

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS**

JULIANA PERES TERRA

***Verdade tropical: uma percepção do movimento***

Porto Alegre

2012

JULIANA PERES TERRA

***Verdade tropical: uma percepção do movimento***

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial à  
obtenção do grau de Licenciatura em Letras  
pela Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul.

Professor Orientador: Dr. Homero José  
Vizeu Araújo

Porto Alegre

2012

JULIANA PERES TERRA

***Verdade tropical: uma percepção do movimento***

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial à  
obtenção do grau de Licenciatura em Letras  
pela Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul.

Aprovado em: \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Professor orientador: Homero José Vizeu Araújo

---

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

---

Tiago Lopes Schiffner

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo pela orientação não só deste Trabalho de Conclusão de Curso, mas por tudo que pude aprender durante os dois anos em que tive o prazer – e orgulho – de fazer parte do grupo de pesquisa Nacional-desenvolvimentismo: tensão na forma literária e promessas de integração social – carinhosamente apelidado de Enquanto tiver bambu vai flecha -, participar desse grupo foi, com certeza, fundamental para que a graduação fizesse sentido para mim; agradeço também pelo companheirismo de muitos Quarups, cafés no Antonio etc.

Não posso deixar de agradecer à “guria do sobrenome gigante”, Pri, porque se não fosse a iniciativa dela, o Enquanto tiver bambu vai flecha não existiria. Pri, muito obrigada, por ter tornado isso possível, e por tudo que a gente dividiu nesses anos todos; um upa pra ti. Agradeço também aos outros bambuzeiros, Giovani, Mari, Tiago e Victor pelas gargalhadas, bobagens e cervejas; pelos abraços e livros emprestados... Sem vocês, não teria tido graça.

Um muito obrigada a todos(as) amigos(as), colegas, colegas-amigos(as) e professores e professoras – por questão de espaço, infelizmente, não cabem todos os nomes aqui – que possibilitaram que esses anos de graduação - que, finalmente, chegam ao fim - fossem não só intelectualmente proveitosos, mas também afetivamente significativos para mim.

E, agradecimentos mais do que especiais para meus pais, Gilce – a responsável por eu ser fã do Caetano - e Eugênio, pelo amor enorme, pelas conversas, pelos conselhos, por me apoiarem sempre em tudo. Cá, Du e Gus, a vocês agradeço o amor, as risadas, as cantorias, enfim, por vocês serem como são. Cá, desculpa, eu gostei tanto que tive que “roubar”: *O clube dos picadinhos cuida dos seus, e sou grata por fazer parte dele.*

*Ou o mundo se brasilifica ou vira nazista.*

Jorge Mautner

## RESUMO

A presente monografia trata do livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso; são abordados os seguintes aspectos da obra: a relação de seu autor com a arte de esquerda engajada dos anos 60, o comportamento narrativo de Caetano. Este trabalho apresenta, também, breve revisão bibliográfica da fortuna crítica sobre a tropicália.

**Palavras-chave:** *Verdade tropical*; Caetano Veloso; tropicália.

## ABSTRACT

This paper it's about the Caetano Veloso's book *Verdade tropical*; it presents these aspects of the book: how the author relates with the political art in the 60's, the narrative behavior of Caetano. This paper also shows a short literature review about the tropicália.

**Key-words:** *Verdade tropical*; Caetano Veloso; tropicália.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2. VISÕES EXTERNAS DA TROPICÁLIA: INTELECTUAIS RETRATAM O MOVIMENTO.....</b>	<b>10</b>
2.1. <i>ABSURDO, O BRASIL PODE SER UM ABSURDO/ATÉ AÍ, TUDO BEM, NADA MAL.....</i>	<i>10</i>
2.2. <i>AQUI TUDO PARECE QUE É AINDA CONSTRUÇÃO E JÁ É RUÍNA.....</i>	<i>15</i>
2.3. <i>O BRASIL TEM UM OUVIDO MUSICAL QUE NÃO É NORMAL.....</i>	<i>16</i>
<b>3. VISÃO INTERNA DA TROPICÁLIA: A VERDADE DE CAETANO.....</b>	<b>19</b>
3.1. <i>TUDO, TUDO NA BAHIA/FAZ A GENTE QUERER BEM.....</i>	<i>19</i>
3.2. <i>DISCRETA PRESENÇA.....</i>	<i>24</i>
3.3. <i>ELIS.....</i>	<i>29</i>
<b>4. NARRADOR.....</b>	<b>32</b>
<b>5. CONCLUSÃO.....</b>	<b>36</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>37</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>39</b>



## 1. INTRODUÇÃO

*Verdade tropical* (1997) é, como as boas obras costumam ser, de difícil classificação, vou deixar, portanto, que o próprio autor o explique:

(...) 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. (...)<sup>1</sup>

O tema central do livro, portanto, é o período tropicalista da carreira de seu autor, mas vai além. Ao fazer uma análise de sua trajetória enquanto artista popular no Brasil, Caetano está fazendo o balanço de sua geração e do que essa geração fez pela cultura e história do país. Apesar de afirmar ter escrito *Verdade tropical* de maneira despretensiosa, ao longo da leitura é notável que há boa dose de pretensão nesse livro: a obra se apresenta como um – longo – ensaio sobre a cultura brasileira, cuja tese gira em torno da centralidade da canção popular - tendo João Gilberto como o mestre supremo e insuperável dessa arte - como o ponto alto da singularidade cultural brasileira. Roberto Schwarz fez uma interessante comparação entre o livro de Caetano e a obra de Antonio Candido, *A formação da literatura brasileira*, Schwarz afirmou que a posição que Machado de Assis ocupa na história da literatura brasileira – de acordo com Candido – é paralela à posição de João Gilberto na história da canção brasileira – de acordo com Veloso. Machado e João seriam, assim, dois grandes mestres da periferia do capitalismo, que souberam trabalhar com a tradição (parca, no caso de Machado e muito rica, no caso de João; mas em ambas as situações, eram tradições que careciam de síntese) e reinventá-la de tal modo que a partir deles, pontos altos da tradição, é possível distinguir uma linhagem.

Esta monografia abordará apenas alguns dos tantos temas possíveis dentro de *Verdade tropical*. A análise está centrada, principalmente, no capítulo *Bethânia e Ray Charles* da *Parte 1*, no comportamento narrativo de Caetano e em uma breve revisão bibliográfica de (algumas) interpretações críticas do período tropicalista, com foco na produção musical.

---

<sup>1</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 18.

## 2. VISÕES EXTERNAS DA TROPICÁLIA: INTELECTUAIS RETRATAM O MOVIMENTO

### 2.1. ABSURDO, O BRASIL PODE SER UM ABSURDO/ATÉ AÍ, TUDO BEM, NADA MAL<sup>2</sup>

Roberto Schwarz, no clássico ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, escrito entre 1969 e 1970, faz uma análise do estado político-cultural do Brasil naquele período. Schwarz faz um apanhado do período pré-golpe, o período democrático pós Vargas, o avaliando de maneira muito positiva, uma vez que se tratou de um momento raro na história do país em que se percebia um projeto de revolução no ar: (alguns) políticos, intelectuais e artistas engajados juntamente com o povo para fazer mudanças, que tornariam a sociedade brasileira mais igualitária. Havia uma hegemonia de esquerda, tanto nas artes quanto na política, que não impediu, contudo, que no 1º de abril de 1964 a direita tomasse o poder, por meio do golpe militar.

