. *Verdade Tropical* caminha nesse rumo. Trata-se, conseqüentemente, de uma obra sem um caráter específico. É híbrida: um modo anticartesiano de escrita literária. Os vetores de gêneros presentes são “interpenetráveis, passíveis de contaminação, apropriação, contribuição ou associação de uns aos outros” (CENTENARO, 2014, p. 46).

Em um de seus artigos, publicado para o “Dossiê: Teoria do processo criativo”, da revista “Nau Literária”, Natasha Centenaro (2014) confirma o pensamento sobre o hibridismo, em obras específicas, fazendo a seguinte ressalva:

A prerrogativa híbrida não é senão um postulado, uma visão, uma perspectiva de entendimento, aplicação e utilização dos gêneros. Entretanto, não deve ser determinada como um conhecimento novo, inédito ou próprio de um período pós-moderno. Tratar os gêneros de modo global, ordenados como pertencentes a um conjunto literário, a fim de evitar que se delimite e se ergam fronteiras sólidas em torno de cada um, abstraindo-os, é uma prática anteriormente reconhecida e

recorrente desde que se tem a notícia de sua construção como modelo de literatura (CENTENARO, 2014, Disponível *On-line*).

A caracterização da obra *Verdade Tropical*, feita por Rafael Julião (2017), de certo modo, recupera a estrutura da apresentação feita pela edição da “Companhia das Letras”, em 2008 (com reimpressão em 2017), para a sua versão de bolso. Em ambas as caracterizações, há os respectivos enfoques já mencionados na tese: a) vetor autobiográfico; b) vetor histórico da música e c) vetor ensaístico:

*Verdade Tropical* é em parte uma autobiografia: ao mesmo tempo em que descreve sua formação musical e o desenvolvimento de seu trabalho como cantor e compositor, Caetano Veloso narra períodos decisivos de sua vida pessoal - a infância e a adolescência em Santo Amaro, por exemplo, ou o primeiro casamento, a prisão em 68 e o exílio em Londres. Seu tema é também a música popular, sobretudo o Tropicalismo, e sua relação com outras manifestações musicais, como a bossa nova, a jovem guarda e os festivais da canção. Num plano mais amplo, *Verdade tropical* reflete sobre questões que eclodiram nas décadas de 60 e 70, como as drogas, a sexualidade, a ditadura. Em *Verdade Tropical*, Caetano empreende a história afetiva de seu tempo. (apud VELOSO, 2017b, contracapa).

Parece apropriado reiterar que Eduardo Giannetti (2018), com sua breve resenha sobre *Verdade Tropical*, publicada em 02 de novembro de 1997, no caderno “Mais da Folha de S. Paulo”, e compartilhada em um dos seus mais recentes livros *O elogio ao Viralata*, antecipa o pensamento de Julião (2017), ao decompor a trama narrativa de Caetano Veloso em três elementos ou vetores básicos. Sendo fiel às palavras do escritor, “o primeiro seria de natureza historiográfica” (GIANNETTI, 2018, p. 71). O segundo deles seria o “relato da trajetória pessoal de Caetano Veloso como criador e líder cultural nos anos críticos de sua formação artística e humana” (GIANNETTI, 2018, p. 72). Já o terceiro e último vetor da trama consistiria “numa reflexão intermitente sobre a identidade e o destino do Brasil” (GIANNETTI, 2018, p.73).

O colunista do Blog da Companhia, Leandro Sarmatz, no ensaio “Do catálogo: Verdade Tropical (Caetano Veloso)”<sup>41</sup>, também expressa sua visão sobre o gênero da obra, dizendo ser um modo de escrita bem requintado. Para ele, trata-se de uma “mistura luxuriante de autobiografia, ensaio de nacionalidade, acerto de contas geracional e confissão pop” (SARMATZ, 2013, s/p). Mas, nesse texto, o que soa como um “ponto fora da curva” em relação às demais caracterizações até aqui conferidas à *Verdade*

---

<sup>41</sup> Disponível em: <http://historico.blogdacompanhia.com.br/2013/05/do-catalogo-verdade-tropical-caetano-veloso/>. Acesso em 15/10/2021.

*Tropical* é a expressão usada para aludir a mais uma representação de hibridismo textual. Após citar um conjunto de verbos que comprovam a hibridez da obra, como pode ser percebido em: “Caetano rememora, especula, interpreta e reescreve a sua própria história e a da cultura brasileira entre as décadas de 1960 e 1990” (SARMATZ, 2013, s/p), Sarmatz acrescenta mais uma definição alusiva à questão dos estilos de escrita, na frase: “De brinde, uma antologia de opiniões do mais opiniático de nossos cancionistas” (SARMATZ, 2013, s/p).

O termo “antologia de opiniões”, ao passo que delimita um recorte específico do livro, provavelmente associado à ideia analítica do campo musical, também pode ser lido, no contexto de *Verdade Tropical*, como uma extensão do que se projetou posteriormente em outro livro de Caetano Veloso: *O mundo não é chato*. Lançada em 2005, a obra reúne escritos para jornais, revistas, contracapas de discos ou que surgiram como prefácios e conferências, além de alguns textos inéditos. A exemplo de *Verdade Tropical*, *O mundo não é chato* (2005) alcança, com olhar crítico, um conjunto de personalidades de diferentes áreas, como literatura, esporte e música, cujas trajetórias de vida narradas, em diferentes épocas, configuram um imaginário brasileiro. Eucanaã Ferraz, no texto de abertura deste outro livro (2005), apresenta a escrita de Caetano Veloso da seguinte maneira:

A escrita de Caetano, igualmente, mostra uma dança do intelecto: entre a racionalidade e a intuição, a argumentação lógica e a instabilidade da declaração apaixonada, o rigor da análise e o apressado pela expressividade provocativa da incoerência. Contrariando, no entanto, o que essa sequência pode sugerir, o curso cambiante do pensamento não se limita a oscilar entre os extremos dos pares opositivos e cruza transversalmente as dualidades (FERRAZ, 2005, p. 10).

No texto “Gêneros híbridos: contornos difusos?”, Regina L. Péret Dell’Isola (2006) discute a noção de hibridismo textual, corroborando assim a temática. Para ela, a partir das ideias de Barthes sobre intertexto, “alguns gêneros podem apresentar contornos difusos para o usuário da língua; podem causar um certo estranhamento ou dúvida devido à sua gestão enunciativa e composicionalidade” (DELL’ISOLA, 2006, p. 76). No entanto, a autora observa que as formas e funções que emergem da hibridização são identificáveis. Ela defende que

O gênero híbrido aparentemente infringe convenções estabelecidas e caracteriza-se por uma estrutura em que há ruptura do convencional, do previsível, a qual parece se manifestar no texto sob a forma de uma

incongruência, em que se espera do leitor uma “descoberta” de uma função social no texto que não está na superfície de sua macroestrutura (DELL’ISOLA, 2006, p. 76).

Biágio D’angelo (2009), ancorado, mais notadamente, no pensamento de Antoine Compagnon, contido na obra “O demônio da teoria”, também justifica, no seu artigo “História híbrida da literatura: uma questão de gêneros”, a insistência para uma redução das fronteiras entre os esquemas classificatórios tradicionais dos gêneros literários, nas manifestações culturais contemporâneas. Para o pesquisador italiano, a presença de olhares multiperspectivos, como a cultura de massa, a renovação dos processos de oralidade e a inclusão de procedimentos hipertextuais, incide diretamente sobre o fortalecimento do hibridismo como necessidade de renovação cultural perante os novos paradigmas estéticos. Para D’angelo (2009), o convívio de dados heterogêneos “renova não só o paradigma historiográfico, mas também o próprio cânone tradicional de textos nacionais, continentais e universais” (D’ANGELO, 2009, p. 174).

À parte disso, segundo Biágio D’angelo (2009), esses dispositivos heterogêneos funcionam como uma espécie de propulsor de deslocamentos textuais. Algo que abala os automatismos da percepção do leitor e mexe, de modo contínuo, com o sistema literário inerente ao texto. Ele acrescenta à sua argumentação o seguinte dizer:

Os gêneros, que, por muito tempo, a história da literatura considerou como modelos fixos, extremamente coesos e, sobretudo, impenetráveis, participam, com pleno direito, dessa “experiência” de “regras” do literário. Seria impensável uma teoria dos gêneros, hoje, sem referir-se a eles como um organismo vivo, produtor e reproduzidor de canalizações estéticas diferentes. Os gêneros literários configuram-se como estruturas taxonômicas que — incorporando-se a um espaço cultural que se pretende global e, ao mesmo tempo, fragmentado — funcionam como resultantes dinâmicas e como geradores de novas realidades (D’ANGELO, 2009, p. 179).

Auxiliada pelo pensamento de D’angelo (2009), no tocante à questão de gêneros, *Verdade Tropical* ganha terreno fértil, visto que insinua o rompimento da marca puramente “latina” de um continente plural, constituído, por exemplo, pela heterogeneidade, pelo plurilinguismo, pelos movimentos utópicos e pelas conexões, intercontinentais. Caetano Veloso desloca para a obra em análise a perspectiva tropicalista que consiste na sobreposição de elementos culturais e linguísticos. Sendo assim, cabe afirmar, nesta tese, que *Verdade Tropical* assume sua função “tropicalista”, em termos não só geográfico, mas principalmente estético, tendo em vista que o primeiro impulso desse movimento, inspirado na arte *pop*, cujo papel “foi abrir as portas

para o produto estrangeiro, combatendo a xenofobia que impedia o diálogo da produção nacional com a internacional” (PAIANO, 1996, p. 32). O livro *Verdade Tropical* expressa os entrelaces modernos e intercontinentais, tanto no conteúdo quanto na forma.

Como já dito anteriormente, a estrutura fragmentada em gêneros distintos do livro *Verdade Tropical* vista no conjunto incide sobre a ideia de uma narrativa híbrida. Quer dizer, o lugar da obra passa pela ideia da “indecidibilidade”. Ao analisar essa palavra, no campo literário, apreende-se dela a possibilidade de ser entendida como um modo de resistência aos critérios consagrados de verdade. Nesse sentido, *Verdade Tropical* se legitima, sem a necessidade contraproducente de critérios fixos, estáveis, puros. Revela-se própria de uma época marcada pela instabilidade, pela indeterminação; anunciando, com isso, um processo de escrita criativa disposta à transgressão.

A fim de melhor argumentar a respeito do solo híbrido em que se assentam as bases de *Verdade Tropical*, mapearemos, a seguir, alguns indícios de formas e funções de gêneros textuais, presentes na tessitura da obra de Caetano Veloso em voga, os quais, embora possam ser depreendidos enquanto núcleos, fragmentos textuais, mais ou menos delineados, não se constituem isoladamente. As diferentes perspectivas de gêneros literários que tecem a obra se encontram, se misturam, se imbricam, se mestiçam, se tropicalizam, sugerindo, assim, uma alegoria de brasilidade.

### 3.1.1 Em parte, uma autobiografia tropical

Luiz Dolhnikoff, em seu ensaio crítico “Verdade tropical de Caetano Veloso: a arte de então e a de agora”, ousa mais uma demarcação para a obra em análise: autobiografia de formação. Isso porque, para o crítico literário,

A expressão seria redundante, se a biografia fosse uma forma unívoca. Como não é, há biografias de todos os tipos, todas as abordagens, todos os matizes. A de Caetano Veloso é uma “autobiografia de formação” porque não lhe interessa – à biografia e ao seu autor – a extensão e o detalhismo de suas circunstâncias de vida, mas o detalhismo e a extensão das relações entre essas circunstâncias e o contexto histórico-cultural do país, assim como entre esse contexto e a

formação artístico-intelectual do autor (DOLHNIKOFF, 2012, Revista Disponível *On line*).

Em clara associação à expressão usada em crítica literária *Bildungsroman*, de origem alemã, que significa em português “romance de formação”, para designar o gênero literário no qual se detalha o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de um personagem, em suas diferentes etapas de “vida”, Delhnikoff (2012) alude ao processo de formação que transformou Caetano Veloso em um importante intelectual brasileiro e um ensaísta de excelente domínio de sua forma e de seu estilo. Preferimos, nesse aspecto, pensar como Julião (2017), identificando-a, de modo mais específico, como uma “autobiografia artística”, pois, na sua visão, a obra de Caetano Veloso, embora seja afim ao “romance de formação”, o que nela está em jogo é a construção de um personagem real, um artista musical.

Mas, seja sob a chancela de “autobiografia de formação” ou de “autobiografia artística”, o dado comum entre as definições é que ambas projetam a informação de que *Verdade Tropical* trata-se da vida de um indivíduo escrita por ele próprio; as duas concepções valem-se, na mesma medida, de uma ideia-chave, recuperada do pensamento de Philippe Lejeune (2014). Então, um caminho mais seguro de se seguir em busca de uma identificação autobiográfica para *Verdade Tropical* passa, impreterivelmente, pelo conhecimento do “pacto autobiográfico”, cujo sentido atrela-se ao nome da obra escrita por Philippe Lejeune, publicada pela primeira vez em 1975, acompanhada de outras duas revisões, sendo que a primeira delas não nos escapará: *O pacto autobiográfico (bis)*, em 1986, e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois* (2001).

Começamos pelo “primeiro” Lejeune (1975), ainda hoje uma das importantes referências para estudos sobre a “escrita de si”. Eurídice Figueiredo (2013) reitera que, no autor, “haveria um pacto de referencialidade, de fidelidade ao acontecido entre o autor e leitor” (FIGUEIREDO, 2013, p. 26). Conforme a autora interpreta a proposta lejeuniana,

Isso se exprimiria, do ponto de vista formal, por uma identificação entre o nome do autor tanto na capa/página de rosto quanto no interior do livro, ou seja, autor, narrador e personagem seriam um só, a pessoa que narra seria ao mesmo tempo o autobiógrafo e o autobiografado (FIGUEIREDO, 2013, p. 26).

A prova disso está evidenciada na capa do livro, “assinada” por Caetano Veloso; também, na contracapa, na qual o editor apresenta o autor Caetano, como quem

“discorre sobre períodos decisivos de sua vida pessoal”, bem como no desenrolar da narrativa, em que a 1ª pessoa do singular, o “eu” de Caetano Veloso, apresenta-se como marca discursiva: “Sou brasileiro e me tornei, mais ou menos involuntariamente, cantor e compositor de canções. Fui um dos idealizadores e executores do projeto da Tropicália” (VELOSO, 1997, p. 18).

Tudo isso calha, também, com o fato de que a relação “sujeito moderno” e espaço literário, em especial, nas construções autobiográficas, vincula-se à existência de um “indivíduo” que é, ao mesmo tempo, criatura e criador; origem legítima da produção do discurso. O foco no indivíduo, no entanto, mesmo na autobiografia, “não implica uma posição “monolítica” e “linear” do sujeito da criação, uma vez que o escritor, no processo de produção da narrativa, se move continuamente entre o que “é” e o que “poderia ser”” (ALBERTI, 1991, p. 66).

Considerando *Verdade Tropical* uma narrativa com as digitais do autor, cabe entender a relação de Caetano Veloso com o que foi narrado; a reconstrução escrita da experiência vivida e as posições atualizadas, na prática de escrita, do sujeito autobiografado. Isso, sem perder de vista que essa narrativa submete

[...] o relato de vida a um jogo alucinado de mediações e fazem desviar o gênero, colocando em evidência o núcleo fictício que se esconde em toda autobiografia e afirmando, em última instância, que a autobiografia só pode assumir a forma de sua impossibilidade (OLMOS, 2011, p. 13).

Nessa perspectiva, criam-se lastros de ambiguidade capazes de dar estatuto de prova real a uma alteridade inventiva. Tendo em vista que as categorias autobiográficas não são absolutamente rigorosas; ou seja, certas condições podem não ser totalmente contempladas, Figueiredo (2013) baseia-se na declaração que se segue de Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (1975), para sustentar sua análise:

O texto deve ser principalmente uma narrativa, mas sabe-se a importância do discurso na narrativa autobiográfica; a perspectiva, principalmente retrospectiva: isso não exclui a seção de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica ou a história social ou política podem também ocupar um certo espaço (LEJEUNE, 2014, p. 17).

Essa afirmativa, evidentemente, põe à mostra, em *Verdade Tropical*, alguns pontos nevrálgicos de textos autobiográficos, como: a) frequente deslizamento entre

acontecimentos políticos gerais e questões pessoais (a esse respeito, destaca-se o evento da prisão, no qual impressões e sentimentos de ordem íntima, que transcendem o evento individual, são apresentados (e pormenorizados) de modo a dar “relevo à violência e aos abusos do regime ditatorial no Brasil e, ainda, evidenciar a dimensão política que reside no corpo e no cotidiano” (JULIÃO, 2017, p. 25); e b) presença de elementos biográficos escolhidos a partir do desejo de torná-los significativos, de modo, às vezes teleológico, com a finalidade de dar coesão e coerência no encadeamento narrativo; ou seja, trazer a lume “episódios de sua trajetória que conectam de modo coeso algum ponto eleito do passado até outro ponto determinado, que pode ser ou não o momento da escrita” (JULIÃO, 2017, p. 25).

O recurso às contribuições de Phillipe Lejeune seria parcial e temerário se estancássemos no “primeiro” Lejeune. Fato é que o crítico literário reformula o “pacto”, realizado em 1987, em *O Pacto Autobiográfico (Bis)*, traduzido também por Noronha & Guedes, no ano de 2014, quando Phillipe Lejeune (1986) realiza uma autocrítica e desnuda alguma das suas próprias contradições no “Pacto” original.

O autor confessa ter deixado, às margens da discussão, em *O pacto autobiográfico* (1975), a análise das condições ideológicas da autobiografia que se estabelecem, por exemplo, na inserção de classe e na história dos sujeitos, portanto, havendo desconhecido na obra proposta a sociologia e os estudos de ideologia. Reconhece igualmente o débito para com outras disciplinas e métodos: a psicologia e a psicanálise, por exemplo, que desvelariam alguns aspectos inconscientes da “escrita de si”<sup>42</sup>.

Admite, desse modo, ter dado “brechas” para questionamentos críticos e válidos que colocavam o “Pacto” sob suspeição: não seria ilusório pensar que se pode dizer a “verdade” e acreditar que a extraímos de uma existência individual e autônoma? (LEJEUNE, 1975). O estudioso dedica-se, então, à reformulação de seus estudos iniciais reconhecendo que, na autobiografia, a vida produz o texto, quando é o texto que produz a vida. Em tom de *mea culpa*, ele retraça o próprio caminho, admitindo que as dimensões inconscientes do “pacto autobiográfico” inviabilizam a certeza da “verdade”:

---

<sup>42</sup> Aqui não é Raymond Williams, é o pós-estruturalismo (que, dentre outros, propugna a “morte do autor”). É Foucault, Derrida e Stuart Hall. É a ideia de “morte do autor”, de que somos “interpelados por estruturas”, a linguagem na qual nascemos é que organiza nosso sistema de pensamento e nossas respostas. Não é a “estrutura de sentimentos” a que Raymond Williams se refere. O autor que adotamos como âncora teórica é marxista humanista, oposto aos pós-estruturalistas.

“Dizer a verdade sobre si, se constituir em sujeito pleno, trata-se de um imaginário” (LEJEUNE, 2014, p. 77). Ou seja, no máximo, “o pacto” surge como um compromisso (racional) de se dizer “a verdade” que, somente sob os aspectos linguístico e formal pode ser constatada, uma espécie de “pragmática literária”, como no emprego do nome próprio e do “eu”.

Nessa linha, os indícios autobiográficos na narrativa de Caetano Veloso são perceptíveis, do ponto de vista formal, em primeiro lugar, pelo reconhecimento de que autor (no sentido mais restrito do termo), narrador e personagem se embaralham na obra, de modo que o leitor crie expectativas de estar diante de uma “narração de ‘acontecimentos verdadeiros’, embora esta questão da verdade tenha sido sempre muito problemática” (FIGUEIREDO, 2013, p. 26).

Não aderimos ao pós-estruturalismo em nossa análise para não nos perdemos do autor da obra, nem de suas experiências e das de sua geração, os sentimentos e sua articulação em um certo contexto, porém, sabemos que os pós-estruturalistas são especialmente hábeis em explicitar o caráter híbrido das narrativas. Eis que na medida em que argumentamos em se tratar a obra de um olhar pós-colonial, trazemos o pós-estruturalismo que Stuart Hall (2011) traz de Jaques Derrida para pensar, como faz Felipe Lopes Gonçalves (2015), em sua dissertação de mestrado “O corte otobiográfico em *Verdade Tropical*”, (2015), para pensar os relatos de Caetano como “otobiografias”, ou seja, grosso modo, uma escrita do que se ouve e não do que realmente houve:

Com Derrida, é possível colocar esse “eu” em um jogo sem escrevê-lo como índice palpável e concreto de uma subjetividade, mas sim tratando-o como uma forma de trazer para o jogo a borda e as leis que regem a vida-obra do escritor. Assim, abriu-se uma brecha para textos descolados dos enquadramentos dos gêneros consagrados pela filosofia e pela crítica literária (GONÇALVES, 2015, p. 33).

O pós-estruturalismo desaloja a designação “autobiografia” mesma – o que não é nossa escolha na tese. Mas faz isso a título de perceber a fusão de “elementos muito particulares” (GONÇALVES, 2015, p. 17) do texto, não necessariamente cogitados pelo próprio autor. É possível que, em parte, o “deboche” de Caetano Veloso para com a própria ideia clássica de “gênero autobiográfico” beba dessa influência.

Chamar *Verdade Tropical* de pós-colonial é, de algum modo, aceitar que obra, autor e leitor habitam o espaço dos interstícios, do qual fala Bhabha (1998), em que se dão as

renegociações e as rearticulações, os hibridismos propriamente: “no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19). Este movimento de desorientação é, também, o *lócus* da criação quando o eu e o outro deixam de ser antípodas, mas se mesclam: “[...] a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (BHABHA, 1998, p. 76). Nesse sentido, o sujeito acessa a representação, produzindo uma imagem com a qual se identifica, porém não chega a sê-la de fato. O jogo de identidade que habita o entrelugar assim como o processo de identificação do sujeito pós-colonial lançam os sujeitos no campo da indecidibilidade, “um espaço de indecisão entre ‘desejo e realização, entre a perpetração e sua lembrança... nem futuro nem presente, mas entre os dois” (BHABHA, 1998, p. 99). Seguindo a análise de Miglievich-Ribeiro & Prazeres (2015), o sujeito pós-colonial comporta várias performances dentro de si, sujeito híbrido, em oposição ao indivíduo moderno, absoluto, congelado, unitário, coerente.

Sem perder de vista que a obra de Caetano materializa as estruturas de sentimento de um tempo compreendidas como aquilo que surge, mas ainda não tão nitidamente, se não como emergências que querem responder às necessidades de um tempo-espaço, tal como proporia o materialismo cultural de Raymond Williams (2011), talvez possamos dizer que o clima tropicalista interrompe todas as tentativas de se chegar a uma só verdade, não sendo mais possível sequer se acreditar mais na cisão entre o real e o ficcional. Se falamos em autobiografia, de antemão, há que se dizer que esta é inevitavelmente versão ou versões.

### 3.1.2 Um ensaio sobre os trópicos

Em “O ensaio como forma”, escrito em 1954, e publicado no Brasil na edição de *Notas de literatura I*, em 2003, Theodor Adorno realça o aspecto livre e antiacadêmico do gênero ensaio, no sentido de evocar a “liberdade de escrita”. Nas palavras do autor,

[O ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito (ADORNO, 2003, p. 17).

Dito de outro modo, a forma do ensaio não segue os mesmos caminhos do rigor científico-acadêmico. Se o critério desse procedimento, então, é “ir direto ao ponto”, o ensaio, por sua vez, com estrutura próxima à língua oralizada, ludibria o que se entende por meramente retórico numa estrutura textual. Explora, desse modo, um tema, sem a pretensão de esgotá-lo. Conforme Adorno (2003),

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (ADORNO, 2003, p. 35).

O autor alemão observa ainda que o ensaio parte das experiências individuais. No entanto, notabiliza-se, via-de-regra, pela mediação de uma experiência mais abrangente da humanidade histórica. Desse modo, torna-se possível entender o ensaio como uma unidade autônoma; liberta; em construção; cuja totalidade se apresente em *status* provisório. Além de transitar entre arte e ciência, o ensaio abarca um vasto campo. É um gênero maleável por excelência. Além do mais, se permite fazer uso de outros vários gêneros.

Andreia Guerini (2000), contudo, atenta-se, a partir do seu trabalho “A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência”, para a falta de teorização sobre o conceito ensaístico – apesar de sua antiga origem se revelar, conforme ela lembra, nos “Diálogos”, de Platão; nas “Epístolas”, de Sêneca; nas “Meditações”, de Marco Aurélio; nas “Confissões”, de Santo Agostinho, nos discursos fúnebres etc. – “sua acepção moderna provém do escritor francês Montaigne” (GUERINI, 2000, p. 11). A autora salienta, ainda, tomando como base a “grande complexidade que apresentam os gêneros de maneira geral, que se pode dizer que o ensaio é um gênero dos mais complexos, vivo e versátil, adaptando-se a novas formas de expressão, sem deixar de conservar características próprias” (GUERINI, 2000, p. 19).

Abrindo o leque de debate sobre o tema ensaio, José Antônio Domingues (2019) faz uma releitura do pensamento de Sílvio Lima, manifesto em “Ensaio sobre a essência do ensaio”, escrito em 1944. Em seu artigo, o autor de “O ensaio como método” (2019) explora a questão a respeito do que seja o “ensaio”, partindo do interesse pela noção advinda do “fundador” do termo: Michel de Montaigne. Domingues (2019) observa que, para além de uma terminologia, o filósofo francês criara um “gênero estético novo”. Nele, o que se prevê é, em primeiro plano, “o autoexercício da razão” – daí a rejeição às legitimações externas; e, em segundo plano, o universo das “experiências”, ou seja, o “saber que se destila da vida” (DOMINGUES, 2019, p. 09). Por último, o autor reitera o fundo “crítico” do ensaio. Pensada em sua origem terminológica (do latim: *exagium*), segundo reitera Domingues (2019), a palavra refere-se ao exame valorativo das ideias. Ou seja, o verbo “ensaiar”, na concepção de Montaigne, consiste, então, em examinar as ideias, em busca de seu valor de verdade (DOMINGUES, 2019).

Incluimos, à guisa de arremate dos estudos recentes sobre o gênero ensaio cujo cordão umbilical esteja ligado a Montaigne, a tese de Danielle Antunes (2018), publicada um ano antes da pesquisa de Domingues (2019). Nela, a pesquisadora propõe uma espécie de dossiê do ensaio, partindo da concepção montaigneana e chegando ao emprego atual que se faz do termo nas grandes áreas, tal como nas ciências naturais. A autora nega a intenção cabal de Montaigne de inaugurar um novo gênero literário, admitindo que se Montaigne “inaugura um gênero ao intitular seus escritos como Ensaaios, ele não o faz com a intenção de criar um rótulo literário para agrupar seus textos de acordo com um modelo geral” (ANTUNES, 2018, p. 61). Antunes, então, esboça um breve histórico do termo “ensaio”, dando ênfase também ao campo semântico da palavra. Entretanto, é em seu segundo capítulo que Danielle Antunes (2018) estabelece maiores aproximações ao que propomos na presente pesquisa, pois, também, a autora ratifica o ensaio enquanto um gênero literário não fictício, de caráter interdisciplinar e de natureza polimorfa.

Antunes (2018) evidencia, por fim, a distinção entre o ensaio compreendido na concepção moderna e o projeto de escrita do autor que o consagrou. Para a autora, a proposta de Montaigne, embora lida sob a rubrica do ensaio, inscrever-se-ia de modo mais apropriado como gênero filosófico. Não haveria em Montaigne, segundo Danielle Antunes (2018), a intenção de romper com

A concepção clássica de gênero literário no Renascimento, enraizada na tradição greco-romana representada por Platão, Aristóteles e

Horácio, possuía regras rigorosas e formas fixas, sendo muito valorizada a pureza do gênero e a unidade do tom, e por isso, hierarquizados entre gênero maior e gênero menor; desde a Antiguidade até o Renascimento a concepção tripartite de gênero (épico, lírico e dramático) permanece quase inalterada; foi só a partir do Barroco (final do Renascimento) que ocorreu uma crescente valorização de gêneros mistos, como também a criação de novos gêneros (ANTUNES, 2018, p 62).

Ou seja, para Antunes (2018), Montaigne estaria, supostamente, situado num contexto histórico marcado por essas mudanças de paradigmas, e, possivelmente, vinculado a determinadas correntes artísticas e literárias. Além disso, o autor francês tinha consciência de sua originalidade quanto ao estilo inaugural de escrita e do seu objeto de investigação, apresentando a si próprio como tema e assunto, e que, segundo ele, exposto num único livro do mundo em sua espécie. Entretanto, Danielle Antunes (2018) observa que esses dados seriam insuficientes para autenticar a intenção de Montaigne de tornar o ensaio um novo gênero literário (ANTUNES, 2018).

Seguindo as pistas de *Os Ensaíos*, de Montaigne, o termo “ensaio” remete à ideia de “experiência”, “exame”, “prova”, “tentativa”, para designar um espécime literário de contorno indefinível. É o bastante para habilitar *Verdade Tropical* a ser lida, pelo menos em parte, como ensaio. Isso porque essa narrativa de Caetano Veloso propõe, para além de outras intenções, uma reflexão sobre a brasilidade, no *modus operandi* das escritas de si.

Ao reiterarmos a natureza híbrida de *Verdade Tropical*, queremos afirmar que, mais que estritamente literário ou informativo, o livro apresenta um viés ensaístico de grande alcance, de modo a trazer à baila o veredicto de Wisnik sobre Caetano e de que havia nele “uma vocação anterior à de cancionista: a de pensador da cultura e intérprete do Brasil – em prejuízo da tensão artística mais efetiva, que muitas vezes pareceu aproximar-se demais das teses sociológicas (...)” (WISNIK, 2005, p. 120-121).

Há zonas de intersecção entre renomados pensadores da brasilidade, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque, apesar de serem notabilizados por modalidades de escritas dessemelhantes à *Verdade Tropical*. No capítulo “Ensaio sobre a brasilidade”, Julião (2017) aponta o traço comum dos intérpretes da brasilidade, por caminhos diferentes, quererem reabilitar o Brasil contra as pechas estrangeiras que o condenavam. Assim, ao pensar *Verdade Tropical* também como um ensaio do Brasil, faz notar o traço, para ele, contraditório na atitude de Caetano Veloso, em “Diferentemente dos americanos do

norte” (2005), quando este afirma os riscos daqueles que “falam em nome de países perdedores da história de tomar as mazelas decorrentes do subdesenvolvimento por quase-virtudes idiossincráticas nacionais” (VELOSO, 2005, p. 43) e, ao mesmo tempo, diz: “Só na perspectiva do país artista superior que nós temos o dever de perceber que a História nos sugere que sejamos é que podemos revalorar aspectos do nosso atraso como sinais de que casualmente escapamos de uma escravidão maior no misterioso desvelar do nosso destino” (VELOSO, 2005, p. 60).

A estrutura do período no último trecho é um tanto confusa e ambígua, sintaticamente, dizendo. Não dá conta de revelar com clareza o eu-discursivo, aliás, lembramos que o próprio Caetano Veloso afirma, em *Verdade Tropical*, que “gosta de períodos longos”, e que, talvez, nem soubesse se expressar sem digressões. O fato é que, nesse caso específico, a sucessão de conectivos subordinativos possibilita interpretações dúbias e, conseqüentemente, nublam um ponto de vista mais definitivo. Pelo modo como a frase foi escrita, de fato fica a dúvida no leitor se o autor assume o “olhar” do “país superior” ou se ele, simplesmente, faz menção à perspectiva desse país. À parte disso, o verbo: “sugere”, nesse contexto, remete a uma ação que pode ser desdenhada pelo enunciador, ou lida com a concordância dele. Por fim, a palavra “revalorar” aponta pelo menos para dois sentidos: a) valorizar; o que calharia com a interpretação feita por Rafael Julião e b) empregar novos valores; o que, em hipótese, alteraria o sentido assumido na interpretação deste autor. Como se já não bastasse o conjunto de ideias que não se desenvolvem claramente na progressão textual, ainda, há espaço para “uma escravidão ainda maior”, que semanticamente não se limita à escravidão antiga, que foi abolida no Brasil, oficialmente, em 1888, mas propõe um novo conceito de escravidão moderna, em que países como os Estados Unidos exploram econômica e politicamente países como o Brasil. Evidentemente, no ensaio-conferência (2005) e em *Verdade Tropical*, o tema escravidão parte do núcleo escravidão-negra, todavia, sutilmente pode se enveredar por outros recantos semânticos.

A crítica pós-colonial ajuda-nos a aproximar da reflexão de Caetano. Haja vista que ele não quer enaltecer o colonialismo como tendo sido em qualquer sentido virtuoso. Tampouco entende que o brilho da música popular brasileira possa minimizar as dores do passado. Entretanto, a luta por afirmar a identidade nacional na música não deixa de ser um gesto decolonial.

Adelia Miglievich (2012) lembra que o pós-colonial e o decolonial são rubricas que acionam importantes dispositivos para elucidar a realidade mundial, a partir da compreensão “de que as modernidades são múltiplas e entrecruzadas, de que oposições binárias pouco explicam acerca da dominação, lutas e enfrentamentos que se dão na história, ou melhor, nas histórias que não mais podem ser contadas exclusivamente do ponto de vista do vencedor” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2015, p. 27-28). Nesse sentido, qualquer projeto de apreensão do real, que se pretenda universalmente homogêneo ou binário, tem provocado cada vez mais a percepção da instabilidade.

A noção de *différance*, proposta por Jacques Derrida, uma das importantes influências para os estudos das vertentes pós-coloniais, importa-nos, por abarcar as ininterruptas e várias diferenças para além dos binarismos, isto ou aquilo, mutuamente excludentes. Ou seja, quando falamos em *différance*, referimo-nos a

[...] identidades simultâneas, plurais e parciais que se manifestam em fluxos ininterruptos a colocar em xeque qualquer essência ou fundamento rígido e imutável que, até então, sustentava o discurso da modernidade, negando seus conceitos hifenizados, sua condição híbrida de nascença (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2012, p. 50).

Daí a importância da presença vocabular pós-colonial de termos “como hibridez, identificação, indecidibilidade, diferença-*différance*, colonialidade trazida por filósofos, psicanalistas, críticos literários, semiólogos, sociólogos, dentre vários” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, p. 28), para reinterpretação da história.

Para fins deste capítulo, o basilar é observar que *Verdade Tropical* também é uma interpretação do Brasil (ou várias), assim como “Diferentemente dos americanos do norte” (2005), embora seja esse um texto mais curto — escrito para uma conferência proferida no Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 26 de outubro de 1993, no contexto do evento “Enciclopédia da Virada do Século/Milênio” (com uma posterior versão reduzida, sob o título “Utopia Z”, publicada na Folha de S. Paulo, Cadernos Livros, em 1994). Em ambos, “o que está em ação é um pensamento sobre a música do Brasil”. Para além disso, nesse aludido ensaio, a exemplo de *Verdade Tropical*, o que “Caetano inventa para si mesmo como destino é um modo de pensar o Brasil, através da música, estando no ponto mais alto disso a ambição de um projeto para um país por meio da música” (FERRAZ, 2005, p. 14). *Verdade Tropical*, em suma, é um livro de fôlego, que pode ser lido como ensaio aberto sobre o Brasil, visto que:

Os desdobramentos desse projeto levam a uma produção de vasta abrangência temática e de experimentações formais variadas, fazendo da cultura brasileira – em contínuo diálogo com as manifestações culturais estrangeiras e com a modernidade – um âmbito privilegiado para observar e pensar o país (JULIÃO, 2019, p. 15).

Importa realçar, entretanto, que, inversamente proporcional à *Verdade Tropical*, em “Diferentemente dos americanos do norte” (2005), a presença de fragmentos de cunho predominantemente ensaístico se sobrepõe aos fragmentos de viés mais narrativo, ainda que, a exemplo daquela obra, nesta também haja, no seu conjunto híbrido, um entrelaçamento de discursos, propondo um movimento argumentativo de complementariedade entre as partes.

O que fica de mais sugestivo nesse pequeno ensaio de Caetano Veloso, que expande a compreensão acerca do desejo tropicalista de esboçar permanentemente novas utopias numa estrutura de sentimentos (WILLIAMS, 2011) que não se relaciona nem ao pessimismo e desencanto das esquerdas nem à serena alienação de parte considerável das famílias brasileiras, já introduzida em *Verdade Tropical*, é justamente ter dito, no final de seu texto-conferência, que estar naquele momento, naquele lugar, dizendo o que disse, “porta, em combinação rítmica com o resto de suas atividades, algum teor de poesia não de todo desprezível, na qual encontra graça em existir” (VELOSO, 2005, p. 73). Sendo assim, o aspecto poético da escrita de Caetano Veloso, ou seja, “a forma de dizer”, poeticamente, ameniza o que é dito.

Noutras palavras, a alegria brasileira sairia do campo do conteúdo para assumir o campo da forma. Dizer o que o autor diz, da forma como é dita – transitando entre um gênero e outro, entre a memória, o ensaio e, para ficar apenas com mais um exemplo, a poesia musical – possivelmente, seria um modo, espontâneo ou não, de o autor dar um toque de alegria e encanto ao que se apresenta como trágico: um Brasil sem esperança, mas que, alegoricamente, insiste em (re)existir e clivar de espanto os que estão tranquilos.

Abrindo um parêntese, *Panis et circenses*<sup>43</sup>, música escrita por Caetano Veloso e Gilberto Gil, divulgada em 1968, no começo da ditadura militar, e interpretada pela banda *Os Mutantes*, já em sua primeira estrofe, nos diz muito sobre essa atmosfera brasileira. Ela expõe a “contraposição entre a exceção e a “ordem” cotidiana — uma experiência da paixão que se sabe destinada ao fracasso” (FAVARETTO, 2007, p. 102).

---

<sup>43</sup> Música contida no LP *Tropicália Panis et Circensis*, Philips, 1968.

*Eu quis cantar  
 Minha canção iluminada de sol  
 Soltei os panos sobre os mastros no ar  
 Mas as pessoas da sala de jantar  
 São ocupadas em “nascer” e “morrer”*

O título da canção, originário do latim, faz remissão à “política do pão e circo”, que se reconfigura no regime militar, como estratégia para manter parte da população aliada ao governo. Há, na sequência da composição, um jogo de deboche e choque, proporcionado por fragmentos de imagens trazidos para causar alarme:

*Mandei fazer  
 De puro aço luminoso um punhal  
 Para matar o meu amor e matei  
 Às cinco horas na avenida central*

Para fechar o parêntese, em que pese à tentativa do eu-lírico em chamar atenção para os absurdos e as mazelas que ocorriam “do lado de fora da sala de jantar” de uma suposta classe média brasileira, aquelas pessoas o ignoravam como que convencidas de que a problemática “externa” a elas não lhes dizia respeito. Não por acaso, a “Marcha da Família com Deus pela liberdade”, um dos eventos mais emblemáticos da década de 1960, a favor do Golpe Militar, como já comentamos, foi apoiado por uma parcela considerável dessa classe social.

Retornando aos aspectos híbridos da escrita de *Verdade Tropical*, vê-se que:

Se o ensaio se recusa a deduzir previamente as configurações culturais a partir de algo que lhes é subjacente, acaba se enredando com enorme zelo nos empreendimentos culturais que promovem as celebridades, o sucesso e o prestígio de produtos adaptados ao mercado (ADORNO, 2003, p. 19).

Sovik (2018) e outros críticos, como Penna (2017), baseiam seus elogios à escrita de Caetano Veloso, principalmente pela complexidade reflexiva e pela estética literária. Entretanto, a recepção pelo público em geral bastaria para que Adorno (2003) – caso testemunhasse o acontecimento – alertasse para o fato de que a oferta mercadológica atua no produto final, qualquer que seja o gênero.

Ao se hibridizar a uma “biografia romanceada”, o livro *Verdade Tropical*, em seu viés ensaístico, far-se-ia, assim, mais sujeito à “tentação permanente de uma forma cuja suspeita contra a falsa profundidade corre sempre o risco de se reverter em superficialidade erudita” (ADORNO, 2003, p. 19).