Se até 1964 era possível dizer que havia um nível de comunhão entre os interesses populares e os interesses da intelectualidade – exemplos disso foram os Centros Populares de Cultura (CPCs) da UNE (União Nacional dos Estudantes), o método de alfabetização de adultos de Paulo Freire etc. -, depois o quadro muda drasticamente com a saída de cena do povo. Com a repressão governamental já não era mais viável uma verdadeira aliança com as massas, não obstante os produtores de cultura da esquerda mantivessem esse ideal em seu horizonte. A repressão se deu, no início, mais fortemente em cima das massas populares e seus líderes, mas a partir do final de 1968, contudo, o cenário muda:

(...) O regime respondeu, em dezembro de 1968, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - outras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> VELOSO, Caetano. **Love, love, love.**

<sup>3</sup> SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: 1978, p. 63.

Em 13 de dezembro era decretado o AI-5 que, entre outras determinações, instaurava a censura prévia no país e garantia ainda mais poderes ao presidente, que poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmeras de Vereadores. Segue-se daí o período em que muitos foram obrigados a exilarem-se fora do país, além dos que não puderam sair, porque acabaram morrendo nos porões da ditadura.

Interessa, aqui, acompanhar mais de perto as considerações que faz Roberto Schwarz acerca da arte de esquerda, em especial o teatro, e a tropicália – que o autor não pôde enquadrar como sendo de esquerda, mas tampouco como sendo indubitavelmente de direita -, que se mostra como um dos pontos mais profícuos e delicados, no que se refere ao tropicalismo, da análise de Schwarz. O autor também fala da literatura, mas de maneira bem menos expressiva. É importante notar que o debate, na época, estava nas artes públicas, veja-se, por exemplo, as polarizações entre a MPB e a tropicália nos festivais promovidos pela Record e a Globo nos anos 60-70. Os setores consumidores e produtores da arte de esquerda acreditavam que o diálogo com o público poderia de fato ajudar a reverter a situação política do Brasil, por isso a ênfase nas artes públicas em detrimento das privadas, como a literatura. Não que não tenha havido literatura representativa desse debate, apenas seu alcance não poderia ser o mesmo do que o de peças teatrais e festivais de canções; já que os meios para participar efetivamente da política estavam fechados, usava-se o palco e a platéia para viabilizar essa necessidade. É digna de nota a ausência de qualquer comentário a respeito dos festivais de canção televisionados dos anos 60, o que é um sintoma do caráter elitista do crítico, que opta por comentar o que se passa nos palcos dos teatros, mas não o que acontece nos palcos da televisão.

Schwarz faz uma comparação entre as duas companhias de teatro de esquerda mais influentes da época, o Teatro de Arena, dirigido por Augusto Boal, e o Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Boal seguia uma linha brechtiana, ou seja, as peças do Arena tinham forte cunho didático; seu principal objetivo era despertar a consciência dos espectadores, fazê-los engajarem-se na luta contra a opressão. O Oficina tinha um perfil mais anárquico, violento, a idéia não era doutrinar a platéia, mas chocá-la, colocá-la em contato com algo que a revoltasse; o ideal era provocar desconforto no espectador. O Teatro de Arena buscava a identificação da platéia com os personagens desfavorecidos e o drama por eles vividos na encenação, o Teatro Oficina provocava um distanciamento entre platéia e personagem sofredor, por

vezes, aquela se identificava justamente com o agressor, estando aí a grande carga de radicalidade e virulência do Oficina. Apesar de apresentar críticas a ambas abordagens, parece que Schwarz nutre mais simpatia pelo trabalho de Boal do que pelo de Zé Celso; o Arena tendia a mistificar o povo – que não fazia parte da platéia, esta era composta pela burguesia, apenas era encenado em cima do palco - e oferecer soluções simplificadoras e pouco complexas; quanto ao Oficina, reproduzo aqui um trecho ilustrativo do pensamento de Roberto Schwarz:

(...) De fato, a hostilidade do *Oficina* era uma resposta radical que a outra [Teatro de Arena], à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em consequência, apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, restou uma tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes. (...) <sup>4</sup>

Se o Teatro de Arena tem problemas, o Teatro Oficina tem mais ainda, na visão schwartiziana, aquele pecava pela mistificação e simplificação dos problemas sociais, mas pelo menos tentava fazer com que as *classes dominantes* tomassem *consciência moral* de que precisavam unir-se às classes baixas contra um inimigo comum; apesar das perdas estéticas, estava em jogo algo muito mais importante do que isso, na visão de Schwarz e de muitos outros esquerdistas, o ganho ético de se insurgir contra a ordem estabelecida e buscar uma sociedade mais democrática; enquanto este abria mão completamente de promover a conscientização das classes dominantes, o que equivale a dizer que eles, talvez, estivessem mais alinhados com a ditadura do que contra ela. Vale lembrar que Caetano Veloso teve problemas com a visão de mundo proposta por Boal e seu Teatro de Arena, mas experimentou um espetáculo do Teatro Oficina – a encenação da peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, em 1967 – como sendo algo de profunda significação para a cultura brasileira e um dos estopins para o surgimento do movimento tropicalista. A crítica que Schwarz faz da tropicália tem pontos em comum com suas ressalvas acerca do Oficina: ambos são ambíguos, pendendo ora para uma contestação da ditadura ora para um alinhamento ideológico com ela.

(...) Assim, a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão. Nessas condições, em 64 o pensamento caseiro alçou-se à eminência histórica. Espetáculo

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 86.

acabrunhador especialmente para os intelectuais, que já se tinham desacostumado. Esta experiência, com sua lógica própria, deu a matéria prima a um estilo artístico importante, o *tropicalismo*, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe. (...) <sup>5</sup>

Schwarz nos apresenta o tropicalismo como sendo uma consequência artística da contra-revolução (termo que o autor usa para referir-se ao golpe de 64), que por um lado era modernizadora – no sentido econômico, material – e por outro, arcaizante, representando um nítido retrocesso naquilo que o Brasil vinha desenvolvendo em termos políticos e ideológicos até 64, ou seja, um retrocesso na revolução social que estava em curso no país. O procedimento estético de que se valerão os tropicalistas será justamente a justaposição do moderno e do antigo, que ao aparecerem lado a lado nas canções, funcionam como uma alegoria da nação brasileira. A alegoria tropicalista tem força: (...) *O resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe.* (...) (p. 74) Após saudar o efeito crítico do procedimento tropicalista, Roberto Schwarz vai expor suas – grandes – desconfianças acerca do movimento.