Não é casual que, para atender ao mercado fonográfico, a última versão de *Verdade Tropical* (2017b) propague em adesivo, com opção de sites e leitor ótico, o acesso, a partir do aplicativo “*Spotify*”, uma *playlist* de mais de 200 músicas mencionadas na obra de Caetano em foco. Se o frankfurtiano da primeira geração rejeitaria tal proximidade com as mídias, os críticos culturais que o sucederam são mais complacentes. Os gêneros híbridos são um “bom negócio”, mas também constituem um gesto estético comum às escritas contemporâneas. A mescla de gêneros na obra de Caetano é sua forma de atuar no mundo. Isso calha com o que Caetano Veloso considera “errar a mão do ridículo” em sua pretensão (supostamente ridícula) de ser “meio Glauber, meio João Gilberto”. Mas, como o próprio músico afirma, “o ridículo não reside na pretensão de ser demasiado grande – as ideias pretensiosas, mesmo quando ridículas, são motor e sinal de energia criadora”. Nesse sentido, “o ridículo está em ser errada a equação” (VELOSO, 1997, p. 144), que, acreditamos nós, resultaria numa escrita demasiadamente destemperada; salgada demais de graça (ou humor) e esperança; ou completamente insossa pela ausência desses sentimentos. Não é gratuito, também, que esse modo de escrita seja também ponto de controvérsias de Caetano com seus críticos, conforme buscaremos tratar nos próximos capítulos.

### **3.2. Análise de *Sampa* à luz de *Verdade Tropical***

A entrevista de Caetano Veloso ao programa *Vox Populi*, em 1978, já referenciada, serviu não só para transformar a frase “Como você é burro!” num *meme* de sucesso da internet, como também para nos mostrar como o músico, pós-exílio, pensava o Brasil daquele tempo. Além disso, na entrevista, o músico revela que a canção *Sampa* foi escrita para um programa sobre São Paulo, realizado pela *TV Bandeirantes*. Na ocasião, o produtor Roberto de Oliveira encomendara um depoimento a Caetano Veloso, que preferiu fazê-lo em forma de canção.

O espaço de *Sampa* também pode ser lido como autobiográfico, formando elos com *Verdade Tropical*, neste caso, por possuir referentes que compartilham de fragmentos da vida de seu autor. Aliás, como revela o próprio Caetano, “As minhas letras são todas autobiográficas. Até as que não são, são” (In: FERRAZ, 2003, p. 1). Além de imprimir no interior de seu discurso a primeira pessoa, *Sampa* submete experiências de vida de

Caetano Veloso a experimentos criativos da literatura e da canção. Não que isso crave, em definitivo, o *status* do gênero, mas seu conteúdo se sobrepõe à história de vida de seu autor, de modo que vida e obra se (con)fundem. Ou seja, *Verdade Tropical* e *Sampa* trazem dados que, em conjunto, apontam para a coincidência entre o eu “contado” e o eu “cantado”. Em *Sampa*, essa conexão é evidenciada, de modo particular: além de encontrar correspondência na obra *Verdade Tropical*, os fios autobiográficos que a tecem disseminam-se, ainda mais, em entrevistas e depoimentos públicos. Em que pese a composição de *Sampa* se dar no final dos anos de 1970, seus versos remontam às impressões iniciais de seu autor, acerca da grande metrópole São Paulo, quando lá desembarcou, ainda na década de 1960.

Não propomos aqui fazer uma análise ampla da canção. Intencionamos apenas rastrear indícios autobiográficos, capazes de produzir um tipo de roteiro de vida pessoal, em que o espaço e o tempo ditam tanto a cadência da música quanto da história e emanam estruturas de sentimentos de uma geração, como expressão de um *Stimmung*, algo que evoca a ideia de uma afinação musical, “de um processo duplo subjetivo e objetivo, externo e interno de sintonização, que diz respeito tanto ao sentimento, disposição interna, quanto a algo que parece estar no ar, na atmosfera” (CONJIGO, 2017, p. 03). E, como nos acrescenta Migievich-Ribeiro (2017), possibilita-nos “compreender a “estetização da vida”, isto é, as disposições afetivas pelas quais se sente e age” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2017, p. 07). Desse modo, é possível que uma leitura mais coesa e menos compassada dê vez à tarefa específica de lumiar pontos, recortar trechos e refazer o quebra-cabeça. O esforço, a nosso ver, é válido, pois possibilita ampliarmos o debate sobre distâncias e aproximações entre realidade e ficção em seus entrelaçamentos, que contestam qualquer binômio.

*Sampa*, música lançada em 1978, título acrônimo de São Paulo, revela as primeiras impressões de Caetano Veloso acerca da cidade, com estas palavras:

Alguma coisa acontece  
No meu coração  
Que só quando cruzo a Ipiranga  
E a Avenida São João...

É que quando eu cheguei por aqui  
Eu nada entendi  
Da dura poesia  
Concreta de tuas esquinas

Da deselegância discreta  
De tuas meninas...

Ainda não havia para mim Rita Lee  
A tua mais completa tradução  
Alguma coisa acontece no meu coração  
Que só quando cruzo a Ipiranga  
E a Avenida São João...

Quando eu te encarei  
Frente a frente  
Não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi  
De mau gosto, mau gosto  
É que Narciso acha feio  
O que não é espelho  
E a mente apavora  
O que ainda não é mesmo velho  
Nada do que não era antes  
Quando não somos mutantes...

E foste um difícil começo  
Afasto o que não conheço  
E quem vem de outro sonho  
Feliz de cidade  
Aprende de pressa a chamar-te  
De realidade  
Porque és o avesso  
Do avesso, do avesso, do avesso...

Do povo oprimido nas filas  
Nas vilas, favelas  
Da força da grana que ergue  
E destrói coisas belas  
Da feia fumaça que sobe  
Apagando as estrelas  
Eu vejo surgir teus poetas  
De campos e espaços  
Tuas oficinas de florestas  
Teus deuses da chuva...

Panaméricas  
De Áfricas utópicas  
Túmulo do samba  
Mais possível novo  
Quilombo de Zumbi  
E os novos baianos  
Passeiam na tua garoa  
E novos baianos  
Te podem curtir numa boa...

Logo na primeira estrofe, articulações entre vida e arte são evidenciadas. Adotando a dinâmica de recuperar trechos de *Verdade Tropical* que validem marcas históricas na

canção, temos o que poderíamos chamar, aqui, de rito de passagem geográfico, visto que o autor propõe o mesmo enquadramento entre a narrativa autobiográfica e a canção. Dentre diversos trechos que recuperam a presença do compositor e a possibilidade de ele haver experimentado “algo em seu coração” ao “cruzar a Ipiranga e a avenida São João”, observa-se o seguinte: “Dedé e eu nos mudamos para um apartamento que Guilherme encontrara para alugar, na esquina da Ipiranga com a São Luís, no centro de São Paulo” (VELOSO, 1998, p. 200).

A narrativa de Caetano conta que ele e Dedé, sua então esposa, moravam na avenida São Luís. Gilberto Gil, seu amigo tropicalista, também, morava próximo, “numa extremidade da praça da República, que pode ser considerada uma continuação da avenida São Luís” (VELOSO, 1998, p. 348). Era preciso atravessar a pé apenas meio quarteirão entre as duas residências. Morar, para Caetano, em São Paulo, apesar das adversidades que as circunstâncias lhes impunham, havia um lado bom:

Na esquina em frente via-se o Edifício Itália, um dos mais altos da cidade, e era gostoso viver no coração de uma cidade grande, entre grandes edifícios. Sobretudo porque o nosso apartamento tinha uma varanda aberta, com uma balaustrada robusta, onde eu podia me sentar para ver o céu, o tráfego lá embaixo, sentir o vento e encher Dedé de medo de que eu caísse (VELOSO, 1998, p. 200).

Sobre a primeira estrofe da canção, vale lembrar que Caetano Veloso introduz uma evidente paráfrase da música *Ronda*, de Paulo Vanzolini: “Cenas de sangue num bar na avenida São João”, lida por muitos como plágio, por haver essa e outras citações, conforme mostraremos mais adiante. A referência à música de Vanzolini se deve, conforme também nos revela na entrevista supracitada, não pela “nova fase de revivência da *Ronda*”, mas, primeiro, por fazê-lo lembrar dos “velhos” tempos em que, no começo da estada em São Paulo, às vezes, frequentava o bar Jogral de Luiz Carlos Paraná, na Galeria Metrópole e, segundo, porque ele achava *Ronda*, “uma música linda”, além disso, “nenhuma música que ele conhecia trazia mais a presença da cidade de São Paulo”.

A segunda estrofe da canção é marcada por uma simbiose entre a cidade concreta de São Paulo e a poesia concreta dos poetas paulistas irmãos Campos, que se estende aos versos da penúltima estrofe: “Eu vejo surgir seus poetas/ De Campos e espaços”. Evidentemente, diversas interpretações se constroem a partir dessas imagens. Pode-se, por exemplo, a fim de atribuir um significado ao texto, partir dos elementos

constitutivos da poesia concreta que se realiza, nos dois sentidos do verbo, na cidade de São Paulo, ou por vias contrárias, partir dos elementos constitutivos da cidade paulista, que, por obra de arte, se transforma em poesia. O materialismo cultural de Williams (2011) faz com que escapemos dessa armadilha: não é a primazia dos prédios da cidade sobre a poesia nem o inverso. As “estruturas de sentimentos” são edifícios, casas, ruas, muros, viadutos, engenharia, arquitetura, traçados urbanos e poesia. Não há o plano simbólico em distinção ao plano material. Cultura é tudo. A consciência prática da vida materializa-se em qualquer aspecto que se olha, se lê, se toca. Como reitera Adélia Miglievich (2016), aliás, Raymond Williams reconhece a “experiência como a “a melhor e a mais sábia palavra”, ainda que mantenha sua escolha por “sentimentos”, que tendem a ajudá-lo a não se perder, de um lado, do sentido processual da experiência (social), de outro, da consciência da prática em movimento” (MIGLIEVICH-RIBERIO, 2016, p. 04).

Para o que nos interessa em termos de diálogo com *Verdade Tropical*, podemos citar a seguinte declaração de Caetano Veloso: “As revistas, os livros e os artigos que Augusto me dava circulavam entre os membros dessa comunidade. E o perfil dos concretistas ia se tornando mais nítido para mim” (VELOSO, 1997, p. 217). Aqui, há uma revelação importante: Caetano começa a reconhecer a configuração de uma estrutura de sentimentos específica na qual uma comunidade de artistas e intelectuais do seu convívio é forjada.

Mais adiante, em *Verdade Tropical*, a importância dos poetas concretistas na formulação do Tropicalismo musical desvela-se, de modo enfático: “E essa força, que para mim significa **vida**, eu a levo em grande parte aos poetas concretos” (VELOSO, 1997, p. 240, grifo nosso). *Vida* é a que Williams (2011) quer chegar, não mais repetindo o esquema infra e superestrutura de um certo marxismo, como já observamos. Sendo assim, ao homenagear a cidade, o autor de *Sampa* tece homenagem aos seus poetas, com realce para os Irmãos Campos, Haroldo e Augusto. De brinde, à cidade dialoga com outro poeta concretista, Décio Pignatari, referenciando-o nos versos: “Porque tu és/ O avesso do avesso do avesso do avesso”.

Algumas leituras de *Sampa* (que não encontram eco no livro de Caetano), acerca da aproximação vida e obra do autor, buscam associar os versos “Deselegância discreta/ De tuas meninas” a ideias relacionadas ao modo (deselegante) de se vestir ou de se

comportar das meninas de São Paulo. A nosso ver todas elas são válidas enquanto possibilidades interpretativas, desconsiderando, é claro, a necessidade de provas cabais. Como o nosso propósito não é dar estatuto de verdade ao que é de natureza literária, trazemos apenas uma alusão “às meninas paulistas”, feita por Caetano, em *Verdade Tropical*, capaz de acender um pouco mais o debate que envolve as escritas de si: “Na verdade, as meninas [paulistas] eram o tema mais frequente das nossas conversas” (VELOSO, 1997, p. 140). Como dado de curiosidade, parece-nos haver, também, uma aproximação direta com versos da música *As minas de Sampa*<sup>44</sup>, de Rita Lee, a qual reitera, anos depois, imagens dispostas por Caetano, em *Sampa*: “Tem mina de Sampa que é concreta”.

E por falar em Rita Lee, no primeiro verso da terceira estrofe, aparece uma referência direta a ela. A memória do autor projeta no ato discursivo dois tempos que se combinam para lançar a cantora que seria a projeção daquela que se consagraria a rainha do *rock'n'rol* no Brasil, e que seria para ele a tradução perfeita da cidade de São Paulo. Os tempos da canção são delineados num primeiro momento pela ausência da cantora (antes da fama) e noutra momento, por sua presença, enquanto líder da banda *Os Mutantes*, acompanhada por Arnaldo Baptista e Sérgio Dias. Um dado instigante sobre a escrita do autor é a (re)apropriação da frase-aposto “a sua mais completa tradução”, alusiva a Rita Lee, transcrita em *Verdade Tropical*, para definir a bossa nova: “O movimento que, nos anos 60, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução — a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de "tropicalismo”” (VELOSO, 1997, p. 17).

Em *Verdade Tropical*, há registros específicos da cantora Rita Lee, mas a ênfase é dada à banda *Os Mutantes*, com a qual houve inclusive a conhecida parceria que levou Caetano ao palco do Festival Internacional da Canção: “E trocamos de bandas: eu iria com os Mutantes (um sonho meu) e ele [Gilberto Gil] com os Beat Boys, agora rebatizados de *Os Bichos*. Nós apresentaríamos as músicas numa fase eliminatória em São Paulo, concorrendo com outros artistas residentes ali” (VELOSO, 1997, p. 299). Naquele momento, a canção “É proibido proibir” tornar-se-ia, para alguns, uma peça de grande poder de escândalo, e para outros, num grito alucinante de denúncia, notadamente à estrutura do evento.

---

<sup>44</sup> Música lançada em 2003, no Álbum: *Balacobaco*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/rita-lee/82880/>> . Acesso em: 07/09/2021.

Somam-se a esses referenciais de cunho autobiográfico acerca da “brasilidade revolucionária” os versos da estrofe seguinte: “Nada do que não era antes/ Quando não somos mutantes”. Para além da homenagem feita ao grupo “Mutantes”, há nessa palavra um campo semântico voltado à ideia de “deslocamento”, “transformação interior”, que acusa um sentimento de autocrítica do eu-lírico (que se confunde com o autor, cantor) no sentido de perceber que a estética de estranhamento ao enxergar São Paulo como reduto do mau-gosto era sintoma de um olhar pessoal, íntimo, “fechado em si”. Nele próprio estaria o mau gosto. A modernidade ali só poderia ser admirada por lentes de apropriações da nova realidade. Para receber as novidades paulistas, sem medo, seria necessária uma experiência de transculturação, deslocando sua visão do real, sem apego ao “velho” ou ao “antes”. Ou seja, assumir a proposta antropofágica do Tropicalismo de assimilação do outro, que já não é o mesmo, para se tornar “mutante”, “mutável”.

A relação com a obra *Verdade Tropical* se pluraliza se realçarmos tão somente o jogo de reflexão por trás do mito “Narciso”. Ao se colocar como um narcisista frente à cidade de São Paulo, que “acha feio tudo aquilo que não parece com ele”, quer dizer, que não condiz com suas próprias experiências de vida, recupera também uma imagem-chave em seu livro, refletida no capítulo “Narciso em férias”, em que Caetano Veloso revisita o Brasil da época da ditadura militar e revive os mais profundos sentimentos capazes de serem aflorados dentro de uma prisão.

Em relação aos indícios autobiográficos que aproximam *Verdade Tropical* e *Sampa*, vê-se que o eu-lírico narcisista, embora com ênfases e perspectivas distintas em cada um dos textos, ao enfrentar os espelhos, frente a frente, se perde. O “Narciso musical” não se vê refletido na cidade de São Paulo, frustra-se, portanto. De modo similar há uma sensação de estranhamento do “Narciso de *Verdade Tropical*”, quando descreve sua experiência com o “auasca”<sup>45</sup>, o que o levou a alteração de consciência:

Eu sabia que já não sabia quem, o que era eu. Pedi então que Dedé me levasse ao espelho do banheiro. Vendo-me, pensei, reconquisto-me. Mas o que vi no espelho – embora na lembrança eu reconheça como tendo sido exatamente meu rosto, nem mais nem menos - me pareceu uma imagem indecifrável (VELOSO, 1997, p. 327).

---

<sup>45</sup> Originalmente escrita como “Ayahuasca”, trata-se de um chá com potencial alucinógeno.

Outra manifestação de afinidade do autor com esse objeto narcísico já havia sido abordada no capítulo “Narciso em Férias”, no trecho:

Se nunca ver ninguém era um fato que contribuía decisivamente para criar essa impressão, uma outra limitação - que se perpetuou por todo o período da prisão – a intensificava: não ter acesso a espelhos. Com efeito, por dois meses não vi meu próprio rosto (VELOSO, 1997, p. 359).

Nota-se nessas citações uma simpatia do autor pelo signo espelho, a ponto de inseri-lo em suas obras, de modo frequente, colocando-se conscientemente na posição de Narciso. Não nos parece exagero transpor as linhas da sua escrita autobiográfica para buscar na identificação do próprio Caetano uma confissão narcísica.

Diversas outras referências aparecem na música *Sampa*, que em *Verdade Tropical* atesta o teor autobiográfico das escritas de Caetano Veloso. A impressão do autor sobre as primeiras experiências em São Paulo, o que ele canta como “um difícil começo”, está posta na narrativa em diferentes declarações, sendo duas delas as seguintes: “Em primeiro lugar, depois da temporada em São Paulo, eu não tinha vontade de sair da Bahia” (VELOSO, 1997, p. 91) e “As noitadas com Chico e Toquinho eram deliciosas, e com isso São Paulo deixou de ser o lugar detestável da minha primeira experiência” (VELOSO, 1997, p. 139).

Em *Verdade Tropical*, a sequência dessas citações corrobora o ideário frustrado “de quem vem de outro sonho/ Feliz de cidade/”, e que rapidamente precisa aprender a lidar com as tensões da vida moderna, no caso, a realidade paulista. A primeira citação aborda o sonho baiano de busca por itinerários mais promissores:

Lembro de Roberto, meu irmão imediatamente mais velho do que eu, vociferando contra a vida estreita que se levava ali, impaciente por ir embora para Salvador, que, pouco mais tarde, ele estaria impaciente para deixar por São Paulo. Emanuel Araújo, meu colega do ginásio que se tornaria renomado artista plástico, expressava sentimentos semelhantes aos de Roberto com ainda maior veemência - e fez o mesmo itinerário (VELOSO, 1997, p. 56-57).

A segunda remete diretamente à necessidade de muitos baianos, como Caetano, terem que deixar a Bahia, para poderem conquistar coisas maiores no campo musical, possíveis segundo o trecho somente em grandes cidades:

E, embora conseguisse mais me fascinar do que convencer com o todo do pensamento, me convenceu do detalhe de que eu deveria aceitar a

sugestão do destino e ir fazer música no Rio e em São Paulo porque coisas grandes necessariamente adviriam disso (VELOSO, 1997, p. 94).

O trocadilho “sonho feliz de cidade” (efeito de linguagem que, aqui, alinha-se ao procedimento concretista de sistematização do nível sonoro da palavra; haja vista que a expressão “feliz de cidade” joga com a ideia de “feliz cidade” e “felicidade”) sugere que a busca pela felicidade é fatalmente suplantada pela realidade, na qual as adversidades: vilas, favelas, a força do dinheiro, a poluição, também participam do cenário paulista, causando uma estranha sensação de desidentificação com sua cidade natal, em certo sentido, pacata, mas “feliz”.

Por fim, nos versos finais da canção, diversas outras referências, embrionárias da “brasilidade revolucionária” apresentadas em *Verdade Tropical*, são homenageadas em *Sampa*. Sempre, por aquilo que representam culturalmente: a) os versos: “Tuas oficinas de florestas” e “Teus deuses da chuva” aludem, respetivamente, ao teatro paulistano, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, cujo encontro efetivo com Caetano “se deu através da montagem de uma peça sua, inédita desde os anos 30, pelo grupo de teatro Oficina” (VELOSO, 1997, p. 241) e b) à obra do seu amigo e poeta Jorge Mautner, que “surgira ruidosamente como escritor no início dos anos 60 com um caudaloso romance chamado *Deus da Chuva e da Morte*” (VELOSO, 1997, p. 449).

Da última estrofe vale trazer para a análise as referências “Panamérica” – o livro de amigo Zé Agrippino. Segundo Caetano, “Panamérica era um choque e um desafio” (VELOSO, 1997, p. 151), como já mencionamos. Uma citação de *Verdade Tropical* recuperada de uma fala do amigo em entrevista diz muito a respeito do sentimento pelas cidades que as torna atração e repulsa. “Sou de São Paulo, cresci entre vidro e concreto armado, não suporto essa coisa doce, baiana” (VELOSO, 1997, p. 149).

Já a expressão de batismo “Túmulo do Samba” advém de outro parceiro seu: Vinícius de Moraes, que entendia que paulistas não sabiam sambar. Seguida dela, aparecem os “Novos Baianos”, grupo formado por Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, Dadi e Moraes Moreira, entre outros, que também seguiram o itinerário Bahia-São Paulo, cujas músicas Caetano adorava, pois “produziam não uma fusão mas uma sugestiva (e abrasiva) justaposição de chorinho e rock” (VELOSO, 1997, p. 470), aspectos revolucionários musicalmente, se contrapostos ao ideário nacional-popular.



**Imagem 06:** O grupo *Novos Baianos*, em sua formação original, em 1972.

Foto: Domínio público / Acervo Arquivo Nacional. Disponível em:  
 <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pepeu\\_Gomes.tif?uselang=pt-br#file](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pepeu_Gomes.tif?uselang=pt-br#file)>.  
 Acesso em: 01/08/2021

Quanto aos últimos versos da canção *Sampa*, percebe-se uma marca bem ao gosto do registro popular: São Paulo, caracterizada pelo clima tropical de altitude é uma cidade conhecida como “Terra da garoa”. Nas palavras de Caetano, “A garoa é um dos símbolos de São Paulo, a mera menção dessa palavra traz à mente de qualquer brasileiro a imagem da nossa maior cidade” (VELOSO, 1997, p. 361). Daí, supostamente, imprime-se em *Sampa* o convite para que novos baianos (incluem-se aqui não só o grupo musical já mencionado, mas todos os imigrantes “baianos”, tropicalistas ou não) possam “curtir” a cidade. De outro modo, a alusão ao imaginário popular pode ser vista como uma mostra da importância da cultura de massa para o Tropicalismo. Quer dizer, o “símbolo popular” somado à palavra “curtir”, uma gíria que denota, no contexto musical, a ideia de subversão “à ordem e ao progresso” (apregoados pela ditadura militar), reforçam uma proposta alternativa para a cultura brasileira de modo geral.

A palavra “curtir” merece uma atenção especial, pois nela subjaz algumas das complexas razões de enfrentamento político-ideológico do Tropicalismo musical. Vale, como último dado em análise, outro trecho da entrevista ao *Vox Populi*, em que o entrevistador afirma “ter havido um período bem significativo da história brasileira em

que parcelas da juventude brasileira utilizavam o verbo curtir, que me parece um significado vago, impreciso e que, em alguns grupos humanos basicamente, exprimiam certo culto à irracionalidade”. Em seguida, lança a questão: “O que é, pra você, curtir?”.

O conteúdo mais latente da pergunta, aparentemente despreziosa, é na verdade revelado apenas na sequência da questão, visto que o entrevistador acende a antiga incriminação aos tropicalistas como um bando de “alienados”, impondo-lhe uma réplica, que se traveste, em tom acusatório, um gesto irônico de ensinamento ao “desavisado” cantor: “Sabe, Caetano me parece que enquanto parcelas significativas da juventude brasileira curtiam, coisas muito importantes passavam despercebidas a essas mesmas parcelas”.

Na ocasião, Caetano Veloso não “curtiu” a questão muito bem. Por não se tratar efetivamente de uma pergunta, o músico se sentiu no direito de questionar ao participante que coisas importantes seriam essas que estavam acontecendo, a ponto de impossibilitar que a vida seja “curtida numa boa”?

O fio condutor, ardiloso, puxado pelo jornalista tem sua origem no discurso unilateral da imprensa, compartilhado com uma vertente marxista, que insistia em afirmar que seus propósitos no engajamento político eram mais urgentes do que os interesses de uma juventude “sem consciência” que Caetano representava. É claro que o sentido atribuído ao verbo “curtir” por Caetano em *Sampa* incide sobre o campo dos afetos necessários à vida, sugere uma forma de resistência em tempos de massacres e diz respeito ao valor das vivências, dos sentimentos, das emoções, caros ao pensamento pós-colonial e para o materialismo cultural de Raymond Williams. Não tem a ver com formas de alienação.

Entretanto, temos que reconhecer que o descuido do músico estaria no fato de sua resposta soar mais como um sinal de deboche e provocação à esquerda que constantemente o desafiava do que precisamente uma reação mais elaborada à pergunta. Ora, pode-se supor que coisas “importantes”, para o entrevistador, aludiam-se, por exemplo, a ações de movimentos sociais de luta contra a ditadura, que definitivamente não significava curtição alguma, mas, o contrário disso. No limite, até mesmo, risco de morte; o que Caetano declarou em *Verdade Tropical* não estar predisposto a correr, como já observamos. Sendo assim, talvez, uma resposta mais oportuna para a ocasião

fosse reiterar que a juventude da sua época vivia sob as mazelas de um regime opressor, para falar o mínimo, que merecia ser veemente criticado e combatido. Mas, por outro lado, lembrar que há diferentes formas de enfrentamento e que, debaixo de todo aquele escombros político-social, havia, sim, vidas respirando ares de insurgência. Vidas “curtiam” esses ares: e, isso também é significativo.

Capítulo 4

VERDADE TROPICAL, NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICO-SOCIAL: TEATRO,  
MÚSICA E POESIA

Melhor do que isso só mesmo o silêncio  
Melhor do que o silêncio só João.

(Caetano Veloso)

“Caetano é um crítico de arte de primeira qualidade”. “Seu golpe de vista estético-social, com foco tanto para a singularidade das obras quanto para o fundo coletivo é, com efeito, algo de rara existência”. Essa é uma opinião de Schwarz (2012), com que concordamos. De fato, o narrador-intérprete, em *Verdade Tropical*, ao “configurar com densidade a problemática de uma geração” (SCHWARZ, 2012, p. 73), põe, em tela, importantes figuras do panorama cultural, que, direta ou indiretamente, contribuíram para sua formação ou que marcaram, de alguma forma, sua trajetória de vida. São retratos de um olhar exclusivo, muitos dos quais, íntimos até. Uns mais, outros menos. Uma parte deles tirada das lembranças do convívio. Outra, das lembranças do rádio, da TV ou de livros. Esse exercício mnemônico, mesmo que à revelia cronológica, resulta, por assim dizer, numa versão pessoal da história da canção popular brasileira em diálogo com outras artes.

Em *Verdade Tropical*, a “história da canção” é contada sem o rigor do compasso cronológico, linear. Apenas para fins didáticos, tentamos aqui dar certa organicidade às linhas temporais enoveladas do livro, que por vezes se desorganizam na memória do narrador. Importa lembrar que esse procedimento didático é nosso. Não convencionamos obviamente a substância da obra *Verdade Tropical*, muito menos às premissas basilares do movimento Tropicalista, que presa notadamente pelo tempo alegórico e pela despreocupação com o didatismo. Basta lembrarmos o recado cantarolado de Tom Zé, um de seus expoentes: “Eu tô te explicando/ Pra te confundir/ Eu tô te confundindo/ Pra te esclarecer/ Tô iluminado/ Pra poder cegar/ Tô ficando cego/ Pra poder guiar”<sup>46</sup>.

Para isso, lançaremos mão das obras *Uma história da música popular brasileira*, de Jairo Severiano (2008) e *História Social da Música Popular Brasileira*, de José Ramos

---

<sup>46</sup> A canção compõe o álbum: *Estudando o Samba*, lançada em 1976.

Tinhorão<sup>47</sup> (2010), um crítico marxista, no intento de encontrar pontos de aproximação e distanciamento entre os retratos da canção popular, sacados por essas lentes acadêmicas, e a fotografia da geração que Caetano recuperou da memória individual, ativada por elementos da vivência no meio artístico e de sua experiência no cenário musical. Isso, obviamente, sem desconsiderar o Caetano-leitor, ávido e eclético. Usaremos como âncora teórica o pensamento de Homi Bhabha, para o debate que atravessa o pós-colonial.

A fim de recuperarmos os acontecimentos históricos da canção popular brasileira, do teatro e da poesia, daremos lume a alguns cantores e compositores que participaram da memória histórico-musical de Caetano, sem querermos dar maior ou menor grau de importância a qualquer que seja no quadro de contribuição para a consolidação da música popular brasileira. Deixaremos de fora, inevitavelmente, muitos outros. São centenas de nomes que aparecem no livro. Isso em si, a nosso ver, já justificaria a ausência de importantes artistas, posto que escaparia ao objetivo do capítulo da tese, que se vale de uma síntese histórica, apenas, dos acontecimentos que desembocaram na Tropicália.

#### **4.1 Antropofagia cultural: a gana Tropicália**

O Tropicalismo narrado no livro de Caetano Veloso consolida-se na associação de alguns pressupostos. Dentre eles, estão a perspectiva de afirmação da modernidade brasileira e a adesão à linguagem *pop* internacional. Somam-se a isso leituras feitas pelo próprio Caetano Veloso que abrangem debates e questões colocadas à época, com realce para as expressões artísticas de Hélio Oiticica, o cinema de Glauber Rocha e o teatro de Zé Celso, como já observamos.

---

<sup>47</sup> José Ramos Tinhorão (1928-2021) foi um dos mais austeros críticos musicais da bossa-nova e, conseqüentemente, do Tropicalismo: conhecido por seus argumentos conservadores, numa abordagem sociológica, em defesa do ideário nacional popular, que servia de manual de juízo da esquerda brasileira da época.

Até mesmo na disposição gráfica do livro *Verdade Tropical*, a “Antropofagia”, herdada do modernista Oswald de Andrade, aparece como tema central. O capítulo homônimo divide o livro de Caetano ao meio. Talvez seja mera coincidência gráfica a ocorrência desse dado. Mas para além da hipótese de “espelhamento” entre a vida e o livro do autor, é certo que a trajetória intelectual de Caetano até chegar à Tropicália também foi mediada pela antropofagia cultural.

Conforme depõe o próprio Caetano, o encontro com Oswald de Andrade, autor que assume, com Mário de Andrade, a liderança intelectual do Modernismo brasileiro, deveu-se, sensivelmente, ao efeito de encantamento que as peças de José Celso Martinez Corrêa, cujo nome mais afetivo se reduz a Zé Celso, exerceu sobre o ilustre expectador do Teatro Oficina:

Meu encontro efetivo com esse autor se deu através da montagem de uma peça sua, inédita desde os anos 30, pelo grupo de teatro Oficina. Eu vira um espetáculo do Oficina - *Os pequenos burgueses* de Gorki - em 65, na época em que Bethânia estava com o *Opinião* em São Paulo. A montagem me encantara. O estilo do diretor José Celso Martinez Corrêa era ao mesmo tempo mais tradicional e mais sutil do que o de Boal. Lembro que, ao sair do teatro, pensei em como era problemático que eu gostasse talvez mais daquilo do que do meu querido *Arena conta Zumbi*. O Zumbi era um passo, uma conquista, não havia dúvida, mas em *Os pequenos burgueses* do Oficina havia uma sensibilidade que me reportava aos espetáculos da Escola de Teatro da Bahia de Eros Martim Gonçalves e do Teatro dos Novos de João Augusto Azevedo. Uma sensibilidade que o *Zumbi*, muito mais esquemático, não mostrava. E foi a visão de *Os pequenos burgueses* de Zé Celso - muito cheio de nuances, muito "europeu" - que me deu a percepção de que o *Zumbi* de Boal era americano, broadwayesco. Fui ver *O rei da vela* – a peça de Oswald de Andrade que o Oficina tirava de um ostracismo de trinta anos - cheio de grande expectativa. Mas não imaginava que iria encontrar algo que era ao mesmo tempo um desenvolvimento dessa sensibilidade e uma sua total negação (VELOSO, 1997, p. 241-242).

Luiz Carlos Maciel (1996), no livro *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*, publicado um ano antes de *Verdade Tropical*, comenta sobre o convite recebido por Zé Celso para dirigir a peça vista por Caetano, “Os pequenos burgueses”, de Gorki, em 1965. No capítulo “No teatro oficina”, Maciel diz que, por temer perder seu emprego na Escola de Teatro da Bahia, optou por retornar a Salvador. Entretanto, no seu relato, o escritor deixa transparecer que Gorki não o seduzira e que, provavelmente, se o convite, na época, fosse para dirigir uma peça de Brecht, Maciel teria aceito. Então, sobrou para o próprio Zé Celso montar o espetáculo, o que,

conforme Luiz Carlos Maciel, foi um sucesso formidável: “*Os pequenos burgueses* foi um espetáculo que trouxe enfim respeitabilidade ao Teatro Oficina como uma das principais forças no panorama teatral brasileiro” (MACIEL, 1996, p. 150).

Maciel (1996), na referida parte do livro, faz uma breve retomada do processo de virada na história do *Teatro Oficina*. Isso, porque, por melhor que tivesse sido o espetáculo “*Os pequenos burgueses*”, o lado inquieto de Zé Celso o impulsionara a buscar reformas necessárias no panorama teatral brasileiro. Ademais, de acordo com Luiz Carlos Maciel (1996), a tradição nacional de “companhias de repertório”, de corte europeu, entrava em declínio com o crescimento das produções comerciais independentes, de influência americana.

As companhias de repertório diferenciavam da norte-americana, por desenvolver um determinado estilo e uma concepção de linguagem. Com um elenco fixo, montavam sucessivos espetáculos, ancorados num processo de pesquisa coletiva; enquanto a norte-americana administrava produções a cada espetáculo, de modo independente, ou seja, cada peça era montada e desenvolvida segundo os critérios exclusivos de um produtor. Em suma, esse profissional era o único responsável por todos os dispositivos da produção, que vai da escolha do diretor, do elenco e até mesmo do aluguel do espaço.

Observa-se, também, a presença do teatro de companhia *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), fundado, na contramão do teatro de repertório, pelos ricos italianos. Essa companhia, conforme Maciel, representava o “verdadeiro teatrão: seu objetivo não era a pesquisa de linguagem, mas tão somente montar espetáculo de qualidade internacional para que famílias endinheiradas não precisassem ir à Europa para assistirem a uma montagem digna de grandes textos” (MACIEL, 1996, p. 151). Segundo ele, essa alternativa satisfazia, de alguma forma, o desejo da alta burguesia paulista de exibir roupas e joias luxuosas indo a um ambiente cultural de nível equiparado ao europeu. O “alto nível” desse teatro o diferenciava dos que aqui havia, tidos como muito “fuleiros”, “chinfrins”, de qualidade inferior.

Ainda, como uma terceira opção de organização teatral, Maciel (1966) recorda que artistas ligados ao Partido Comunista, dentre eles: Oduvaldo Vianna Filho – o Vianinha, que para Caetano Veloso é “o mais importante autor teatral saído do CPC da UNE” (VELOSO, 1997, p. 246), Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri fundaram, em 1960, o *Teatro de Arena*, como uma forma de protesto ao TBC. Diferentemente desse, o

*Teatro de Arena* pautava-se em temáticas sociais adversas às do “teatrão”, com montagens de baixo custo. Mas, apesar do conteúdo político e social dos espetáculos, não se inovou, contudo, na forma. Com efeito, para Maciel (1996), o “Arena” rejeitava a vanguarda e as experiências estéticas, dando vazão, assim, ao mais ousado *Teatro Oficina*.

O [teatro] oficina veio buscar seu caminho em meio a esse contexto. Surgiu como uma companhia parecida com o Arena, com tendências esquerdistas, mas evoluiu no sentido desenvolver um outro lado, mais inovador: apresentava tendências esteticistas, de preocupação com a forma teatral [...] Havia no oficina uma vocação para a pesquisa, o experimental, o audacioso. E havia, o que é decisivo, a vontade e energia para realizar essa vocação (MACIEL, 1996, p. 152).

A visada de Maciel sobre Zé Celso confirma que o aspecto radical desse experimentalista tropicalista teatral não lhe permitia retroceder nos caminhos escolhidos, o que faz dele, a exemplo de Glauber Rocha, no cinema, uma figura considerada por muitos, “gênio ou maluco, ou até as duas coisas ao mesmo tempo” (MACIEL, 1996, p. 152).

Aludindo ao referido contexto, Caetano Veloso relata, em *Verdade Tropical*, que a estreia de “O rei da Vela”, de Zé Celso, aconteceu pouco tempo depois da composição da música “Tropicália” e da exposição de Hélio Oiticica, com esse mesmo nome. Obras que expressavam (e eram expressão de) uma atmosfera revolucionária. Algo que corroborava a linguagem atualizada do *Cinema Novo*, proposta por Glauber Rocha, misturada à inventividade teatral de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que na descrição de Caetano,

[...] era um apresentador de rádio que passara com ganho para a televisão. Pernambucano com pesado sotaque, um homem de poucas letras, já na meia-idade então, ele comandava seu anárquico programa com um personalismo apaixonado e hipnótico. Agredindo com humor mas sem humilhar verdadeiramente os calouros pobres e ignorantes que eventualmente ele interrompia com uma buzina semelhante à de Harpo Marx - ele não apenas se punha, mas estava de fato, no mesmo nível dos candidatos, e, afora a buzina, nada tinha de semelhante ao angelical Harpo, sendo um mestiço barrigudo e de voz a um tempo rouca e estridente -, intrometendo-se nos números musicais de estrelas comerciais consagradas, atirando bacalhau na plateia, Chacrinha era um fenômeno de liberdade cênica - e de popularidade (VELOSO, 1997, p. 166).

Quer dizer, esse caldeirão de acontecimentos que ferviam o cenário artístico-cultural da época eram indícios de que a proposta estético-musical de Caetano não estava ilhada.

Ela estabelecia contatos com outras diferentes linguagens. Havia já uma estrutura de sentimentos (WILLIAMS, 2011), em que acampavam uma geração de artistas e intelectuais da época, como já observamos.



**Imagem 07:** Chacrinha entregando aparelho de televisão à vencedora da disputa de melhor calouro da noite.  
Foto: Arquivo Nacional, Domínio Público. Disponível em:  
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=68179396>>. Acesso em: 01/08/2021.

Em um dos artigos escritos exclusivamente para o site “Tropicália” — projeto de Ana de Oliveira — há um depoimento interessantíssimo de Zé Celso a respeito da interligação entre “O Rei da Vela” e o Tropicalismo. Nele, o dramaturgo define o espaço do *Teatro Oficina* como “o terreiro do Modernismo e, por extensão, do Tropicalismo”, por ser um “espaço bárbaro e tecnizado”, como o próprio espaço antropofágico, que recupera a noção da identidade brasileira esboçada por Oswald de Andrade, radicalizando-a:

O fundamento no Tropicalismo é a antropofagia e só a antropofagia nos une. Então, nesse sentido, é como o marxismo também: você só entende o marxismo se está em movimento, se está em luta. Se não está em processo de devoração cultural, de criação cultural, você não percebe o tropicalismo. Não adianta estudar ele como uma coisa morta. Há que se conseguir pensar na terra em transe, pensar plugadamente. Seu corpo elétrico se plugar no corpo elétrico do que se chamava o “terceiro mundo” – aquele que não é o universo

civilizador, mas um universo bárbaro que trás uma outra civilização – conseguir pensar nas forças em movimento, pensar que existe o movimento sem terra, que existe a bandidagem e que por trás da bandidagem há o rap como possibilidade de uma revolução cultural, uma continuação da revolução cultural (CORRÊA, depoimento exclusivo para o site *Tropicália*).