(...) Sistematizando: a crista da onda, que é, quanto à forma, onde os tropicalistas estão, ora alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais. Esta indiferença, este valor absoluto do novo, faz que a distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem-tipo do tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação, quanto o triunfo dos netos cidadãos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras. Uma ambigüidade análoga surge na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas também, quando ironizam seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente. Aliás, a julgar pela indignação da direita (que não é desprezível), o lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido entre nós, mais peso político do que o lado político deliberado. (...) <sup>6</sup>

Pelo tom irônico com que trata o assunto, pode-se ver a disposição do crítico para com a tropicália; ele percebe que há algo de politicamente revolucionário em escancarar o absurdo do país através da exposição de nossas contradições mais horrendas, o problema é que essa força revolucionária vinha na forma de canções afinadas com o mercado. E, conforme, Schwarz, foi exatamente isso o que mais pesou contra os tropicalistas: sua adesão ao mercado chocou mais do que seu conteúdo

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 74.

<sup>6</sup> Ibid., p. 75.

político. O apelo ao consumismo, portanto, não era bem visto nem pela esquerda nem pela direita.

Schwarz denuncia o caráter antipopular da produção dos tropicalistas, afirmando que apenas *universitários e afins* teriam a familiaridade necessária para poder apreciá-la de maneira crítica; o povo, e mesmo certos setores das camadas dominantes, diante do tropicalismo, portanto, seria meramente passivo, por não estar devidamente instrumentalizado. Roberto Schwarz levanta uma questão inquietante quando diz *sabemos assim a quem fala esse estilo; mas não sabemos ainda o que ele diz*.<sup>7</sup> Esse é o argumento central do crítico sobre a tropicália, sua ambigüidade não permitia encaixá-la satisfatoriamente em nenhum dos lados disponíveis – esquerda ou direita – e o fato de ela apresentar-se como uma terceira via, potencialmente pertencente tanto a um lado como o outro, era motivo para manter uma distância segura, pelo menos até que se pudesse saber qual era a real “mensagem” do estilo tropicalista.

Resta fazer apenas um último comentário sobre a visão de Roberto Schwarz sobre a tropicália: ao promover a justaposição do antigo com o moderno, apagando dessa forma as etapas históricas contidas entre um e outro e dessa maneira naturalizando-os, a imagem de Brasil que surgia era a imagem de um país imutável, cujas mazelas seriam intransponíveis. Nada se poderia fazer para o progresso da nação, que sempre seria essa anomalia entre o novo e o velho; eis o lado mais conservador e perigoso dos tropicalistas, segundo Schwarz. Fazendo um balanço do ensaio *Cultura e Política, 1964-1969* a impressão que fica é que o autor, apesar de apreciar alguns efeitos tropicalistas, acaba tendendo sua interpretação para o lado negativo do tropicalismo:

(...) Assim, segundo Schwarz, se por um lado as antenas desse movimento captam com muita sensibilidade as contradições da época, por outro o efeito tropicalista daria margem a leituras ambíguas, deixando incerta a opção entre “crítica” e “integração”. O autor, entretanto, ao interpretar os fatos, parece se definir pela segunda alternativa, associando de uma certa maneira a ambigüidade a uma forma de adesão ao sistema.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 77.

<sup>8</sup> NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira. Introdução. In: BASUALDO, Carlos. (Org.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 197.

## 2.2. *AQUI TUDO PARECE QUE É AINDA CONSTRUÇÃO E JÁ É RUÍNA*<sup>9</sup>

Tomando como ponto de partida as reflexões de Schwarz, Nicholas Brown, no ensaio *Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital*, as complementa e apresenta uma nova forma de encarar o problema; para Brown a tropicália é uma manifestação da sensibilidade pós-moderna, que teria, portanto, surgido primeiro na semiperiferia do capitalismo antes de despontar no centro.

A fusão de elementos arcaicos, “retrógrados” com modernos, como alegoria da ditadura, é um subitem de uma técnica tropicalista mais ampla de juntar aleatoriamente aparentemente sem se importar com isso, emblemas do residual, do atual e do emergente. Em termos formais, isso não se distingue do “saco de gatos ou quarto de despejos de subsistemas disparatados e matérias-primas aleatórias” que, segundo Jameson, caracteriza a obra de arte no pós-modernismo. No entanto, aqui a matéria-prima nunca é inteiramente casual (...). Na produção cultural semiperiférica, esse tipo de justaposição é mais ou menos dado imediatamente como conteúdo geopolítico, já que a própria textura do dia-a-dia semiperiférico envolve a experiência da contemporaneidade do residual com o emergente. (...)<sup>10</sup>

Enquanto Schwarz parece observar o fenômeno a partir de um ponto de vista de fora, em certa medida, europeizante – vale lembrar o elogio a Bertolt Brecht – Brown, por sua vez, procura entender o mesmo fenômeno a partir dos referenciais disponíveis para seus agentes, dentro do próprio ambiente cultural deles – não que Brecht não fizesse parte do repertório cultural disponível no Brasil, mas, naquela época, outras possibilidades estavam surgindo (a música e a arte pop vindas da Inglaterra e dos Estados Unidos, por exemplo), possibilidades cujos potenciais Schwarz parece não ter sido capaz de levar devidamente em consideração. Roberto Schwarz não vê com bons olhos o procedimento pós-moderno porque este representa esvaziamento e estagnação da cultura; claro que, como afirma Brown, Schwarz não tinha como saber naquele momento – fim dos anos 60 – que o que ele estava presenciando era já uma característica da pós-modernidade. Nicholas Brown diz que somente para os países desenvolvidos a pós-modernidade poderia ser entendida dessa forma tão negativa, porque esses países teriam já culturas em que certas etapas do desenvolvimento teriam sido superadas. Nos países subdesenvolvidos/em desenvolvimento, como o Brasil,

---

<sup>9</sup> VELOSO, Caetano. **Fora da ordem**.

<sup>10</sup> BROWN, Nicholas. *Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital*. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. (Org.) **Um crítico na periferia do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 300-301.

diferentes etapas de desenvolvimento convivem entre si, sem que isso represente uma anomalia – desde que se adote como referência as próprias nações subdesenvolvidas/em desenvolvimento -, e a cultura desses países – como de resto acontece com todos os outros – reflete o que se passa nos planos econômico e social, dessa forma, o pós-modernismo, nessas nações, não é sinal de esvaziamento de sentidos e sim uma expressão genuína dessas sociedades que convivem cotidianamente com o atraso e o progresso superpostos, às vezes, em um mesmo nível.

(...) A questão aqui é que as mesmas técnicas que, num contexto primeiro-mundista, são sintomas do recuo da história (a evaporação do significado na obra de arte pós-moderna) se transformam, nas produções semiperiféricas (mesmo a despeito de si próprias), em sintomas da própria história.<sup>11</sup>

Apesar dos pontos de discordância, Nicholas Brown partilha da visão de Roberto Schwarz em ponto crucial; ambos deixam bastante claro o quão perigosa é adesão ao mercado/capital por parte dos artistas tropicalistas. Brown alerta, trazendo Adorno, que é necessária distância, por menor que seja, da indústria cultural (mercado) para que possa haver crítica por parte dos produtores – e consumidores – de arte. Uma obra de arte feita para ser apreciada acriticamente, ou cuja crítica só possa ser compreendida por uma pequena parcela da sociedade – aqueles com mais capital cultural, que quase sempre, são os com mais capital econômico – contribui, dessa maneira, para a manutenção do *status quo*; a arte que compactua com o mercado perpetua a lógica perversa que o rege.

### 2.3. O BRASIL TEM UM OUVIDO MUSICAL QUE NÃO É NORMAL<sup>12</sup>

*O Século da Canção*, de Luiz Tatit, tem como principal foco de análise dois momentos da história da canção no Brasil, a bossa nova e o tropicalismo; o primeiro representa o movimento de triagem na cultura brasileira e o segundo é expressão da mistura, igualmente importante constituinte de nossa cultura. Ao contrário dos críticos supracitados, Tatit não dá tanta ênfase às implicações políticas e sociais/de classe da produção tropicalista, ou melhor, a ênfase recai sob o aspecto positivo, quando o autor analisa o legado tropicalista. De qualquer forma, ao tratar da tropicália em seu período

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 301.

<sup>12</sup> VELOSO, Caetano. Love, love, love.



heróico – 1967 a 1968 -, ele não vai fundo nas questões polêmicas como Schwarz e Brown foram; o que não invalida suas formulações, de maneira alguma, pois seu trabalho traz questões interessantes para a melhor compreensão do que seja a canção tropicalista. Luiz Tatit é alguém que não só estuda canção como também é cancionista, o que lhe dá autoridade para analisar mais detidamente o aspecto musical, que é referido por Schwarz e Brown, mas não é estudado em profundidade por nenhum dos dois.

Tatit contrasta o tropicalismo com o seu oposto, a música de protesto, contraste que se faz necessário, pois as canções de protesto representavam uma significativa parcela do que os tropicalistas eram contra; o crítico, inclusive, provocativamente, compara os procedimentos separatistas – contra o insumo estrangeiro na cultura brasileira – dos compositores e intérpretes das canções de protesto com os procedimentos truculentos da ditadura: ambos os lados estariam reprimindo e tentando impedir o desenvolvimento cultural brasileiro.

(...) Se a música de protesto era contra ditadura militar, o tropicalismo manifestava-se em boa medida contra a música de protesto e o seu espírito de exclusão, o que não significava, muito pelo contrário, que os tropicalistas nutrissem qualquer simpatia pelos usurpadores do poder político. Essa configuração das tendências que atuavam na tela da TV Record no final da década de sessenta parece-nos essencial para se compreender a especificidade da intervenção tropicalista que promoveu a mais ampla assimilação de gêneros e estilos da história da música popular brasileira. Das atitudes consumistas (e “alienadas”) da jovem guarda ou da anarquia manipulada pelo programa de auditório do Chacrinha até a expressão *kitsch* de Vicente Celestino ou as novidades do rock internacional, passando pelo flerte explícito com o mercado cultural e com os símbolos da contemporaneidade (...), o tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão. E nas entrelinhas dessa mensagem vinha bem definida a equivalência entre as ambições de hipertriagem da música engajada e os métodos de exclusão adotados pelos generais de plantão.<sup>13</sup>

A revolução pretendida – e levada a cabo – pelo tropicalismo estava além da questão explícita e imediatamente política, era um desejo de revolucionar a cultura como um todo, mostrando que não é se fechando as portas e janelas para o mundo – ou para o que há de “feio” dentro de nosso próprio país – que se vai preservar a especificidade das produções culturais locais, muito antes pelo contrário, isso leva a retrocessos e preconceitos. Os tropicalistas foram politicamente mais radicais que seus colegas da música de protesto porque seu inconformismo era contra todos os policiamentos – de comportamento, de pensamento etc. – que tolhiam a liberdade do

---

<sup>13</sup> TATIT, Luiz. **O século da Canção**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 103.

indivíduo, não só contra a ditadura militar. Há um caráter utópico libertário facilmente identificável nas canções tropicalistas. Pode-se dizer que o projeto da música de protesto era de dimensão coletiva enquanto o da música tropicalista era mais individualista, cada qual tendo seus méritos e problemas; Tatit, notavelmente, escolhe ressaltar os acertos tropicalistas a criticar seus erros.

Outro ensaísta que apresenta uma interpretação bastante positiva do tropicalismo é Guilherme Wisnik, autor do livro sobre Caetano Veloso para a coleção *Folha explica* da editora do jornal *Folha de São Paulo*, a Publifolha. O livro todo, aliás, é de um tom excessivamente elogioso para com Caetano Veloso e toda sua obra; a análise de Wisnik é de interesse a quem queira estudar mais profundamente a obra de Caetano, mas o autor peca por aderir demais ao seu objeto de estudo e assim não conseguir elaborar um ensaio com o necessário distanciamento crítico. O maior achado de Guilherme Wisnik é situar a canção tropicalista – e a produção de Veloso de forma extensiva – como um dos pontos altos na explicação/interpretação do jeito de ser brasileiro:

(...) ao atacar a autonomia formal da canção, incluindo uma série de outros elementos no seu interior – encenação, ruídos, referências visuais, cultura de consumo -, o tropicalismo deu ao discurso conceitual um papel construtivo, transformando a música popular brasileira em um campo de cruzamento onde as coisas estão todas postas em estado de explicação. Pode-se dizer, portanto, que a partir daí a canção passa a fazer parte de uma polimorfa explicação da cultura. E ao fazê-lo, de forma sempre heterodoxa e dissonante, termina também por explicar o Brasil. (...)<sup>14</sup>

O grande mérito dos tropicalistas teria sido, então, o de transformar a canção em um espaço privilegiado de compreensão da cultura brasileira; pois ao incluir dentro da canção elementos que, a princípio, seriam exteriores a ela, ampliaram de tal forma a sua dimensão estética e sociológica que a partir dela é possível compreender o Brasil. A tropicália deu um novo status à música popular brasileira, colocou-a definitivamente no centro do debate nacional, mostrando a nós brasileiros como nós somos: escancarando a nossa beleza e a nossa feiúra.

---

<sup>14</sup> WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005, p. 8-9.

### 3. VISÃO INTERNA DA TROPICÁLIA: A VERDADE DE CAETANO

#### 3.1. TUDO, TUDO NA BAHIA/FAZ A GENTE QUERER BEM<sup>15</sup>

No texto *O que pensa você do teatro brasileiro?*, distribuído na I Feira Paulista de Opinião (1968), Augusto Boal inicia afirmando que há uma cisão na esquerda brasileira, promovida pelos “reacionários” – a direita -, e que é justamente isso que não pode ocorrer: uma separação das forças da esquerda, pois dessa maneira não seria possível superar o reacionarismo e salvar o país da ditadura. Boal propõe, portanto, que as variadas facções de esquerda superem suas diferenças, mas não as eliminem, e se unam contra o inimigo comum. A partir daí, a sua reflexão se volta para o campo específico da cena teatral no Brasil da época.