Tomada nessa medida, a *Tropicália* insere-se no conjunto de obras que comporta a estrutura de sentimentos, os quais articulam ao que Ridenti (2010a) denomina “brasilidade revolucionária”: uma ambiência em que o híbrido e o antropófago a constituem e são, ao mesmo tempo, constituídos nela. Oswald, representante maior desse clima, serviu para instigar em Caetano “a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem” (VELOSO, 1997, p. 246).

Augusto de Campos, poeta concretista, também envolvido no *mood* descrito, assim que soube do efeito entusiástico que “O Rei da Vela” havia provocado em Caetano Veloso, encarregou-se de viabilizar outros textos que “ressuscitavam” Oswald de Andrade:

Uma antologia de poemas introduzida por longo ensaio de Haroldo de Campos e um artigo de Décio Pignatari, “Marco Zero de Andrade”, forçavam a reintrodução entre os protagonistas da literatura brasileira da figura de Oswald, até então envolta em silêncio ou lembrada apenas como a de um piadista inconsequente e um vanguardista datado. Quando eu disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se a me passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou o meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós, tropicalistas (VELOSO, 1997, p. 246).

Tudo que “estava mais bem posto em sua poesia, seus romances e seus manifestos” (VELOSO, 1997, p. 246) encantou Caetano Veloso, que, a partir de Zé Celso, descobria que os poetas concretistas compartilhavam com os tropicalistas musicais experiências parecidas. Por intermédio desses poetas, Caetano conheceu o lado dúbio da poesia oswaldiana, a um só tempo, solta e densa, além de extraordinariamente concentrada. Também entrou em contato com a revolucionária prosa de ficção de Oswald e recebeu um tratamento de choque com os “manifestos”: primeiro, o “Manifesto da poesia pau-brasil” e, com mais intensidade, o segundo, “Manifesto antropófago”, considerados por Caetano textos de extraordinária beleza e reconstrução, nos moldes antropofágicos, das vanguardas europeias. Em suas palavras, “Filhos, como os manifestos europeus, do futurismo de Marinetti, sendo o primeiro deles anterior aos surrealistas, eles [os manifestos] eram também uma redescoberta e uma nova fundação do Brasil” (VELOSO, 1997, p. 247).

A Tropicália, vista como uma reconfiguração da antropofagia oswaldiana, instala-se, desse modo, no processo da luta anti-hegemônica, posicionando-se nas trincheiras da descolonização cultural dos países ensolarados. É nessa direção que a presente tese caminha, ao contrário de outras leituras desse movimento, que o traduz apenas como produto do capitalismo: bananas, coqueiros, misturas, em suma, mercadorias culturais, submetidas à exploração do capital, sem atentar para a ironia e a crítica de seus artistas.

Em uma chave pós-colonial, Bhabha (1998) ajuda-nos a perceber que:

O efeito da mímica sobre a autoridade do discurso colonial é profundo e perturbador. Isto porque na “normalização” do estado ou sujeito colonial, o sonho da civilidade pós-iluminista aliena sua própria linguagem de liberdade e produz um outro conhecimento de suas normas. (...) É desse espaço entre a mímica e o arremedo, onde a missão reformadora e civilizatória é ameaçada pelo olhar deslocador de seu duplo disciplinar, que vêm meus exemplos de imitação colonial (BHABHA, 1998, p. 130-1).

A apropriação do estrangeiro é a revolução inesperada, um levante da subjetividade colonial, uma turbulência que desestabiliza a autoridade. O Tropicalismo, pensado sob o prisma da crítica pós-colonial, “libera elementos marginais e abala a unidade do ser do homem através do qual ele estende sua soberania” (BHABHA, 1998, p. 134). O expoente dos Estudos Subalternos Indianos recorda Lacan para dizer que a mímica é como a camuflagem, um “teatro de guerra”, ao fim, resulta na cisão do discurso colonial, quando a história se torna farsa. Não por acaso, apodado pelo neologismo debochado e provocador de Zé Celso: “tropicapitalismo”, apropriado para definir uma versão inautêntica do movimento.

Alguns pontos das obras oswaldianas lidas e referidas pelo narrador de *Verdade Tropical* podem nos levar a uma melhor compreensão da atitude antropofágica (com correspondência na dinâmica da mímica, nos termos de Bhabha) que a Tropicália assumiu. Partiremos, a seguir, das observações feitas por Caetano no seu livro para, na sequência, mapearmos aspectos de brasilidade antropofágica postos em evidência.

#### 4.1.1 Marco Zero, de Décio e o Manifesto Antropófago, de Oswald

A leitura dos manifestos oswaldianos impactou significativamente a vida artística e intelectual de Caetano Veloso. O “Manifesto Antropófago”, no entanto, merece uma atenção especial, por influenciar diretamente na visão de brasilidade que fundamentou o ideário tropicalista. Antes, porém, parece apropriado situarmos o pensamento de Décio Pignatari, outro poeta concretista com quem o músico manteve vínculos de amizade, no que ele traz de mais acomodado à noção de identidade que a leitura de *Verdade Tropical* nos imprime.

No tópico do ensaio “Marco Zero”, de Décio Pignatari (1959), intitulado “Marginalização pelo realismo: o poeta iminente”, Oswald de Andrade, antropófago pragmático e internacional, é traduzido como um poeta diferente de Mário de Andrade e outros escritores associados à problemática de “forjar uma língua brasileira”, utilizando documentos de cronistas “clássicos” como recursos para efeitos literários. Para Pignatari, sem ilação alguma, Oswald os “utiliza e/ou transcreve”, como uma espécie de “exposição do sentido puro mediante a inocência construtiva, conforme diz no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”” (PIGNATARI, 2004, p. 152). A esse respeito, Décio Pignatari observa:

Assim como, pela Teoria da Informação e da Comunicação, todo ato criativo ou decisório se faz por probabilidade e seleção — *chance & choice* — o processo criativo de Oswald consiste basicamente num processo de seleção do já existente, no momento ou na memória. Recorte, colagem, montagem. Anti-literariamente. O processo documentário (PIGNATARI, 2004, p. 153).

Pignatari (2004) toma, para exemplificação, o notório “indianismo” de Oswald, que nada tem a ver com o “indianista” de outros poetas. Ele, aliás, “nunca esteve interessado no aproveitamento da língua ou da literatura tupi para efeitos estilísticos ou formais: só se lhe conhece a transcrição de uma breve peça tupi, no Manifesto antropófago” (PIGNATARI, 2004, p. 154). Ao propor uma escrita que não distingue entre viver e criar, vivendo e criando em estado de iminência, cujo “roteiro é já-e-aqui” (PIGNATARI, 2004), levanta suspeita até mesmo de produzir uma escrita literária amadora. Nesse sentido, a estética do Tropicalismo coteja com a arte oswaldiana, pois,

apropriando-se das palavras de Décio Pignatari sobre o que é advindo da revolução artística, sugere-se que:

A posição inaugural é uma posição crítica, implica em desvendamento, revelação, invenção e em violenta desidentificação (desalienação) com o sistema vigente — e abrindo-se para a ação de mudança do estado de coisas. A denúncia de um sistema artístico vem de par com a denúncia da infraestrutura social — e a desidentificação ideológica ocorre com a mesma brutalidade (PIGNATARI, 2004, p. 155).

Sendo assim, a devoração cultural oswaldiana, proveniente da captação da informação certa, de sua compreensão, sua assimilação e sua adaptação para nosso roteiro e uso (PIGNATARI, 2004) surge, simultaneamente, como arma e escudo de uma civilização original. Enfim, nessa perspectiva, o artigo de Décio Pignatari ressalta a aproximação entre o concretismo e a visada antropofágica de Oswald, em cujas bases assume importância “a coisa, não a ideia da coisa. O fim da arte de representação, o começo da arte de signos. Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente” (PIGNATARI, 2004, p. 163). Ou seja, de acordo com Pignatari, a poesia concreta brasileira estaria cumprindo o roteiro oswaldiano, entendido não “mais como produto exótico-subsidiário, mas como ideia atuante e influente” num cenário internacional.

Em *Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*, o autor Christopher Dunn (2009) observa, coerentemente, que, para uma avaliação plena da importância da Tropicália, “é necessário primeiro examinar os movimentos literários e os fenômenos musicais precedentes que contribuíram para o que se considerava a “cultura nacional”” (DUNN, 2009, p. 22). Dentre os marcos dessa importância estaria, para o autor, o Modernismo, cujas tendências se voltam a) à experimentação literária formal e b) à preocupação com a articulação do que seriam aspectos singulares do Brasil. Nesse contexto, Mario de Andrade e Oswald de Andrade recebem uma atenção maior em sua argumentação por serem considerados mentores de projetos artísticos e literários que impactaram de forma mais decisiva as gerações que os sucederam. No cenário musical, destaca-se o nacionalismo daquele. Já a este coube interpretar com humor e ironia a história e a cultura brasileira. Dunn (2009) observa ainda que no “Manifesto Pau-Brasil” (1924), havia uma advertência para que se criasse no Brasil uma poesia de exportação, cujo trânsito estaria em apropriar-se das correntes literárias de países dominantes, sem sujeitar-se a elas. A radicalização dessa ideia encontra solo fértil no “Manifesto Antropófago” (1928), no qual Oswald “desenvolveu um modelo para

“devorar” de maneira crítica as manifestações culturais vindas do exterior” (DUNN, 2009, p. 23).

Em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso, ancorado nas palavras de Haroldo de Campos, sintetiza a metáfora da devoração desenvolvida no “Manifesto Antropófago”. Conforme assevera o autor tropicalista,

Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação” (VELOSO, 1997, p. 247).

Nesse trecho, o autor apropria-se da antropofagia cultural oswaldiana para definir tempos depois o que ele próprio diria sobre a Tropicália: um movimento “neo-antropofágico”, pertinente ao contexto cultural da década de 1960. Essa declaração é reiterada em *Verdade Tropical*, quando Caetano afirma que “a ideia do canibalismo cultural servia-nos aos tropicalistas como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva” (VELOSO, 1997, p. 247). Entretanto, ao recomendar a aplicação ampla do procedimento antropofágico, Caetano confere a necessidade de um cuidado maior, para que ela não se esmoreça no simplismo que o conceito popular fez da “antropofagia”. Nesse ponto, Caetano Veloso remonta um questionamento (ou dúvida, talvez) de Gilberto Gil quanto à associação da antropofagia cultural a correlações artísticas que se deram entre as diversas artes: cinema, teatro, literatura etc., não fosse apenas “fruto de uma superintelectuação” (VELOSO, 1997, p. 248).

Para Caetano Veloso (1997), na verdade, a história cultural brasileira poucas vezes esteve à altura de Oswald de Andrade. A antropofagia oswaldiana, na ótica de Caetano, não propõe uma resolução do problema da identidade brasileira. Seria acima de tudo um modo de radicalizar a exigência de identidade e mostrá-la inalcançável, se não em permanente deslizamento. Trazendo à análise novamente a perspicácia de Bhabha:

O hibridismo não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de “reconhecimento” [...] O hibridismo não é uma problemática de

representação e individuação [...] de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha sua base de autoridade – suas regras de reconhecimento (BHABHA, 1998, p. 165).

A atitude oswaldiana estaria pautada na recriação, na excelência criativa, a apropriação como resistência, uma inauguração da arte por mérito próprio do artista.

#### 4.1.2. O banquete antropofágico: música e teatro à mesa

Na esteira da antropofagia ainda, Caetano Veloso revela, em *Verdade Tropical*, sua preferência ao estilo de direção de Zé Celso ao de Augusto Boal, pelo viés mais sutil daquele. À parte disso, aos olhos de Veloso, Zé Celso se tornou um artista tão grande quanto Glauber Rocha, com destaque para o fato de que Zé Celso, além de possuir uma chama própria como Glauber, “tinha uma firmeza de mão no acabamento com que esse cineasta nem podia sonhar” (VELOSO, 1997, p. 242).

Sobre a peça de Zé Celso enfocada, Caetano Veloso revela:

Eu tinha escrito "Tropicália" havia pouco tempo quando “O rei da vela” estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular (VELOSO, 1997, p. 244).

Essa ideia de transcendência esboçada por Caetano Veloso é apresentada também em uma conversa gravada entre Miguel de Almeida e Zé Celso, sentados, em fim de tarde, no último andar do *Teatro Oficina*, e que se torna, em 2012, o primeiro capítulo do livro *Do Pré-tropicalismo aos Sertões: Conversas com Zé Celso*. Nessas conversas, Zé Celso reitera o aspecto revolucionário tanto de “O rei da vela” quanto da “Tropicália”, revelando que o desejo de revolução passaria obrigatoriamente pelas subjetividades: ele entendia que essa revolução seria deles próprios, um revolucionar-se. Em suas palavras, revela-se o elo revolucionário que liga, antropofagicamente, as variadas manifestações culturais:

A revolução cultural que surgiu depois, com a Tropicália, que retoma Oswald de Andrade, é uma revolução que parte de você mesmo. Primeiro, é você que tem de querer mudar, então faz um trabalho de arte para fazer uma série de coisas que sente que vão te fazer bem, vão transmitir suas angústias e alegrias, e, ao mesmo tempo, lutar com tantos obstáculos, que o que chegar vai ser transmutado em alguma coisa que o satisfaz e dá a você um prazer enorme. Isso era uma coisa que a gente sentia entre nós, estávamos buscando uma revolução entre nós, seja ela das roupas, sexual, moral, econômica, a repartição do dinheiro, tudo. A gente estava buscando junto de milhares pessoas, e depois de 1968, quando de repente sai o filme *Terra em transe*, em que Glauber sintomatiza que o planeta está em transe, e O rei da vela retoma o elo perdido da antropofagia, então a gente retoma um delírio que nem é o do modernismo e sim da antropofagia (ALMEIDA, 2012, p. 47).

Para Zé Celso, seria então a “antena de Oswald de Andrade” a responsável por ligar, em certo sentido, esses artistas uns aos outros. União essa que, segundo Caetano Veloso, estaria estabelecida “aquém ou além da “razão”” (VELOSO, 1997, p. 245). Nesses termos, a antropofagia assume, na concepção daquele autor, o pódio de um dos mais importantes movimentos do fim do século XX no mundo (ALMEIDA, 2012, p. 47). Com a interpretação e apropriação da antropofagia oswaldiana, a ideia de “olhar narcísico” dá lugar a uma visão de “mundo antropofágico, o eu parte do cosmos, e os cosmos parte do eu, essas interferências das coisas todas” (ALMEIDA, 2012, p. 47).

Cabe aqui uma nota: em *Verdade Tropical*, Zé Celso é descrito como a ponte de encontro entre a Tropicália e a Antropofagia Oswaldiana, bem como aquele que entrega o cartão de visita dos poetas concretistas a Caetano Veloso. Este, com o resgate das ideias oswaldianas, redimensionadas pelos poetas concretistas, demonstra assimilar os dispositivos antropofágicos no movimento musical, como dado medular da intuição estética do Tropicalismo. Dessa forma, como já adiantamos, põe em relevo um dos principais vetores do debate sobre a brasilidade: seu aspecto antropofágico.

Ao analisar “O Rei da Vela”, em *Verdade Tropical*, Caetano Veloso (1997) ressalta uma similitude da peça com o filme “Terra em Transe”, de Glauber. Ambos possuíam elementos de deboche e a mirada antropológica. Em seguida, Caetano Veloso preocupava-se em definir esteticamente cada ato da peça, tirada do ostracismo de trinta anos pelo *Teatro Oficina*, dirigido por Zé Celso. O primeiro ato é descrito em *Verdade Tropical* como expressionista, dando ênfase aos aspectos cênicos e ao perfil dos personagens “Abelardos”, “que tinham os rostos pintados de branco, como palhaço” (VELOSO, 1997, p. 242) e dos “devedores de seus empréstimos”, “cujas roupas eram escuras, as

maquiagens marrons” (VELOSO, 1997, p. 242). Já o segundo ato da peça dirigida por Zé Celso é tratado no livro de Caetano Veloso como uma chanchada, com traços que representam a baía da Guanabara, de modo meio cubistas, meio infantis. Como lembra Veloso, a cena desenvolve-se a partir de uma confraternização familiar, na qual os personagens, num palco giratório, “em que as *boutades* e as indicações das transações econômicas pessoais, familiares, de classes, nacionais e internacionais se sucediam numa agilidade e numa vivacidade de entontecer” (VELOSO, 1997, p. 243). Destaca-se, nesse ato, o “visitante americano” que — na sugestão do livro de Caetano, seria uma versão do personagem caricato do agente imperialista, presente também nas peças do Centro Popular da Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), na década de 1960. Por fim, em tom operístico, o terceiro ato traz à baila a cena em que “Heloísa de Lesbos” chora a miséria em que caiu Abelardo, “vítima da sagacidade de seu assistente homônimo – e do imperialista americano” (VELOSO, 1997, p. 243). Evidencia-se, nas ideias trazidas em *Verdade Tropical*, um alinhamento estético entre o *Teatro Oficina* e a Tropicália. Ambos, como insinua o livro, se sustentam por característicos híbridos, com imbricações de estilos distintos, conceitos diversos e linguagem plural.

João Cezar de Castro Rocha, no ensaio “Uma Teoria de Exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”” (2011), contribui também para este debate. O autor compreende a antropofagia oswaldiana “como uma promessa de uma imaginação teórica de alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro” (ROCHA, 2011, p. 648). Observa, ainda, que “a noção de antropofagia é central na cultura brasileira e esteve presente em três momentos fundamentais de sua história intelectual – no romantismo, no modernismo e no tropicalismo” (ROCHA, 2011, p. 648). Além disso, lembra que ela tem sido tema recorrente em diversos eventos que se propõem a repensar o “descobrimento” do Brasil.

Entre os alcances da “antropofagia cultural” e daquilo que ela revitalizou, pela influência direta do modernismo e, sobretudo, pela dialética nacional/cosmopolita, as reflexões sobre o Tropicalismo interessam a esta tese, pois esse movimento, conforme Rocha (2017), na circunstância dos anos de 1960, é posto como efeito das ideias oswaldianas, que, por representarem, ao mesmo tempo, um gesto paródico e programático, anárquico e organizativo, exerce um fascínio até hoje em dia, por sua complexidade (ROCHA, 2017).

Ao apresentar uma perspectiva de antropofagia enquanto conceito de estratégia cultural, em que o *nonsense* é a escrita da diferença como incerteza narrativa do entrelugar da cultura, João Cesar observa, coerentemente, que “a antropofagia não pode ser reduzida à determinação da identidade nacional” (ROCHA, 2017, p. 666). Afinal, “as problemáticas fronteiras da modernidade estão encenadas nessas temporalidades ambivalentes do espaço-nação” (BHABHA, 1998, p. 202). Assim, a antropofagia propõe “a discussão das condições de assimilação do outro no mundo contemporâneo” (ROCHA, 2017, p. 666). O autor assinala:

Trata-se de estratégia empregada geralmente pelos que se encontram no polo menos favorecido. O gesto antropofágico, por esse motivo, é uma forma criativa de assimilação de conteúdos que, num primeiro momento, foram impostos. Sem mais nem menos: impostos. A antropofagia pretende transformar a natureza dessa relação através da assimilação volitiva de conteúdos selecionados: contra a imposição de dados, a volição no ato de devorá-los (ROCHA, 2017, p. 666).

Essa forma cultural, de acordo com Rocha (2017), “não oferece a estabilidade exigida pela noção redutora de identidade nacional, que tende a representar-se como fixa, sempre idêntica a si própria” (ROCHA, 2017, p. 666). No olhar pós-colonial, “há sempre, contudo, a presença perturbadora de uma outra temporalidade, que interrompe a contemporaneidade do presente nacional” (BHABHA, 1998, p. 203). Se a nação se transforma no símbolo da modernidade, isso se dá em um momento específico “numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por auto-geração” (BHABHA, 1998, p. 209).

Mas, há sempre a assimetria de seus contextos, sejam políticos, econômicos ou culturais. Raymond Williams (2011) oferece as ferramentas para compreender a nação que se ergue entre práticas residuais e emergentes nas lutas por hegemonia. No mundo globalizado, nunca as experiências das franjas da modernidade foram tão significativas de modo a exigir teorias renovadas.

É desse banquete antropofágico que o Tropicalismo se serviu, para propor um modelo de música que não se confundisse com a hipotética “poesia de exportação”, mas que se instaurasse na “encarnação da vontade de exportar” e, desse modo, possibilitasse, ao menos, que a massa mundial comesse “o biscoito fino que se fabrica no Brasil” (VELOSO, 1997, p. 258).

## 4.2 A música popular brasileira nas ondas de “Elvis e Marilyn”

No capítulo “Elvis e Marylin”, mas não só nele, como em “Bethânia e Ray Charles”, observam-se embriões da(s) música(s) popular(es) brasileira(s), numa espécie de seleção criteriosa, mas inegavelmente arbitrária, de artistas brasileiros que, cada um a seu modo, corroboraram a configuração da Tropicália, materializada no álbum-emblema do movimento: *Tropicalia: panis et circenses* (1967).

Caetano assinala, em *Verdade Tropical*, seu desinteresse inicial pelos astros “Elvis Presley” e “Marilyn Monroe”. Se dependesse dele, “nunca se teriam tornados estrelas” (VELOSO, 1997, p. 23). Isso se justifica no livro pelo fato de que o “traço de rebeldia” assimilado por meninos e meninas daquela geração, que se apropriavam da tendência de americanização, intensificada pela força de entrada do cinema e da canção popular americana na cena brasileira, era vista pelo autor como sintoma de inautenticidade (VELOSO, 1997). Não era à noção de alienação das raízes regionais ou nacionais que Caetano se referia, mas a “inautenticidade psicológica visível em seus esforços de copiar um estilo que os deslumbrava mas cujo desenvolvimento eles não sabiam como acompanhar” (VELOSO, 1997, p. 23). Com isso, somente nos anos de 1960, a imagem de “Marilyn” bem como a de “Elvis” deixaram de ser lidas por Caetano apenas como produtos hollywoodianos de vulgar imposição comercial, para entrarem de vez no campo tropicalista de interesse amplo pela cultura de massa. Não pelas telas do cinema, que os produzia cada um como “uma verdadeira celebridade mundial”, mas pelas telas pintadas por “Andy Warhol”, pintor e cineasta norte-americano, notável representante do movimento de *pop art*, por exemplo, nas quais o que estaria em jogo era o valor estético-cultural dessas personalidades, em que os ícones de grande consumo popular foram reconsiderados, tomados como novas informações, “como imagens brutas que comentavam o mundo se nós não as comentássemos” (VELOSO, 1997, p. 33). Nas palavras do autor,

Quem veio a realizar o gesto que deu sentido nítido a essas tendências - quem veio a fazer a série de retratos de Marilyn (e de Elvis) - foi Andy Warhol, por isso credito a ele um tipo de percepção que desenvolvi (e desenvolvi muito pouco, pois, quando mais tarde tudo veio à tona, alguns amigos meus já tinham ido muitíssimo mais longe) antes de aprender sequer o seu nome. É como se Marilyn tivesse existido apenas para ser personagem do mundo de Warhol e como se

podéssemos dizer, parafraseando Oscar Wilde sobre Balzac, que o século XX, tal como o conhecemos, é uma criação de Andy Warhol (VELOSO, 1997, p. 33).

*Verdade Tropical* apresenta-nos um quadro da cultura nacional nos anos de 1940 em que a influência da cultura americana no Brasil não tem o *rock'n'roll* como maior aliado, mas o cinema de Hollywood, sim, encantava os jovens. A música popular americana, aos seus olhos, teve que competir espaço dentre as gerações da música, não só com a tumba cubana, o tango argentino e o fado português, mas principalmente com a música brasileira propriamente, “que nunca foi vencida no consumo nacional por nenhum produto de importação” (VELOSO, 1997, p. 33). Caetano fala de si e, talvez, de seus amigos mais próximos. A bossa-nova pareceu-lhe muito mais estimulante que o *rock*. Também para o autor de *Tropicália* em especial os filmes de Fellini, por exemplo, foram mais marcantes e de maior qualidade que os filmes norte-americanos.

A partir desse panorama cultural, Tinhorão (2015) apresenta uma visão sobre os motivos das relações de “disputa” entre o mercado nacional e norte-americano. Para ele, a suposta resistência musical em território brasileiro eram, no fundo, manobras político-econômicas entre governos, que, ao fim e ao cabo, estariam sob o controle da indústria cultural dos Estados Unidos. Mais adiante, comentaremos um pouco a respeito dessa relação. Esse não era, por certo, o ponto pelo qual Caetano assimilava ou rejeitava qualquer estilo artístico. A paixão de Caetano por João Gilberto não estava motivada por nenhuma opção política. O bossa-novista chama a atenção de Caetano por sua inventividade estética. Talvez, por isso, salvo o capítulo “Narciso em Férias”, no qual a subjetividade do prisioneiro e o desarranjo político da época do governo militar ganharam maior relevo na narrativa, nenhuma outra parte do livro alude a qualquer espécie de critério político nas adesões de Caetano no universo da música.

João Gilberto aparece em *Verdade Tropical* para pôr em xeque algumas versões da história. A ideia recorrente de que a bossa-nova teve como primeiro gesto de intervenção “tirar o samba das ruas, afastá-lo de suas características de música de dança e transformá-lo num gênero *pop* para consumo de jovens urbanos de classe média” (VELOSO, 1997, p. 37), na visão de Caetano, não explica o movimento. Segundo Caetano, o afastamento do samba do batuque dos terreiros da Bahia e do partido alto das favelas do Rio de Janeiro já “conhecia uma longa história de estilizações sofisticadas” (VELOSO, 1997, p. 37). Os responsáveis pela transformação em gênero

*pop* elaborado, com arranjos domados e refinados, viriam primeiro do teatro, depois do rádio e do disco<sup>48</sup> — suportes materiais que deram vez a uma geração de artistas, nos anos de 1930, antes mesmo do surgimento dos pré-bossa-novistas.

Com João Gilberto, aliás, conforme Caetano, os elementos essenciais do ritmo original do samba nunca foram deixados de lado. Algumas de suas gravações mostram “o samba-samba que estava escondido num samba-canção que, se não fosse por ele, ia fingir para todo sempre que era só uma balada” (VELOSO, 1997, p. 40). A interpretação de “Caminhos Cruzados”, de João Gilberto, aparece como um exemplo claro dessa permanência do samba raiz. Ela possibilita que o ouvido interior de Caetano “ouça o surdão de um bloco de rua batendo com descansada regularidade de ponta a ponta da canção” (VELOSO, 1997, p. 40), fazendo-o sentir prazer em dançar ao som da gravação. De acordo com a sensibilidade musical de Caetano, a música de João Gilberto “é uma aula de como o samba pode estar inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizadas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba” (VELOSO, 1997, p. 40).

Como já dissemos, há no procedimento antropofágico de apropriação da cultura do outro, ao contrário do que pensava parte da esquerda da época, não uma mera identificação com o objeto estrangeiro ou um alinhamento preciso com o olhar “de fora” sobre o Brasil, mas um reconhecimento de que o gesto alegórico de deglutição da cultura estrangeira é próprio de nossa identidade colonial, a qual também é, como sugere Penna (2017), essencialmente indigesta. Explicando melhor, quando nós, antropofagicamente, consumimos os signos que não são nossos, transformamos nossa náusea em supremo bem estar e incomodamos os colonizadores.

Caetano reitera por vezes em *Verdade Tropical* os procedimentos “canibalísticos” de sua estética:

Além de Mahalia Jackson e de Jorge Ben, nós continuávamos ouvindo os Beatles e passamos a ouvir Mothers of Invention (um favorito de Agrippino) e James Brown e John Lee Hooker e Pink Floyd e The Doors e o que fosse. Mas não tínhamos deixado de ouvir e reouvir João Gilberto, e naturalmente ouvíamos tudo o que saía dos nossos

---

<sup>48</sup> Conforme Severiano (2017), a era do disco no Brasil começa em agosto de 1902, com músicas gravadas por Bahiano, Cadete e a Banda do Corpo de Bombeiros (SEVERIANO, 2017, p. 58).

colegas brasileiros, os mais próximos e os menos próximos (VELOSO, 1997, p. 263).

Na expressão “O que fosse”, apropriada no trecho para abarcar todas as demais estéticas possíveis de se consumir pelos músicos, estava também um repertório predominantemente brasileiro, que comportava desde as músicas da década de 1930. Para isso, Caetano usava uma vitrola antiga, de dar corda, e uma espetacular coleção de discos em 78 rotações, em substituição ao estéreo do quarto do som, quando motivado pela volúpia de curiosidade e prazer estético (VELOSO, 1997). Nessa busca pela originalidade sonora, entra em contato com as gravações dos antigos sucessos de Orlando Silva, considerados a base da formação de João Gilberto e sua entusiasmada admiração musical. Confirma o tropicalista:

Bethânia e eu, desde Salvador, gostávamos imensamente do LP Carinhoso, que Orlando lançara nos anos 50, com regravações de seus antigos sucessos. Mas pouco conhecíamos das famosas gravações da primeira fase, em comparação às quais, para nossa inicial incredulidade, uma unanimidade de opiniões considerava sem valor nenhum o disco que conhecíamos. Nunca aceitei a desvalorização excessiva do LP dos anos 50, mas realmente foi um acontecimento em minha vida ouvir com cuidado a celestial suavidade do jovem Orlando, seu fraseado inventivo e sua milagrosa naturalidade musical. A ligação subterrânea com o estilo de João Gilberto se fez mais perceptível (VELOSO, 1997, p. 263-264).

Não há como falar da Canção Popular Brasileira sem falar do samba, nem como pensar em samba sem retornar ao século XIX e dar luz aos pilares de sua origem: a modinha, o lundu e o maxixe. Estas duas últimas herdaram o batuque das danças e manifestações africanas, enquanto aquela trouxe a face melodiosa das canções portuguesas. Sendo assim, o samba é a coluna principal na estrutura que vai se desdobrar e ajudar a construir as etapas da institucionalização da canção popular no Brasil. E, João Gilberto, mestre-supremo de Caetano, é o representante da retomada da “linha evolutiva” da Música Popular Brasileira.

Jairo Severiano (2017) divide a (sua) história da música popular brasileira em quatro períodos, com foco em cada um nos gêneros e nos artistas que o expressam. O primeiro, de 1770 a 1928, como já antecipamos um pouco acima, explica a origem fundada na fusão de melodias e harmonias de inspiração europeia somada ao ritmo africano e traz ao palco a vida e a obra de seus ícones, como Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), o primeiro nome a entrar para a história de nossa música popular, e Chiquinha Gonzaga

(1847-1935), que, apesar de Caetano Veloso não mencioná-la, em *Verdade Tropical* — como também não o fez com o Domingos Barbosa — “foi uma contestadora dos costumes de seu tempo, desafiando preconceitos e incompreensões” (SEVERIANO, 2017, p. 44), para além de seu valor artístico. O segundo, de 1929 a 1945, mostra o processo de cristalização da nossa música, com fisionomia própria e integrada à realidade do século XX. Estuda a geração de 30, as orquestras e conjuntos populares, a evolução da canção carnavalesca e as características dos gêneros regionais. Nomes como Noel Rosa (1910-1937), Francisco Alves (1898-1952), Carmen Miranda (1909-1955), Lamartine Babo (1904-1963), Ary Barroso (1903-1964), Vicente Celestino (1894-1968), Aracy Cortes (1904-1985), Orlando Silva (1915-1978), Cartola (1908-1980), Mário Reis (1907-1981), Araci de Almeida (1914-1988), Sílvio Caldas (1908-1998), dentre outros, são lembrados, em *Verdade Tropical*, como importantes influências, na formação musical de Caetano e de outros tropicalistas. O terceiro capítulo do livro de Severiano esboça os grandes modismos do período: o baião, de Luiz Gonzaga (1912-1989), o rojão de Jackson do Pandeiro (1919-1982), o samba-canção de Lupicínio Rodrigues (1914-1974) e Lúcio Alves (1927-1993), além da atuação dos precursores da bossa nova, com destaque novamente para João Gilberto. Dalva de Oliveira (1917-1917), grande diva da canção romântica brasileira, é lembrada, apenas na última versão de *Verdade Tropical* (2017):

Qualquer um hoje no mundo pode pesquisar sobre Dalva de Oliveira, Lupicínio Rodrigues, Jorge Veiga, Emilinha Borba ou Aracy de Almeida. Claro que para quem compra um livro sobre música popular brasileira, Tom Jobim, João Gilberto, Carmem Miranda, Sérgio Mendes, Milton Nascimento são alguns nomes que prescindem de pesquisa em site de busca. Mas Ângela Maria, Nelson Gonçalves, Orlando Silva ou Capiba, não (VELOSO, 2017, p. 36).

Já, no último período, a obra de Severiano desdobra-se em outros movimentos que se destacam em *Verdade Tropical*, como o Tropicalismo e a Jovem Guarda. Alcança os grandes festivais televisivos, nos quais, pode-se dizer, ficam a estação última da Tropicália e o palco da celebração de compositores, músicos e cantores consagrados, como Tom Jobim, Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil e Maria Bethânia, sem esquecer de outras personalidades artísticas que dividiram algum aspecto da vida com Caetano.

#### 4.2.1 Ao som dos sambas

Evidentemente, toda história possibilita modos diferentes de se (re)contá-la. Então, recontaremos, a nosso modo, e contemplando apenas os objetivos do capítulo, parte da história da música popular brasileira que Caetano nos apresenta, a partir dos anos de 1930. A nossa intenção agora, para além de abrirmos possibilidades de reflexão sobre a canção popular no Brasil, é também estabelecermos uma ponte com o segundo capítulo da tese, para reforçamos a perspectiva híbrida da escrita de *Verdade Tropical*, retomando os indícios de seu viés histórico. Abrimos aqui um parêntese, para reiterar que defendemos o híbrido, apenas, na escrita de Caetano. Não acreditamos numa identidade nacional híbrida. Aliás, em verdade, não defendemos uma ideia de identidade, nem de harmonia entre as raças, nem de sincretismo. O pós-colonial repudia a ideia de identidade e prefere pensar em termos de deslizamentos e indecidibilidade. Pensamos, com Bhabha, que a identidade é fruto dos trânsitos transnacionais, transculturais, transmodernos. É antropofagia (embora, o pós-colonial não adote essa terminologia), em termos de enfrentamento (anti-hegemonia) ao colonizador, nunca como uma aliança com ele. Para fecharmos o parêntese, mantemos o argumento de que florescia, à época, uma estrutura de sentimentos em que a identidade nacional passava a ser a principal disputa entre os intelectuais, até porque toda nação se funda sobre um mito e este estava por ser construído, no pós-proclamação da República. Ou seja, como criar o povo, se o Brasil era formado por grupos muito desiguais: os senhores, os agregados, os atravessadores, os servidores públicos, os trabalhadores livres sem quaisquer direitos, os escravos libertos, que eram a maioria (nos termos marxistas, um gigante *lumpem*) e os imigrantes que, fugindo da guerra e da fome, chegavam ao Brasil por incentivo da política do branqueamento.

O samba é o berço da canção popular brasileira. Até hoje somos identificados a esse gênero, na visão do estrangeiro. Ele assumiu uma importância enquanto estratégia de estabelecimento de uma identidade nacional, nos marcos da defesa do nacional-desenvolvimentismo nas esferas política e econômica. Sobretudo com Getúlio Vargas, o samba era necessário como símbolo do nacional.

Quanto à origem do samba, sabe-se que a história se movimenta, conhecimentos e técnicas são difundidos, digeridos e devolvidos na forma de novas produções. Ao misturar o ritmo indígena e africano, com instrumentos trazidos de Portugal como o violão e o cavaquinho criou-se esse gênero musical particular, muito marcante em nossa cultura. Em síntese, ele se originou do encontro de três manifestações folclóricas ligadas ao universo da oralidade, à fala do povo<sup>49</sup>, surgindo de práticas intuitivas que capturavam as palavras e transmitiam os recados musicais.

O vocábulo “samba”, conforme lembra Severiano (2017), a partir de sua leitura de Ney Lopes, é africano e oriundo das bandas de Angola e Congo. Tem raízes na palavra banta que deu origem ao quimbundo “*di-semba*”, umbigada, elemento coreográfico fundamental no samba primitivo. Outras relações que se estabelecem com a palavra se valem de que, entre os quicocos de Angola, “samba” é um verbo que significa “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito”. Já para os bacongos angolanos e congueses, o termo significa uma forma de dança, em que o dançarino bate no peito um do outro (SEVERIANO, 2017).

Numa perspectiva de mito fundador, o samba teve raízes nas casas das tias baianas, senhoras negras, muitas delas originárias da Bahia, que viviam na zona central do Rio de Janeiro, lugar conhecido como “Pequena África”, em finais do século XIX. A tia Ciata, uma cozinheira e mãe de santo brasileira é uma das figuras mais influentes para o surgimento do samba carioca. Foram, então, nesses recantos de práticas festivas e rituais ligados ao povo afro-brasileiro, que músicos encontraram abrigo e deram forma ao que se denominou samba. “Pelo telefone”, canção assinada por Ernesto dos Santos, o Donga, e por Mauro de Almeida, em 1916, considerada pela historiografia da música a pedra fundamental da canção brasileira, nasceu desses encontros e dessas manifestações folclóricas.

Até a década de 1920, o samba ficou marcado por suas raízes folclóricas, principalmente pelo maxixe. Durante esta década, o compositor José Barbosa da Silva, mais conhecido como Sinhô, ajudou a dar nova forma ao ritmo. Em 1929, os bambas do morro do Estácio, de onde surge a primeira escola de samba, a “Deixa falar”,

---

<sup>49</sup> Conforme Giorgio Agamben, “Toda interpretação do significado político do termo povo deve partir do fato de que este, nas línguas europeias modernas, sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. Ou seja, um mesmo termo nomeia tanto o sujeito político constitutivo como a classe que, de fato, se não de direto, está excluída da política” (AGAMBEN, 2015, p. 35).

incorporam novos elementos à batida do samba, como o pandeiro e o chocalho, o surdos, o tamborim e a cuíca, tornando-o mais ritmado, de modo que alterou também a forma de tocar e dançar o samba.

Na década de 1930, o samba se livrou da herança do maxixe, fixando-se na configuração daquilo que a turma do Estácio havia sugerido e realizado em torno do gênero. A partir daí, começa-se a conformar a chamada *Época de Ouro do rádio*<sup>50</sup> brasileiro e o ofício do compositor de samba passou a ser profissão. Conforme assegura Severiano (2017):

Além da renovação musical iniciada no período anterior, com a criação do gênero como o samba e a marchinha, contribui decisivamente para que acontecesse a *Época de Ouro* (1929-1945) o aparecimento de um grande número de artistas talentosos numa mesma geração, a geração de 30 (SEVERIANO, 2017, p. 107).

A chamada “Era de Ouro do Rádio”, então, incide sobre a popularização do rádio. O programa mais notável da época era “A Hora do Brasil”, passando a se chamar posteriormente “A voz do Brasil”. Essa investida abriu um campo de atuação para os “sambistas” que encontravam dificuldades de se inserir no mercado. Encabeçando a fila de chegada dos compositores, estariam Ary Barroso e Lamartine Babo.

Noel Rosa, outro notável personagem da *Época de Ouro*, revolucionário da poética de nossa música popular, recebe uma atenção especial de Caetano Veloso em *Verdade Tropical*. Primeiro, porque, com Ary Barroso, Herivelto Martins e Caymmi dos anos 40, desenvolveu o que se chama de samba-canção, apelidado pejorativamente de “sambolero”, em que na visão do tropicalista, “é uma espécie de balada lenta em que o ritmo do samba só é perceptível para um ouvido brasileiro treinado para reconhecê-lo em todas as suas variações de andamento e acentuação” (VELOSO, 1997, 37-38). Depois porque Maria Bethânia expressava um interesse particular pelo estilo de Noel Rosa. Além disso, o repertório desse sambista fazia parte da preferência do público de sua irmã, de modo que era constantemente solicitada a cantar sambas-canções Noelinos “numa sala de apartamento ou à mesa de um bar ou barraca de festa de rua algum, [...] só por causa do timbre único de sua voz de contralto” (VELOSO, 1997, p. 67). Para Caetano, Noel Rosa era “um genial compositor de sambas carioca dos anos 30 que

---

<sup>50</sup> Severiano (2017) observa que o rádio reinou no Brasil como o mais importante veículo de comunicação entre 1932 e 1960, quando a televisão tomou-lhe o cetro.

morreu aos 26 anos de tuberculose, em muito atribuída às suas noites sem fim de boemia, deixando uma obra vasta e extraordinariamente complexa” (VELOSO, 1997, p. 198). Foi pensando em sua composição chamada “Coisas Nossas”, que Caetano elaborou a canção “Tropicália”, de modo que, mesmo “com temática e estruturas semelhantes, não ficasse no tom simplesmente satírico e valesse por um retrato em movimento do Brasil de então” (VELOSO, 1997, p. 184).