O dramaturgo identifica as três principais linhas do teatro de esquerda: o neorealismo, tendo Gianfrancesco Guarnieri como um dos seus melhores representantes; uma tendência exortativa, representada pelo Teatro de Arena – em especial pelo *Arena conta Zumbi* -; e o tropicalismo – José Celso Martinez Corrêa, com o Oficina. Comenta os piores defeitos e os acertos de cada uma dessas frentes, e, de acordo com a visão de Boal, o Arena (do qual ele era diretor) era o que estava mais próximo do que realmente deveria ser feito em termos de combate à ditadura e o tropicalismo o mais longe desse ideal.

Embora Augusto Boal estivesse definindo – e criticando – a cena teatral, quando o assunto é o tropicalismo a conversa vai um pouco além, incluindo a música tropicalista, e não só as peças d’Oficina. Ele é bastante contundente na sua avaliação negativa do movimento: tacha os tropicalistas de neorromânticos e considera um grande problema o fato de a dimensão coletiva ser tal que não se possa nunca saber exatamente a quem se atribuir uma determinada afirmação feita na imprensa, o tropicalismo é ruim porque é importado, homeopático, porque é “um museu de si mesmo”, porque não é agressivo o suficiente etc.

Já antes do começo oficial da tropicália – o III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967 - Augusto Boal e Caetano Veloso puderam perceber o quão distintos eram seus projetos para a cultura brasileira. Em 1964 Maria Bethânia fora escolhida por Nara Leão para substituí-la no espetáculo *Opinião*, do qual também

---

<sup>15</sup> CAYMMI, DORIVAL. **Você já foi à Bahia?**

faziam parte o sambista de morro Zé Kéti e o cantor nordestino João do Vale, dirigido por Boal.

No segundo capítulo da Parte 1 - *Bethânia e Ray Charles* – de *Verdade tropical*, o personagem principal é Maria Bethânia: Caetano a coloca como uma peça fundamental tanto na sua formação profissional quanto na construção de seu senso estético. A segunda pessoa com mais foco no capítulo é o dramaturgo Augusto Boal, pelo seu papel fundamental no começo da carreira tanto de Bethânia como do próprio Caetano; o contato com o diretor do Teatro de Arena foi, apesar de sofrido, essencial para que Veloso descobrisse, cedo, que suas ambições estéticas e artísticas não seriam bem recebidas no cenário cultural brasileiro, predominantemente de esquerda. Ray Charles aparece no título do capítulo pois toda essa parte do livro versa sobre o amadurecimento da sensibilidade estética de Caetano que se deu com a maior convivência com Bethânia, quando foram morar em Salvador no início dos anos 60, e da decorrência das amizades que ele fez nesse período, além das temporadas no Rio e em São Paulo e a as pessoas com quem lá conviveu e trabalhou; e foi a partir de tudo isso que ele pode perceber que não era tão contraditório gostar muito de João Gilberto e também gostar muito de Ray Charles. Mas, como era de se esperar, ele finaliza o capítulo dizendo que João Gilberto era, e sempre será, o mais importante e que tudo o mais deve ser analisado e sentido através da experiência bossanovista de João.

Maria Bethânia parece ser mais do que uma simples pessoa de carne e osso, ela surge como um personagem criado por Caetano Veloso, desde a escolha do nome:

Pouco antes de eu completar quatro anos de idade, nasceu nossa irmã mais nova, para quem eu escolhera o nome de Maria Bethânia, por causa de uma bela valsa do compositor Capiba, que começava com estas linhas majestosas e, à época, indecifráveis para mim: “Maria Bethânia, tu és para mim/a senhora do engenho”, e era grande sucesso na segunda metade da década de 40, na voz potente de Nelson Gonçalves. (...) <sup>16</sup>

Até quando ele diz ter se sentido na necessidade de “explicá-la” ao resto da família, pois ela tinha um temperamento bastante diferente dos outros membros da família Veloso, sendo muito mais passional. Caetano diz que essa irmã lhe ensinou a experienciar a vida de uma forma mais intensa, (...), *do mesmo modo que me cabia decifrar-lhe as atitudes, cabia a ela ensinar-me o drama do mundo em lições práticas.* (...) (p.55, 56) É essa mesma irmã que, anos mais tarde, seria uma grande inspiração para a deflagração do

---

<sup>16</sup> VELOSO, 1997, p. 54.

que veio a ser a tropicália, com a sua sugestão de que Caetano deveria prestar atenção no programa *Jovem Guarda* e em Roberto Carlos e sendo ela quem teria “ditado” a letra da canção *Baby* numa conversa telefônica com o irmão. Maria Bethânia, contudo, nunca quis fazer parte do movimento tropicalista, prezando antes de tudo por sua liberdade, não queria prender-se a nenhuma bandeira.

Chegando ao Rio de Janeiro, entretanto, Bethânia se viu obrigada a representar certo estereótipo - a saber, o de cantora de protesto nordestina -, escolhido por Boal e os produtores d'*Opinião* quando ela foi substituir Nara Leão. Nem ela e nem seu irmão Caetano concordavam com a imagem escolhida para ela, mas aceitaram, afinal de contas eram dois jovens inexperientes na indústria cultural e Boal era um respeitado diretor de teatro que sabia o que estava fazendo. É interessante determinado comentário que Caetano Veloso faz sobre isso: (...) *É curioso constatar que, para nós, a primeira experiência com as falsidades do marketing tenha sido proporcionada por um grupo de artistas anticapitalistas.* (...) <sup>17</sup> Lembrando que o próprio Caetano, e demais atores que vieram a participar do tropicalismo, foram duramente criticados justamente por essa razão, qual seja, a de lançarem mão das “falsidades do marketing”, por flertarem com a cultura de massa. Aqui, temos, portanto, um dado importante para a reavaliação dos antagonismos entre a tropicália e a arte de esquerda dita engajada; não só os artistas “alienados” da tropicália – e aqui cabe aproximá-los dos representantes da jovem guarda, que eram ainda mais criticados pela falta de engajamento político – que se adequavam a certos padrões do mercado para atingir o público, todos os segmentos culturais faziam o mesmo, inclusive os “anticapitalistas”.

Era natural que esses “anticapitalistas” não admitissem – ou sequer tivessem plena consciência – que também jogavam de acordo com as regras do capital e hostilizassem aqueles que abertamente o faziam, e o pior, o faziam sem culpa. Reformulando, os artistas de esquerda acreditavam piamente que ao fazer determinadas simplificações e estilizações estavam realizando uma importante tarefa didática – especialmente no campo teatral, onde isso ficava mais evidente -, elucidando a platéia quanto à necessidade de lutar contra a opressão e que, enquanto isso, seus colegas não politicamente engajados estavam aderindo à lógica do capital internacional e por isso fazendo um desserviço à cultura brasileira, que precisava de defensores e não deturpadores.

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 74-75.

Embora seja perfeitamente compreensível a posição de artistas como Augusto Boal e Geraldo Vandré (nome exemplar da MPB de protesto daquela época), já que o país vivia sob uma ditadura militar bastante repressiva desde o seu início – *O governo militar que se instaurara com o golpe em 64 só é sentido como não ditatorial em retrospecto se comparado à dureza do regime que passou a vigorar em 68. (...) <sup>18</sup>* – e era imperativo que se reagisse contra ela, analisando o período em retrospectiva não podemos deixar de notar o quão ingênua era a posição da arte de esquerda brasileira daqueles anos 60/70. Lendo declarações, entrevistas, artigos, peças da época é notável uma idealização generalizada do “povo brasileiro”, havia fé de que se educando o povo – através, não só, mas também, da arte participativa -, este faria a revolução necessária para a derrubada do regime ditatorial. A História mostrou que isso não era possível, e parece que alguns segmentos da cultura – como os tropicalistas, notadamente os da área da música popular -, mesmo querendo o fim da ditadura, já haviam percebido que uma aliança com o “povo” não era a maneira de conseguir isso, além de tal aliança representar um retrocesso das conquistas artísticas da bossa nova, por exemplo; uma vez que a arte voltada para o povo deveria ser extremamente simplificada e “nacional” (guitarras elétricas e outros elementos tidos como estrangeiros não eram admitidos). Parece que ao criticar a tropicália como um movimento neorromântico Augusto Boal estava sendo bastante condescendente com sua própria posição, ela mesma com uma grande dose de romantismo – em relação ao papel das massas no curso da história brasileira.

Após o fim da temporada d’*Opinião* em São Paulo, para onde o espetáculo tinha ido depois do Rio de Janeiro, Boal planejou outro espetáculo para Maria Bethânia – que seria acompanhada por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Piti e Tom Zé (que já haviam feito shows juntos, no Teatro Vila Velha, em Salvador) -, o *Arena canta Bahia*, que estreou em 1965, um ano após *Opinião*, que já havia consagrado Bethânia no universo da música popular brasileira, pelo menos dentro da facção da canção de protesto. Boal encomendou ao grupo *canções especiais, uma seleção de canções já existentes relativas à Bahia e sugestões para um roteiro (...) <sup>19</sup>*. O roteiro foi feito a partir da insinuação do diretor de que o grupo deveria *partir de uma idéia folclórica baiana para chegar numa*

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 81.

<sup>19</sup> Ibid., p. 84.

*peça moderna temperada com muita crítica social (...)*<sup>20</sup>; Caetano admite que a escolha de certa lenda pelo grupo era inadequada para aquele projeto, mas não se conforma com o fato de Boal ter cortado canções de Caymmi.

(...) ele não aceitou uma só canção de Dorival Caymmi, de quem, naturalmente, tínhamos sugerido muitas; e, diante das minhas restrições diante dos arranjos cheios de tiques – nitidamente inspirados nos números de Elis Regina no programa de TV *O fino da Bossa* – que encontravam nele fácil acolhida quando sugeridos pelos músicos, ele se justificou dizendo mais ou menos o seguinte: “Você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos, eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem”. Dois anos depois, no meio do furacão tropicalista, eu muitas vezes encontrava na lembrança dessas palavras argumento para reafirmar minha posição. (...)”<sup>21</sup>

Apesar de Caetano achar que *devia haver algo fundamentalmente errado em se montar um musical sobre a Bahia em que não havia espaço para Caymmi*<sup>22</sup>, a peça acabou saindo exatamente do jeito que Boal queria, e não obteve sucesso; Veloso diz que havia uma inconsistência que era visível para a platéia, que passava desde a concepção da peça até o fato de as personalidades individuais de cada um do grupo se destacarem, não tendo assim uma forte presença coletiva, ao contrário do musical anterior do Arena, *Arena conta Zumbi*, que havia tido muito acolhimento junto ao público. O que importa nesse episódio é o quão exemplar ele é das intransponíveis diferenças estéticas e políticas que existiam entre os tropicalistas e os artistas “anticapitalistas” e, o que pode parecer surpreendente em um primeiro momento, também é exemplar das semelhanças entre essas duas frentes da cultura brasileira da época: se o tropicalismo era acusado de promover uma vulgarização generalizada por aderir “sem crítica” à cultura de massa e do capital, as simplificações estéticas promovidas pela esquerda podem ser também entendidas como uma espécie de vulgarização, pois ao tirar a complexidade das peças, canções, filmes para que o povo os pudesse compreender, necessariamente estavam promovendo um empobrecimento dessas linguagens, mesmo que por motivos nobres.

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 84.

<sup>21</sup> Ibid., p. 85.

<sup>22</sup> Ibid., p.85.

### 3.2. DISCRETA PRESENÇA

Em 1967, quando estava gravando seu primeiro LP individual – *Caetano Veloso* – Caetano queria incluir no repertório do álbum uma canção de Dorival Caymmi, seu compositor favorito, *Dora*. Segundo ele, esse samba-canção teria sido escolhido porque *sub-repticiamente confirmava as escolhas estéticas do disco*.<sup>23</sup> Caetano convidou o compositor Dori Caymmi, filho de Dorival, para gravar a canção, a idéia era que fosse somente violão, de Dori, e voz, de Caetano; pois, segundo Veloso, Dori Caymmi *é/era o melhor violão de bossa nova na linha de João Gilberto fora João Gilberto*.<sup>24</sup> Gravar Caymmi, portanto, seria uma dupla homenagem: ao próprio Caymmi e a João Gilberto; além de uma resposta a Boal, que se recusara a colocar o compositor baiano no espetáculo *Arena canta Bahia* dois anos antes.

Dori aceitou o convite, mas a empreitada, de acordo com Caetano, foi um desastre total:

(...) Mas Dori, que veio do Rio de Janeiro para São Paulo para gravar, criou muitas dificuldades no estúdio, aumentando minha timidez a um ponto extremo. (...) Eu me sentia assustado, despreparado para enfrentar a canção, numa palavra: desautorizado. Dori saiu do estúdio sem que gravássemos sequer uma versão inteira, mesmo ruim, da canção, dizendo “não dá, não dá”, sem deixar claro se a deficiência era só minha, só dele ou dos dois. Com tristeza e vergonha, desisti de incluir Caymmi no disco de lançamento do movimento tropicalista.<sup>25</sup>

Mais uma vez, em seu início de carreira, Caetano Veloso via seu projeto de gravar Caymmi frustrado, dessa vez pelo próprio filho do mestre, com quem, no entanto, ele já havia trabalhado, Dori fora o arranjador de seu disco anterior, *Domingo*, em parceria com Gal Costa. Passados trinta anos do episódio, Caetano diz-se ainda capaz de interpretá-lo:

(...) Eu sei que ele fazia parte de um grupo de músicos que consideravam o que Gil e eu fizemos como uma traição aos elegantes acordes dissonantes e ao cívico nacionalismo cultural. Mas nem por isso ele deixaria de vir até São Paulo para gravar comigo. Talvez diante da minha insegurança ele tenha concluído que não valera a pena. Talvez ele tenha topado num primeiro momento mas tenha se arrependido na última hora, temendo participar da traição envolvendo uma obra-prima de seu próprio pai. Talvez, por um lado, estivesse se sentindo ele próprio despreparado para gravar satisfatoriamente aquela canção e, por outro, percebesse a minha idéia de gravar “Dora” e de chamar Dori para fazê-lo (“sampleá-lo”) já

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 181.