Foi também na década de 1930 que surgiu Carmen Miranda, uma das maiores estrelas da nossa canção popular e uma das maiores popularidades do cinema musicado brasileiro. Figura um tanto estereotipada, mas que fez o samba romper fronteiras, chegando a invadir as trilhas de Hollywood. Ela, a exemplo de suas antecessoras, Aracy de Almeida e Aracy Cortes, com um recuo maior à Chiquinha Gonzaga, abriu caminho para que outras mulheres também pudessem seguir no mercado musical, sendo protagonista na cena cancional brasileira.

Com a crescente indústria fonográfica, com o cinema e o rádio, principais veículos da canção brasileira de então, os trabalhos de muitos artistas, a partir da década de 1940, puderam ser divulgados. Após o fim da Segunda Guerra, os apelos corporais do samba e os batuques perdem espaço nas pautas musicais para a melodia. Nasce daí, de modo mais efusivo, um ritmo de samba mais lento e dramático, por assim dizer: o samba-canção<sup>51</sup>. Há registros, no entanto, de que esse som mais passional de samba já existia bem antes da década de 40, antes de Herivelton Martins e Lupicínio Rodrigues, lembrados, em *Verdade Tropical*, por se dedicarem a essas canções. Na realidade, o embrião desse samba é anterior à consolidação da forma, a qual se deu, em 1929, como dissemos, com a turma da Estácio.

Entre os “reis” e as “rainhas” do rádio, por exemplo, em *Verdade Tropical*, o destaque dos anos de 1950, ao som do samba-canção, além de Nora Ney — “com sua voz grave e sua dicção límpida, fundante de um estilo urbano e noturno, marcado até mesmo por uma densidade, digamos, literária, sobre o repertório de magníficos sambas-canções de Antônio Maria, Fernando Lobo e Pernambuco” (VELOSO, 1997, p. 38) — vai para Ângela Maria, Carmen Costa, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto e Dóris Monteiro (para

---

<sup>51</sup> Severiano (2017) lembra que, em 1929, antes ainda da consolidação da forma padrão samba pela turma do Estácio, já se apresentava uma variante de andamento lento e letra romântica, denominada “samba-canção”. O autor destaca que a expressão aparece, possivelmente, pela primeira, na revista “Fonoarte”, de 30 de março de 1929, para adjetivar o gênero da canção Iá Ioiô – Linda Flor.

citar alguns poucos). Estes artistas “tinham no samba-canção "de meio de ano" - em oposição aos sambas de dança compostos especialmente para o Carnaval - o essencial de suas carreiras” (VELOSO, 1997, p. 38). Ligados a esse estilo surgem Tom Jobim (antes da fase pré-bossa nova), Lúcio Alves e Dick Farney, bem como a própria Elizeth Cardoso, que, segundo Caetano, é “a mais clássica - e classuda - das cantoras tradicionais brasileiras” (VELOSO, 1997, p. 80). Quanto aos nomes que se mantêm ainda ligados ao samba do morro, mais tradicional, que preserva o aspecto do ritmo que pede corpo, e destoa, em alguma medida, do som que ecoa do samba-canção, *Verdade Tropical* alude a Zé Kéti e Ciro Monteiro, para ficarmos só com dois exemplos.

Paralelamente ao advento do samba-canção, surge o baião de Luiz Gonzaga, com sua utilização da moda nacional do acordeão, que, como exceção, conseguia agradar Caetano Veloso, pela particularidade na estilização da música regional nordestina, visto que o tropicalista e seus familiares, do pai à irmã caçula Bethânia, achavam “esse instrumento de extremo mau gosto” (VELOSO, 1997, p. 255). À parte disso, nessa linha mais dançante da canção popular brasileira havia lugar para Jackson do Pandeiro, referenciado pelo autor do livro *Verdade Tropical*, por sua originalidade, bem como para Bob Nelson, pouco empolgante, por imitar as canções do oeste americano:

Além disso, ao lado de exitosas carreiras de artistas que apresentavam estilizações (às vezes extraordinariamente bem concebidas) de música característica das diferentes regiões do Brasil (como é o caso de Luiz Gonzaga, de Jackson do Pandeiro e de Pedro Raimundo), havia lugar para o sucesso de um tipo como Bob Nelson que, vestido de caubói, cantava, ostentando grande habilidade no yodle (que aqui ficou conhecido como "tiro leite", numa engenhosa adaptação que dava conta da reprodução do efeito sonoro ao mesmo tempo que aludia à atividade tão tipicamente rural da ordenha), versões para o português de canções do Oeste americano, ou imitações destas compostas aqui mesmo (VELOSO, 1997, p. 29-30).

Com a insurgência da bossa-nova, fruto do enorme sucesso do samba-canção, surgiu em 1958 a bossa-nova. Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes estabeleceriam novos parâmetros para a música popular brasileira, valiosa como produto cultural de consumo interno, com qualidade e características de exportação.

Em o *Mistério do Samba*, notadamente nos dois primeiros capítulos, Hermano Vianna (1995) deixa claro que seu interesse pelo “enigma brasileiro” o leva aos estudos em torno do samba. O autor faz coro à narrativa hegemônica de que o samba, passado o período de expressar uma história de resistência de povos subalternos e alvo permanente

da repressão, como gênero musical marginalizado, ganha uma potência alegórica para plasmar a identidade nacional, no sentido mais elogioso do termo.

O ponto de partida para essa sua releitura da história do samba parte de um encontro, numa “noitada de violão”, entre dois grupos bastante distintos da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte de “boas famílias brancas”, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda; e de outro lado, músicos jovens, negros ou mulatos, provenientes das camadas mais pobres do Rio de Janeiro, como Donga e Pixinguinha (VIANNA, 1995, p. 20), representantes do povo. Vianna (1995) encanta-se, assim, com o samba, ritmo unificador do brasileiro, expandindo a metonímia da “noitada de violão” para o Brasil, crendo, aparentemente, nas possibilidades de intercâmbio e convivência entre “raças”, classes e culturas. Nessa perspectiva,

O samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores dos morros dos morros do Rio de Janeiro [...]; Outros grupos, de outras classes e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais (VIANNA, 1995, p. 35).

Trazendo um pouco de prática musical para a conversa, para não deixar Vianna sozinho em sua argumentação, talvez, até hoje, hegemônica, embora fortemente sob suspeita, principalmente entre movimentos sociais e parte da academia, podemos observar na letra da canção “Samba de Fato”, de Patrício Teixeira, gravado em 1932, elementos desses processos de mediação cultural: /Samba do partido Alto/, /Só vai cabrocha que samba de fato/, /Só vai mulato filho de baiana/, /E gente rica de Copacabana/, /Dotô formado de ané de oro/, / Branca cheirosa de cabelo louro, olé/. Quer dizer, nas casas das tias baianas, já mencionadas, não frequentavam apenas afro-brasileiros interessados na manutenção das práticas culturais e religiosas.

Mas não apenas ter conquistado o gosto popular foi bastante para que o samba se tornasse o alicerce da identidade nacional. Esse processo, segundo Vianna, amparou-se nas teses da mestiçagem, em consonância com a política de Estado de construção da brasilidade, sendo favorecido por investimento das rádios e gravadoras do Rio de Janeiro que encontram neste um nicho lucrativo.

O pensamento de Vianna de aclamação do Brasil da mestiçagem e da alegria vê realizado “quando a turma de Gilberto Freyre se encontra com a turma de Pixinguinha” (VIANNA, 1995, p. 32), num momento de afloramento do mito da identidade brasileira

como mais tarde seria conhecida a “democracia racial”<sup>52</sup>. Mas, sabemos, o samba-exaltação cumpre esse papel e, como afirma Severiano (2017), “veio bem ao encontro dos interesses do Estado Novo, desejoso de passar para o povo a imagem de um Brasil próspero e feliz, que não correspondia à realidade” (SEVERIANO, 2017, p. 269). “Onde o céu azul é mais azul”, composição de Alcir Pires Vermelho, João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretada por Francisco Alves, faz parte do repertório de sambas desbragadamente ufanistas.

Severiano (2017) lembra ainda, a esse respeito, que a repressão no Estado Novo não se diferencia tanto da época da Ditadura Militar. A polícia getulista era também repressora. Graciliano Ramos e Jorge Amado são lembranças de escritores perseguidos, como bem lembra Severiano. Ocorre que os compositores da época não foram marcados como na época militar por perseguições, pois, “no ambiente pouco politizado em que viviam”, “ninguém se interessava em fazer música de protesto político, mesmo existindo, no meio, esquerdistas como Mário Lago” (SEVERIANO, 2017, p. 266). Sendo assim, as proibições se referiam às desobediências às normas estabelecidas não por críticas e ataques ao regime. Conforme Severiano (2017), “as campanhas de proibição ou incentivo ao uso de determinados temas prescindiam geralmente de instruções escritas, impondo-se através da conversa dos censores e de seu poder de veto” (SEVERIANO, 2017, p. 266).

Tinhorão (2010) — que por sinal é muito referenciado em o *Mistério do Samba* (1995) — avalia, por sua vez, a política desenvolvimentista do governo de Getúlio Vargas, afirmando que:

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível de produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o

---

<sup>52</sup> Reiteramos, alinhados a Florestan Fernandes e à Escola de Sociologia Paulista, que há notas de reparo desse mito a se fazer, pois a ideia de democracia racial, tomada na medida de harmonia entre os povos, silencia a narrativa dos “colonizados”. Alias, fere o pensamento pós-colonial, que se sustenta justamente na luta entre narrativas, e põe em realce a efetiva desarmonia entre o colonizador e o colonizado, entre as raças, entre as etnias e as classes sociais. Entretanto, em que pese nunca antes ter sido tão fissurado pelos movimentos sociais e pelas políticas identitárias, a “estrutura de sentimentos” na qual se forja o mito da democracia racial torna-se, à época, hegemônico e perdura até hoje.

samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital (TINHORÃO, 2010, p. 304-305).

Vale acrescentar a essas informações alguns dados de uma nota de rodapé a respeito do músico Villa-Lobos, contida no livro *História Social da Música Popular Brasileira*, reimpresso em 2010, em que Tinhorão afirma que a coincidência da proposta nacionalista de Heitor Villa-Lobos com o pensamento de Getúlio Vargas foi uma ponte para que o maestro servisse ao governo na área de ensino e da educação cívica, chegando a ter editado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) o livrinho *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*, que começava com a frase “Aproveitar o sortilégio da música como um fator de cultura e civismo e integrá-la na própria vida e na consciência nacional — eis o milagre realizado em dez anos pelo Governo do Presidente Getúlio Vargas” (TINHORÃO, 2010, p. 304).

#### 4.2.2 A pequena notável, em *Verdade Tropical*

A canção “Tropicália”, dentre outras, traz imagens do populário musical brasileiro. No primeiro refrão, o principal anúncio é Carmem Miranda, apesar de indiretamente fazer alusão a Chico Buarque e Roberto Carlos. “Carmen Miranda” rima com “banda”: Essa sacada do compositor Caetano, com a mente funcionando numa velocidade estonteante, como ele próprio define o gesto, seria talvez apenas uma rima despojada, se esses signos não sugerissem, com o verso “Que tudo mais vá pro inferno, meu bem”, sua (re)visão sobre acontecimentos relevantes na música popular brasileira até então. Descrevendo o processo elaborativo dessa sua canção, ele aponta um universo de referências artístico-culturais que nos convence de sua potência poética e intelectual. Não bastasse o jogo alegórico, a polissemia, o contraste revelador da “tragicomédia brasileira”, ainda há um convite ao leitor para desvelar causas de emoções e sensações que possam ser desencadeadas pela canção. Sobre a parte final, Caetano pondera:

Claro que a frase mais famosa do Rei Roberto, seguida da Banda de Chico e do nome de Carmen Miranda (cuja última sílaba repetida evocava o movimento dadá e, para mim, misturava seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de Deus e o Diabo na Terra do Sol), dava, de forma elíptica mas imediatamente perceptível

por qualquer brasileiro que ouvisse canções (nunca foram poucos), uma reestudada geral na tradição e no significado da música popular brasileira (VELOSO, 1997, p. 86).

Além disso, a canção exige uma profundidade de leitura que nem sempre um leigo em música é capaz de atingir. Estendendo um pouco a sugestão de análise nos aspectos mais históricos da canção, apenas, cientes de que os componentes internos, no que consistem a teoria e técnica musicais, têm muito a nos sugerir, percebe-se um quadro maior de personalidades da canção popular: "Além da "bossa" noelina e nova e elisreginianamente televisiva colada à "palhoça"", temos "'Ipanema" (palavra tupi que quer dizer "água ruim", nome tornado mundialmente famoso por causa da "Garota de Ipanema", de Jobim e Vinicius de Moraes)" (VELOSO, 1997, p. 86).

É assim, tomada na medida poética, que Carmen Miranda, "um emblema tropicalista, um signo sobrecarregado de afetos contraditórios" (VELOSO, 1997, p. 267), é introduzida em *Verdade Tropical*. Mas não fica apenas na letra da canção, Carmen, conforme Caetano, era uma das cantoras mais ouvidas no gramofone do apartamento em São Paulo e na concepção do tropicalista, era também uma inovadora do samba. Exercitava a imaginação do tropicalista, "e suscitava sua admiração num nível que se situa além dessas temáticas todas e as atravessa: o da formação da música popular brasileira como uma tradição rica e esteticamente potente" (VELOSO, 1997, p. 269).

Caetano já imitou os trejeitos de Carmen, torcendo as mãos e revirando os olhos, numa apresentação de "O que é que a baiana tem?", divertindo-se com suas insinuações eróticas e, principalmente, reiterando, com elas, uma possível contribuição brasileira para a causa da libertação sexual. Como já observado, escreveu um artigo sobre ela, em 1991, a pedido do *The New York Times*, e mais recentemente, em 2017, dedicou à cantora o título do prefácio da mais nova versão de *Verdade Tropical*: "Carmen Miranda não sabia sambar". Antes de comentarmos um pouco sobre a representação da Carmen nesse prefácio, pensamos ser relevante apreender o que o artigo de Caetano encomendado nos tem a dizer.

*O mundo não é chato* (2005) traz o artigo "Carmen Miranda dada", publicado pela primeira vez pelo *The New York Times*, em 1991, com divulgação posterior, nesse mesmo ano, pelo *The New York Times*. Caetano abre o texto, localizando a sensação conflituosa de sua geração, a qual experimentou primeiro, em meados da década de 1950, um misto de vergonha e orgulho. Vergonha, porque, segundo o autor, suas

gravações no Brasil de 1957 soavam aos ouvidos brasileiros arcaicas demais. Além disso, as que foram gravadas depois, nos Estados Unidos, eram consideradas de mau gosto. Iam em sentido contrário às aspirações de representatividade nacional, como se percebe nos casos de “Chica Chica bom Chic”, “Cuanto le gusta” e “South American way”. Canções que, em certos aspectos, causavam a impressão de ter qualidade muito aquém das que circulavam no Brasil, interpretadas, por exemplo, por Ângela Maria, Ney Nora, Elsa Soares e Maysa (VELOSO, 2005).

Já a admiração pela “pequena notável” da nova geração tropicalista devia-se por saber que ela era, à época, a única artista brasileira de reconhecimento internacional, e que influenciou a vida norte-americana do pós-guerra, no tocante à moda e ao comportamento. Caetano, em seu texto, descreve o sentimento que Carmen foi capaz de despertar nos tropicalistas: “Assim calávamos no peito um orgulho que afinal é semelhante ao que sentíamos quando ouvimos o nome de Pelé fora do Brasil ou quando vemos o Bloco Olodum tocando com Paul Simon no Central Park por centenas de milhares de pessoas” (VELOSO, 2005, p. 75). O tropicalista segue em seus argumentos:

Todos os indivíduos de um país que não figura nos noticiários nos grandes jornais do Primeiro Mundo, a menos que uma catástrofe se abata sobre seu povo ou o ridículo sobre seus governantes, emocionam-se compulsoriamente com coisas assim. No caso de Carmem Miranda, àquela altura, víamos-lhes mais o grotesco do que a graça e não estávamos maduros o bastante para meditar sobre o seu destino (VELOSO, 2005, p. 75).

Quando Caetano reflete sobre o efeito dúbio de Carmen, em que o peso maior de sua arte, na concepção brasileira daquele tempo, estava no “grotesco”, no vergonhoso — embora a “graça”, que nos causa orgulho, também se fizesse manifesta — ele nos informa sobre um aspecto negligente de nosso país: “não ter o costume de guardar vivas na memória suas figuras de massa, quer sejam líderes políticos ou cantoras de música popular” (VELOSO, 2005, 74). Optam, preferencialmente, por ignorá-las.

No fundo, há nessa assertiva de Caetano, uma latente reivindicação dos méritos pela “graça” existente no trabalho artístico de Carmen, pela contribuição que ela deu à música popular. Sendo assim, a resposta do Tropicalismo dada ao mundo musical foi trazê-la para o centro de seus interesses estéticos, porque pensar nos destinos possíveis da música “periférica”, por assim dizer, e na complexidade em torno da questão, para Caetano Veloso, é pensar em Carmen Miranda. Ora, nada mais perspicaz do que a

visão tropicalista de adotá-la como um dos seus principais signos, como espécie de etiqueta para um movimento cultural que pretendia lançar um olhar múltiplo e, por vezes, ambíguo, sobre a realidade brasileira. Nos termos do autor do artigo,

Um movimento cultural que veio a se chamar Tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sobre uma ditadura militar (VELOSO, 2005, p. 75).

Apesar de a bossa-nova deflagrar a sensação de que a música, enfim, exportava um produto de boa qualidade, o tropicalista nota, por exemplo, que em “Garota de Ipanema” — extraída do álbum *Getz*, de João Gilberto, cantada em inglês por Astrud Gilberto — há insinuações de uma espécie de samba de Carmen Miranda americanizado. Ou seja, a bossa-nova explode no mercado internacional muito em função de “a pequena notável” ter conquistado anteriormente a “América branca”. E mais: deve-se conferir sempre uma presença de Carmen em pautas de canções que ganhariam o mundo depois dela, em especial, porque antes de se tornar “a falsa baiana internacional”, deixou no Brasil um rico e qualificado repertório sobre sua “particular invenção do samba”. Prova disso é que, mesmo com a consolidação da música popular no exterior, com a consagração de Tom Jobim, como um dos maiores autores de canção do século, com a fórmula bem sucedida de Sérgio Mendes para inserção das nossas músicas no mercado internacional e da entrada da genialidade de João Gilberto nesse ambiente, “os velhos discos de Carmen já não soavam mais como antiguidades” (VELOSO, 2005, p. 77).

Pensando hoje num certo mistério que envolve o título do prefácio da nova edição de *Verdade Tropical* (2017): “Carmem Miranda não sabia sambar”, dele muitas insinuações podem ser extraídas. Não temos dúvidas disso. Mas indo direto ao ponto da questão que, por ora, nos provoca, pensamos: se, conforme Caetano, ela não sabia sambar e mesmo assim se tornou a primeira referência do samba no exterior, havia, indubitavelmente, para além das expressões do corpo e dos gestos da cantora, algo que a fazia especial. Mesmo que críticos tradicionais da canção proponham que sua arte seja resultado da dessacralização dos ritmos brasileiros, Caetano, após refletir sobre o legado discográfico de Carmen, defende que ela fez mais e melhor samba do que se supõe admitir.

Sendo assim, mais expressivo do que a caricatura que se fizeram dela, “portuguesa-baiana-americanizada”, na tentativa de nublar sua real competência artística, havia em sua marca vocal uma combinação entre ritmo, agilidade e senso de humor. O samba que Carmen apresentou ao mundo, que despertou vergonha e orgulho em uma geração de brasileiros, foi orquestrado por uma mente feminina, esperta e intuitiva. Talvez, por isso, ela tenha sido capaz de antecipar, a seu modo, o que o Tropicalismo assumiu como parte de nossa identidade: a tendência antropofágica, no exercício da arte e da cultura.

### **4.3 As linhas evolutivas das canções populares brasileiras**

O termo “vanguarda”, no campo artístico-cultural, supõe a ideia de “quem se arrisca no movimento da história” (DUARTE, 2018, p. 91), embora, como pensa Williams (2011), “indo além”, selecionando e mantendo o que é significativo na tradição. O Tropicalismo é um desses movimentos que assumiram “a proliferação de histórias e temporalidades, a intrusão da diferença e da especificidade [...] a multiplicidade de conexões culturais laterais e descentradas” (HALL, 2009, p. 104), de modo a ser impossível falar em identidade fixa, mas em formas discursivas transversais, transnacionais e transculturais, que rompem com qualquer linearidade, aproximando-se mais dos trânsitos diaspóricos do que dos binômios tradição x modernidade, local x global, colonizado x metrópole. Insistimos: suas posições são polêmicas, escorregadias, ambíguas. Seu espírito *avant-garde* — ou pós-colonial como defendido nesta tese — um “ir além” (HALL, 2009, p. 110), evidencia-se, por exemplo, pela coragem de delatar que o samba não possuía o monopólio da música nem era expressão autêntica da cultura popular. O que os tropicalistas pretenderam, com efeito, foi atacar a exclusividade concebida à tradição como se ela existisse fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.

Noutras palavras, o propósito desses artistas era conter a evocação do fantasma da antiguidade como um instrumento afiado de autoridade e legitimação de manifestações artísticas, fazendo valer a máxima: “Nada contra o passado clássico grego ou o passado

da música popular brasileira. Tudo contra a tradição que os paralisa, como se a arte devesse permanecer sempre a mesma, a salvo de mudanças em sua história” (DUARTE, 2018, p. 91).

Em acordo com Stuart Hall, salientamos que “Raymond Williams prestou-nos um grande serviço ao delinear alguns desses processos, através de sua distinção entre os movimentos emergentes, residuais e incorporados [...]” (HALL, 2009, p. 242). O resultado desse gesto incide sobre uma concepção de brasilidade que se revela em um estado de devir, numa eterna *différance*, o que alegoricamente poderia ser compreendida como “uma construção em ruína”<sup>53</sup>, como diria Caetano, que, em termos pós-coloniais, significa a desconstrução como estratégia. Portanto, não há identidade essencial ou ontológica em uma forma conclusa. O futuro não seria, então, seu ponto de chegada, pois a perfeição estética assume, nesses termos, a noção de “terra prometida”, que se distancia de nós, à medida que a tentamos alcançar. Mas, o pós-colonial abandona qualquer ideia de utopia, e de realização da “promessa”, uma vez que parte da ideia de “adiamento” *ad infinitum*, abrindo-se para decodificações diversificadas conforme os interesses ideológicos em jogo. Isso porque a ideia de identificação, no lugar de identidade, remete aos “intervalos” nas narrativas monolíticas, aos pontos instáveis, inacabados no interior da cultura. Toda identidade, assim, é necessariamente “rasurada”, em razão dos posicionamentos. Homi Bhabha (1998) retoma os movimentos da *différance* para construir o conceito de “terceiro espaço”. Walter D. Mignolo (2003) faz o mesmo ao trazer a ideia de “entrelugar”, como Silvano Santiago (2000) e Gloria Anzaldúa (2005), esta ao se referir ao “pensamento transfronteiriço”. “Liminaridade” (MIGNOLO, 2003) é outra categoria cara aos pós-coloniais, que valoriza as bordas, as margens, as franjas como, em nossa leitura, “estruturas de sentimentos” (WILLIAMS, 2011) em que emergem as “infiltrações” a provocar fissuras na hegemonia (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2012).

Jacques Derrida (1991) propõe a partir do neologismo, em francês, *différance*, que se constitui pela troca do fonema /e/ pelo /a/, de modo que insinuasse o lugar da diferença na linguagem, para acentuar que:

[...] a diferença desde sempre foi imaginada como oposição, dissemelhança, entre entidades fixas e abstratas, mas o novo vocábulo

---

<sup>53</sup> A ideia da expressão inspira-se na canção “Fora de ordem”, de Caetano Veloso. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44726/>. Acesso em: 08/09/2021.

extrapola o conceito de diferença, grafado com e, que não abarcava as incessantes e múltiplas diferenças para além dos binarismos modernos mutuamente excludentes (ou isto ou aquilo) (MIGLIEVICH-RIBEIRO; PRAZERES, 2015, p. 33).

Em uma “guerra de posições”, no sentido que Williams toma de empréstimo a Gramsci (WILLIAMS, 2011), Caetano propõe o Tropicalismo como uma evolução da música popular brasileira, não no sentido de que o novo é melhor que o antigo nem de que não há o antigo no novo, mas no sentido de movimento, das continuidades e descontinuidades: "Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação" (VELOSO, 1997, p. 208). Evolução, para ele, significa o contrário de estagnação, sem ter o caráter de ruptura ou negação do que lhe precedeu. Em seu caso, o Tropicalismo em face de João Gilberto.

Caetano foi arrebatado pela bossa de João Gilberto, como exaustivamente Caetano narra em seu livro. Representante de uma vanguarda musical que, integrando informações internacionais na música nacional, estabeleceu um processo radical de mudança de estágio da cultura, a ponto de que a música brasileira fosse revista, sob diferentes prismas, outros gostos, diferentes acervos, enfim, novas possibilidades, João Gilberto realizara algo como uma “revolução” no cenário musical:

João Gilberto [...] catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo - seus companheiros de geração - e abriu um caminho para os mais novos que vinham chegando - Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Nara Leão, Baden Powell, Leny Andrade -, como deu sentido às buscas de músicos talentosos que, desde os anos 40, vinham tentando uma modernização através da imitação da música americana - Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, o conjunto vocal Os Cariocas -, revalorizando a qualidade de suas criações e a legitimidade de suas pretensões (mas também driblando-os a todos com uma demonstração de domínio dos procedimentos do cool jazz, então a ponta-de-lança da invenção nos Estados Unidos, dos quais ele fazia um uso que lhe permitiu melhor religar-se ao que sabia ser grande na tradição brasileira: o canto de Orlando Silva e Ciro Monteiro, a composição de Ary Barroso e Dorival Caymmi, de Wilson Batista e Geraldo Pereira, as iluminações de Assis Valente, em suma, todo um mundo de que aqueles modernizadores se queriam desmembrar em seu apego a estilos americanos já meio envelhecidos); marcou, assim, uma posição em face da feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva - o que chamou a atenção de músicos eruditos, poetas de vanguarda e mestres de bateria de escolas de samba (VELOSO, 1997, p. 35-36).

Vê-se que não há revolução sem acúmulo. João Gilberto é uma consequência histórica do valor da música de Orlando Silva, o Caetano-revolucionário é também resultado da sensibilidade estética de João Gilberto. Em ambos os casos, o aceno revolucionário bem sucedido esteve em repensar a tradição da música popular brasileira, posto que, mesmo não suplantando a linguagem dos clássicos do samba nem da bossa-nova, os tropicalistas não se conformaram ao que já estava estabelecido. Como diz Duarte (2018): a relação dos tropicalistas com a tradição é “de amor ao que honra o que é amado, mostrando que é dali que surge algo novo” (DUARTE, 2018, p. 94).

#### 4.3.1 A moderna música popular brasileira: entre o mercado e o nicho

*Balanço da Bossa e outras bossas* (1974) é um livro definido pelo próprio organizador, como “um livro parcial, de partido, polêmico” (CAMPOS, 1974, p. 14), que se posiciona contra a “tradição estagnante” e o “nacionalismo-nacionaloide” em música. Enfim, os idólatras dos tempos idos. A bandeira do livro é a busca de uma música nacional universal.

O livro em realce foi organizado por Augusto de Campos. Reúne diversos artigos e entrevistas sobre música popular. Brasil Rocha Brito (1974) contribui com o debate proposto no livro mediante uma apreciação técnica fundamentada da bossa-nova, que nos interessa na medida em que estabelece uma relação com a história da música, cuja empreitada visa a uma análise mais detalhada das obras inseridas nessa concepção musical, naquilo que há de características individuais.

Quanto a influências estrangeiras diretas ou indiretas sobre a bossa-nova destacam-se, conforme Brito (1974), o *jazz* e o *be-bop*. O autor explica que dos Estados Unidos, a partir da década de 1950, veio o *cool jazz*, cujos intérpretes eram músicos mais refinados tecnicamente, que conciliavam improvisações e adequação a recursos composicionais de extração erudita. Dick Farney, inspirado em Frank Sinatra, é um seguidor ávido do estilo.

Essa informação sobre Farney não passa despercebida em *Verdade Tropical*. Eis o retrato que Caetano faz dele: um músico talentoso, modernizador em suas pretensões de revalorizar a qualidade de suas produções, demonstrando domínio dos procedimentos do cool jazz. Parte de Sinatra, para criar uma maneira de tocar e cantar, à maneira dos instrumentistas e cantores deste estilo (VELOSO, 1997). Nesse contexto, Lúcio Alves, de igual modo, ganha destaque tanto no “balanço” feito por Campos quanto nas linhas de *Verdade Tropical*, como músico que inovou a interpretação, embora mais apegado a procedimentos tradicionais (BRITO, 1974, p. 19). Ambos eram, conforme Caetano, “nos anos 40<sup>54</sup>, homens muito mais ricos e mais cultos do que Orlando, adaptaram conscientemente procedimentos de Bing Crosby (e, a essa altura, de Sinatra) à canção brasileira” (VELOSO, 1997, p. 266).

É claro que não podemos deixar de considerar que *Verdade Tropical* recorre à memória exclusiva do autor em diversos episódios. Isso já dissemos. Mas há também evidências de leituras e/ou consultas feitas por Caetano de textos como esse de Augusto de Campos que nos ancora nessas considerações. Como já mostramos no primeiro capítulo, apropriações na íntegra de textos “autoplagiados”, digamos. Não nos parece mera coincidência juntar, por exemplo, em um único parágrafo, Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf (considerado por Tom Jobim, o teórico e animador do movimento, como pai da bossa-nova) e “o conjunto vocal Os Cariocas” — escrito assim tanto em *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997, p. 36) quanto em “Bossa Nova” (BRITO, 1974, p. 18). Além disso, ambos os autores associam, como dito, o estilo de Dick Farney à influência de Sinatra.

À fruição de suas recordações, Caetano incorpora aspectos que lê, a exemplo do minucioso trabalho de Campos e, nesse ponto, o acervo cultural do artista amplia-se ainda mais. Aliás, bem antes da escrita de seu livro de “memórias”, Caetano já tinha desenvolvido o *feeling* e a habilidade para escrever ensaios que abordassem a temática da música popular brasileira. Um exemplo bem fiel, em *Verdade Tropical*, é o texto “Primeira feira do balanço”, sobre o qual comentaremos mais adiante, em que retomou o percurso da música popular brasileira.

---

<sup>54</sup> É importante salientar que se trata de prenúncios da bossa-nova, os quais, conforme Brito (1974), somente iriam se afirmar como um movimento de aspecto e fundamentos bem estabelecidos por volta de 1958 (BRITO, in CAMPOS, 1974, p. 18).

#### 4.3.2 Um termômetro do gosto musical brasileiro nos meados de 1960

A audiência dos programas musicais televisivos da TV Record São Paulo, na metade da década de 1960 estava dividida: De um lado, o programa apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, entre 1965 e 1967: *O Fino da bossa*, programa que havia se tornado o porta-voz da música popular brasileira. De outro, o programa *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo e Wanderléa, ou seja, a turma do iê-iê-iê. Enquanto, à frente da tela da *TV Record São Paulo*, um público cada vez mais interessado em música.

Como se sabe, o *Programa Jovem Guarda* entrou na grade da emissora para cobrir um buraco. Com a proibição das transmissões de futebol no domingo à tarde, devido ao esvaziamento de público nos estádios, em São Paulo, abriu-se um espaço na grade da *TV Record*. A ideia da presidência da emissora, à época, foi produzir um programa “mais moderno”, para jovens. *O Fino da Bossa* já era sucesso em audiência desde 1964, mas se baseava na tradição da música popular brasileira. A nova atração aumentava o número de espectadores enquanto *O Fino* sofria uma queda de audiência. Estabeleceu-se, com isso, um clima de tensão entre os programas. Lembra Caetano sobre o *Jovem Guarda*:

Esse programa era o maior sucesso da televisão brasileira e nascera da sagacidade empresarial dos donos da TV Record de São Paulo, Paulo Machado de Carvalho e seus filhos, em perceber o apelo de público - o potencial de audiência e prestígio - que a música popular representava no Brasil (VELOSO, 1997, p. 122).

Conforme Campos (1974), provavelmente, na tentativa de ampliar a audiência, o programa *O Fino* abriu mão da exclusividade da bossa-nova, transformando-se em ponto de divulgação de diferentes *hits* da música popular brasileira. Sua apresentadora, Elis Regina, por sua vez, foi assumindo um estilo de interpretação “teatral”, exagerada em gestos e expressões, que destoava largamente do que se esperava da performance bossa-novista, e com movimentos de regência musical específicos de certos cantores norte-americanos.

Noutra ponta, a turma da *Jovem-Guarda* esbanjava espontaneidade e descontração. Num movimento contrário ao “Fino”, revelava-se mais identificada com o padrão da bossa-

nova, notadamente nas características vocais de Roberto e Erasmo do que nas de Elis. A nota mais brasileira alcançada por esses músicos conjugada à animação do ritmo iê-iê-iê internacional traduziu-se não só num estilo musical *a la Beatles*, como também numa atraente proposta comportamental.

Uma mostra desse quadro de concorrência entre o “Fino” e o “Jovem-Guarda” aparece em *Verdade Tropical*:

A TV Record tinha uma tradição de programas musicais de boa qualidade. Elisete Cardoso e Ciro Monteiro, os grandes veteranos, eram seus contratados desde os anos 50. Roberto Carlos e a Jovem Guarda apareceram como uma diversão despretensiosa para adolescentes nas tardes de domingo. O Fino de Elis, até então campeão de popularidade, começava a perder terreno nas pesquisas de audiência para a turma do iê-iê-iê. Isso - a guerra iê-iê-iê versus MPB - era um velho tema de discussão nas reuniões do Teatro Jovem, nos restaurantes boêmios e nos pátios das universidades. Mas agora invadira as salas da diretoria da TV Record (VELOSO, 1997, p. 158).

Observa-se que, nesse trecho, Caetano cogita uma real rivalidade entre as duas turmas. O que não ocorre na visão de Augusto de Campos, posto que, para este, o clima de rivalidade aparece bastante suavizado:

Mas é evidente que há entre a "velha guarda" a "bossa-nova" e a "jovem guarda" uma espécie de competição natural, amigável quando o denominador comum é a música "nacional" e apenas cordial quando a competição se dá entre música "nacional" (tradicional ou nova) e música presumidamente "importada" ou "traduzida", embora possam ocorrer casos de intercomunicação, como o do cantor e compositor Jorge Ben, que se passou do "Fino" para a "Jovem Guarda", do samba-maracatu para o "samba-jovem" (Chorava todo mundo, Aleluia), e conseguiu ser "bidu", "lenheiro", ou seja, um dos maiores sucessos do programa de Roberto Carlos; por mais que o seu "iê-iê-iemanjá" desagrade aos puritanos da música nacional que querem ver no chamado "samba-jovem" um crime de lesa-samba, a verdade é que Jorge Ben deglutiu o iê-iê-iê à sua maneira, sem trair-se a si próprio, e a prova é que o seu Chorava todo mundo já era um sucesso do "Fino" antes de ser "uma brasa" da "Jovem Guarda" (CAMPOS, 1974, p. 52).

No ímpeto de tentar “defender nossas características culturais”, salvando assim a “identidade nacional” que a turma do “Fino” entendia como legítima e necessária, o “Fino da bossa” foi substituído por um novo programa: “Frente Ampla da Música Popular Brasileira”. Sendo assim, de acordo com Caetano, “quatro núcleos se criaram: um de Elis, um de Simonal, um de Vandrê e um de Gil. Cada um deles apresentaria um programa por mês, no horário e dia do Fino, um para cada semana” (CAETANO, 1997, p. 159-160).

Em 17 de Julho de 1967, além da primeira exibição do programa, o que serviu de exposição pública foi a passeata da “Frente Ampla da MPB” contra o “iê-iê-iê”, mais conhecida como a “Passeata contra a guitarra elétrica”, com a alegação de “defender o que é nosso”. No fundo, era uma estratégia de *marketing* em defesa das raízes da Música Popular Brasileira.

*Verdade Tropical* expõe a visão crítica de Caetano sobre esse acontecimento, definido pelo tropicalista como mais um sintoma de “macaqueação da militância política”. Segundo ele, por trás do gesto aparentemente político, entre eles, “ficou claro que todo aquele folclore nacionalista era um misto de solução conciliatória para o problema de Elis dentro da emissora e saída comercial para os seus donos” (VELOSO, 1997, p. 161).

Os imbróglis circunscritos a esse evento tiveram efeitos colaterais na agenda futura dos próprios tropicalistas, com cobrança, mais intensa, notadamente para Gilberto Gil. Sabe-se que Gil não tinha as mesmas convicções de Elis Regina, porque além de gostar da Jovem-Guarda, como Caetano Veloso e Maria Bethânia, já vinha naquele momento introduzindo elementos estrangeiros em suas canções, inclusive a guitarra elétrica, conforme relata Caetano:

Isso tem muito a ver com o modo como ouvíamos os Beatles - de que não éramos (eu ainda menos do que Gil) grandes conhecedores. Na verdade, foi uma composição de Gil, "Bom dia", segundo ele influenciada pelos Beatles, que sugeriu a fórmula. A lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspiradora e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores - e dos consumidores (VELOSO, 1997, p. 169-170).

Por que, então, Gil participou da passeata com Elis? Como os demais envolvidos na Frente Ampla que aderiram à manifestação, teria ele também se rendido aos arroubos de autoengano? Na visão de Caetano:

Que Gil aproveitasse a oportunidade para lançar as bases da grande virada que tramávamos. Mas nunca considerarei aceitável que ele participasse, ao lado de Elis, Simonal, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré e outros (dizem que Chico chegou a se aproximar por alguns minutos dessa ridícula e perigosa jogada de marketing). Nara e eu assistimos, assombrados, de uma janela do Hotel Danúbio, à passagem da sinistra procissão. Lembro que ela comentou: "Isso mete até medo. Parece uma passeata do Partido Integralista" a versão brasileira do nazi-fascismo, um movimento católico-patriótico-nacionalista de extrema direita nos anos 30 do qual alguns antigos expoentes inclusive apoiavam o governo militar (VELOSO, 1997, p. 161).

A defesa de Gil contra a acusação de trair suas próprias convicções se baseia em dois argumentos: a) ele não tinha as mesmas convicções que Elis, mas participou do evento por consideração e amizade a ela; e b) que o título dado à manifestação “Passeata contra a guitarra” foi apenas uma interpretação dada ao evento. Afirma não protestar contra a guitarra, mas endossar uma campanha a favor da revitalização da MPB, colocando-se contra o programa *Jovem-Guarda*, responsável pela queda de audiência do programa *O Fino*, de Elis.

Ora, o único sentido da presença de Gilberto Gil na passeata, apesar de soar como incoerente, estaria no fato de que houve um combinado entre os que iriam participar do programa da *Record*. Caetano e Nara Leão se opuseram ao acordo. Não participaram da manifestação, como se vê na citação acima. Mas Caetano também não pode negar que havia em Gil um sentimento de gratidão por Elis. Foi em “O Fino” que Gilberto Gil se consagrou como compositor e como cantor. Caetano afirma, em *Verdade Tropical*, que Elis tinha gravado com sucesso uma canção de Gil. Além disso, ele próprio era figura frequente em seu programa, com talento exuberante o suficiente para que se tivesse certeza de um futuro promissor no cenário musical:

O Fino da Bossa, inspirado nos famosos espetáculos universitários de bossa nova promovidos por Walter Silva, o Pica-Pau, e musicalmente calcado nos shows do Beco das Garrafas de Copacabana, onde brilharam Wilson Simonal, Leny Andrade, Edson Machado e tantos instrumentistas excelentes, e onde Elis fez sua transição de cantora comercial de pop romântico de baixo nível para cantora do que se chamava de "samba-jazz", era ambiente propício para um talento como o de Gil, um compositor inspirado, dono de exuberante técnica violinística e de um ouvido prodigioso que o capacitava a improvisar em scats comparáveis aos de Ella Fitzgerald. Ele, por causa de sua presença no Fino da Bossa, tornara-se consideravelmente conhecido e, a pouco e pouco, afastava-se do emprego na Gessy Lever e acercava-se da vida de artista (VELOSO, 1997, p. 124).