<sup>24</sup> Ibid., p. 181.

<sup>25</sup> Ibid., p. 181.



representava uma solução musical em si, era realmente uma traição numa certa medida. (...) <sup>26</sup>

Veloso afirma, reiteradamente, ao longo do livro, o quão inseguro se sentia em um estúdio de gravação e o quanto ficava insatisfeito com seus dotes musicais, pelo menos até voltar do exílio londrino; e aponta o fato de Dori Caymmi ser um exímio violonista, situação que contribuiu para aumentar o mal-estar que Caetano já sentia só por encontrar-se em um estúdio. Some-se a isso Dori afirmando não ter condições de reproduzir a harmonia de *Dora* a contento:

(...) Várias vezes começamos e ele interrompeu dizendo não lembrar-se da harmonia, ou não saber qual a melhor harmonização, perguntando-me insistentemente, num tom que me pareceu intimidamente irônico, se eu não sabia que acorde utilizar em tal ou qual passagem. (...) <sup>27</sup>

Caetano afirma que a hostilidade de Dori fê-lo desistir da idéia; mas é difícil acreditar que, caso ele tivesse persistido, ele não seria capaz de encontrar outro bom violonista disposto a ajudá-lo, a hipótese de que gravar *Dora* fosse uma espécie de traição – tanto contra Dorival Caymmi quanto contra a bossa nova e, indo mais longe, contra a cultura brasileira – parece mais interessante. Analisando o episódio pode-se especular que não somente o filho de Caymmi considerasse aquilo uma traição como o próprio Caetano, em alguma medida, também o tenha considerado; quando chegou a vez de trazer Dorival Caymmi para o terreno tropicalista, Caetano Veloso o fez não através da gravação de uma canção inteira, mas por meio de uma pequena citação em uma música sua: a frase *os clarins da banda militar* (justamente uma frase de *Dora*) em *Enquanto seu lobo não vem*, no disco-manifesto coletivo do tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circencis*, de 1968.

Essa pequena inclusão de Caymmi em uma canção tropicalista parece mais uma resposta a Augusto Boal do que a Dori Caymmi. A menção a Dorival Caymmi se faz mais pela disjunção do que pela conjunção com *Dora*; em Caymmi os *clarins da banda militar* tocavam para anunciar a chegada de *Dora, rainha do frevo e do maracatu*; já em *Enquanto seu lobo não vem*, os mesmos *clarins da banda militar* assumem ares mais sombrios. A canção de Caetano faz alusão à história de *Chapeuzinho Vermelho* em seu título e, em sua letra, à repressão vivida pelo país na época:

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 182.

<sup>27</sup> Ibid., 181.

Vamos passear na floresta escondida, meu amor  
Vamos passear na avenida  
Vamos passear nas veredas, no alto meu amor  
Há uma cordilheira sob o asfalto  
(Os clarins da banda militar)  
A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas  
(Os clarins da banda militar)  
Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas  
(Os clarins da banda militar)  
Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas  
(Os clarins da banda militar)

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil  
Vamos passear escondidos  
Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou  
Vamos por debaixo das ruas

(Os clarins da banda militar)  
Debaixo das bombas, das bandeiras  
(Os clarins da banda militar)  
Debaixo das botas  
(Os clarins da banda militar)  
Debaixo das rosas, dos jardins  
(Os clarins da banda militar)  
Debaixo da lama  
(Os clarins da banda militar)  
Debaixo da cama

Essa canção trata, como apontou Celso Favaretto, do tempo presente (da época), um tempo de violência, se em Caymmi *os clarins da banda militar* estão presentes para festejar, em Veloso eles servem para sublinhar o fato de que o país estava sob o poder dos militares. Os sujeitos – o “eu” e seu interlocutor – da canção se veem obrigados a realizar seu passeio escondidos, andando *debaixo*, e não às claras; parece correto afirmar que eles se escondem dos donos do poder, que não permitiriam que passeassem em paz, por onde bem entendessem. Há ainda a alusão a Getúlio Vargas, que pode estar ali tanto para lembrar outro período da história brasileira em que vivemos uma ditadura como para contrastar a fase democrática da Era Vargas com o governo da ditadura vivida então. Essa seria, portanto, uma forma de responder, de maneira pouco conciliadora, a Augusto Boal; Caymmi deveria figurar não só num espetáculo sobre a Bahia, mas também em objetos que dissessem respeito ao Brasil inteiro, e se Dorival Caymmi é comumente associado à beleza e leveza e essas características não poderiam ter lugar na reação contra os militares, Caetano soube mostrar como o mesmo Caymmi dos versos líricos poderia ser incorporado com violência e contra a situação política instaurada pela ditadura.

É interessante notar que os comentaristas do tropicalismo – nem mesmo Caetano Veloso em *Verdade tropical* – não apontam para a presença do verso caymmiano na canção tropicalista. Celso Favaretto, ao assinalar que os sujeitos da canção estão fazendo um passeio subversivo em busca do desejo, contra a violência do cotidiano, assim explica a citação de Caymmi – e, muito importante, sem, em nenhum momento, dizer que se trata de uma citação de Caymmi -: (...) *Fato importante: durante a enunciação do passeio, Gal repete insistentemente a frase “os clarins da banda militar”, marcando os limites do passeio.*<sup>28</sup> Essa sentença, ao analisar a frase apenas do ponto de vista semântico mais óbvio dentro do contexto da canção, pouco nos informa sobre a força, também ela, subversiva do fazer dessa canção; naquela época, inserir Caymmi em um contexto como o tropicalismo poderia soar como profanação para muitos.

Marcelo Ridenti, no capítulo sobre Caetano Veloso de seu livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, ao ressaltar a aproximação entre o comportamento tropicalista e a guerrilha, afirma que *Enquanto seu lobo não vem* é uma canção onde essa aproximação pode ser percebida, dito isso o autor transcreve a letra, sem nem sequer citar a frase *os clarins da banda militar*, ou empreender qualquer análise mais substancial acerca dessa canção. Ridenti, prudentemente, já que seu livro se propõe a ser um estudo sociológico e seu autor não parece ter grandes conhecimentos musicais, se furta a analisar canções em detalhe, com exceção de *Sampa*, que ocupa a parte final do capítulo e serve de mote para que ele mostre a virada intelectual e política de Caetano Veloso a partir dos anos 70. Caetano, no capítulo – que leva o mesmo título que o do LP - de seu livro dedicado ao disco-manifesto da tropicália *Tropicália ou Panis et Circencis* não faz nenhuma menção ao fato de ter citado *Dora* em *Enquanto seu lobo não vem*; detalhe bastante curioso.