#### **4.4 A crítica de Tinhorão à MPB no exterior**

Um dos mais austeros críticos musicais da bossa-nova e, conseqüentemente, do Tropicalismo, foi José Ramos Tinhorão, conhecido por seus argumentos conservadores,

numa abordagem sociológica, em defesa do ideário nacional popular, que servia de manual de juízo da esquerda brasileira da época. O crítico marxista atacava a bossanova por sua suposta submissão cultural ao modelo norte-americano e por traduzir um movimento elitista, procedente da zona sul carioca. O Tropicalismo também mereceu o desprezo do crítico conservador, principalmente, por sua conformidade com a indústria cultural norte-americana, tornando-se um gênero comercial, bem como pela evolução fragmentada de suas canções em contraste com o “contínuo” das músicas folclóricas, as quais, para Tinhorão, tinham valor, de fato.

Caetano, no ensaio “Primeira feira do balanço”<sup>55</sup>, comenta o livro de Tinhorão sobre a música popular. Visto pelo músico como reunião de artigos históricos, de conteúdo tão “apaixonado e superficial quanto pretensioso de ser lúcido e profundo” (VELOSO, 2005, p. 143), o pensamento do crítico, leva-nos a deduzir, na ironia de Caetano, que “somente a preservação do analfabetismo nos asseguraria a possibilidade de fazer música no Brasil” ou “que a atuação dos artistas da classe média foi apenas um acidente nefasto”. Em resposta, Caetano salienta que, se não houvesse esse “acidente”, o povo seria “pobres autênticos”, “cantando sambas autênticos”, enquanto os acadêmicos de classe média, como o crítico, “aprenderiam os nomes das notas, sem saber para que aprendê-los” (VELOSO, 2005, p. 143). Insiste o artista em sua avaliação que reverbera a crítica contemporânea a qualquer pretensão de pureza, como se o híbrido não pudesse ser o esperado.

Sem dúvida por amor à beleza do samba, muitos salvadores têm conduzido seu pensamento de reação à inautenticidade por um caminho enviesado: ao fim de um artigo em que proíbe orquestração, nega Villa-Lobos, desanca “as tentativas nacionalistas” de Carlos Lyra, o Sr. José Ramos Tinhorão para diante do fato absurdo e inexplicável de que João Gilberto é realmente um “artista original” (VELOSO, 1997, p. 143).

José Ramos Tinhorão (2015) discorda radicalmente de Caetano quanto à relação música e mercado. A radicalidade de Tinhorão, no fundo, retrata uma convicção plena, honesta intelectualmente, a nossos olhos, da necessidade de denunciar a invasão de produtos culturais estrangeiros no Brasil. Esse caminho leva, em seu entendimento, a uma perda da “autenticidade popular” à que ele sonhava retornar.

---

<sup>55</sup> Texto com publicação em “O mundo não é chato” (2005).

No livro *O samba vai agora... a farsa da música popular no exterior*, editado em 1996, com reedição em 2015, vê-se que o trabalho internacional de Carmen Miranda, na década de 1940, e da bossa-nova, na sequência, em 1960, já havia sido contestado pelo autor. Quer dizer, para Tinhorão, as características especificamente brasileiras se adequam, por exigência do mercado, aos gostos e padrões estrangeiros. Isso porque a indústria cultural, como outra qualquer, lida com a música como um produto comercial. Nesse sentido, o estrangeiro protege seu mercado interno, enquanto seus produtos são avidamente consumidos nos países periféricos.

Nessa perspectiva, a dinâmica econômica da cultura é a mesma que se estabelece na relação de produtos manufaturados e agrícolas. Não há cessão alguma da parte dos países ricos, sem que haja benefício próprio. Carmen Miranda e a turma da bossa-nova, por exemplo, para Tinhorão (2015), foram matérias-primas necessárias para que os Estados Unidos colocassem em funcionamento um programa de crescimento da indústria cultural, em prol de recuperar-se dos efeitos desde a crise de 1929 sobre a sua economia.

A exportação da imagem do Brasil, embora subdesenvolvido — que Carmen Miranda equilibrava na cabeça, em seu tabuleiro estilizado, sob a forma de bananas e outros produtos tropicais —, correspondia a uma necessidade de propaganda da ditadura recentemente instalada (TINHORÃO, 2015, p. 52).

Assim, Carmen Miranda, para Tinhorão (2015), “vendia” a imagem de Getúlio Vargas como um presidente simpático e gentil, “por meio da mensagem otimista de um povo alegre e esfuziante de vida e de ritmo” (TINHORÃO, 2015, p. 52), ao mesmo tempo em que divulgava a música popular brasileira nos Estados Unidos; na prática, o que prevalecia era a imposição do capital norte-americano. Prova disso é que, já firmado o contrato com a *Broadway*, o primeiro sucesso foi a rumba, fabricada dos EUA: “South American Way”<sup>56</sup>, temperada bem ao gosto do público norte-americano. Para fundamentar sua ideia de que a arte de Carmen Miranda foi superada por interesses políticos, econômicos entre os países, Tinhorão (2015) apropria-se de uma entrevista<sup>57</sup> da própria Carmen, antes da viagem aos Estados Unidos, na qual se nota que o interesse

---

<sup>56</sup> A rumba “South American Way”, pouco depois da estreia em Nova York, foi regravada por Aracy de Almeida, o que também atraiu o rechaço do crítico.

<sup>57</sup> “Carmen Miranda quase entrou para um convento”, entrevista concedida a Celestino Silveira e publicada no semanário Cine-Rádio-Jornal, de 4/5/1939, p. 8-9.

do empresário norte-americano Lee Schubert pela cantora se devia à maneira “exótica de ela se apresentar no palco” (TINHORÃO, 2015, p. 64):

“Tenho a impressão”, disse Carmen Miranda, referindo-se ao empresário norte-americano, “de que achou interessante a minha maneira, e julga que eu resultei interessante cantando *foxes* como lhe pareci cantando sambas. Todos os meus esforços concentram-se, pois, num objetivo: tirar partido disso, lançando de verdade a música popular brasileira nos Estados Unidos, como já fiz nas repúblicas platinas. Mostrar, enfim, ao povo de lá, o que é o Brasil na realidade, pois como você sabe o juízo formado é muito falso (TINHORÃO, 2015, p. 64).

A mão do mercado também pesou sobre os bossa-novistas. A política exercida por Juscelino Kubitschek, apesar da breve oposição com Jango no poder, vencido pelo Governo Militar em 1964, mantinha a economia brasileira dependente e elitizada. Em vez de evoluir, segundo Tinhorão (2015), a bossa-nova regrediu. Ou seja, na tentativa de ampliar o público, rendeu-se aos arranjos dos Festivais (que funcionavam como caça-talentos da indústria cultural, à época), além de produzir canções cujas letras, ora, apenas tangenciavam a questões folclóricas, ora, se preocupavam com inserção de ideologia. A esse respeito, Napolitano (2010) é bem claro:

Enquanto a indústria fonográfica aperfeiçoava ainda mais sua relação institucional com os festivais para sondar públicos, criar novas demandas e incorporar tendências musicais tornadas “moda”, as empresas de televisão inflacionavam a tela com a organização de inúmeros festivais da canção. Percebendo que a demanda por este tipo de programa crescia, em prejuízo dos programas musicais seriados, as televisões procuraram controlar todas as suas fases de organização, na expectativa mesmo de consolidá-los como um gênero televisivo de maior estabilidade no tempo. O festival de 1966 foi uma experiência de sucesso localizada, uma espécie de “golpe de sorte” da Record. Já em 1967, apesar da supremacia esmagadora nos índices de audiência do III Festival de MPB sobre o FIC (neste ano já encampado pela Rede Globo), o mercado “festivalesco” se revelava em franco processo de expansão, incentivado por um interesse crescente em MPB, não mais circunscrita ao público estudantil da primeira metade da década (NAPOLITANO, 2010, p. 248).

Após 1968, para desgosto de Tinhorão, aprofunda-se o imperativo do mercado musical. Como assume Ridenti (2007): “aos poucos, a institucionalização de intelectuais e artistas neutralizaria eventuais sonhos revolucionários, que conviveriam com e cederiam espaço ao investimento na profissão, no qual prevaleceria a realidade cotidiana da burocratização e do emprego” (RIDENTI, 2007, p. 195).

Caetano e os outros baianos ligados ao Tropicalismo, sob o pretexto de encontrar um som universal, propuseram uma “geleia”, digerindo sem resistência o modelo comercial inglês, enriquecido pelos *Beatles*, o que demonstrava um claro alinhamento de sua estética ao projeto político-econômico do governo militar de 1964 (TINHORÃO, 2015). Ou, como dito pelo próprio crítico, colocando em continuidade “a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país” (TINHORÃO, 2015, p. 341).

Logo, essa resolução levou a música da “alta classe média”<sup>58</sup> a um impasse: a) a tentativa de aproximação com o “povo”, além de comprometer a qualidade musical, não foi bem sucedida e b) o súbito apego de músicos “nacionalistas” da bossa-nova à tradição do samba urbano (como Chico Buarque) e de temas rurais (como Geraldo Vandré e Edu Lobo) se via fragilizado pela nova tendência internacional do momento, representada pelo *rock* refinado dos *Beatles* e sua diluição para consumo de massa, no Brasil: o iê iê iê de Roberto Carlos.

É nesse “fogo cruzado” que a Tropicália surge como um “terceiro espaço”, que rasura a dicotomia mesma centro e periferia. Portanto, o que Tinhorão definia como cópia e adequação ao mercado, os tropicalistas consideravam procedimento antropofágico na cultura, com dinâmica afim à mímica:

[...] a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se apropria do Outro ao visualizar o poder. A mímica é também o signo do inapropriado [...]. (BHABHA, 1998, p. 130).

Por isso, mesmo que o grande capital e diferentes procedimentos tecnológicos imponham o modelo a ser consumido, que vem pronto, empacotado, como uma mercadoria qualquer, isso não anula, necessariamente, ao contrário do que prevê a sentença de Tinhorão (2015), a subversão:

[...] um processo discursivo pelo qual o excesso e ou deslizamento produzido pela *ambivalência* da mímica [...] não apenas rompe o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença parcial [...]. O sucesso da apropriação colonial [do colonizador] depende de uma proliferação de objetos inapropriados [...] de tal modo que a mímica passa a ser simultaneamente semelhança e ameaça (BHABHA, 1998, p. 131).

<sup>58</sup> Essa classificação foi usada por Tinhorão, para representar os compositores de nível universitário, que segundo o autor, equivalem à elite da classe média dos grandes centros (TINHORÃO, 2015, p. 341).

Tinhorão parece desconsiderar o que os Estudos Culturais evidenciam: o dilema em torno dos mecanismos da indústria cultural, que a um só tempo aliena e democratiza.

Exponentes dos Estudos Culturais Britânicos, temos, de um lado, o marxista humanista e materialista cultural, que é a pedra angular de nossa tese, Raymond Williams (2011); de outro, o pós-estruturalista e pós-colonial, Stuart Hall, que até agora tem contribuído muito em nossa análise. Ambos se afastam das teses da Escola de Frankfurt quanto ao “desencantamento do mundo” – a expressão é de Max Weber (PEIRUCCI, 2003) – também na dimensão da cultura em nome da tecnologia e do mercado. Corroborando o argumento que desenvolvemos antes, Renato Ortiz (1994) vem somar: “[...] a indústria cultural nas sociedades de massa seria o prolongamento das técnicas utilizadas na indústria fabril, o que quer dizer que ela seria regida pelas mesmas normas e objetivos: a venda de produtos” (ORTIZ, 1994, p. 55).

Nesse sentido, como no colonialismo, a exaltação da ancestralidade como a “outridade” absoluta em seu pretense “purismo” e ahistoricidade – o folclore – é falaciosa. O que se tem é um espaço de reinvenções, em que as transformações são operadas. Indaga Hall:

Poderíamos esperar outra coisa? Como explicar e o que fazer com a ideia de cultura de uma classe dominada que, apesar de suas complexas formações e diferenciações internas, manteve uma relação bem específica com a grande reestruturação do capital: que se relacionou de forma peculiar com o resto do mundo [...]. Seria possível hoje nos propormos a escrever a história da cultura popular sem levar em consideração a monopolização das indústrias culturais, por trás de uma profunda revolução tecnológica? [...]. Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte. Essa questão, no século 20, é muito clara (HALL, 2009, p. 234; 236-237).

Os Estudos Culturais Britânicos, desde os anos 1950, ao trazer para o centro da reflexão, os produtos midiáticos, advindos da televisão e da publicidade, por exemplo, concebendo-os como “cultura”, enfatizam a tensão presente na “dialética da luta cultural” (HALL, 2003, p. 254-255), em que tendências se enfrentam e não é o consumidor, como as elites pensam, uma “tela em branco”. Existe, sim, a massificação, mas também as interações e resistências, embora irregulares e desiguais, e alguns momentos de superação. Ao narrar o Tropicalismo e responder a seus críticos, Caetano sabe disso.

## *Capítulo 5*

### A VERDADE DE CAETANO, SOB SUSPEIÇÃO: PERCURSOS CRÍTICOS

Eu minto mas minha voz não mente  
Minha voz soa exatamente  
De onde no corpo da dama de uma pessoa  
Se produz a palavra eu

**(Caetano Veloso)**

Centrada em resenhas e opiniões sobre a obra *Verdade Tropical*, Liv Sovik (2018) traça um panorama de discursos na ocasião do trigésimo aniversário da Tropicália. Antes, a autora tece comentários acerca de características discursivas do livro, que abordam o uso hábil de metáforas ricas se contrapondo à dificuldade de parafrasear do autor. Além de expor a lógica do livro que, para ela,

Diferentemente do discurso identitário racionalista na tradição de Sérgio Buarque de Holanda ou Gilberto Freyre, e de maneira semelhante aos manifestos de Oswald de Andrade, as imagens de *Verdade Tropical* chegam antes de sua linha de pensamento. O texto tem a superabundância de imagens, frequentemente atribuída à sociedade contemporânea, parte da razão pela qual as reações a *Verdade Tropical* em resenhas e comentários da imprensa focou muito pouco em suas ideias ou informações (SOVIK, 2018, p. 42).

Para tornar sua argumentação mais didática, Sovik (2018) divide tais resenhas em três categorias: a) as bastante elogiosas; b) as que admitem que o Tropicalismo foi um divisor de águas, mas criticam seu discurso atual; e c) aquelas que se valem da ocasião para refletir sobre temas da cultura brasileira.

Liv Sovik (2018), ao analisar as críticas a respeito da obra de Caetano Veloso em voga, compõe, concomitantemente, um quadro de perspectivas sobre gêneros textuais, a partir da receptividade leitora. O economista Eduardo Giannetti aparece como “personagem” importante no contexto da análise, por ter sido citado em *Verdade Tropical*. Exemplo dos admiradores de Caetano Veloso, mas que o lê com ressalvas, Giannetti assimila a obra *Verdade Tropical*, conforme Sovik (2018), como “um importante registro historiográfico e memorialístico”, enquanto seus aspectos ensaísticos soam como “devaneios de Caetano sobre a identidade brasileira e a modernidade” (SOVIK, 2018, p. 42-43). Já o crítico musical Luís Antônio Giron, da “Gazeta Mercantil”, ganha relevo no

mapeamento de Sovik (2018), pela aversão ao culto a Caetano. A autora lembra, ainda, que “ele [Giron] acha exagerada a excitação em torno do lançamento do livro, vendo-o como resultado da ação do “empresário Caetano”, que quer entrar no mundo das ideias” (SOVIK, 2018, p. 45).

Roberto Schwarz é um dos mais severos críticos à *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso e, em que pese assumir que não seria, em suas palavras, “a pessoa mais indicada para comentar a obra de Caetano Veloso” (SCHWARZ, 2012, p. 53), por não ter bom conhecimento de música nem das composições do autor, confessa admirá-la como objeto literário. Schwarz (2012), identificando nela uma “prosa de ensaio”, perfeita na “conjugação de músico popular ao intelectual de envergadura” (SCHWARZ, 2012, p. 53), acrescenta seu reconhecimento de Caetano Veloso como partícipe direto da cena contemporânea da cultura brasileira. O livro mereceu, assim, sua atenção, pois:

A intimidade inteligente com a oficina da canção popular, incluídas aí as realidades do show business, coloca o livro em boa posição ao lado dos congêneres literários ilustres, como o *Itinerário de Pasárgada* de Bandeira e o *Observador no escritório* de Drummond, ou as memórias de Oswald de Andrade e de Pedro Nava (SCHWARZ, 2012, Disponível *On-line*).

Na sua mais recente publicação de *Verdade Tropical*, edição de 20 anos revista e ampliada, de 2017, Caetano Veloso reitera a apreciação feita em forma de comentário por Schwarz a respeito de seu “relato”: “Roberto Schwarz elevou o livro a um patamar literário muito alto” (VELOSO, 2017a, p. 17), mas a modéstia aqui já era sinal de seu espanto com os dardos que lhe seriam dirigidos. *Verdade Tropical*, se não merece, para seu autor, permanecer num lugar ao lado dos congêneres literários ilustres, ao menos pela atenção recebida de um dos mais reconhecidos críticos literários brasileiros, galgou esse patamar.

Caetano Veloso estava com 54 anos quando publicou *Verdade Tropical*, em sua primeira versão. Nas palavras do próprio autor, “quando a [sua] memória para o vocabulário era rápida e precisa” (VELOSO, 2017, p. 16). Com 75, o livro ganha uma edição revista e ampliada, acrescida do prefácio “Carmem Miranda não sabia sambar”, já mencionado anteriormente. Nele, Caetano reflete sobre o que escreveu há 20 anos, revisando posicionamentos próprios e expondo pontos da crítica, que ele entende merecerem esclarecimentos públicos. O autor parte de comentários aparentemente

isentos de tensão, como a análise do “erre” retroflexo, e atravessa a antiga polêmica suscitada pelo ensaio de Roberto Schwarz (2012) sobre seu livro.

Esse texto-extra se inicia, numa linguagem leve e descontraída, com a confissão de seu autor cometer o equívoco de ter dito em *Verdade Tropical* (1997) que foi o primeiro a usar o nome “Coca-Cola”, nas letras de canções, quando na realidade a marca do refrigerante já havia sido mencionada em uma das composições de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, em meados da década de 1950. O humor textual estende-se a outras páginas, numa sutileza quase imperceptível, quando, por meio do pastiche, resgata o narrador machadiano, em conversa com os leitores. Vê-se, de entrada, “Em tempo: se você é uma ou um jovem que começa a ler este texto e não quer perder muito tempo com isso, pode pular tudo o que vem abaixo e ir direto para o último parágrafo” (VELOSO, 2017, p. 11). De saída, sobre o capítulo da prisão: “Então, já que não temos ainda em separata, cara jovem, leia-o como se fosse um livro menos longo e melhor do que este. Depois, se quiser, leia os outros capítulos e volte ao começo deste texto” (VELOSO, 2017, p. 45).

Nessas passagens, fica sugestivo que, além de antecipar possivelmente a sua pretensão de publicar em separata, em forma de livro, o capítulo “Narciso em Férias” — o que de fato ocorreu em 2020 — o pastiche corrobora a defesa de Caetano contra Schwarz, quando o músico reconhece haver em *Verdade Tropical* mais verdade do que o crítico presume. Isso porque, nas palavras de Caetano, Roberto Schwarz, “acostumado a ler Machado de Assis com lentes Adornianas e fixado na ideia do narrador inconfiável, supõe que o golpe militar o venceu ideologicamente” (VELOSO, 2017, p. 19).

Em síntese, mais do que instigar o(a) leitor(a) a ler a última versão de *Verdade Tropical* e antecipar “uma propaganda” do livro em separata, supostamente, o pastiche oculta mais um de tantos deboches públicos. O alvo desta vez foi Schwarz, com sua suspeição sobre a “verdade” contada por Caetano, no livro.

No prefácio da nova edição, Caetano também coloca seu ponto de vista sobre outras críticas à *Verdade Tropical*, que o interessaram mais particularmente. Enfatiza os comentários antigos de Luiz Carlos Maciel e elogia, com mais entusiasmo, o recente artigo de João Camillo Penna: “O Tropo Tropicalista” (2017). Ambos os autores são admiradores confessos de Caetano. Mas este último, sobretudo, merece ser apresentado como quem “advogou” a favor de Caetano, contra Schwarz. É ele próprio quem diz:

Apesar de todas as minhas tentativas de mudar o curso da escrita, ela não perdeu, por momentos, o caráter apaixonadamente engajado numa “defesa” de Caetano – como se ele precisasse disso – e simétrica “acusação” de Roberto Schwarz, repetindo uma velha cena judicial, de que eu particularmente nunca gostei, e que inclusive estudara em muito do meu trabalho de pesquisa (PENNA, 2017, p. 24).

Penna (2017) — adotando, em seu livro, a mesma dinâmica de leitura a contrapelo praticada por Schwarz (2012), no referido artigo — apresenta as contraprovas necessárias para impugnar os argumentos contrários ao “réu” Caetano, mesmo ele não precisando da defesa. Mais adiante, reserva-se uma sessão para esse embate. Antes, é preciso considerar outro crítico que declara abertamente sua admiração pelo Caetano, tanto em sua face artística quanto pessoal.

### 5.1. Críticas e a crítica da crítica

Luiz Carlos Maciel, entusiasta do movimento tropicalista, considerado por muitos um jornalista especializado em “contracultura”, teve acesso ao livro de Caetano, antes mesmo de ser publicado. Numa mesa de debates, intitulada “Tropicalismo e contemporaneidade”, o jornalista antecipa algumas informações sobre o livro, levadas a público posteriormente com a sua publicação. Declarações como o pouco desejável nome do movimento e a existência de aproximações estéticas entre diferentes artes entram no debate. Quanto à designação “Tropicalismo”, Maciel explica que o nome foi se ajustando posteriormente como uma resposta às ideias preconceituosas que tomam por impossível a criação de uma cultura “qualificada”, com C maiúsculo, e de uma arte de verdadeiro nível, num país tropical; quente, cheio de gente preguiçosa, que não trabalha nem estuda (LONTRA, 2000).

Na ocasião, Maciel reitera que “A vocação ensaística do Caetano não surgiu na maturidade, mas vem da mais tenra juventude” (LONTRA, 2000, p. 130). Além disso, recupera de modo progressivo a narrativa, que passa pela influência de Glauber, pelo dilema da guitarra elétrica — um escândalo para a época — e conseqüentemente sua relação com o *rock* desbravador dos anos de 1960, na expressão dos *Stones*, *Beatles*,

*Jimmy Hendrix* e *Janis Joplin*, até chegar, afinal, nos domínios da “contracultura”, tida, em síntese, como herdeira de uma contestação crítica que vinha desde o século XIX, com o pensamento social de *Marx* sobre economia e política, as contestações de Freud à nossa formação psicológica e as indagações de *Nietzsche* e *Kierkegard* sobre a nossa filosofia de vida.

Os movimentos de vanguarda, segundo Luiz Carlos Maciel, estenderam essas contestações às artes convencionais. “A contracultura herdou tudo isso e aceitou tudo” (LONTRA, 2000, p. 132). Na sua ótica, o Tropicalismo, como resultado dessa postura, que aceita e contesta, que herda e nega, quis levar a experiência estética da arte em outros níveis, transformando o que era considerado arte inferior, como o *rock*, por exemplo, em arte superior. Desse modo, pode ser considerada uma manifestação legítima da mais eficiente, poderosa e plena forma contracultural. A partir daí, podemos inferir, então, que a natureza de seus posicionamentos frente ao Tropicalismo, que mais elogia do que efetivamente pondera, obviamente com a autoridade de um crítico contracultural, colaborador d’O *Pasquim*<sup>59</sup> (VELOSO, 1997, p. 468), e amigo pessoal de Caetano, (LONTRA, 2000, p. 453) fez com que o nome do jornalista fosse incluso no lado da crítica que merece realce pela afinidade com o movimento.

Seguindo essa mesma linha de reflexão, que se une às ideias defensoras do Tropicalismo, o trabalho de Penna (2017) recebe também uma menção laudativa por parte de Caetano, em sua nova edição do livro. Como o de Maciel, o conteúdo se resume em argumentos a favor do Tropicalismo, em que a escrita, por momentos, “assume um caráter apaixonadamente engajado”, sem que isso, a nosso ver, desconsidere a força de argumentação daquele autor. De fato, o texto é bom, coeso, na proporção de quem, a exemplo de Schwarz, se dedica com afinco à realização de uma crítica arguta, séria e comprometida também com a realidade histórica, mas se apropria de outras ferramentas teórico-metodológicas na construção dos argumentos. Como Caetano é, de certo modo, sintético em sua própria defesa, tomaremos parte do pensamento de Penna (2017), para apresentarmos um percurso diferente do que Schwarz propõe para *Verdade Tropical*.

---

<sup>59</sup> Jornal alternativo brasileiro, entre 1969 a 1991, que usava do humor, para fazer resistência à Ditadura Militar. Conforme Maciel, alguns textos de Caetano, durante o exílio em Londres, foram publicados no *Pasquim* e depois no seu livro *Alegria, Alegria* (Maciel, 1996, p. 223). Em *Verdade Tropical* (1997), Caetano confirma sua contribuição ao jornal e lamenta ter sofrido também hostilidade pelo próprio jornal (VELOSO, 1997, p. 469).

Bem antes mesmo de se posicionar publicamente, na última versão de *Verdade Tropical*, sobre críticas sofridas pelo livro, Caetano Veloso cede entrevistas tanto para o jornal *Folha de São Paulo*<sup>60</sup> quanto para o *Globo*<sup>61</sup>. Nesse último periódico, o músico fez questão de dizer que, na acepção da palavra, não houve embate entre ele e Schwarz. O que houve, segundo Caetano, foram apenas referências, ditas de modo irônico, às coisas questionáveis escritas pelo crítico. O que, na opinião do músico, lhe parecia colocar em condição de opositor de Schwarz seria, talvez, a questão ideológica.

Entretanto, os ensaios do crítico de formação marxista "Cultura e política, 1964-69", escrito em 1999 e "*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*", publicado em 2012, seguem (re)alimentando polêmicas em torno de *Verdade Tropical*. Uma das razões está no fato de que esses textos, como lembra Maria Elisa Cevasco (2014), "têm como pano de fundo a reflexão de como a arte estrutura e propaga as ambiguidades e desacertos da modernização à brasileira" (CEVASCO, 2014, p. 193). O clima é de repressão política, e setores da sociedade enfrentam-na, ao ponto de perderem a própria vida, em situações as mais traumáticas para quem tudo enxergava: prisões, torturas, corpos desaparecidos, medo, exílios. Schwarz (2012) acusa, assim, *Verdade Tropical* de uma retrospectiva condescendente ao Golpe de 1964.

Para situar a disputa entre Caetano e Roberto Schwarz, que, diga-se de passagem, mais parece uma batalha de farpas na forma de ironia, em que os interlocutores revezam elogios e críticas, vale reconstituir o palco das primeiras encenações que desembocaram em um dos artigos mais potentes de críticas à Tropicália: "*Verdade Tropical — um percurso do nosso tempo*" (2012), e se tornou o estopim da insistente polêmica.

---

<sup>60</sup> "Ensaio e textos libertários". Disponível em: <<https://arlindenor.com/2016/07/13/verdade-tropical-um-percurso-de-nosso-tempo-roberto-schwarz-o-livro-que-estou-lendo/>>. Acesso em 18/10/2021.

<sup>61</sup> "Renovação da crítica ao tropicalismo". Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/renovacao-da-critica-ao-tropicalismo-4629791.html>>. Acesso em 18/10/2021.



**Imagem 08:** Caetano Veloso no III Festival da Música Popular, 1967.

Foto: Arquivo Nacional, Domínio público. Disponível em:

<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=68392960>>. Acesso em 01/08/2021

Em outubro de 1967, Caetano Veloso fez sua primeira intervenção no campo da música nacional, usando uma tática de choque. No teatro *Paramount*, dia da eliminatória do festival da *Record*, surgiram, no palco, os músicos da banda de *rock* argentina *Beat Boys*, com seus cabelos cumpridos, vestidos de cor-de-rosa e portando guitarra elétrica. Ao ataque da imponente introdução de “Alegria, Alegria”, entra repentinamente em cena Caetano Veloso, com semblante fechado e trajés pouco comuns. Divergindo dos habituais *smokings* sugeridos pela emissora para a ocasião, o uso de peletó de *tweed* marrom e uma camisa de gola rolê laranja assinalava uma quebra dos paradigmas da MPB da época. O público, que recepcionou a banda com vaias, mais por considerar a guitarra elétrica um signo de “alienação”, aos poucos, rendeu-se ao ritmo contagiante da marchinha. Ao término da apresentação, “Alegria, Alegria” saiu aplaudida e consagrada pela plateia. Esse momento aparece como um tempo vivido intensamente na memória do narrador de *Verdade Tropical*:

O curto silêncio que se seguiu ao meu surgimento sobre o palco foi interrompido pela voz da apresentadora dizendo o meu nome e, quase sem intervalo, pelas guitarras e bateria dos *Beat Boys* que atacaram a introdução. Os três acordes perfeitos em estranha relação, executados por instrumentos elétricos, se impuseram, e o silêncio da plateia,

conquistado pelo susto de minha entrada, não foi mais ameaçado: o que seria uma tumultuosa vaia se transformou em atenção redobrada. E a canção caiu no gosto dos ouvintes, que terminaram aplaudindo com entusiasmo (VELOSO, 1997, p. 173).

Inaugurou-se com essa canção o que Caetano e Gilberto Gil chamavam de “som universal”. A explosão do movimento tropicalista dar-se-ia no ano seguinte, em 1968, com o lançamento do disco *Tropicalia ou Panis et Circensis*, que tinha como inspiração o lendário álbum dos *Beatles*, lançado em 1997: *Sgt. Peppers’s Lonely Hearts Club Band*.

Nesse mesmo ano, bem distante dos palcos musicais, Schwarz publicava o artigo intitulado “Nota sobre Vanguarda e Conformismo” (1967), que posteriormente integrou a obra *Pai de família e outros ensaios* (2008). Esse texto fazia parte do conjunto de abordagens da época que suspeitavam da capacidade crítica das diferentes produções de vanguarda, em função das sugestivas ambiguidades do processo de composição de experimentalismo artístico, crítica social e ação política. O objeto de análise de Schwarz no ensaio é a entrevista “Música não-música antimúsica”, feita por Júlio Medaglia com os compositores Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes, publicada no Suplemento Literário de *O Estado de S.Paulo*, em 24/4/1967. O tema central da entrevista foi “industrialização e meios de comunicação de massa”. Schwarz (1967) abre a nota, ressaltando, as imprecisões ideológicas da vanguarda:

Sabe-se que progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos. Esta combinação, que é uma das marcas do nosso tempo, em economia, ciência e arte, torna ambígua a noção de progresso. Também a noção próxima, de vanguarda, presta-se à confusão. O vanguardista está na ponta de qual corrida? (SCHWARZ, [1967] 2008, p. 47).

Ora, como comenta Favaretto (2009) a respeito desse ensaio: na mira da suspeição de Schwarz estava indiretamente o Tropicalismo, pois devido à singularidade de suas atividades, foi considerado tanto por parte da crítica quando por parte do público como “arte alienada”, comercial e estrangeira. Não enxergaram caráter inovador e revolucionário na estrutura de suas canções, nem tampouco na sua atuação política.

Tal crítica seria retomada, posteriormente, em um novo artigo: “Cultura e Política de 1964 a 1969 — Alguns esquemas”, agora com ataques diretos ao Tropicalismo. Schwarz introduz o ensaio, dizendo que “apesar da ditadura da direita há relativa

hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 1978, p. 62), visto que nos períodos de 64 a 69, nos santuários da cultura burguesa quem dava o tom era a esquerda ligada diretamente à produção ideológica. Entretanto, segundo o autor, apesar de os intelectuais serem de esquerda, as únicas matérias esquerdistas que produziam eram para atender a um mercado específico, formado por eles próprios.

Indo direto ao ponto central da crítica de Schwarz ao Tropicalismo, esbarra-se na tese de que o movimento apresentava incongruências ideológicas, oriundas do conformismo com as determinações do mercado e com o Estado que as induzia. Para o crítico, a matéria prima que constituiu o movimento tropicalista é a modernização da economia do país para atender aos propósitos da integração imperialista, “a qual reviveu e tonificou a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade” (SCHWARZ, 1978, p. 73). Nas palavras de Renato Ortiz:

Certamente os militares não inventam o capitalismo mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no cenário da internacionalização do capital; o Estado Autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”. Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 1991, p. 114).

Ainda, segundo Ortiz (1991), a atuação do Estado se movia entre “repressivo” e “disciplinador” e, articulado a uma sociedade crescentemente consumista, os produtos culturais atomizados acentuam a tendência à apartação entre trabalho cultural e expressão política. Schwarz, por sua vez, afirma que “para obter o seu efeito artístico e crítico o Tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou, ou por outro ainda, com o resultado da anterior tentativa fracassada de modernização nacional” (SCHWARZ, 1978, p. 76). Na perspectiva de Renato Ortiz, a cultura de massas no Brasil da ditadura legitimava “a integridade da nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos” (ORTIZ, 1991, p. 115).

O artigo “Cultura e Política de 1964 a 1969 — Alguns esquemas” aumentou um pouco o calor da “conversa” entre o crítico e o músico. Entretanto, não a ponto de fazer Caetano se sentir obrigado (ou interessado) a respondê-lo, em forma de prestação de

contas. Prova disso é que *Verdade Tropical* apenas situa, sem nenhuma nota de reparo, a publicação de Roberto Schwarz:

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

Em cotejo com as palavras de Brito (2017), vemos que:

Ora, será em “Cultura e Política, 1964-1969” que encontraremos a articulação de várias teses que compõem o seguinte quadro: o golpe de 1964 foi largamente apoiado pelas bases conservadoras do país, que temiam a ascensão popular prenunciada no período anterior; porém, o regime instituído pelos militares não foi “atrasado”, ao contrário (BRITO, 2017, p. 291).

Dentre as manifestações analisadas “nestas horas” do contemporâneo estaria o Tropicalismo, escolhido com um caso dentre outros, “porque o movimento cultural capitaneado por Caetano Veloso marcará a entrada da indústria cultural no Brasil – constituindo, assim, um episódio chave de nossa modernização cultural” (BRITO, 2017, p. 291), como exposto anteriormente.

De antemão, é válido ressaltar que, apesar de haver no segundo artigo de Schwarz claros lampejos das ideias que embasarão o ensaio do crítico mais revelador dos contrassensos das “verdades” tropicalistas, as palavras de Caetano a respeito das críticas nele esboçadas assumem um tom conciliatório, mesmo quando Schwarz reduz sua obra a “uma tentativa de interpretação do Tropicalismo”, supondo-se, aqui, fracassada. Parece que Caetano não quer se defender, sabendo que, ao se expor, as críticas não de vir, e essas, boas ou más, valorizam simplesmente o trabalho de quem escreve. Caso contrário, em *Verdade Tropical*, a referência ao crítico assume um valor exclusivamente de reverência. Explicando melhor essa colocação, ao mencionar que o Tropicalismo foi objeto de análise de um renomado crítico literário e cientista social, como Schwarz, Caetano deixa subjacente a importância cultural e literária do movimento (e de seu ensaio). Nesse sentido, se vê vencedor em qualquer querela.

Entretanto, 15 anos depois da publicação de seu livro, a história assume um novo roteiro: com a publicação do ensaio “Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo” (2012), o músico encontrará uma das mais contundentes objeções ao que ele exhibe como

sua verdade. Quebra-se, em parte, com isso, o tom de conciliação entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz.

## 5.2. Alguns esquemas críticos sobre *Verdade Tropical*

No dia 14 de dezembro de 2012, em seminário realizado no auditório do Cebrap<sup>62</sup>, Roberto Schwarz apresenta *Martinha Versus Lucrecia*: reunião de ensaios da produção do crítico, nos quais se abordam temas como política, arquitetura, filosofia e cinema. A respeito da obra, lembramos que ela traz um texto inédito sobre o livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso. O crítico – que, antes, abriu o ensaio sobre *Verdade Tropical*, confessando não ser a pessoa mais indicada para comentar a biografia de Caetano, por não ter bom conhecimento de música nem de suas composições – na ocasião do evento, se mostra mais incisivo. Afirma, categoricamente, que, sob o ponto de vista da consistência interna, o trabalho musical de Caetano não importa. Essa importância dar-se-ia, na visão do crítico, apenas marginalmente, crendo que a análise literária só dá bons resultados, na medida em que não se misturam aos elementos externos. Para ele, o ensaio sobre *Verdade Tropical* revela bastantes coisas, mas somente a partir da análise interna, não da biografia do autor nem da reflexão sobre as composições do artista. Schwarz sugere aos “pesquisadores de plantão” que a) “haveria outro ensaio a escrever sobre a obra musical” e b) “outro ensaio a escrever sobre esse livro e a obra musical juntos”. O que, em sua opinião, não significa dizer que seriam melhores. Nas palavras de Schwarz pronunciadas ao público no Cebrap, em 2012: “O confinamento, a limitação à consistência interna da obra não é uma diminuição”. Além disso, segundo o crítico, “há coisas que esse ensaio dá só porque não foi ao resto da obra”. O foco da análise de Schwarz não é o mesmo que adotamos nesta tese. Acreditamos que a vivência do autor e o conjunto da obra podem acrescentar sentido ao

---

<sup>62</sup> Seminário Roberto Schwarz, realizado em 14 de dezembro de 2012, no auditório do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) é uma instituição de estudos e pesquisas em sociologia, política, filosofia, economia, antropologia e demografia. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=jjVN5gtBsaA> >. Acesso em 03/02/2021.

texto isolado, reparar possíveis equívocos e preencher lacunas. Em especial, quando se trata de um texto que engloba o viés da memória acerca de nossas experiências.

Edward Thompson (1987), mais um expoente dos Estudos Culturais Britânicos, ao lado de Raymond Williams, eleva a experiência histórica à sua máxima acepção: “capacidade de percepção e articulação de interesses de alguns indivíduos contra os outros, cujos interesses diferem dos seus” (THOMPSON, 1987). Contrário às ideias de estrutura e sistema, opta pela noção de processo e de totalidade social, em que a experiência possui papel vital. Para Thompson (1987), é a categoria de experiência a resposta mental e emocional de um indivíduo ou de um grupo aos acontecimentos que se sobrepõem. Tal como Williams (2011) sabe que a experiência é, também, consciência prática, uma forma de homens e mulheres se relacionarem no mundo. Devemos ressaltar, porém, que os pioneiros dos Estudos Culturais Britânicos jamais planejaram que sua ênfase no relacional e no cotidiano se voltaria contra as análises estruturais, em que pese essa não ser sua tônica, mas de George Lukács (1923) e de seu discípulo Lucien Goldmann (1950), com as respectivas publicações: *História e consciência de classe* e *Investigações dialéticas* cujos estudos literários derivariam na ideia de “estruturalismo genético”<sup>63</sup>.

Atento à estrutura literária contida em *Verdade Tropical*, ciente de se tratar de uma escrita híbrida, atravessada, de modo conspícuo, por diferentes gêneros textuais, numa dinâmica de escrita tensa, o consagrado crítico dedica-lhe um elogio à sua construção textual:

Domínio em alto nível de um setor fundamental do presente, até então pouco estudado, avaliações críticas ousadas e certeiras, segredos da cozinha artística sob a ditadura, depoimentos sobre a prisão e o exílio, retratos perspicazes de colegas famosos, circunstâncias pessoais reveladoras, opções intelectuais e formais decisivas, para o bem e para o mal, tudo muito interligado e

---

<sup>63</sup> O estruturalismo genético é a maneira pela qual Goldmann define o método dialético, o método marxista. Seu ponto de partida é (como em Lukács, em *História e consciência de classe*) a categoria da totalidade que, segundo Lukács, introduz o princípio revolucionário no campo da ciência. A categoria da totalidade significa que qualquer fenômeno social, ou cultural, tem que ser visto como parte de uma totalidade mais ampla, e que essa totalidade tem de ser vista como uma estrutura. Isto é, essa totalidade não é um conjunto homogêneo. É algo que é estruturado. Sua estrutura é o tipo de relação que se estabelece entre as partes e o todo: existe um tipo de articulação entre as várias partes dessa totalidade e esse conjunto, que constitui a estrutura total. O estruturalismo genético é, portanto, um método que procura analisar totalidades estruturadas, e que procura observar qual é a dialética entre o todo e as partes, entendendo que é impossível compreender a totalidade sem a articulação das suas partes, sem perceber o lugar que elas ocupam nas relações que constituem a estrutura total. C.f.: Löwy, Michael. **Goldmann e o estruturalismo genético**. Revista *Serviço Social & Sociedade*, n. 21, ago. 1986. Disponível em: <<https://www.scielo.br>>.

interessante, compõem um panorama de grande qualidade literária (SCHWARZ, 2012, p. 53).

O depoimento do crítico, no seminário do Cebrasp, reforça o valor estético da obra que, para Schwarz (2012), surge como “um achado”, num contexto escasso de matéria ficcional. Mas, em resposta ao público presente, Schwarz exhibe seu capital cultural, tendo acumulado ao longo da vida recursos para análise literária, dos quais faz uso. Para a sua surpresa, lê um livro que não é de ficção, mas no qual o seu modo de analisar rendia mais ao enfoque estético do que a grande maioria das obras de ficção que estavam na praça.

Mas, Schwarz não se despoja da ironia e da crítica ferina. Explicita uma admiração acentuada pelo Caetano tropicalista, “cheio de coisas intragáveis”, e que ele, Schwarz, revela “gostar de coisas intragáveis”. Também, aprecia o fato de que “o livro vive de suas contradições”. Decide, portanto, estudar Caetano nos moldes de um herói de romance do século XIX, cuja “tradição é ligada à massa de contradições interiorizadas, focadas nos seus personagens centrais”. Encontra, como resultado, um herói complexo, que durante a narrativa abandona o perfil “positivo”, para assumir a “condição de anti-herói; representativo, no entanto, por expressar de maneira icônica a experiência de sua geração”. Quer dizer, segundo Schwarz, a decisão acertada de estudar o livro de Caetano, emblemático até certo ponto daquilo que se era visto como transgressão na época, foi, em princípio, “motivada pela força do livro, que, como os grandes romances realistas, revela um rumo social” (CEVADA, 2014, p. 2014). Nos termos postos por Cevada (2014):

O crítico interpreta Caetano como uma personagem típica, no sentido empregado por Lukács para descrever as personagens ficcionais que encarnavam as contradições e as verdades das forças históricas em movimento em uma determinada formação social. Desse ângulo, Caetano personifica e revela por onde passam os caminhos que levam das aspirações e ambições de superação dos entraves do Brasil – o motor das grandes movimentações tanto políticas como culturais dos anos formativos para essa geração que hoje tem mais de 60 anos – às posições de uma “esquerda”, com muitas aspás, que diz fazer a única política possível (CEVADA, 2014, p. 2014).

Essa interpretação se ancora, como é recorrente nas análises de Schwarz, na obra machadiana, e em sua adesão aos fundamentos do materialismo histórico dialético, que, grosso modo, busca entender a realidade, a partir da história e sua relação com as lutas

de classe. Lendo Machado de Assis<sup>64</sup>, Schwarz descobriu, por exemplo, que, se Capitu traiu ou não traiu Bentinho, ninguém sabe. Nisso não há uma resposta possível. Entretanto, uma resposta é segura para o crítico: nenhuma “verdade” está acima de qualquer suspeita, de sorte que devemos rever criticamente algumas de nossas certezas, dentre elas a de que todo narrador é sincero (SCHWARZ, 2012b). Sendo assim, com a “verdade tropical” narrada por Caetano Veloso não deveria ser diferente. A análise de Schwarz acerca de Machado colocou, portanto, a nu, a falta de credibilidade no narrador, situado em um contexto de relações econômicas e sociais, de modo que a autoridade de sua fala passasse a ser vista com desconfiança.

Ainda quanto ao ensaio “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”, importa frisar que há nele indícios que corroboram a asserção de que Caetano faz uma leitura “oblíqua” do Brasil de 1960. Partindo do relato do narrador sobre sua infância e adolescência na década de 1950, em Santo Amaro, Schwarz discute a construção do artista da modernidade e, na sequência, questiona sua leitura do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, quando, na última parte, o tropicalista recupera elementos do capítulo sobre a prisão – contaminados, segundo o crítico, por uma suposta frouxidão analítica – a fim de ancorar a hipótese da existência de uma “virada-ideológica”, como percurso do tempo histórico vivido pelo narrador, em *Verdade Tropical*.

Caetano, no prefácio de sua mais nova versão do livro *Verdade Tropical*, não responde a todos os pontos de ataque do ensaio de Schwarz. Prefere se concentrar nos elogios a ele no artigo do crítico marxista, principalmente quando o critério é “escrita literária”, como já observamos. Entretanto, subestimar a crítica cultural mais ampla de Schwarz, de tom político, não faz com que deixe de existir. Schwarz alerta-nos que a narrativa de Caetano mostra um contrassenso logo de entrada. O tempo em lupa, tomado por Schwarz para analisar as mudanças de perspectivas de Caetano Veloso expostas em *Verdade Tropical* é o período que atravessa o Golpe de 1964. Mais precisamente, compreende dos anos finais de 1950 aos inícios de 1970. A época anterior ao Golpe era marcada pela potência utópica que na busca de uma narrativa original da brasilidade e,

---

<sup>64</sup> No seminário Cebrap (2012b), Schwarz inclui a observação sobre *Dom Camurro*. No entanto no livro “**Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro” publicado pela editora 34, Roberto Schwarz propõe uma crítica a outras obras machadianas, assumindo uma perspectiva histórica.

num segundo momento, pela influência do mercado internacional, quando a vitória do capitalismo já estava consolidada.

O artigo de Maria Elisa Cevasco “Modernização à brasileira” (2014) endossa essa questão e chama a atenção para mais um dado relevante da atmosfera em que a obra foi escrita. A explosão tropicalista e a publicação de *Verdade Tropical* estão separadas por exatos 30 anos. Em 1997, data da escrita de Caetano, os ponteiros do relógio marcam outras horas: momento de consolidação do neoliberalismo no Brasil. Pensamos que, aqui, talvez seja importante abrirmos um à parte para refletirmos com Schwarz um pouco mais a respeito das circunstâncias que envolviam o processo de modernização no período compreendido entre o golpe militar e o auge do neoliberalismo brasileiro, no governo de Fernando Henrique Cardoso, conhecido também com FHC.

### **5.3 O primeiro livro de Caetano e o primeiro mandato de FHC: intrusões no debate público**

Raul Seixas cantava que os anos 80 eram “uma charrete que perdeu o condutor”<sup>65</sup>. A miséria a que o roqueiro se referia atingia outros campos. Entretanto, não se pode negar que esta foi uma época, no Brasil, marcada por crise econômica e por inflação descontrolada. As consequências dessa circunstância foram sentidas no início dos anos de 1990. A partir da dissolução da União Soviética e o fim da Guerra Fria, com a derrubada das repúblicas socialistas na Europa Oriental, o mundo foi marcado pela consolidação do Capitalismo, democracia e globalização. O cenário global reconfigurou-se em uma “Nova Ordem”, que tem nos Estados Unidos da América a expressão da supremacia militar, política e econômica.

No Brasil, passam a se realizar “importantes transformações de caráter estrutural ocorridas nos ambientes econômico e institucional, ligadas tanto ao novo conjunto de políticas macroeconômicas adotado, quanto à implementação de reformas de cunho liberalizante” (YANO; MONTEIRO, 2008, p. 01), que, sob o pretexto de preparar o

---

<sup>65</sup> Música do LP *Abre-te Sésamo*, Composição: Dedé Caiano / Raul Seixas, 1980.

terreno para a retomada do crescimento, aprofundavam ainda mais as desigualdades sociais. Chamou-se a isso de “Estado Mínimo”. Conforme Yano & Monteiro (2008),

[...] levavam à promoção da disciplina fiscal, da liberalização comercial e financeira, além da redução da participação do Estado na economia, ou seja, o papel do Estado frente ao projeto de desenvolvimento do país, passaria de um “Estado-empresário” para o que seria um “Estado regulador e fiscal” das atividades econômicas” (YANO; MONTEIRO, 2008, p. 03).

Desde o governo de Fernando Collor de Mello, em 1990, era essa a agenda. Após seu *impeachment* por crime de responsabilidade fiscal, Itamar Franco, seu vice, assumiu a presidência, até o final daquele mandato. A marca do seu governo foi a implantação do Plano Real, um programa econômico que visava ao controle da inflação e à estabilização da moeda brasileira, coordenado pelo então Ministro da Fazenda Fernando Henrique Cardoso, vindo a ser sua principal plataforma eleitoral.

FHC vivera a ditadura e chegou a sair do país, para trabalhar na Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) e no Instituto Latino Americano e Planejamento Econômico e Social (ILPES). Chegou a lecionar na Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais (Flacso) e na Universidade do Chile, antes da queda de Allende<sup>66</sup>, partindo, depois, para Paris. Com a redemocratização, FHC chegaria ao posto máximo da nação, primeiro presidente a exercer dois mandatos consecutivos. No que nos interessa: seu primeiro mandato, de 1995 até 1998, é época coetânea à escrita de *Verdade Tropical*.

A partir da manchete estampada no jornal “Folha de São Paulo”, de 1995, Caetano Veloso apropria-se de dados estatísticos, para comprovar o quanto o Brasil, tantos anos depois, estava distante de um ideário igualitário:

Em 95, o jornal Folha de S. Paulo estampava na primeira página: “Relatório do Banco Mundial aponta o Brasil como o país em que há maior desigualdade social e de renda no mundo”. A matéria informa que 51,3% da renda brasileira está concentrada em 10% da população. Os 20% mais ricos detêm 67,5%, enquanto os 20% mais pobres detêm apenas 2,1%. É um legado brutal que minha geração, ao chegar à adolescência, sonhou fazer reverter (VELOSO, 1997, p. 15).

---

<sup>66</sup> Salvador Allende Gossens (1908 -1973), político social-democrata foi fundador do Partido Socialista no Chile. Governou esse país de 1970 a 1973, quando foi deposto por um golpe de estado liderado por seu chefe das Forças Armadas, o general Augusto Pinochet.

Em que pesem as circunstâncias avessas, o governo FHC teve seu primeiro mandato aprovado pela opinião pública, por conseguir conter a inflação e fortalecer a democracia. No entanto, encontrou resistências e sofreu inúmeras críticas no segundo mandato, marcado por crises internacionais, forte desvalorização do Real, com consequências diretas na queda de sua popularidade. Recaía-lhe o peso da ineficaz regulação das novas concessionárias e das perdas geradas pelas privatizações.

Nesse ínterim, o autor de *Verdade Tropical* parecia ter se incumbido de vez pela imprensa brasileira de uma voz a participar do debate público. Logo no início do primeiro mandato, Caetano Veloso foi muito questionado pela mídia — com a qual manteve sempre uma relação de amor e ódio, e por “intelectuais da esquerda”, que não o perderam de vista desde os anos 1960 — por sua relação supostamente “estreita” com FHC, entendida como indício de que havia interesses recíprocos entre o artista e o governo.

Na entrevista ao *Programa Roda Viva*, já mencionado em capítulo anterior, Caetano Veloso responde às acusações. A ideia do músico foi, de certa forma, refutar a associação da sua imagem à do então Presidente da República. Sobre a acusação de que FHC “o consulta sobre questões administrativas”, Caetano Veloso nega duas coisas: a) primeira, de que seria muito próximo a FHC, afirmando ter se encontrado raras vezes e de modo fortuito com o Presidente, e b) a segunda, de que Fernando Henrique precisasse contar com “sua ajuda”, o que era, no mínimo risível, mas que Caetano responde polidamente que o presidente era um sujeito muito inteligente, atento e preparado para lidar com os problemas brasileiros.

Para Caetano, o que fomentava tais comentários era o único fato de o então presidente ter falado sobre o músico no dia da posse<sup>67</sup>. O que, em si, não significaria provas de aproximações. Tratava-se apenas de uma estratégia, perfeitamente natural, de discurso que visava à simpatia do público, considerando que ele é cantor de música popular. Quer dizer, um tipo de atitude atraente e, de certo modo, elegante apenas. Ou talvez, segundo Caetano, devido ao Presidente ter assistido, coincidentemente, enquanto descansava, “ao programa de 50 anos do cantor e ter gostado do que viu”. A motivação

---

<sup>67</sup> Zuenir Ventura (2008) lembra que Caetano foi citado até em fala presidencial, como fez FHC ao iniciar seu primeiro mandato: “Um país que tem intérpretes que dizem, como Caetano, o que nós somos tem que se unir” (VENTURA, 2008, p. 133).

da lembrança viria disso, possivelmente, para o músico. Por fim, ao ser questionado sobre ter sido convidado para cantar na posse, Caetano responde titubeante: “Acho que me convidaram... me convidaram! Eu não quis ir.” Essas palavras do músico parecem revelar, para além de uma insegurança na resposta, um tipo de desconforto com a questão.

Depoimento parecido em temática, com diferença de ponto de vista, ocorreu depois em 2001, num momento correspondente ao segundo mandato de FHC. A Revista *Trip*<sup>68</sup> publicou uma matéria, a partir de um encontro entre os músicos Lobão e Caetano Veloso, a fim de que os dois “acertassem algumas diferenças entre eles”, já que andavam “trocando farpas” na imprensa, ao longo de várias semanas. A motivação era a desconfiança de que a música *Rock 'n Raul*, de seu novo disco, *Noites do Norte*, fizesse menção a um tal “lobo bobo”. Lobão levou a expressão — bem sugestiva, convenhamos — para o lado pessoal, com desdobramentos posteriores que não cabem aqui apresentar. Fiquemos, apenas, com a parte da entrevista que nos interessa mais particularmente. Ela tem a ver com uma pergunta que coloca a relação entre Caetano e FHC em relevo novamente. Desta vez, entretanto, a fala de Caetano sobre o presidente muda de tom. Ao comentar aspectos da gestão FHC, Caetano diz que “o que faltava ao governo de Fernando Henrique Cardoso é profissionalismo, inteligência política”. Alegou, na ocasião, ser uma opinião sincera: “vinha achando isso há muito tempo”. Mas a questão mais polêmica ainda estava por vir. A *Trip* questiona: “Mas você não apoiou o governo FHC?”. Caetano responde:

Nunca apoiei. Votei no Fernando Henrique no primeiro mandato. No segundo, nem isso. Gosto dele, o respeito, mas acho que ele deveria ter feito só o primeiro mandato e saído bem na história. Tem uma confusão aí desse pessoal de São Paulo, uma doença da USP também: eles pensam que só eles entendem o Brasil e podem resolver. O que é um erro total, uma bobagem horrorosa. Prova disso é que Fernando Henrique caiu nessa situação desastrada, de aparecer naquela compra de parlamentares pra que não saísse a CPI da corrupção. Foi o que aparece na imprensa, e nada desmente isso. Eu não simpatizava com a CPI, não acho que devesse sair. Mas não gosto que tenha parecido que, de repente, as pessoas retiraram as assinaturas e verbas foram liberadas. Acho uma coisa feia, nojenta, desagradável, que ele e a equipe dele deveriam ter tido a inteligência de tentar contornar (TRIP, 01/07/2001).

---

<sup>68</sup> Disponível em: < [Caetano Veloso e Lobão conversam sobre Sandy, Xuxa, FHC, bunda e maconha - Trip](#)>. Acesso em: 17/02/2021.

Novamente, é possível depreendemos a “indecidibilidade” de Caetano, marcante nas análises pós-coloniais também sobre os posicionamentos políticos que, há muito, se tratam de relações jamais fixas:

Parece-me que a lição ubíqua dos nossos tempos, que dói até a alma, consiste em saber que os binarismos políticos não estabilizam permanentemente o campo do antagonismo político (se é que já o fizeram antes), nem conferem a este uma inteligibilidade transparente. Os “efeitos de fronteira” não são “gratuitos”, mas construídos, conseqüentemente, as posições políticas não são fixas, não se repetem em uma situação histórica a outra, nem de um teatro de antagonismos a outros, “sempre em seu lugar”, em uma infinita iteração (HALL, 2009, p. 98).

Apesar de se falar “em um campo político necessariamente aberto e contingente” (HALL, 2009, p. 98) e da caracterização das relações de poder como dispersas e contraditórias, Schwarz (2012) acusa Caetano de “falta de personalidade”. Para o próprio cantor e seus defensores, as “viravoltas” resultam da percepção da complexidade das escolhas políticas que destronam as certezas absolutas.

Mas, é curiosa a sensibilidade do músico em suas reticências a quaisquer modelos fechados e, por si só, a “salvação”. Eis que Caetano sustentou em sua entrevista para o *Programa Roda Viva*: “Se tivéssemos, talvez, chegado ao socialismo, não interessa o que o socialismo faria de nós, mas o que nós faríamos do socialismo”.

Zuenir Ventura, no livro *1968: O que fizemos de nós*, publicado em 2008, também não parece ter levado demasiadamente a sério a resposta de Caetano à *Trip* ou seus trânsitos entre governo e oposição, mas admite que se tornou uma figura pública com que as lideranças políticas democráticas se preocupam. Nos termos de Ventura (2008),

Caetano já elogiou FHC, já falou mal de FHC, Já fez o mesmo com Lula, já votou em um e no outro. Uma vez criticou o governo dos tucanos por ter abafado a CPI da corrupção e por ter sido apanhado de surpresa na crise de energia elétrica. FHC escreveu-lhe logo uma carta querendo marcar um encontro para se explicar. Os políticos respeitam a sua opinião como se fosse a de um comentarista especializado (VENTURA, 2008, p. 133).

Um dado relevante é que, em 1995, no último dia da temporada *Fina Estampa*, em São Paulo, cuja renda foi revertida ao *Projeto Axé*, de assistência a meninos de rua de Salvador, Caetano, pouco tempo antes, havia convidado Fernando Henrique Cardoso a se engajar na causa. FHC compareceria ao show acompanhado de diversos ministros,

secretários e do então Governador de São Paulo, Mauro Covas e do prefeito Paulo Maluf (DRUMMOND; NOLASCO, 2017).

Mas, Caetano tornou-se crítico de FHC no segundo mandato. Respondendo a Ventura (2008), em entrevista<sup>69</sup>, acerca, desta vez, dos dois governos – FHC e seu sucessor, Lula<sup>70</sup> — reporta à ideia de um lamentável continuísmo. Afirma ter votado para ambos e contra ambos, pois entendia que tanto um como outro já teriam dado suas contribuições ao país:

Vi sempre Fernando Henrique e Lula como um *continuunn*. Foi o passo USP que a política deu. Se imaginássemos em 1981 que teríamos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso seguidos de dois mandatos de Lula, acharíamos bom demais para ser verdade. Hoje sentimos que é verdadeiro demais para ser bom. Mas foi um ganho. Votei para a eleição de ambos e contra a reeleição de ambos (VENTURA, 2008, p. 140).

Duas das críticas feitas a ambos os ex-presidentes merecem ser recompostas, levando em conta haver, em alguma medida, ligação com ideias levantadas em (e por) *Verdade Tropical*. Caetano ressalta, na entrevista, que o fato de ambos os políticos terem chegado ao governo tem mais a ver com os valores herdados da geração de 67-68 do que efetivamente qualquer um de seus atos políticos ou administrativos executados, em que pesem os dois incluírem, em seus projetos oficiais, a questão racial e o antirracismo, não tematizados pela esquerda histórica, trazidos à baila, contudo, pelo movimento social negro no processo de redemocratização.

Vale um parêntese para realçar a questão da negritude na arte de Caetano. Em *Verdade Tropical*, Caetano traduz na história do amigo Gilberto Gil a complexidade do “problema racial” no Brasil:

É revelador de profunda verdade sobre essa questão no Brasil o fato de Gil ter sido um exemplo perfeito de filho de "preto doutor" baiano e, à medida que os negros pobres foram dominando a paisagem humana da Cidade do Salvador com sua afirmação cultural popular pós-60, e, ao mesmo tempo, perdendo chances de se tornarem

---

<sup>69</sup> Entrevista concedida a Zuenir Ventura, com o título “*Caetano Veloso: Só tenho saudade é de ser jovem*”, contida no livro 1968: o que fizemos de nós.

<sup>70</sup> Em 2003, o presidente Lula, em seu primeiro mandato, convidou o tropicalista Gilberto Gil para ocupar a cadeira de Ministro da Cultura, na qual ficou até 2008. Sem pretendermos entrar em detalhes acerca do legado de Gil, em termos políticos, uma observação merece ser feita: um cantor e compositor popular negro ser empossado Ministro da Cultura significa, minimamente, um importante avanço da concepção de patrimônio cultural entre nós.

profissionais liberais por causa da intensificação das desigualdades sociais e da ruína da educação pública, ter se tornado um líder mítico dessas novas massas negras (VELOSO, 1997, p. 288).

Há diversas menções aos negros nas produções de Caetano Veloso. *Verdade Tropical* não escapa a isso. Ora como modo de denúncia da questão racial no Brasil, ora como meio de reforçar a importância da cultura negra e de seus representantes, especialmente no cenário musical. Disso se conclui que a Tropicália reitera, conforme relatos contidos em *Verdade Tropical*, com extensão às canções produzidas depois, como “Haiti”, que a escravidão continua entre nós, mesmo com sua abolição formal. Nesse trecho da letra da referida canção, percebe-se a associação entre “preto” e “pobre” e sua (des)articulação com o “branco”:

Diante da chacina: 111 presos indefesos  
 Mas presos são quase todos pretos  
 Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres  
 E pobres são como podres  
 E todos sabem como se tratam os pobres<sup>71</sup>

No suplemento sobre as letras da coletânea “Letra Só”, Caetano Veloso (2003) declara retratar, em “Haiti”, uma visão da sociedade brasileira como mera degradação da condição humana, afirmando que a música foi feita para ser cantada com Gil no disco “Tropicália 2” e inspirada numa festa do *Olundum* no Pelourinho, lugar do martírio histórico dos escravizados. As cenas da canção, em forma de pesadelo, surgem no compositor, em sua permanente preocupação com a ideia de Brasil.

No ensaio “Exclusão e globalização: racismo e cultura”, Jorge do Nascimento (2010) analisa o texto da canção *Haiti*, dando realce também aos que trabalham para o Estado repressivo e racista a cor da pele dos soldados, “quase todos pretos, agredindo pobres indiscriminadamente” (NASCIMENTO, 2010, p. 703). Nessa canção, os policiais (quase todos pretos) assumem de fato a função que lhes compete: violentar outros “quase todos pretos”, permitindo-nos perceber a violência com que o racismo reproduz a si mesmo entre os subalternos. Pretos violentando pretos, o que remonta, como lembra Nascimento (2010), à ideia de Roberto da Matta sobre racismo anti-ideológico, e reitera, a nosso ver, a imagem do antigo “capitão do mato”, um homem livre, mas pobre;

---

<sup>71</sup> FERRAZ, Eucanaã. **Caetano Veloso: Letra só; Sobre as letras**. Volume 1. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 189.

geralmente escravizado ou negro alforriado que capturava e castigava escravos fugitivos, e com isso assegurava seu “lugar” no sistema branco e algumas poucas prerrogativas. O paradoxal exercício dessa função estaria em ser leal a uma classe diferente da sua, em troca de uma concessão de “autoridade”, que lhe daria o direito e a obrigação de subjugar seu próprio povo, uma vez que os que trabalham para os dominadores querem a todo custo se distinguir dos irmãos de raça.

A questão da violência policial relacionada ao racismo contra negros pobres das cidades, favelas e periferias urbanas brasileiras, rasurando, assim, “a imagem construída de uma grande democracia racial, para mostrar que a formulação social do Brasil, desde sua gênese, possui características autoritárias e excludentes que repercutem na contemporaneidade” (NASCIMENTO, 2019, p. 193) já havia sido exposta por Nascimento, em “Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB”, artigo publicado em 2019. Ao expor o processo de estigmatização a que os negros e mestiços foram submetidos no Brasil, Jorge do Nascimento estabelece um importante ponto de confluência com nossa tese: “o racismo é parte constante e constituinte das relações sociais” (NASCIMENTO, 2019, p. 199). Sendo assim, no modo de relação entre grupos étnico-raciais distintos, mesmo depois de se oficializar a abolição da escravatura, permaneceram, ainda, subjacentes os interesses econômicos e de poder dos “senhores de engenho”, ainda que adaptados à ordem social moderna.

Os adjetivos depreciativos, tais como: preguiçoso, sujo, lascivo, ladino, ladrão, safado; ou os de conotação sexual, sempre foram utilizados para formular esse outro, essa alteridade que o colonizador branco deveria construir e investir para a manutenção de seu status de superioridade e para a naturalização das relações de servidão, antes e após a abolição formal da escravatura no Brasil (NASCIMENTO, 2019, p. 199).

Por isso, em suas “visagens”, Nascimento adverte-nos sobre a importância de olharmos para os lados, mesmo que seja uma atitude difícil, buscando “entender o outro que vive ou tenta sobreviver, na rua, no trabalho, na escola, na cadeia, na periferia, na favela” (NASCIMENTO, 2018, p. 99). Veremos certamente imagens chocantes de sofrimento, pois como lembra o próprio autor, recuperando, a seu modo, imagens da referida canção de Caetano Veloso: “o Haiti somos aqui” (NASCIMENTO, 2018, p. 99).

O ensaísta da brasilidade, conforme defendido nesta tese, aliado ao crítico musical, ao escritor das memórias da Tropicália, ao mesmo tempo ao “livre pensador”

recorrentemente assediado pelos *mass media* para expor suas opiniões sobre os fatos contemporâneos, sabia dos obstáculos à efetiva democratização brasileira. Sabia que os avanços políticos alcançados pela estabilização da economia custaram o alinhamento do Brasil à globalização econômica neoliberal, algo que não seria revertido nos governos do PT.

Ainda, na referida entrevista cedida a Ventura (2008), correspondente ao segundo mandato de Lula, o músico é enfático ao notabilizar que a corrupção nos altos estratos da política precisava encontrar uma acirrada oposição. Em suas palavras, “se o Brasil se agarrar a Lula por causa da combinação da torcida da esquerda formadora de opinião com a atávica dependência do povo humilde em relação à figura do pai dos pobres, regrediremos ao populismo pré-capitalista” (VENTURA, 2008, p. 141). O tema do “populismo” não era novo para Caetano, como veremos no subcapítulo seguinte. Mas, ao se referir a Lula, é atualizado pelo cancionista.

Até hoje, em suas aparições públicas, o posicionamento político de Caetano é sempre duvidoso. Nuançado, politicamente. Não sabe (ou não quer) definir ao certo se suas inclinações políticas estão mais para a “esquerda” ou para a “direita”, por exemplo. Isso vem desde os anos da repressão militar. Curiosamente, define-se como a “esquerda da esquerda”, percebendo-se como marginal em quaisquer organizações políticas: “No fundo, nós sentíamos com eles uma identificação à distância, de caráter romântico, que nunca tínhamos sentido com a esquerda tradicional e o Partido Comunista. Nós os víamos — e um pouco nos sentíamos — à esquerda da esquerda” (VELOSO, 1997, p. 427).

#### **5.4 A crítica de Schwarz ao personagem Caetano: notas de percursos e percalços**

Ao analisar o jovem Caetano, com 14 anos, em Santo Amaro, Roberto Schwarz (2012) observa que ele “foi precoce na compreensão da política internacional da cultura, em que o influxo estrangeiro — inevitável — tanto pode abafar como trazer liberdade, segundo o seu significado para o jogo estético-político interno” (SCHWARZ, 2012, p. 58). O resultado foi que o garoto que não queria se confundir com os seus concorrentes

em concursos de *rock*, orgulhosos por imitarem os estudantes americanos da *high school*, pouco tempo depois se apresentava em programa de auditório, acompanhado de guitarra elétrica, com aprestos de roqueiros, em espaços resguardados pela MPB.

Os fragmentos seguintes de *Verdade Tropical* balizam as duas fases distintas de Caetano a que se refere o crítico. Na fase anterior ao Golpe:

Em suma, o personagem que eu via delinear-se em mim como possível para mim, pouco ou nada tinha a ver com o do jovem concorrente em um daqueles concursos de rock'n'roll que tinham se tornado uma mania no Rio e em Salvador: seus participantes não demonstravam senão o desejo de se identificar com os estudantes de high school que eram vistos nos filmes jogando football americano e sendo encorajados por garotas que agitavam mamãe sacode, a eventual rebeldia de alguns deles sendo apenas um adorno a mais na imagem invejada (VELOSO, 1997, p. 29).

Já na fase posterior:

A necessidade de compensação por esse papelão exacerbou a minha verve rebelde. Achei que, na noite de Gil, o programa deveria se transformar num escândalo antinacionalista e anti-MPB. Como as primeiras idéias pró-iê-iê-iê tinham partido de Bethânia, e ela era a figura mais forte de nos quatro, propus que ela, contrariando todas as expectativas aparecesse no programa de minissaia, portando uma guitarra elétrica de madeira maciça à moda roqueira, e cantasse "Querem acabar comigo", a excelente canção de afirmação pessoal de Roberto Carlos de que ela tanto gostava. Para enriquecer conceitualmente essa pretendida apresentação, escrevi um texto sobre Roberto Carlos que Bethânia diria antes de cantar (VELOSO, 1997, p. 161-162).

Em acordo com o que se prevê na premissa tropicalista, o signo da hibridez, ou seja, os trânsitos entre modelos externos e internos, de modo a "borrar" as fronteiras de um e de outro, que aparecem na apreciação que Caetano faz de seu próprio trabalho artístico, é compreendido por Schwarz como dado de autoconsciência e não de alienação. O crítico reconhece que a apropriação de diferentes elementos da cultura, seja ela nacional ou estrangeira, com origens e gêneros diferenciados, ao contrário de alienante, como pensava parte da esquerda política, lida como "vulgar" pelo crítico marxista, possui um caráter opositor e inovador.

Nesse sentido, o pensamento de Schwarz sobre a Tropicália desvincula-se daqueles da esquerda exemplarmente representados por José Ramos Tinhorão, de quem muito falamos, os quais entendiam desde a "Bossa Nova" até o Tropicalismo, como produtos da alienação, pelo afastamento das origens populares do samba e a aproximação a

modelos colonizadores que, no capitalismo global, passavam a estar alinhados aos interesses do capital estrangeiro, a que o plano econômico implantado pela ditadura militar em 1964 servia. Entretanto, crítica artística à parte, Schwarz enfatiza a “virada ideológica” de Caetano, apontando a falta de rigor, em *Verdade Tropical*, na qualidade analítica do artista sobre o contexto histórico-cultural do país, e sua aproximação ao ideário conservador da direita, como já observamos. Para embasar seus argumentos, Schwarz remonta a fragmentos da obra.

Schwarz (2012) recupera a cena do pai de Caetano, ao fim da Segunda Guerra Mundial, quando saiu à rua agitando uma bandeira da antiga União Soviética, para indicar simpatia ao socialismo. O crítico não deixa passar despercebida a imagem que contrasta com o gesto paterno na rua: o retrato de Roosevelt na sala de jantar, sugestivamente paradoxal; lembra o sonho de liberdade da prima mais velha prometido pelo existencialismo francês; a pluralidade musical nas rádios; a concorrência nas salas de projeção entre os filmes de Hollywood e as fitas francesas, italianas e mexicanas.

Para Roberto Schwarz (2012), a rememoração de Caetano daqueles momentos não é acompanhada da crítica e de uma visão mais completa de seus significados então. Repleta de equívocos regressivos, quase como um desconhecimento dos enfrentamentos em curso, o que possibilita que comumente a razão dê vez a “superstições baratas, à mitificação despropositada do Brasil, à autoindulgência desmedida, ao confucionismo calculado” (SCHWARZ, 2012, p. 57). Isso, segundo Schwarz (2012), revela-se no modo “complacente”, “tortuoso” e “detestável” como Caetano trata a ditadura militar, apesar de ele próprio, seus melhores amigos e professores terem sofrido, na carne, o estrago geral que o regime impôs a todos que lhe apresentassem como alguma ameaça. Quer dizer, os argumentos usados por Schwarz visam a nos convencer de que a mudança de trajetória ideológica de Caetano assume um caráter de deslealdade não só contra a esquerda e os que se opunham à ditadura, como o próprio artista, mas contra a democracia. Embora, tudo isso seja contestado cinco anos depois pelo acusado:

Nunca tive essa gente por representante da esquerda estreita que nos vaiava no auditório da Record nem dos governos opressivos dos países comunistas. Em nenhum lugar do meu livro digo qualquer coisa que equivalha a isso. Nem eles consideram minha virada tropicalista uma traição à história essencial das esquerdas. Ao contrário, todos eles tinham, com variações, os mesmos problemas que eu com relação à opressão sofrida pelos artistas experimentais em países comunistas e à

visão da arte por parte de críticos socializantes da esquerda pátria (VELOSO, 2017, p. 24).

A descrição da vida em Salvador, observada pelo crítico como uma tentativa de colocar a cidade em dia com o progresso, é o contexto escolhido por Schwarz, para o recrudescimento da crítica. Nela, o período pré-64 apresenta-se num contexto de ebulição cultural, em que “o encontro explosivo — e formador — de experimentalismo artístico sem fronteiras nacionais, subdesenvolvimento, radicalização política, cultura popular onipresente e província, além da hipótese socialista no horizonte, é o contexto de tudo” (VELOSO, 2017, p. 63). Porém, na avaliação de Schwarz sobre o relato de Caetano, não há em *Verdade Tropical* uma discussão bem conduzida, como por exemplo, em torno das iniciativas do então reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgar Santos, tido pelo compositor como responsável pelos avanços culturais. Soa um tanto incoerente, para o crítico, que a gestão da Universidade, exemplo de insubmissão ao imperialismo, pelo modo como se alinhava “às esperanças ligadas ao governo popular de Miguel Arraes em Pernambuco, à experimentação esquerdista dos Centros Populares de Cultura” (VELOSO, 2017, p. 64), fosse então elogiada por Caetano, já que se tratava de ações de um esquerdista. O nó da questão está, para Schwarz (2011), no descompasso das ideias defendidas por Caetano. Ou seja, o músico critica a proposta esquerdista, mas elogia um governo progressista de esquerda, que segundo a narrativa de *Verdade Tropical* foi capaz de dar a Salvador (e conseqüentemente ao Brasil) uma atualização cultural. Para o crítico, essa repulsa seria mais um absurdo, no modo confuso de se pensar a esquerda da época.

Outras inconstâncias são destacadas por Roberto Schwarz, em seu ensaio sobre *Verdade Tropical*, que merecem ser recuperadas. Um caso específico é a capacidade que Caetano tem de, digamos, “ponderar o imponderável”. Segundo o crítico, “mesmo em momentos de agressividade e escândalo intencionais, já depois de 1964, Caetano confia que tudo terminaria bem, que os próprios adversários reconhecerão que nada foi por mal e que no fim de contas a divergência aproveitará a todos” (VELOSO, 2017, p. 65). Como exemplos de traço de personalidade que demonstra tranquilidade no atrito, mas aversão ao antagonismo, tomados por Schwarz como um dado desconcertante, de reações incompreensíveis, tem-se a revelação, no seio familiar, de Caetano, quando ainda criança, de que não acreditava em Deus, feita de modo cauteloso, para não contrariar a “tia Ju”, uma católica praticante. Schwarz (2012) esboça uma reflexão sobre o modo

ingênuo, embora já adulto, de Caetano conduzir os resultados de suas discórdias: a) se certas convergências entre revolução estética e emancipação social não pareciam estar alinhadas, por que ele se surpreendeu e se decepcionou com a resistência aos ataques tropicalistas? Será que, de fato, Caetano acreditava que as provocações estético-sociais lançadas pelo movimento seriam recebidas pacificamente? Por que se surpreende quando é preso, se tinha consciência do perigo que suas ideias causavam no regime militar? Para Schwarz, isso demonstra, pelo menos na narrativa em realce, que Caetano desconsiderava as divisões sociais e a luta política travada. É incompreensível, para o crítico, que o músico pensasse que “as contradições do país poderiam avançar até o limite e ainda assim encontrar uma superação harmoniosa, sem trauma, que tiraria o Brasil do atraso e seria a admiração de todos” (VELOSO, 2017, p. 65).

O fio condutor de outra revelação (a mais alarmante, talvez) de Schwarz passa pela leitura que Caetano faz de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Depois de assumir que o impacto que o filme causou sobre ele foi deflagrador do movimento tropicalista, Caetano alega que “era a própria fé nas forças populares — e o próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo — o que aqui era descartado como arma política ou valor ético em si” (VELOSO, 1997, p. 105). Em seguida, conclui: “O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, mística, formalista e moral com que nem se sonhava” (VELOSO, 1997, p. 105).

A análise feita por Caetano de *Terra em Transe*, com destaque para a cena em que “Paulo Martins” tapa a boca “Jerônimo” e critica veemente o povo brasileiro, contrariando a visão idealizada pela esquerda cultural da década de 1960, é avaliada por Schwarz como equivocada, por “enxergar oportunidades e saídas onde o filme de Glauber desembocava em frustração nacional, autoexame político e morte” (SCHWARZ, 2012, p. 77). Na visão do crítico, o quadro de desespero do período é posto em cena por *Terra em Transe*, como expressão do processo de alijamento do poder. Não há, nele, segundo Schwarz, apelo à ruptura com o “povo”.

Para nos convencer do equívoco interpretativo de Caetano Veloso, Schwarz, em nota de rodapé, sugere a leitura do artigo “O intelectual fora do centro”, em *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993), de Ismael Xavier. Entendemos ser importante acionarmos

essa leitura, considerando estar no perfil de “Paulo Martins”, esboçado por Xavier, uma chave importante para a causa da divergência.

Conforme Xavier (1993), a jornada traçada por Glauber Rocha, para o seu protagonista em *Terra em Transe*, não caracteriza conquistas de natureza épica. Todo o sacrifício do herói se estanca em significados poucos expressivos, em termos de revolução. Ocorre na solidão das dunas. Entretanto, a metralhadora erguida pelas mãos de “Paulo Martins” insinua um convite, um último recado, para uma guerra que não houve.

Ismail Xavier analisa a figura de Paulo Martins. Para ele, o personagem é um poeta e jornalista originário da oligarquia, ambicioso, dividido entre a postura de engajamento e a da subjetividade corroída, movida por seu apetite de poder. Possui “a veia autoritária que denuncia o filho dileto das elites na figura do militante” (XAVIER, 1993, p. 63). Se por um lado, auxilia o “teatro da participação”, mesmo o questionando; por outro, entente que a guerra decide-se pelo alto, pela elite. Na voz do personagem, o povo se define como “um analfabeto, um imbecil, um despolitizado”. O povo, tido como nação pré-política, nesse sentido, assume a condição de energia necessária para a revolução. Já a elite, cidadão consciente, é o motor que desencadearia a nação política. A chave para o sucesso da mobilização social seria encontrar um líder sensível às demandas nacionais e populares.

Nessa medida, o fracasso revolucionário se deve, em *Terra em Transe*, pela incapacidade de formulação das lideranças populares de entenderem a natureza do processo. Fica sugestivo, no filme, segundo Xavier, que o povo, inocente, não tem culpa de sua falta de organização. Quer dizer, na sua visão, compartilhada por Schwarz, referindo-se a “Paulo Martins”, “suas oscilações não se devem a uma crítica ao princípio básico da estratégia de esquerda. Sua dúvida se concentra na figura de Vieira e sua decepção maior é não ter encontrado o grande líder, [...] capaz de conduzir o país a um patamar histórico” (XAVIER, 1993, p. 64).

Outro dado que está em jogo no modo como o personagem “Paulo Martins” se constitui é a iniciativa em *Terra em Transe* de repensar a ideia de onipotência presente no intelectual que intervém na sociedade, assumindo um papel de conselheiro-mor. Isso mostraria que Glauber Rocha não era tolerante a todo modelo de militância. Ele não comunga com os valores pedagógicos da arte. Trabalha com a experiência de choque.

Já na montagem de *Terra em Transe*, Xavier (1993) observa a possibilidade de compreender a identidade de Paulo Martins, figura do mártir, e Diaz, figura do tirano, como se ambos, cada um a seu modo, fossem representantes de uma mesma face autoritária. Aliás, conforme lembra Xavier, o autoritarismo é um princípio que o filme trabalha como se fosse intrínseco às gerações envolvidas em projetos de ordenação nacional.

Importa, no entanto, ressaltar que, para Xavier e Schwarz, mesmo que haja no filme a expressão de falência de um modelo de reformismo político, o que prepondera é a morte de uma consciência particular, que se dá no contexto de lutas por reformas. Aqui, Xavier condiciona o personagem Paulo Martins a um momento de desilusão quanto à condução da história do país e sua participação junto à elite do poder.

Na visão de Schwarz, essa leitura sobre o filme escapa às lentes de Caetano Veloso. Quando em *Verdade Tropical* o autor afirma que Glauber, em *Terra em Transe*, decreta “a falência da crença nas energias libertadoras do “povo”” (VELOSO, 1997, p. 116), distorce o sentido de populismo, na acepção sociológica usual, que remonta à ideia de liderança personalista exercida sobre massas urbanas pouco integradas. Dito de outro modo, na opinião de Schwarz, Caetano, em *Verdade Tropical*, trata a ideia de populismo, como “o papel especial reservado ao povo trabalhador nas concepções e esperanças da esquerda, que reconhecem nele a vítima da injustiça social e, por isso mesmo, o sujeito e aliado necessário a uma política libertadora” (SCHWARZ, 2012, p. 78).

Conclui o crítico que:

Tão desconcertantes quanto a própria cena, as conclusões de Caetano entravam por um rumo oposto, quase se diria eufórico, dando sequência à recomposição ideológica pós-golpe. [...] Digamos que elas acatavam sem mais as palavras devastadoras de Paulo Martins, passando por alto os traços problemáticos da personagem, que são essenciais à complexidade artística da situação (SCHWARZ, 2012, p. 77).

Nesses termos, quando Caetano afirma que *Terra em Transe* expressa a morte do populismo e “do próprio respeito que os melhores sentiam pelos homens do povo” (VELOSO, 1997, p. 78), indicia, para Schwarz (2012), um evidente descompromisso com o povo, negando, assim, a existência de uma dívida histórico-social com a “classe

baixa”, composta por minorias. Ou seja, Caetano decreta sua dissociação com os recém-derrotados, todos populistas. Conforme Schwarz, o que o Tropicalismo musical, na figura de seu porta-voz, assume como desilusão seria no fundo uma desobrigação com a desigualdade social, marcante no país.

A mudança era considerável e o opunha a seu próprio campo anterior, a socialistas, nacionalistas e cristãos de esquerda, à tradição progressista da literatura brasileira desde as últimas décadas do século XIX, e, também, às pessoas simplesmente esclarecidas, para as quais há muito tempo a ligação interna, para não dizer dialética, entre riqueza e pobreza é um dado da consciência moderna (SCHWARZ, 2012, p. 78).

Em síntese, como se vê, o ensaio de Schwarz recupera, em *Verdade Tropical*, duas visões ideológicas antagônicas de parte da esquerda e Caetano Veloso. Entretanto, o crítico não para por aí. Ele arrisca uma interpretação particular de que o tropicalista refazia o rumo histórico para enaltecer a Tropicália como um movimento “pós-modernista” de primeira hora. Conforme Schwarz, se para a esquerda, centralizadora da força de resistência à ditadura militar, perder a fé na “energia libertadora do povo”, na classe trabalhadora, significava um gesto de alienação, para o autor de *Verdade Tropical*, era um modo de garantir e preservar liberdades pessoal, intelectual e artística, ameaçadas pela “ditadura do proletariado” (ou qualquer outra ditadura), por mais que nessa ideia esteja subjacente a luta pela justiça e igualdade social. O próprio Caetano explicita que a expressão não lhe soava bem aos ouvidos:

Não era apenas a palavra ditadura que eu rejeitava; proletariado não me parecia propriamente estimulante: eu via a pobreza miseravelmente desorganizada à minha volta, e o "proletariado" dos artigos e dos discursos parecia formado por operários de capacete (VELOSO, 1997, p. 115).

Ou seja, Caetano, em *Verdade Tropical*, destaca alguns pontos que o fazia desconfiar que a classe operária pudesse decidir os rumos de sua vida. A principal razão de sua suspeição das teses políticas defendidas em diretórios acadêmicos e nas discussões em assembleias, à época, se dava pelo fato de sua experiência com “operários de capacete”, em Santo Amaro, mostrar-lhe que eles não podiam representar, legitimamente, os interesses do povo. Afinal, “assalariado era, entre os mais pobres, raridade desejável” (VELOSO, 1997, p. 116). Desse modo, substituir homens por assalariados, sem discutir questões fundamentais como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma, aceitando o mundo como tal, nesses quesitos – postura recorrente entre críticos marxistas – era, para

Caetano, uma atitude muito mais próxima dos padrões burgueses do que necessariamente dos interesses de massa. Mais adiante, verticalizaremos essa questão, incluindo no debate o pensamento de João Camillo Penna (2017).

A respeito do incômodo de Caetano quanto aos “esquemas marxistas”, Schwarz capta o viés de classe burguesa que incide sobre dois equívocos notáveis: a) Caetano deixa transparecer menosprezo à classe operária e a exclui politicamente quando repudia a expressão “ditadura do proletariado”, o que não parece estender, de igual modo, à classe dos empresários, dos banqueiros, políticos profissionais ou donos de estação de TV que exercem também uma ditadura e b) Propaga a ilusão de que haveria a possibilidade de escolher não se deixar condicionar por ideologias, como se ele, um intelectual liberal, por exemplo, fosse blindado das influências dos que exercem a direção política da sociedade.

Há, segundo Schwarz, uma contradição notável do narrador de *Verdade Tropical* no tocante ao papel da esquerda no Brasil daquele contexto. O crítico observa que, antes do Golpe de 1964, Caetano alude à esquerda como o partido da transformação social e da crítica à ordem burguesa e ao atraso, responsável por fertilizar um “momento inteligente e aberto da vida nacional, notável pelo ascenso popular e muito mais livre do que o que veio depois” (SCHWARZ, 2012, p. 89). Após o Golpe, motivado possivelmente pela derrota do socialismo e o domínio do capital, conforme insinua Schwarz, a esquerda passa a ser vista por Caetano como um obstáculo à inteligência. O retrato genérico da esquerda, antidemocrática e retrógrada em estética que se vislumbra em *Verdade Tropical* é rechaçado por Schwarz. Ele não vê correspondência com a realidade apresentada. O livro filtra equivocadamente como esquerda o nacionalismo superficial dos estudantes que o vaiavam e erra ao associar vida popular à ideia de atraso. Ao contrário do cenário apresentado na narrativa de Caetano, a esquerda estava bem representada em diferentes campos da cultura. Conforme o crítico,

Embora minoritária, a fina flor da reflexão crítica do período era, além de socializante, antistalinista com conhecimento de causa e amiga do experimentalismo em arte. Basta lembrar Mario Pedrosa, Anatol Rosenfeld, Paulo Emilio Salles Gomes e Antonio Candido. Com as diferenças de cada caso, algo parecido valia para os artistas de ponta, como Glauber e seus companheiros do Cinema Novo, o grupo da Poesia Concreta, os signatários do manifesto da Música Nova, o pessoal do Teatro de Arena e Oficina, incluindo o próprio Caetano antes da virada (SCHWARZ, 2012, p. 90).

Sendo assim, a respeito da “virada” ideológica de Caetano, apressada e surpreendente, Schwarz arrisca dizer que não tinha a ver com a percepção de que faltava à esquerda amplitude intelectual. A esquerda passou de aliada a adversária daquele, por apresentar obstruções ao que anunciava aos tropicalistas como oportunidade de projeção no mercado da música. O campo que se abria com a vitória do capital dava passagem à ambição do projeto, que se valia da arte de consumo. O crítico é categórico quanto ao posicionamento de Caetano: “A razão da hostilidade terá estado simplesmente nas reservas gerais dela ao capitalismo vencedor, na negatividade estraga-prazeres diante da voragem da mercantilização que se anunciava” (SCHWARZ, 2012, p. 90).

O conjunto das “confusões ideológicas” de Caetano não passa despercebido pela leitura de Schwarz. A cena em que o cantor desce à rua para ver a passeata estudantil é, para o crítico, inesquecível, pela estranheza, pelo embaraço, pela esquisitice. É assimilada por Schwarz como se fosse a descrição de um gesto narcísico (pelo protagonista se achar naquele momento acima de seus colegas artistas) e cômico (visto que a sua performance o fizera parecer insano). O curioso é que ao narrar o momento vivido tempo antes, Caetano tece, em *Verdade Tropical*, considerações sobre o que ele chama de *happening*: “Eu estava ali consciente de estar encenando um happening” (VELOSO, 1997, p. 319). Tais considerações apresentam-se tão estranhas, para Schwarz, quanto a cena. Sacado o valor literário da descrição, que, como alegoria do absurdo, sem dúvidas, representa a atualidade brasileira, e, portanto, pode ser compreendida e valorizada em seu teor estético, restam, na visão do crítico, mostras da afinidade de Caetano com os homens da ditadura e da sua “conversão” ao regime.

A figura do “profeta”, na passeata, em meio ao conflito entre estudantes e repressores militares também é algo surpreendente para Schwarz. A surpresa está na inventividade do autor de *Verdade Tropical* em tecer um quadro com tantos elementos díspares com força de combinação. Isso ao invés de incomodar o crítico pela incongruência narrativa, pelo descompasso histórico, impressiona-o, por unir de modo criativo signos que constituem o ideário tropicalista. O ponto a ser observado na cena, estaria, segundo o crítico, na sugestão de um artista (personagem-profeta?) que caminha contra a multidão, assustando-a, em vez de orientá-la e demonstrar solidariedade. Pelo contrário, Caetano é indiferente à ação truculenta dos militares contra seus companheiros de geração, que resistem ao regime.

Os indícios narrativos que aludem a uma postura neutra e passiva frente à violência dos soldados seriam talvez menos nítidos, se o narrador de *Verdade Tropical* tivesse deixado de fora de suas memórias uma revelação de Gilberto Gil, movida pelo efeito do chá de uasca:

As mudanças de percepção causadas pela droga tinham justamente começado a se manifestar. Ele chegou a São Paulo contando que captara conteúdos indescritíveis na presença dos militares. Dizia que era como se tivesse entendido o sentido último do momento de nosso destino como povo, sob a opressão autoritária, e, ao mesmo tempo, podido situar-se como indivíduo sozinho, consciente do dever de trazer sua filhinha com cuidado, mas também podendo amar, acima do temor e de suas convicções ou inclinações políticas, o mundo em suas manifestações todas, inclusive os militares opressores (VELOSO, 1997, p. 308).

E outra anterior, expressa por Rogério Duarte:

Tremi ao ouvi-lo dizer que o prédio da União Nacional dos Estudantes devia mesmo ter sido queimado. O incêndio da UNE, um ato violento de grupos de direita que se seguiu imediatamente ao golpe de abril de 64, era motivo de revolta para toda a esquerda, para os liberais assustados e para as boas almas em geral. Rogério expunha com veemência razões pessoais para não afinar com esse coro: a intolerância que a complexidade de suas ideias encontrara entre os membros da UNE fazia destes uma ameaça à sua liberdade. O estranho júbilo de entender com clareza suas razões, e mesmo de identificar-me com elas, foi maior em mim do que o choque inicial produzido pela afirmação herética. Isso, que para muitos parecia absurda incoerência, era para mim prova de firmeza e rigor: ele detectava embriões de estruturas opressivas no seio mesmo dos grupos que lutavam contra a opressão, mas nem por isso iria confundir-se com os atuais opressores destes (VELOSO, 1997, p. 107).

Essas citações põem à mostra a convicção do crítico sobre a mudança de lado do tropicalista, considerando: a) a inexplicável capacidade de estender seu amor aos homens da ditadura e b) a abrupta inversão de valores ideológicos, transitando da esquerda para a direita, quando num primeiro momento comunga com as ideias de transformação social, demonstra simpatia ao método de alfabetização de Adultos de Paulo Freire e ao CPC, e, logo depois, concorda que o incêndio a UNE foi necessário à democracia.

Ampliando o quadro de incongruência, a volta ao Brasil narrada por Caetano também chama atenção de Schwarz por seu teor apolítico, em que o jogo de interesse do narrador salta aos olhos. Antes, a parte da prisão de Caetano, em “Narciso em Férias”, é

tomada como exemplar nesse aspecto. Para o crítico, os longos queixumes analíticos do prisioneiro sobre a violência sofrida na prisão são desconcertantes. A adoção do viés intimista, optando pela confissão de fraqueza, pela incapacidade (ou falta de vontade) de resistência, sem ao menos mencionar a continuidade do movimento de oposição é, para o crítico, uma estratégia narrativa de escape. A ideia seria de desviar a atenção do leitor, com informações politicamente menos importantes, para que, no fim das contas, não tivesse que se posicionar (como se espera de todo preso político) contra a ditadura. Esse papel, que coube à esquerda da qual Caetano, mal ou bem, fazia parte, segundo Schwarz, passou em branco, nas linhas de sua narrativa. Para o crítico, a memória de Caetano dos tempos de prisioneiro, deliberadamente, não aciona componentes que o colocam em (re)alinhamento com a esquerda da época.

Entretanto, é possível também que a longa descida aos infernos não funcione só como depoimento, ou leal rememoração, mas também como desconversa, dispensando o autor de reatar o fio com a posição avançada e guerreira em que se encontrava no momento em que a direita política o atingiu (SCHWARZ, 2012, p. 103-104).

A nota de crença em superstições entra no bojo dos mecanismos que anulam a tradição literária do gênero previsto em “Narciso em Férias”, no qual se espera do prisioneiro político, “um balanço dos acontecimentos passados e das perspectivas futuras” (SCHWARZ, 2012, p. 103-104). Em vez de especular sobre fatos, Caetano prefere recorrer a “coincidências mágicas”. Isso, para Schwarz, é revelador. Deixa clara a intenção do músico em fazer da relação de leitura um campo de provocações, conflitos e insegurança, em que se coloca em risco a credibilidade autoral.

A cena do retorno de Caetano ao país, em 1972, é vista por Schwarz como um notável conto de fada, no qual se apresenta um Brasil mítico, sem necessidade de distinguir o simbólico e o empírico. Para o crítico, o “apelo ao maravilhoso” é válido como expressão do desejo, mas não como explicação das coisas. Nesses termos, imputar os resultados das ações humanas ao acaso, como é feito em *Verdade Tropical*, é uma redução da intelectualidade.

Em *Verdade Tropical*, tanto a libertação da prisão quanto o retorno de Caetano do exílio, seguido da sugestão de um aparente ar de liberdade que pairava sobre a Bahia, (em que a “esperança” se materializa) dando fôlego a uma “alegria tranquila”, em plena ditadura, sustentam-se em superstições e presságios. Apresentam “um show de

inteligência barata”. Não dão luz à realidade histórica, à “discriminação sóbria dos fatos”. Ao contrário,

Apagam-se por exemplo a fragilidade e o medo do perseguido político, as consultas aflitas do exilado, que gostaria de voltar mas não de ser preso, os cálculos sórdidos da ditadura, necessitada de alguma legitimidade cultural, enfim, um mundo de negociações inglórias mas reais, que compunha os bastidores de congraçamentos dessa ordem. Sobretudo desaparece o jogo dos conflitos e das alianças de classe que subjazem à invenção estética e à consagração artística, sem o qual a beleza não se compreende socialmente (SCHWARZ, 2012, p. 105-106).

Vê-se, nessa afirmativa, a hipótese levantada por Schwarz de que por trás do enredo fantasioso de *Verdade Tropical*, em que o artista rejeitado retorna ovacionado pelo povo, a ponto de que aquela sensação já seria suficiente para compensar as agruras do exílio, no fundo, estaria ocultando um possível acordo de conciliação entre Caetano e os militares<sup>72</sup>. A narrativa, em termos ideológicos, portanto, alinha-se a cláusulas desse suposto acordo. Talvez, por isso, em vez de realçar o interesse e a verdade, as promessas e as deficiências do impulso da esquerda derrotada, o autor da obra faz o horizonte rebaixado e inglório do capital vitorioso parecer inevitável e propício.

### 5.5 Uma resposta a Schwarz em outros percursos

Na edição de 20 anos de *Verdade Tropical*, revista e ampliada, Caetano Veloso esboça elogios sobre a análise feita por Roberto Schwarz do seu livro, mas põe à mostra algumas inadequações do crítico literário. Na opinião do cantor, Schwarz se atrapalha ao descrevê-lo “como um projeto de esquerdista convencional que degenerou em colaboracionista regressivo” (VELOSO, 2017, p. 18). Essa hipótese é descartada por Caetano por, terminantemente, alegar que nunca foi nem tampouco seria um esquerdista convencional que poderia ter “virado a casaca”. Simplesmente, desde sempre, se “sentia o ‘alienado’ entre seus colegas de esquerda” (VELOSO, 2017, p. 18).

---

<sup>72</sup> A conclusão de acordos obscuros é do próprio Caetano, visto que se dispõe a refutá-la na nova versão do livro.

Outro dado tido como decepcionante do artigo escrito quinze anos depois da publicação de *Verdade Tropical* se deve à sugestão de Schwarz de que a atmosfera vanguardista instaurada em Salvador pela liderança de Edgard Santos, então reitor da Universidade Federal da Bahia, durante transição da década de 1950 e 1960, seria fruto da cooperação do movimento de esquerda responsável pela criação dos CPCs da UNE. Para contestar essa informação, Caetano lembra que o reitor teve que ouvir protestos da esquerda universitária que o combatia agressivamente sob a acusação de que ele valorizava demais a cultura e gastava futilmente com artes. Lembra ainda que, na ocasião, os manifestantes chegaram a levar cartazes para as ruas com o dizer "Abaixo as bichas do reitor!". Além disso, reitera que Edgard Santos estaria lá por intermédio de Juracy Magalhães – militar cearense posto no governo da Bahia por “Getúlio ditador” – cuja famosa frase era “O que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil” (VELOSO, 2017, p. 18). Isso aponta, tendemos a pensar, para o que Schwarz realmente critica na postura do músico: sua disposição a não exaltar quaisquer dos lados, seguindo seu próprio pensamento, sem compromissos com um grupo ou outro.

Um ponto importante da crítica de Schwarz revela-se na sugestão de que Caetano Veloso fora derrotado ideologicamente pelo golpe militar. Caetano afirma que graças ao “Primeiro de Abril” seu distanciamento da esquerda não foi ainda maior. Em suas palavras: “Eu precisei sentir na carne a violência das forças conservadoras (e a natureza do que elas querem conservar) para suspeitar, de uma vez por todas, das manobras para manutenção de privilégios de classe” (VELOSO, 2017, p. 19). Acrescenta que sua frase desafortada sobre não querer que operários decidam sobre sua vida (a dele, Caetano) advém, sobretudo, de “seu horror aos totalitarismos e seu repúdio íntimo às censuras estéticas e sexuais. Para ele, as proposições liberais lhe pareciam como mais responsáveis do que os projetos revolucionários que sempre resultavam em autarquias” (VELOSO, 2017, p. 21).

Em relação ao questionamento feito pelo crítico de seu suposto alinhamento progressivo às ideias de direita, de modo que, em *Verdade Tropical*, as análises político-sociais mudaram de percurso após o golpe militar, Caetano nega. Para ele, diferentemente da leitura de Schwarz, haveria uma complexidade gradativa em suas análises dos determinantes políticos na sociedade brasileira, que o fez colocar também o pensamento de esquerda sob suspeição. O músico reforça que a mudança gradual, sujeita a

turbulências, é que é narrada no livro, o que não interferia em se sentir no campo da esquerda, antes, durante e depois do Tropicalismo.

Aqui, pensamos ser importante um aparte. Com a manchete “Caetano Veloso agora declara que prefere Ciro Gomes”, o jornal *Folha de S. Paulo* publica, em 02/05/2002, um artigo que evidencia bem o estado de inconstância política de Caetano, que, em alguma medida, põe em dúvida a sua afirmação recuperada acima. Trechos do artigo resumem bem a ideia, pois recorda que Caetano apoiou Leonel Brizola (PDT) no primeiro turno de 1989. No segundo turno, optou por Lula (PT) contra Fernando Collor de Mello (PRN). Em 1994 e 1998<sup>73</sup>, uniu-se a Fernando Henrique Cardoso. Já no final de 2001, Caetano declarou voto em Lula. Dias depois, ele disse que estava indeciso, quanto à posição política. Isso posto, vale destacar que a indecibilidade parece acompanhá-lo até os dias atuais, em pontos decisivos de sua carreira artística, pelo menos em leituras com tendências a recriminar a não opção de Caetano por um partido político específico. O que, nessa perspectiva, no mínimo, fomenta o imaginário de que, com efeito, as decisões de Caetano sejam orientadas por “percursos de seu tempo”, que escondem suas “verdadeiras” intenções. Evidentemente, referimo-nos, nesse caso, ao tempo subjetivo do tropicalista, no qual em vez de identidades fixas, autocentradas e imutáveis, se tem deslocamentos, dispersões e mudanças (HALL, 2011).

A partir das entrevistas referidas e do relato de Caetano trazido no prefácio da nova versão de *Verdade Tropical*, observa-se que, apesar de o músico demonstrar aversão às experiências do "socialismo real", nutrindo simpatia por valores liberais, ele é enfático ao dizer que não se alinhou ao regime militar. Com isso, intui-se, certamente, uma visão independente, de livre pensador, sobre essas duas vertentes, possibilitando-o a incorporar, no seu discurso, a autodefinição política-ideológica “esquerda da esquerda”. Ainda hoje, o músico acredita que “os projetos de libertação do homem futuro não podem prescindir de aspectos da doutrina liberal” (VELOSO, 2017, p. 20). Supõe-se, no entanto, inclinar-se para a esquerda crítica. O que, a nosso ver, não se trata de incoerência ideológica, mas de abertura a uma terceira margem de pensamento, que sem abrir mão daquilo que se supõem conquistas civilizatórias, deseja outros rumos para a civilização.

---

<sup>73</sup> Conforme entrevista a *Trip*, já mencionada, Caetano disse não ter votado em FHC no segundo turno, sem perder de vista que o voto é secreto.

A visão generalizada da esquerda e sua obstrução à inteligência, capturada por Schwarz em *Verdade Tropical*, é rebatida por Caetano. O principal argumento se vale da ideia de que a esquerda ortodoxa seria guiada por cartilha ideológica. E segundo o músico, isso, de fato, frequentemente, limita o potencial de reflexão. No entanto, Caetano se diz, em alguma medida, “de esquerda”, como observado, sem assumir qualquer adesão automática. Pelo contrário, sua posição era avessa ao automatismo. Nesse sentido, assume a condição necessária de desenvolver um pensamento próprio. A cena de “Terra em Transe”, cuja leitura de Caetano foi enfaticamente criticada por Schwarz, no ponto de vista desse crítico, por expor os “males” da esquerda, importa mais ao músico, por insinuar a quebra do automatismo do protagonista do filme. No tom com que é concebida, a cena revela um momento de libertação.

Caetano Veloso ainda responde à crítica de Schwarz em sua nova edição de *Verdade Tropical*, notadamente, por duas razões: a) pelo desprezo dado ao capítulo “Narciso em Férias”, em que se narra o episódio da sua prisão, e b) pela sugestão de que ele oculta transações obscuras, no consentimento de sua volta ao Brasil.

Segundo o músico, ele havia retornado ao Brasil, pelo “convite irrecusável” de João Gilberto: “Voltei porque João Gilberto me chamou” (VELOSO, 2017, p. 21). Se para Roberto Schwarz essa justificativa é, no mínimo, estranha (ou diria o crítico: “kitsch demais”) – por envolver dados sobrenaturais – para Caetano, é parte de seus “vícios mentais” que, na ocasião, lhes foram úteis. A explicação lida de modo jocoso por Schwarz, então, é respondida por Caetano com uma comparação entre religião e superstição. Esta primeira instância vale-se do repertório semântico por trás da frase de seu psicanalista “Superstição é melhor do que religião” (VELOSO, 2017, p. 21); enquanto a segunda, sem que isso, conforme Caetano, estabeleça contrapontos com a primeira, vem da afirmação de Lévi-Strauss: “os homens criaram as grandes religiões para se livrarem das superstições” (VELOSO, 2017, p. 21). Em vias de arremate, Caetano deixa claro que, para ele, se superstição é efeito de loucura, a religião “é loucura maior, formatada e compartilhada”. Mesmo ciente de que a frase ouvida no divã ressurge como serventia, o músico insiste: “vim pro Brasil porque cria supersticiosamente em João Gilberto – e Roberto Schwarz me calunia veladamente porque está preso à grande religião marxista. Nesse momento ele está mais cego do que eu” (VELOSO, 2017, p. 21).

As linhas seguintes da narrativa de Caetano Veloso, mesmo que tentem retratar um narrador sincero, colocam uma boa carga de pertinência na “acusação” de Schwarz. Afinal, o retorno de Caetano ao Brasil encontra brechas na força da superstição? Ou se justifica em possíveis acordos obscuros? Apesar de ser enfático em dizer que não fizera nenhum ajuste com os militares (ou com quem quer que fosse) para voltar definitivamente do exílio, Caetano deixa escapar a possibilidade de uma combinação para isso, entre terceiros, sem que ele tomasse conhecimento. Quer dizer, a própria narrativa que exige o narrador de conluio com o regime (ou pelo menos tenta isentar-se de acordos) também dá vazão a hipótese levantada por seu crítico de um possível pacto.

A necessidade imediata de desfazer essa dúvida é importante para Caetano, pois se torna a chave para validar a tese central do artigo de Schwarz: o Tropicalismo seguiu o percurso da história. Nisso, o que está em jogo é o lado “capitalista” de Caetano em tirar proveito próprio do contexto político-econômico, por “oportunismo” ou “esperteza”, no sentido mais nefário das palavras.

É importante, antes de seguirmos com outros pontos relevantes da crítica de Schwarz à *Verdade Tropical*, recuperarmos as linhas de condução da narrativa, ao tratar da possibilidade de negociata entre artistas e agentes militares.

Logo quando chegou a Londres, em 1969, Caetano relata que o humorista Chico Anysio se dispôs a ajudá-lo a retornar ao Brasil, alegando ter contato com quem podia resolver o problema. Caetano, apesar de agradecido, rejeitou a oferta, pois dizia não querer nada com os militares. Afinal, foram eles quem o prenderam e era deles a política que o músico declarava odiar. Um dado curioso e que serve como reforço da crítica de Schwarz encontra raízes no trecho de seu primeiro retorno ao Brasil, pós-exílio: “Quando Bethânia me disse que ia conseguir que eu viesse para o aniversário de meus pais, em 1971, aceitei porque era ela. [...] Só depois soube que Bethânia fez combinações com Benil Santos, que era empresário dela” (VELOSO, 2017, p. 22). Caetano segue dizendo que essa vinda foi trágica pelas condições a que foi submetido: preso na escada do avião; levado a interrogatório e ameaçado por seis horas; ordenado a ficar exclusivamente em Salvador; proibido de cortar o cabelo e de raspar a barba; estar monitorado constantemente por dois agentes da Polícia Federal; proibido de conceder entrevista, a não ser por escrito e sob revisão desses agentes; e enfim, obrigado a fazer dois programas na Globo, “para tudo parecer normal” (VELOSO, 2017, p. 22). Aqui a

sugestão de Schwarz, quanto ao retorno em definitivo, se incorpora na dúvida de Caetano:

Será que Benil ganhava algo com isso? Dói pensar assim: ele é colega compositor e eu gostava dele. As descrições feitas por Elio Gaspari do mundo de corrupção que era a ditadura militar me levam a crer em tal possibilidade. [...] Benil assessorava também Chico Anysio, ou pelo menos foi o que entendi (inclusive anos depois, quando Chico, meio pancada, disse na TV que eu era ingrato, que ele e Benil tinham me trazido do exílio e produzido meu show no Canecão – coisa que não aconteceu nem mesmo quando eu vim de fato – e que agora eu cantava “Debaixo dos caracóis” agradecendo a Roberto Carlos...) (VELOSO, 2017, p. 22).

Ainda quanto ao raciocínio do crítico sobre o retorno definitivo de Caetano ao Brasil, há para além do convite irrecusável de João Gilberto e da confiança na sua predição de que tudo daria certo, Caetano Veloso cogita a tranquilidade desse seu retorno ao que ele chama de “arbítrio ilógico da ditadura”. Ou seja, conjetura-se, nesse ponto, o interesse dos militares em seu retorno para conter certa resistência que havia por aqui. A permanência no exílio poderia “dramatizar a ditadura”. Ideia que passou pela cabeça do músico só depois que já se instalara novamente no Brasil, mas que poderia fazê-lo permanecer em Londres: “Tenho certeza de que eu não viria se soubesse de qualquer interesse dos militares em nos ver por aqui” (VELOSO, 2017, p. 22). Ainda assim, para Schwarz, evidentemente, esse tipo de certeza expresso por Caetano merece ser colocada à prova.

### **5.6 *Verdade Tropical* à luz dos vereditos de João Camillo Penna**

Caetano Veloso elogia a leitura que João Camillo Penna faz do texto de Schwarz sobre *Verdade Tropical*. Escrito de modo muito minucioso e penetrante, com a compreensão do essencial (VELLOSO, 2017). Vemos como interessante, então, colocarmos na roda, as intervenções de João Camillo Penna (2017), a fim de endossar o discurso de *Verdade Tropical*, no que tange à potência crítica da estética tropicalista, vislumbrando outros percursos ignorados por Schwarz.

Partimos da crítica sustentada por Schwarz que assimila a alegoria tropicalista como uma aberração, posto que, sob o ponto de vista macroeconômico, o processo de modernização se sustenta no seu atraso. Isso é, a inserção dos produtos brasileiros no mercado mundial (lembramos, pura matéria-prima) era feita por mãos pouco, ou quase nada, remuneradas. O que, nesse aspecto, legitimaria o moderno como fim, mas o atraso como meio; de modo que o contraste de justaposição arcaico/moderno não passaria de uma imagem estática, sem uma resolução em si, o que configuraria, também, a fórmula do fracasso da modernização.

Na visão de Schwarz, o Tropicalismo seria resultado da combinação rotineira no Brasil, ocorrida sempre em momentos de crise: modernização mais avançada da integração imperialista internacional e ideologia burguesa ultrapassada. Essa conjugação impõe ao movimento a condição de vítima de ambiguidades, estreitando ainda mais o limite entre sensibilidade e oportunismo, crítica e conformismo.

Nesse quadro, tomando a análise de Schwarz como fundo, uma analogia seria perfeitamente cabível entre “estética revolucionária” e funcionamento do mercado:

Os setores tradicionais da burguesia e pequena burguesia rural, as forças arcaizantes que deram sustentação ao golpe, contrariando todas as expectativas, não integraram o governo, que mostrou-se modernizante e afinado com a tecnologização norte-americana (PENNA, 2017, p. 63).

O mesmo dar-se-ia com os modelos estéticos, em que o artista, identificado à vida nacional, apropria-se da técnica moderna, a serviço do inimigo, tentando mesmo assim neutralizar qualquer relação de dependência entre eles.

Ocorre que para Penna (2017), com o Tropicalismo a coisa se inverte:

Na contraposição absurda entre antigo e moderno, conteúdo arcaico e técnica atual, patologizada em forma de aberração insolúvel, o tropicalista se identifica às vanguardas internacionais avançadas, e vê com desprezo o atraso do país, a “infelicidade nacional”, que enxerga através de lente distanciada, repetindo em forma artística algo da posição de fundo da contra-revolução militar (PENNA, 2017, p. 63).

E, mais: divergindo da “teoria da dependência”<sup>74</sup>, da qual parece vir o diagnóstico do pensamento de Schwarz, Penna (2017) localiza o cerne da operação tropicalista no

---

<sup>74</sup> Penna faz alusão direta à tese de Celso Furtado “sobre o caráter suntuário do consumo cosmopolita das elites brasileiras, que se identificam com os países desenvolvidos e seus produtos importados,

campo alegórico. Para ele, o Tropicalismo não incorpora a “dialética” de Schwarz. Não há proposta de síntese na equação, como já reiteramos. O tropo tropicalista, sua retórica estruturante, e suas ambiguidades desvelam-se de outro modo. A intenção era configurar-se numa arte que agregasse a atividade criadora na coletividade, embora não elitista, e, tampouco, pactuasse com a pobreza e a paralisia nacionais. A estratégia, nesse caso, seria ultrapassar as fronteiras locais, apropriar-se da tecnologia, dos valores e dos instrumentos da sociedade capitalista avançada, em função de superar nosso subdesenvolvimento. Desvela-se, portanto, no que Lontra (2000) sustenta com acerto:

Em lugar do Brasil-terra-de-contrastes, amável e pitoresco, entra o Brasil marcado a ferro pela contrarrevolução, com sua combinação esdrúxula e sistemática de modernização capitalista e reposição do atraso social — a oposição atrás das demais oposições —, de que a fórmula tropicalista é a notável transposição estrutural e crítica (LONTRA, 2000, p.111).

As ideias que comportam tanto o artigo de Schwarz quanto o texto de Penna são alicerçadas em referenciais teóricos que exigiriam de nós um investimento no pensamento econômico que extrapola os limites desta tese. Sendo assim, privilegamos exclusivamente os pontos que mais distanciam os dois leitores de Caetano, e que se revelam, em grande parte, nas páginas do capítulo “Narciso em Férias”, cuja análise feita pelo crítico marxista causou incômodo em Caetano, pelo teor de desprezo.

Voltemos ao veredito de Schwarz de que Caetano, em sua leitura de *Terra em Transe*, atropelou o significado de populismo: “No sentido que lhe dá Caetano, o termo designa algo de outra ordem” (SCHWARZ, 2012, p. 78). Esse contexto chama para o foco de atenção o suposto descomprometimento do músico com as causas populares. Que por sua vez convida-nos a pensar sobre a possibilidade real de um cantor de música popular excluir o povo de seu universo. É possível isso?

Para Schwarz, sim. A prova disso é que o crítico reitera a acusação de viés de classe de Caetano, a ponto de desobrigar-se das questões populares e se render ao mercado. O curioso disso é que ele sabe muito bem da importância estrutural do mercado da música popular, sem o qual não se sustenta. Lembrando Penna (2017), “Roberto parece exigir da canção popular que se torne pesquisa universitária e assim independa do mercado, o

---

reproduzindo permanentemente a assimetria característica do subdesenvolvimento, ao estabelecer uma relação puramente predatória, exterior e depreciativa, para com a terra e a gente do país em que vivem” (PENNA, 2017, 64).

que a faria afinal perder a sua ambiguidade constitutiva” (PENNA, 2017, p. 163). Diga-se de passagem, ideia nada compatível com o que o crítico diz em seu artigo “Cultura e Política”, em que propõe uma política de invenção democrática em relação aos meios de comunicação de massa. Até porque, segundo o crítico marxista, mesmo que os meios de comunicação de massa “funcionem como inimigos do trabalhador, na medida em que servem o interesse do capital e do governo, serão também um elemento de vida e um aliado indispensável, pois sem eles é indispensável à democracia na escala presente” (SCHWARZ, 1989, p. 84).

Indo direto ao ponto, para Penna, “Morte do populismo deve ser entendido no contexto iconoclástico das máximas caracteristicamente transgressivas da negatividade estético-política vanguardista do período” (PENNA, 2017, p. 164). Com esse anúncio de morte, pretende-se demarcar a rejeição do sistema de compromissos paternalistas de representação clientelística do povo. Ou seja, esvaziar a importância de um “modelo espúrio de representação do povo como programa reformista e/ou revolucionário” (PENNA, 2017, p. 168). O que de fato corresponde, como sugere Penna,

[...] a uma libertação, porque retira do campo estético-político a referência deferente, tingida de má consciência, à generalidade popular, como modelo dominante de politização da arte, abrindo espaço para formas que, sem se desobrigarem dos destinos da pobreza brasileira, não se arrogam a representá-la, nem se veem forçados a serem os portadores de sua verdade, que eles não têm condição de conhecer (PENNA, 2017, p. 164-165).

Ademais, Camillo Penna questiona, de modo perspicaz, a sugestão de Schwarz de que a representação populista do povo pagaria de alguma forma a dívida social para com os menos favorecidos, bem como se se desmascarar sua representação falseada seria uma forma de se exonerar da responsabilidade para com eles.

A leitura de Schwarz, posto que ela se restringe ao olhar marxista, sem recorrer a uma matriz teórica mais plural, parece vedar sua audição para qualquer outra manifestação que permita novos percursos analíticos. Um crítico com o ouvido musical mais aguçado, como Penna (2017), enxerga na cena “iconoclástica” algo para além do “silenciamento das lideranças sindicais”. Onde o marxista vê o desaparecimento do “povo”, Penna ouve, na análise de Caetano, o som que vem do chão popular, evidenciando a leitura de “uma real descoberta do Brasil posto em celuloide, das matrizes inconscientes, dos ritmos afro-brasileiros, do candomblé” (PENNA, 2017, p.

175). Basta retornarmos ao início do capítulo “Transe”, para lembrarmos que o impacto do filme em Caetano é exercido logo no primeiro plano:

Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de Barravento - o primeiro longa-metragem de Glauber -, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar (VELOSO, 2017, p. 99).

Além disso, comungando com Penna, a síntese da cena do comício feita por Schwarz, lida como recaída na truculência oligárquica, que se sustenta no “cala-boca” do sindicalista, não poderia estancar o diagnóstico do filme: a truculência e a oligarquia do próprio modelo populista, que, segundo o autor, mostra-se “como avaliação crítica de primeira hora do sentido e do fracasso do projeto de governo de João Goulart” (PENNA, 2017, p. 166).

Aliada a essa ideia de “desobrigação” com o povo, em que as suspeitas da virada ideológica de Caetano se sustentam, consta o suposto incômodo de Caetano com o termo marxista “proletariado”, transportado dos discursos pronunciados em assembleias e campanhas de candidatos à presidência dos diretórios acadêmicos, o que necessariamente não retrata, a nosso ver, a indiferença do músico com a pobreza:

Claro que as idéias gerais a respeito da necessidade de justiça social me interessavam e eu sentia o entusiasmo de pertencer a uma geração que parecia ter diante de si a oportunidade de mudar profundamente a ordem das coisas. Mas a expressão "ditadura do proletariado" soava mal aos meus ouvidos (VELOSO, 1997, p. 115).

A esse respeito, Penna (2012) é arguto ao observar que a expressão “proletariado” foi usada por Caetano para representar o “operário com capacete”. De modo que se podem extrair duas informações importantes: a) a frase foi tomada em sua dimensão irônica, visto que em Santo Amaro, na juventude do cantor, essa categoria de trabalhadores era, de certa forma, uma novidade; e b) o trecho narrativo descreve o projeto industrial no interior da Bahia, ainda em sua fase inicial, de modo que, posto numa escala nacional, jamais poderia “generalizar uma solução industrial ‘proletária’, conforme a proposição marxista, para um país produtivamente desigual, em que a indústria não é o modo de produção de muitas de suas partes” (PENNA, 2017, p. 176).

Embora fantasiosa<sup>75</sup>, e escrita de modo nuançado, a frase de Caetano que se segue deve ser compreendida como uma espécie de antecipação de como seria o Brasil em um regime socialista, definido por uma soberania trabalhista:

“Eu sinceramente não achava que os operários da construção civil em Salvador, ou os poucos operários das fábricas reconhecíveis como tais, ou ainda os comparativamente muitos operários da Petrobrás - tampouco as massas operárias vistas em filmes e fotografias - pudessem ou deveriam decidir quanto ao futuro da minha vida” (VELOSO, 2017, p. 116).

De fato, a denúncia de desdém pela classe dos trabalhadores que Schwarz fez a Caetano não é cabível. Como também não é cabível concordar que qualquer perspectiva única, seja qual for ela, de esquerda ou de direita, dite o rumo de nossas vidas. Disso, podemos afirmar, nem mesmo Schwarz discordaria. Ou seja, o que Roberto Schwarz entende como mais uma incidência de “viés de classe” assimila-se, nessa chave de pensamento a que aderimos, como uma contestação de que a “ditadura do proletariado”, ou qualquer outra ditadura, fosse uma solução para o Brasil.

Ainda ligada a essa questão estaria o fato de que a “cartilha marxista” não comportaria, para Caetano, a discussão de temas como “sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma” (VELSOSO, 1997, 116), fundamentais para a constituição de uma sociedade de pessoas livres. Quer dizer, a visão obtida por *Terra em transe* faz, nessa perspectiva, uma alusão direta à necessidade de se pensar outros modos de existência<sup>76</sup>. A leitura de Penna (2017) sobre o ato parece-nos instigante pois, diferentemente da de Schwarz (2012), recupera um sentido condizente com o modo como *Verdade Tropical* opera. O impulso básico de Caetano e de sua verdade é justamente não se identificar nem com a esquerda estudantil, nem com a direita conservadora. Essa alternativa foge à capacidade de assimilação de Roberto Schwarz, pois, como lembra Penna (2017), para o marxista, “na verdade, o espectro político em pauta se resume a duas posições: ou direita ou

<sup>75</sup> Penna (2012) observa que “a liderança partidária no governo do socialismo dito real não eram constituídas de operários”. Daí, a expressão fantasiosa para a “prefiguração de Caetano”.

<sup>76</sup> O conceito de “bem-viver”, caro aos estudos pós-coloniais, supõe uma profunda transformação na relação sociedade-natureza pelas mesmas razões e no mesmo grau que exige mudanças nas relações étnicas e culturais de poder. Engloba um conjunto de ideias surgidas como reação e alternativas aos conceitos convencionais de desenvolvimento, como as da ecossocioeconomia, explorando perspectivas criativas tanto no plano das ideias como no campo da prática. C.f.: ALCÂNTARA, Liliane Cristine Schlemer; SAMPAIO, Carlos Alberto Cioce. **Bem viver:** (de)colonização como processo de resistência das comunidades indígenas. in: Desenvolvimento, crise e resistência: quais os caminhos do planejamento urbano e regional? XVIII Enanpur. São Paulo, 2017.

esquerda, ou está comigo ou contra mim. E automaticamente não ser de esquerda, implica em alinhar-se à direita” (PENNA, 2017, p. 170).

Nessa visão, retoma-se uma constante em *Verdade Tropical*: o caráter de “terceira margem de seu autor” e de sua memória, em que não há registros de estima a formas de opressão quaisquer que sejam nem tampouco uma visão otimista do partido de esquerda no compositor, anterior a 1964. Sendo assim, defende-se não haver na narrativa prova de uma “viravolta” no pensamento de Caetano, assim que o Golpe cancelou as liberdades fundamentais. Isso nos permite pensar, com Penna, que em vez de “uma virada ideológica” há no livro um amontoado de relações complexas, ambíguas, nuançadas. De fato, a impressão que se tem é de que Schwarz não está disposto, por opção ou má vontade, de encarar a complexidade dessas relações.

Outro quadro cuja interpretação de Penna (2017) nos parece bem mais profícua que a leitura de Schwarz (2012) sobre *Verdade Tropical* advém da cena da passeata de protesto estudantil contra a ditadura, no qual Caetano aparece “usando um casaco militar europeu antigo (um "casaco de general") sobre o torso nu, jeans, sandálias e um colar índio feito de dentes grandes de animal” (VELOSO, 1997, p. 318). Com os cabelos enormes, figurava uma surpresa e um assombro para o contexto.

Como já mencionamos, apesar de Schwarz reconhecer na performance de Caetano incidências da arte de vanguarda da época, nos moldes de *happening*, teatro político e poesia, segundo o crítico, tratou-se de uma manifestação desnecessária, sem sentido enquanto intervenção na realidade social. Não serviu ao regime militar nem tampouco aos militantes que protestavam no clima de repressão e medo. Apenas legitimou a natureza narcísica de seu agente.

A indignação de Schwarz com o “falso profeta” ou o “possesso”, sem definição de campo ideológico, por não se identificar nem com os estudantes nem com os militares, justifica-se pelo desvio do ponto que realmente seria importante para o crítico: a questão política. O que salta aos olhos de Schwarz é o enaltecimento confesso do próprio músico, que se “achava nesse momento necessariamente acima de Chico Buarque ou Edu Lobo, de qualquer um dos meus colegas tidos como grandes e profundos” (VELOSO, 1997, 319).

Contrariando a leitura de Schwarz sobre o episódio, Penna é arguto quando recorre ao “Festival Internacional da Canção”, para mostrar equivalências quanto à natureza das manifestações. Na sua visão, “Caetano relê retrospectivamente este episódio, juntamente com “É proibido proibir”, no contexto do maio de 68 francês. Em todas estas manifestações havia um componente fortemente narcísico, e um “caráter mais teatral do que político” (PENNA, 2017, p. 184). Isso possibilita-nos inferir que os relatos de experiências pessoais inter cruzam-se com acontecimentos históricos, muitas vezes associadas aos efeitos alucinógenos, alegorizando o espírito do seu tempo. Nesse aspecto, o essencial da cena incide sobre reflexões existenciais, tendo como linha mestra a contracultura, e, conseqüentemente, a estima pela filosofia oriental, pelo místico e pela religiosidade. As drogas, nessa tomada, aludiriam à busca pelo autoconhecimento, pela profusão de experiências e sensações desconhecidas, pela alegria, pelo “real absoluto”, que só pode ser visto com os “olhos fechados” para a realidade imediata.

Nessa lógica, vemos com sobressalto o fato de Schwarz, no contexto da discussão, ironizar a postura de Gil, quando o crítico sugere que o “amor aos militares opressores” esteja relacionado ao efeito causado pelo uso do chá de auasca; de modo que a racionalidade do músico fosse comprometida. Diz o crítico sobre o músico: “O caráter regressivo do amor aos homens da ditadura dispensa comentários, e aliás não deixa de ser um documento do que pode a droga segundo as circunstâncias” (SCHWARZ, 2012, p. 93). Ora, na medida de uma alegoria da geração de 68, as drogas jamais poderiam ser vistas como um dado inócuo. Inserem-se no bojo de novos formatos reivindicativos da liberdade. Sugere para os movimentos contraculturais o questionamento do *establishment*, a revolução dos comportamentos e crítica aos valores sociais hegemônicos, bem como a busca por harmonia na relação sujeito-universo. A ideia de “paz e amor”, com extensão dos bons sentimentos aos militares, indicia uma esperança no ser humano e apresenta-se como oxigênio para se sonhar na vida sem guerra, violência e opressão, numa dinâmica que se veste de denúncia; não de conformismo, como propõe Schwarz.

Não temos dúvidas de que Schwarz aposta que uma obra de arte pode proporcionar várias leituras e impressões diversas, mas quando o crítico projeta sua análise exclusivamente para fora da obra de arte, deixa escapar o trabalho que todo artista faz na subjetividade. Ou seja, que a obra não é apenas, como defende Williams (2011), reflexo da sociedade, mas uma resposta do autor a essa sociedade. O músico apropria-se

com exaustão da ambiguidade, para, ao fim e ao cabo, destruir a unidade do “eu”, colocando-a no campo da abjeção, da impossibilidade, vendo em seu próprio rosto o indecifrável, cena que aparecerá também na prisão, quando a ausência de espelho dissipa o sujeito, impossibilitando-o de se reconhecer. Com isso mata o narciso que vivia dentro de si. Alegoricamente, a morte desse sujeito, ou apenas um “Narciso em férias”, insinua a morte de qualquer pretensão de fechamento das identidades, evidenciando os trânsitos e as identificações que inevitavelmente nos definem a cada momento. Na esteira de Hall (2011), sinaliza que o “sujeito não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente” (HALL, 2011, p. 12), até porque “a identidade plenamente unificada, completa, segura, coerente é uma fantasia” (HALL, 2011, p. 13). Nessa concepção, a identidade tornou-se uma “celebração móvel: formada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2011, p. 13). Cabe, portanto, aqui uma última observação a esse respeito, que aproxima o nosso pensamento ao de Penna (2017): a leitura de Schwarz sobre *Verdade Tropical*, redutora, por sinal, é pautada no pano de fundo da história, como uma alegoria coletiva, em que a consciência individual, imediata, as experiências e as vivências do sujeito pouco importam. Contraria o pensamento de Williams (2011) sobre a leitura do mundo e não convida os Estudos pós-coloniais para o diálogo.

Por fim, estamos convencidos de que, numa sociedade altamente polarizada, Caetano joga para si a responsabilidade de dissipação dos polos, estabelecendo pontes, mesmo que inconscientemente, com a proposta derridiana sobre o *entrelugar*, o *terceiro espaço*, em que se constitui a diferença cultural:

[...] a diferença cultural é também *différance*, identidades simultâneas, plurais e parciais que se manifestam em fluxos ininterruptos a colocar em xeque qualquer essência ou fundamento rígido e imutável que, até então, sustentava o discurso da modernidade, negando seus conceitos hifenizados, sua condição híbrida de nascença (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2012, p. 50).

Entre “os estudantes” e “os militares”, opta, portanto, por se voltar à plateia com sua arte, eliminando, poeticamente, a dualidade da cena. Entre se assumir “hétero” ou “homossexual”, apenas define-se como um ser “sexual” (VELOSO, 1997), confirmando, então, o pensamento de Adelia Miglievich-Ribeiro & Prazeres (2015) de que “podemos, na leitura do mundo e de suas representações, criar e recriar diferenças

plurais e incessantes, como num devir infindável, um para sempre diferir” (MIGLIEVICH-RIBEIRO; PRAZERES, 2015, p. 34). E, assim, sempre numa terceira margem, Caetano se conta, se canta, se encontra. Talvez, o crítico marxista entenda que o cultivo de ambiguidade em Caetano seja, nesse caso, excessivo, oportunista e lamentável. Nós, no entanto, não.

## Considerações finais

A dinâmica da pesquisa exige de nós, pesquisadores, o esforço necessário para “nomear”, com a honestidade devida, ideias com sementes da vida ou da morte geral, para usarmos uma metáfora de Raymond Williams (2011), quando o crítico diz:

Existem ideias, e modos de pensar, que contém sementes de vida dentro deles, e há outros, talvez profundamente em nossas mentes, com as sementes de uma morte geral. O nosso sucesso em reconhecer esses tipos, e ao nomeá-los fazer possível seu reconhecimento comum, pode ser literalmente a medida do nosso futuro (WILLIAMS, 2011, p. 442).

Recuperar ideias revolucionárias e iluminadas, como as de Williams, quando, já na segunda metade do ano de 2021, para onde quer que olhemos, saltam às vistas sementes da morte geral, para alguns, pode parecer “chover no molhado”, como explica o adágio popular carregado de pessimismo. Pessoas mais otimistas, de outro modo, tenderão a pensar que são justamente em tempos em que parece não haver novos modos de vida fora da mesmice em que vivemos, é que é necessário se apropriar de ideias de mudança como as semeadas por Williams, cuja proposta do projeto intelectual foi ressignificar as palavras chaves que usamos para entender cultura e sociedade, transformando o ato de pensar e analisar a cultura em mais um recurso de esperança (WILLIAMS, 2015). Em que pese o risco de esse nosso esforço não produzir bons frutos, preferimos não abrir mão desse sentimento, tentando “nomear” ideias com semente da vida geral. O Tropicalismo narrado por Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, traz muito dessas sementes, por isso merece atenção no campo das teorias que arraigam (re)existências.

A tese aqui apresentada defendeu, ancorada no pensamento pós-colonial/decolonial e no materialismo cultural de Raymond Williams, que *Verdade Tropical* insere o seu autor na lista de intérpretes da brasilidade, ainda que a rubrica do pensamento social brasileiro seja encabeçada por uma elite acadêmica.

Sustentamos ao longo da pesquisa que *Verdade Tropical* revisita, a seu modo, a brasilidade, assumindo uma escrita híbrida, entrelaçada pelo menos em três notáveis vieses: a) o viés autobiográfico, em que o autor, mais detidamente, recupera aspectos de sua vida, a partir de sua infância em Santo Amaro, conjugando tempo subjetivo e tempo histórico, na descrição de “Narciso em Férias”, de modo a descrever sua relação direta

com agentes militares, ao ser preso, e, posteriormente, exiliado; b) o viés ensaístico, por meio do qual o autor se coloca como intérprete da brasilidade e enfrenta questões complexas, a exemplo de cânones da sociologia, como Holanda, Prado e Freire; e, por fim, c) o viés histórico de *Verdade Tropical*, com o qual dá lume a um conjunto de eventos delimitados num espaço histórico, quando, no Brasil, havia uma efervescência cultural, à sombra da ditadura militar, em que diferentes narrativas de brasilidade entravam em disputa.

Esse contexto brasileiro inspira um dos maiores desafios desta tese: acompanhar os passos de Williams, dando valor à ideia de cultura como “experiência ordinária”, de todos (e para todos), produto e produção de um modo de vida determinado, que envolve um “modo de luta, de resistência”. O que implica defender que a crítica da cultura seria “um modo de compreender e aferir a organização da vida em um determinado momento histórico” (CEVASCO, 2001, p. 53). Nesses termos, o artista Caetano Veloso compartilha com todos, por meio de *Verdade Tropical* e de sua produção de modo geral, “o que se chama de imaginação criativa: ou seja, a capacidade de encontrar e organizar novas descrições da experiência, e transmiti-las” (CEVASCO, 2001, p. 53). Desse modo, assume a criatividade artística também como “ordinária”, cotidiana, visibilizando a arte “como uma especificação de um processo geral de descoberta, criação e comunicação, redefinindo seu estatuto e encontrando a maneira de ligá-la à vida social” (CEVASCO, 2001, p. 53).

Adensando as ideias, nos aspectos mais gerais, a escrita “ambígua” de *Verdade Tropical* possibilita-nos entendê-la como alegoria de “brasilidade”, sem pretensão de síntese, mas de reapropriação (e ressignificação) de elementos da tradição, numa perspectiva de modernidade que aponta para novas alternativas civilizatórias. Isso é possível perceber, a partir da ideia de “estruturas de sentimentos” proposta por Williams (2011). Essa ferramenta teórica nos permite ler as expressões emergentes (ou pré-emergentes) de resistência e oposição às práticas e às ideologias hegemônicas na ordem social existente, as quais se constituem apenas como fluxos, ainda que germinais.

Quando falamos de embriões de brasilidade revolucionária, referimo-nos a estruturas de sentimentos, para revelar articulações que expressam, embora, nem sempre elaborada, uma fase de mudanças na organização social ou, ao menos, uma tentativa de mudança.

Até porque uma estrutura de sentimentos, na perspectiva de Williams, traduzida por Cevasco (2001),

[...] é um tipo de articulação que expressa uma fase incipiente de mudanças na organização social. Sua existência é social, material e histórica: “[a estrutura de sentimento] é a articulação do emergente, do que se escapa à força acachapante da hegemonia que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação” (CEVASCO, 2001, p. 158).

Recuperando o itinerário da pesquisa que por ora se conclui — pelo menos, parcialmente, diríamos, se pensarmos, como Nelson Motta<sup>77</sup>, que “Caetano ainda é um mundo a ser descoberto” — vale partirmos das questões levantadas, na nota introdutória, que nos levam a pensar *Verdade Tropical*, em três eixos de investigação: a) o lugar desse livro, no mundo da literatura, b) aproximações e distanciamentos entre a interpretação de brasilidade na narrativa de Caetano Veloso e outros autores canônicos do pensamento social brasileiro e c) a relação de *Verdade Tropical* com a crítica literária, mais notadamente no debate que envolve o modo como o Tropicalismo lidou com os desafios impostos pela modernidade.

Apropriamo-nos das ferramentas teóricas em torno do pensamento de Williams, somando-as a conceitos caros à teoria “pós-colonial”, que, insistimos, tratam de pensar a “existência”, de modo mais amplo, e uma teoria que, também, fala de experiências, de afetos e afetações, portanto, de vivências, de sentimentos, fazendo remissão a uma consciência prática, nem sempre elaborada e que narra realidades que raramente a sociologia dogmática teria a perspicácia de alcançar (MIGLIEVICH, 2012; 2015). A partir daí, foi possível conceber *Verdade Tropical*, como uma escrita híbrida, que transita entre diferentes gêneros textuais e se apresenta como uma versão de narrativa sobre “brasilidade”, o que, supomos, pode nos oferecer dados para uma compreensão melhor sobre nós, e sobre os sonhos e as utopias experimentados por artistas brasileiros, contadores (e cantadores) de histórias que ficcionalizam “verdades”.

---

<sup>77</sup> Palestra Ciclo de Conferências "Poesia cantada: melodia e verso", Conferência: "Memórias de Caetano Veloso", Coordenação: Acadêmico Zuenir Ventura, realizada na Academia Brasileira de Letras, em 09/05/2019. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/videos/ciclo-de-conferencias/memorias-de-caetano-veloso>>. Acesso em: 31/07/2021.

Na busca por um “lugar” para o livro, encontrou-se um “anti-lugar”, ou, melhor dizendo, nos termos de Santiago (2019), um entrelugar; o que nos remete ainda ao espaço da escrita “mestiça”, sugerida por Anzaldúa (2005).

Elegendo Schwarz (2012) como um dos representantes da crítica com ferramentas de “ataque” mais pontiagudas, algumas posições de Caetano frente aos desafios da modernidade podem ser esclarecidas, à luz das ferramentas teóricas que adotamos e do auxílio de autores com os quais nosso pensamento se vincula.

A primeira delas é de que a bandeira do marxismo vulgar, por assim dizer, em que pesem suas estruturas de sentimentos se relacionarem com uma certa brasilidade revolucionária (RIDENTI, 2010a), apresenta-se como uma alternativa descartável, na visão de Caetano Veloso, por propor a “ditadura do proletariado”, como solução político-social. As “cartilhas marxistas”, responsáveis por mover o sentimento de parte da esquerda não traziam para o debate público, àquela altura, temas importantes como liberdade individual, questões de etnia, de gênero, bem como abertura para o mundo, ou seja, promoção de intercâmbios culturais, numa perspectiva mais universal. O que evidentemente justifica a posição de Caetano Veloso de objeção a qualquer tipo de projeto civilizatório que restrinja direitos às liberdades individuais. Tal nota serve tanto para a direita quanto para a esquerda política.

Com isso, Caetano Veloso propõe a destruição do mundo binário, vendo no múltiplo, no ambíguo, nas contradições, outros caminhos para a civilização. O Tropicalismo, em sua visão, apresenta-se como uma proposta nesse sentido, pois, mesmo com ênfase mais na estética do que na política, apresenta-se como uma experiência de “brasilidade-mundo”:

Pode-se ver que a experiência viva da brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento tem uma história peculiar ao devir das artes e da cultura no Brasil, ao mesmo tempo em que está sintonizada com o cenário político e internacional. Polos contraditórios convivem em diferentes intensidades e arrumações internas em diversos movimentos e obras de artistas específicos: brasilidade e internacionalização; passado e futuro; raízes culturais e modernidade (RIDENTI, 2010a, 92).

Isso, em certa medida, responde às críticas que taxam o Tropicalismo como herdeiros da tradição freyrena, e que, de forma míope, enxergam no movimento uma expressão de harmonia, quando ele propõe justamente um olhar atento para negociar as contradições e multiplicidades culturais. Noutras palavras, no terreno do Tropicalismo, como também

em território das teorias pós-coloniais com as quais dialoga, há sempre lugar para as tensões. Não, por exemplo, para a ideia de “raças em harmonia”, do sincretismo puro e simples. E, desse modo, põe em evidência outras respostas ao mundo, que problematizam as dicotomias, quaisquer que sejam. Sua proposta de “curtição, numa boa”, mostrada na música “Sampa”, que traduz o espírito de uma geração de artistas, nesse caso, não revela sintoma de alienação, sintetizado num modo contemplativo de levar a vida. Ou seja, simplificada na ideia de que se a sociedade não pode ser transformada, deve-se pelo menos curtir-la. O Tropicalismo narrado em *Sampa*, bem como o narrado em *Verdade Tropical*, aponta para a necessidade de construirmos “novos quilombos de Zumbi”, como reduto de esperança por libertação, mesmo que esse sentimento esteja no seu estado limiar.

À parte disso, vê-se que nós, brasileiros, não somos, portanto, como pensava Prado, homens “tristes”, como resultado de nossa formação cultural. Nem tampouco precisamos da alegria, do carnaval, como abrigo para nossas mazelas. Não é isso que a leitura de *Verdade Tropical* incita. Na alegria, no deboche, na carnavalização da linguagem tropicalista, gestam-se movimentos de transgressões e de rupturas, anunciadas por vozes populares de homens, mulheres, negros, índios, crianças, enfim, de um povo marginalizado.

Acredita-se, a partir das reflexões aqui expostas, que nenhuma hegemonia é incorrosível. Em todo sistema, seja político ou mercadológico, por mais estruturalmente blindado que possa parecer, sempre haverá brechas. Alguma fissura, por menor que seja. E foram nessas fissuras que se alojaram “as estruturas de sentimentos” relacionadas à brasilidade revolucionária.

Por fim, essas ideias fazem remissão ao procedimento antropofágico herdado da teoria oswaldiana, do qual o Tropicalismo também se alimentou, para em vez de propor uma solução do problema da identidade brasileira, questionar a exigência dessa identidade. Explicando melhor o procedimento antropofágico-tropicalista, à guisa de conclusão: o colonizado se alimenta da “voz” do colonizador, não para silenciá-lo, invertendo-se apenas os papéis de poder e domínio cultural, mas para fazer com que todos tenham direito à fala, ao som, contribuindo, de alguma forma ou em alguma medida, para que o sonho de Williams de uma cultura comum (WILLIAMS, 2015) se torne imaginável.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Meio sem fim**: notas sobre a política. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2015.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: Adorno, W.T, **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida, Ed. 34, Coleção Espírito Crítico, 2003, p. 15-45.

ADESINA, Jimi O. **Sociology and Yoruba Studies**: epistemic intervention or doing sociology in the “vernacular”? African Sociological Review/Revue Africaine de Sociologie, v. 6, n. 1, 2002. Isso tem q ir para a bibliografia final. Não é nota de rodapé.

ALKMIM, Gustavo. **O homem cordial e o homem traduzido**: a modernidade na cena pós-moderna. Dissertação de Mestrado: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2008. 216 f.

ALMEIDA, José Miguel. **Do pré-Tropicalismo aos sertões**: conversas com Zé Celso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

ALMEIDA, Rômulo Santos de. **Oswald de Andrade e Gilberto Freyre**: Sentidos do “nacional” e do “regional” na construção da brasilidade / Rômulo Santos de Almeida. – Recife: Ed. UFPE, 2020.

ANDERSON, Perry. Modernidade e Revolução. **Novos Estudos Cebrap**, n. 14, 1986.

ANZALDÚA, Gloria (2005), La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência. **Revista Estudos Feministas**, 13(3), 704-719. Tradução de Ana Cecilia Acioli Lima. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000300015](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300015). Acesso e: 28/04/2021.

ANTUNES, Danielle. **Par Manière d’essai**: Montaigne e a filosofia do ensaio. [Tese]. Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2018.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento Araújo & SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: Implicações políticas. **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], 79 | 2007, posto online no dia 01 outubro 2012, consultado o 14 setembro 2020. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/728>;

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRITO, Rocha Brasil. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2ª ed. Revista e ampliada, 1974.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2ª ed. Revista e ampliada, 1974.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução: Ana Regina Lessa; Heloíza Pezza Cintrão. Tradução da introdução: Gênese Andrade. 4ª ed. 8ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. (Ensaio Latino-americanos 1).

CANNITO, Newton. **Choque de Tropicalismo: Cinema e TV**. São Paulo: Inversos, 2013.

CEVASCO, Maria Elisa. Modernização à brasileira. **Revista Instituto Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 59, p. 191-212, dez. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89042/91945>>. Acesso em 05/05/2021.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CENTENARO, Natasha. A discussão dos gêneros híbridos e o processo criativo na elaboração e escritura do romance-peça Histórias de silêncio para encenar: uma autorreflexão. **Revista Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**. Dossiê: Teorias do Processo Criativo. Porto Alegre: UFRGS, vol. 10, nº 0, Janeiro-Junho de 2014. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/46941/30144>> . Acesso em: 09/11/2021.

D'ANGELO, Biagio. História híbrida da literatura: uma questão de gêneros. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.14, 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/219-671-1-PB.pdf>. Acesso em: 14 de janeiro de 2021.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1997.

DELL'ISOLA, Regina L.Péret. Gêneros híbridos: contornos difusos?, **Anais do Evento PG Letras 30 Anos**, Vol. I (1): 66-80. Disponível em: [https://social.stoa.usp.br/articles/0047/3726/1.6\\_Regina\\_L.P\\_ret\\_Dell\\_Isola.pdf](https://social.stoa.usp.br/articles/0047/3726/1.6_Regina_L.P_ret_Dell_Isola.pdf) Acesso em: 22 de janeiro de 2021.

DINIZ, Sheyla Castro. “Esquecer Williams?”: materialismo cultural, estruturas de sentimento e pesquisas sobre música popular no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 77, p. 168-183, dez. 2020.

DOLHNIKOFF, Luiz. Verdade tropical de Caetano Veloso: a arte de então e a de agora. **Siliba: Revista de poesia e crítica literária**. 2012. Disponível em: <https://sibila.com.br/cultura/verdade-tropical-de-caetano-veloso-a-arte-de-entao-e-a-de-agora/5266>. Acesso em: 22 de julho de 2021.

DOMINGUES, José António. **O Ensaio como Método**. LusoSofia: Press, Covilhã, 2019. Disponível em: <[http://www.lusosofia.net/textos/20190809-domingues\\_jose\\_2019\\_ensaio\\_como\\_metodo.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/20190809-domingues_jose_2019_ensaio_como_metodo.pdf)>. Acesso em: 24 de março de 2021.

DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. **Caetano: uma biografia, a vida de Caetano Veloso, o mais doce dos bárbaros**. São Paulo: Seoman, 2017.

DUARTE, Pedro. **Tropicália ou Panis et circencis**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura de brasileira. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DUSSEL, Enrique. A Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Dossiê: Decolonialidade e Perspectiva Negra**. Sociedade e Estado, 2016. Disponível em: <http://ojs.bce.unb.br/index.php/estado/article/view/19920/0> . Acesso em: 25/04/2021.

DUSSEL, Enrique. Europe, modernity and eurocentrism. **Nepantla: Views from South**, v. 13, p. 465-478, 2000.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: Editora da UFBA. 2008. Tradução de Renato da Silveira e Prefácio de Lewis R. Gordon.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, alegria**. 4ª edição. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FERRAZ, Eucanaã. **Caetano Veloso: Letra só; Sobre as letras**. Volume 1. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

\_\_\_\_\_. Objeto sim. In: VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. [organização e apresentação Eucanaã Ferraz] – São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Formas e variações autobiográficas**. A autoficção. In.: ——— Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdURJ, 2013, p. 13-74.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Fundação Gilberto Freyre. Recife: 48ª ed. Global Editora, [1933] 2003.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1979.

FRANCO, M. M. de A. Ouro Preto dos poetas modernistas. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 33, n. 1-2, p. 211–224, 2015. DOI: 10.20396/remate.v33i1-2.8636453. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636453>. Acesso em: 25 set. 2021.

GAJANIGO, Paulo. Evocações e disputas sobre o “Clima da Abertura” durante o período de transição no Brasil (1974-1985). **RBS**, v. 08, n. 18, p. 161-182, Jan-Abr, 2020. Disponível em <https://www.redalyc.org/journal/5957/595765944007/html/>. Acesso em 24 de agosto de 2021.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: — NORONHA, Jovita Maria G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: NORONHA, Jovita Maria G. Belo Horizonte; GUEDES, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GIANETTI, Eduardo. Resenha: Verdade Tropical. In: GIANETTI, Eduardo. **O elogio do vira-lata e outros ensaios**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

GONÇALVES, Felipe Lopes. **O corte otobiográfico em Verdade Tropical**. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2015. 90 f.

GUERINI, Andreia. Reflexões sobre uma ausência. **Revista Anuário de Literatura 8**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. Santa Catarina. Brasil. 2000. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5416/4778>>. Acesso em: 13 de março de 2021.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Guaracira Lopes Louro. 11ª edição atualizada. 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. 1ª edição atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 1902 – 1982. São Paulo: Companhia das Letras. 26ª ed. 1995.

JACINO, Ramatis. Que morra o homem cordial: Crítica ao livro Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda. Sankofa. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, Ano X, NºXIX, agosto/2017. Disponível em: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/137189-Texto%20do%20artigo-264759-1-10-20170818%20(1).pdf> Acesso em: 10 de julho de 2021.

JULIÃO, Rafael. **Infinitamente pessoal – Caetano Veloso e sua verdade tropical**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Betel, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organizadora: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Lisboa: Edições 70, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução: Wilson Martins (revisada pelo autor). São Paulo: Editora ANHEMB Limitada: 1957.

LONTRA, Hilda Orquídea Hartmann. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). **A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. Brasília: SP – Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LOYER, Emmanuelle. **Lévi-Strauss**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

LOPES, Paulo Eduardo. **A desinvenção do som – leituras dialógicas do Tropicalismo**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

LUKÁCS, **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUZ, Eduardo. Tristes Trópicos, 50 anos. **Revista de Letras**, v. 1, n. 27, jan/dez., 2005

MACIEL, Keila Mara de Souza Araújo. **O ensaio na crítica literária brasileira contemporânea**. Tese de doutorado. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2017. 178 f.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: memórias do tempo do Tropicalismo. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

MICELI, Sérgio. (1980). Biografia e cooptação (o estado atual das fontes para a história social e política das elites no Brasil). **Jornal do Brasil**, 23 nov. Caderno Especial, p. 3.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e a Classe dirigente no Brasil (1920- 1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia Maria; PRAZERES, Lílian Lima Gonçalves dos. A produção da subalternidade sob a ótica pós-colonial (e decolonial): algumas leituras. **Temáticas**, Campinas, 23, (45/46): 25-52, fev./dez. 2015.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia Maria. Darcy Ribeiro e Utopia no Exílio LatinoAmericano: -Estruturas de Sentimentos- como Hipótese Metodológica. **Revista Tomo**, v. 1, p. 15-40, 2018.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia M. Intelectuais, Diáspora e Cultura: por uma crítica antimoderna e pós-colonial. **Mouseion**, n. 12, maio/2012, pp. 44-55. ISSN 198-7207. Disponível em: <<http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/viewFile/402/408>>. Acesso em: junho de 2021.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia M. Por uma razão decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 66-80, jan.- abr. 2014.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia Maria. **Raymond Williams e estruturas de sentimentos**: os afetos como criatividade social. **RESGATE (UNICAMP)**, v. 28, p. 1-22, 2020.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia Maria. Sobre 'estruturas de sentimentos' e contra-hegemonia em Raymond Williams. Rio de Janeiro: **BLOG Sociófilo - IESP-UERJ**, 2016 (BLOG Sociófilo - (Co)Laboratório de Teoria Social).

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOTTA, Nelson. **Música, Humana Música**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais** - solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.

NASCIMENTO, Jorge Luiz. Exclusão e globalização: racismo e cultura. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Um tigre na floresta de signos**: Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 700 – 726.

\_\_\_\_\_. Violência policial, racismo e resistência: notas a partir da MPB. **Contexto** – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras, v. 1, p. 193-218, 2019.

\_\_\_\_\_. **Visagens**. Vitória/ES: Cousa, 2018.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Rev. bras. Hist.** v. 18, n. 35. São Paulo, 1998.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). Tradução: NORONHA, Jovita Maria Gerheim; GUEDES, Maria Ines Coimbra. **O pacto autobiográfico**: De Rosseau à Internet – PhilippeLejeune. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

OLMOS, Ana Cecilia. Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 38, Brasília, julho/dezembro, 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: Cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAIANO, Enor. **Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral. Cultura comum, reflexões acerca da obra de Raymond Williams. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 163, p. 87-98, dez, 2014. Disponível em <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/25172>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

PAIXÃO, Alexandro Henrique; Trevisan, Anderson Ricardo. Raymond Williams, cultura e extensão universitária. **Resgate - Rev. Interdisciplinar de Cultura**, v. 28, p. 1-23, 2020. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8657391/22735>. Acesso em 15 de setembro de 2021.

PENNA, João Camillo. **O tropo tropicalista**. Circuito/Azougue, Rio de Janeiro, 2017.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo**: todos ao passos do conceito em Max Weber. São Paulo: USP, Curso de Pós-Graduação em Sociologia/Ed. 34, 2003.

PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. In: Pignatari, Décio. **Contracomunicação** / Décio Pignatari. - 3. ed. rev. - Cotia: Ateliê Editorial, 2004. Disponível em: [https://monoskop.org/images/a/ae/Pignatari\\_Decio\\_Contracomunicacao\\_3a\\_ed.pdf](https://monoskop.org/images/a/ae/Pignatari_Decio_Contracomunicacao_3a_ed.pdf)> Acesso: Agosto de 2019.

PIRES, Jerusa Ferreira. A viagem de Ulisses. In: VALENTE; SANTIAGO (Org.). **O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro**. São Paulo: Letras e Voz, 2011.

PRADO JR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. 1869-1943**. 2ª edição, São Paulo: IBRASA [Brasília]: INL, [1928] 1981 (Biblioteca estudos brasileiros, v.3). Disponível em: < [http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Paulo\\_Prado\\_-\\_Retrato\\_do\\_Brasil.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Paulo_Prado_-_Retrato_do_Brasil.pdf)>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (Orgs.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.

QUINTAS, Fátima. Tristes Trópicos ou Alegres Trópicos? O lusotropicalismo em Gilberto Freyre. **Revista Ciência & Trópico**, Recife, v. 28, n. 1, p. 21-44, jan./jun., 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010a.

\_\_\_\_\_. **Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

\_\_\_\_\_. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan.-jun. 2007.

\_\_\_\_\_. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2010b.

ROCHA, Gilmar. Etnopoética do olhar. **Sociedade e Cultura**, v. 4, n. 1, 30 out. 2007. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/2229>>. Acesso em: 11 de janeiro de 2021.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Manifesto Antropófago”. In: — **Antropofagia hoje?: Oswald Andrade em cena**. [org. João Cezar de Castro Rocha & Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É realizações, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. Oswald em cena: o Pau-Brasil, o Brasileiro e o Antropófago. In: — **Antropofagia hoje?: Oswald Andrade em cena**. [org. João Cezar de Castro Rocha & Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É realizações, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Uma Teoria de Exportação? Ou: ‘Antropofagia como visão de mundo’”. In: — **Antropofagia hoje?: Oswald Andrade em cena**. [org. João Cezar de Castro Rocha & Jorge Ruffinelli]. São Paulo: É realizações, 2011.

RONCARI, Luiz. Tristes trópicos/ Trópicos tristes. **Teresa revista de Literatura Brasileira** [19]; São Paulo, 2018, p. 135. Disponível em:

<file:///C:/Users/usuario/Downloads/150506-Texto%20do%20artigo-324743-1-10-20181213%20(2).pdf>. Acesso em: 04 de Janeiro de 2021.

SALLES, Paulo de Tarso. As identidades “Gilberto” e a identidade nacional. In: VALENTE; SANTIAGO (Org.). **O Brasil dos Gilbertos**: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro. São Paulo: Letras e Voz, 2011.

SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco. 2006.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 173-179, 1º jul. 2008. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf). Acesso em: 28 mar. 2021.

SANTIAGO, Silviano. Caetano enquanto superastro. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Edição Ampliada. Recife: Cepe, 2019.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Edição Ampliada. Recife: Cepe, 2019.

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: \_\_\_\_\_. **Cultura brasileira**: tradição / contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FUNARTE, 1987, p.111-146.

SANTOS, Júlio Netos dos. **Renovação dos discurso sobre o Nordeste e a identidade nordestina através do sincretismo cultural em letras de músicas do Tropicalismo**. Dissertação de mestrado: Pau de Ferro, RN, 2012. 197 f.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira – Das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2017.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2012b.

\_\_\_\_\_. Cultura e Política, 1964 – 1969: Alguns esquemas. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. Nota sobre vanguarda e conformismo. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Política e Cultura. In: **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. 2012. In: SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/04/roberto-schwarz-martinha-versus-lucrecia-1.pdf> >. Acesso em: 14/09/2021.

SOARES, Eliane Veras. Literatura e estruturas de sentimento: fluxos entre Brasil e África. **Sociedade e Estado**. Brasília, vol. 26, n. 2, maio/ago, 2011, pp. 95-112. Disponível em: < <https://www.scielo.br/pdf/se/v26n2/v26n2a06.pdf>>.

SOARES, Luiz Eduardo. **A duplicidade da Cultura Brasileira**. In.: SOUZA (Org.). **O malandro e o protestante**: a tese weberiana e a singularidade cultural brasileira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **Brasil-Tropicália**: Do itinerário de uma arte brasileira à destruição da aura artística em Hélio Oiticica. Tese de Doutorado: Universidade Federal de Pernambuco, 2003. 320 f.

SOUZA, Jessé. **A Classe média no espelho**: Sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

\_\_\_\_\_. **A Elite do Atraso**: Da Escravidão à Lava Jato, [e-book]São Paulo: Editora Leya, 2017.

\_\_\_\_\_. **A tolice da inteligência brasileira ou como o país se deixa manipular pela elite**. São Paulo: LeYa, 2015.

SOVIK, Liv. **Tropicália Rex**: música popular e cultura brasileira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

TAYLOR, Charles. **Sources of the Self**: The Making of the Modern Identity. Cambridge: Harvard Press, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, Ltda, 2010.

\_\_\_\_\_. **O samba agora vai... a Farsa da música popular no exterior**. São Paulo: Editora 34, Ltda, 2015. p. 51-75.

THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa**. Trad. de Denise Bottmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 3 v.

VELOSO, Caetano. “Democracia racial” rima com “homem cordial”. São Paulo: **Folha de São Paulo**. 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200612.htm>>. Acesso: julho de 2019.

VELOSO, Caetano. **Letra só**: Sobre as letras: organização Eucanaã Ferraz. — São Paulo. Companhia das letras. 2003.

\_\_\_\_\_. **Narciso em Férias**. 1ª ed. São Paulo: Campanhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. **O mundo não é chato**. [organização e apresentação Eucanaã Ferraz] – São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Verdade Tropical**. São Paulo: Campanhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Verdade Tropical**. 2ª reimpressão. São Paulo: Campanhia das Letras, Edição comemorativa de 20 anos, 2017a.

\_\_\_\_\_. **Verdade Tropical**. 2ª reimpressão. São Paulo: Campanhia das Letras, Edição de bolso, 2017b.

VELLOSO, Monica Pimenta. A literatura como espelho da nação. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1988, p. 239-263.

VENTURA, Zuenir. **1968: o que fizemos de nós**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

VERENA, Albertini. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, volume 4, nº 7, 1991, p. 66 – 81. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2313/1452>. Acesso em: 24 de janeiro de 2021.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/ Ed. UFRJ, 1995.

VILLAS BÔAS, Glaucia. **Mudança provocada**. Passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: \_\_\_\_\_. **Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo**. São Paulo: Unesp, 2015.

\_\_\_\_\_. **A política e as letras**. Entrevistas da New Left Review. Tradução: André Glaser. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

\_\_\_\_\_. Base e Superestrutura na Teoria Cultura Marxista. **Revista USP**, São Paulo, n. 65, mar/mai 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13448/15266>. Acesso em: 14/Jul. de 2021.

\_\_\_\_\_. **Cultura e materialismo**. Tradução: André Glaser. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, Guilherme. **Folha explica Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

WISNIK, José Miguel. Considerações sobre os quatro Gilbertos: Uma proposta aparentemente despropositada. In: VALENTE; SANTIAGO (Org.). **O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro**. São Paulo: Letras e Voz, 2011.