Alguns anos depois – 2003 -, contudo, surgirá um depoimento de Caetano Veloso sobre *Enquanto seu lobo não vem*, explicitando um pouco quais eram seus objetivos ao compor aquela música, além de comentar a inclusão de Dorival Caymmi.

Uma música muito política, do período tropicalista. É uma incitação às passeatas de protesto – “vamos passear, vamos passear na avenida” – e o verso “há uma cordilheira sob o asfalto” sugere a guerrilha, por causa de Sierra Maestra e de Che Guevara ter saído para a Bolívia. Presidente Vargas é invocado aos brados! Apesar do forte conteúdo político, os censores deixaram-na passar, porque não entenderam nada. No arranjo, Rogério Duprat colocou a primeira frase do hino da Internacional Comunista, e ainda há um coro que repete “os clarins da banda militar”, que vem de “Dora”, a canção de Dorival Caymmi, que aqui remete à presença dos militares.

---

<sup>28</sup>FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Kairós, 1978, p. 68.

Tudo isso junto explicitava ainda mais o conteúdo político da canção, mas a censura não entendeu. Aliás, a esquerda também não entendeu direito, ninguém entendeu muito bem, e quem entendeu fingiu que não.<sup>29</sup>

Retomando os comentaristas da canção: Favaretto ao comentar o passeio, não fala nada sobre esse passeio ser não só uma fuga da repressão militar, mas também poder ser compreendido com uma reação ostensiva contra essa repressão, na forma de uma passeata. Ridenti vai só até o ponto de identificar a aproximação/chamamento para a guerrilha... E nenhum cita Dorival Caymmi e a sua *Dora*. A partir da explicação de Caetano contida no livro com suas letras/sobre suas letras, organizado por Eucanaã Ferraz acima é, então, possível ressaltar mais um ponto de contato entre a esquerda “anticapitalista” e os tropicalistas, já que Caetano Veloso afirma, explicitamente, que *Enquanto seu lobo não vem* se trata de uma canção de protesto; quem diria, ele também foi autor de música de protesto nos anos 60. Na verdade, outras canções tropicalistas podem ser consideradas “de protesto”: *Questão de ordem* (Gilberto Gil), *Divino maravilhoso* (Caetano Veloso e Gilberto Gil); sem falar nas citações cifradas a Che Guevara na letra de *Soy Loco Por Ti, America* (Gilberto Gil e Capinam) e a Carlos Marighella na gravação de *Alfômega* (Gilberto Gil). Só que ninguém esperava ouvir Dorival Caymmi em músicas de protesto, e, assim, Caetano Veloso acabou conseguindo burlar não só a censura, mas também público e crítica.

Uma canção de protesto que não é entendida nem por quem protesta e nem por quem sofre o protesto, algo próximo do que Roberto Schwarz chamou de *esnobismo de massa*<sup>30</sup> do tropicalismo. No ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, Schwarz afirmou que a produção tropicalista não era para todos, mas apenas para a pequena parcela da sociedade que pudesse compreender as referências e procedimentos – ready made, pop art etc. – que estavam em jogo nas canções, ou seja, a tropicália tinha um quê de esnobe, não queria comunicar a todo mundo, na verdade, as vanguardas – pelo menos inicialmente – não são feitas para as grandes massas. *Enquanto seu lobo não vem*, portanto, é um protesto esnobe, sofisticado a tal ponto que só muito poucos poderiam ter compreendido na época.

---

<sup>29</sup> VELOSO, 2003, p. 58.

<sup>30</sup> SCHWARZ, Roberto. Agregados antigos e modernos. (Entrevista) In: **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 182.

### 3.3. ELIS

Elis Regina surgiu no cenário musical nacional na década de 60 e rapidamente consolidou-se como intérprete de certa parcela da juventude compositora de música brasileira: os autores de MPB – em oposição aos da jovem guarda e aos tropicalistas –, além de incluir sambas antigos e bossa nova em seu repertório. Analisando a discografia da cantora durante a década de 60 – uma exceção encontra-se em disco de 1969, *Elis Regina in London*, em que já há a gravação de uma canção de Roberto e Erasmo Carlos, *Se você pensa*; talvez essa canção tenha sido escolhida por se tratar de uma apresentação internacional e querer-se que a música brasileira da época fosse amplamente representada – percebemos que há apenas duas canções de Caetano Veloso (*Samba em Paz* e *Boa Palavra*), gravadas pela cantora em 1966, ou seja, antes da explosão tropicalista.

É fácil entender o porquê de uma cantora como Elis Regina – cujo repertório, durante as décadas de 1960/70, passados os primeiros discos, incluía quase que exclusivamente autores de música de protesto, bossanovistas e sambistas de antigamente – ter incorporado essas primeiras composições de Caetano em seu disco – além do fato de *Boa Palavra* ter sido uma das vencedoras do II Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior em 1966 – *Samba em Paz* é uma canção que fala da utopia de ver o povo perceber *que é o dono da jogada*, ou seja, o sentimento de ver o povo assumindo lugar de destaque no Brasil, o que, num país que vivia sob ditadura militar carregava toda uma carga simbólica revolucionária em consonância com as canções de protesto; *Boa Palavra* tem uma letra lírica, que fala de um rapaz que vive sem a ajuda de ninguém, mas que mesmo assim se transforma em um homem digno. São, portanto, duas canções que, tranquilamente, combinavam com as outras que Elis Regina costumava cantar. Ela, como muitos outros expoentes da MPB de então, não pôde – ou não quis – ver o potencial de violência contra os militares que existia nas músicas tropicalistas, ao contrário, temia a incorporação de estrangeirismos, que os tropicalistas traziam, na nossa cultura, como a guitarra elétrica; é bem sabida a história da marcha contra as guitarras da qual Elis fez parte.

Edu Lobo, durante a década de 1960, teve nada menos do que quinze canções gravadas por Elis Regina, e foi por causa de uma canção dele – em parceria com Vinicius de Moraes – que ela conquistou o público brasileiro; ao interpretar *Arrastão* no I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior em 1965 ela ganhou o

prêmio de melhor intérprete e a composição ganhou o primeiro lugar no Festival. Edu, autor das canções de *Arena conta Zumbi*, espetáculo que precedeu *Arena canta Bahia*. *Zumbi* era um musical sobre a história de Zumbi dos Palmares e tinha como objetivo, de acordo com as diretrizes do Teatro de Arena de Boal, despertar na platéia o desejo de se insurgir contra a repressão e a violência do governo brasileiro através do mito de Zumbi. Caetano Veloso assistiu à peça e comenta-a em *Verdade tropical*, elogiando, mas certamente não pelos motivos pelos quais Augusto Boal e seus companheiros de esquerda gostariam, Caetano destaca aspectos técnicos e lúdicos do espetáculo, comparando-o com musicais da Broadway e afirmando que o prazer que sentiu com *Arena conta Zumbi* era próximo ao prazer de assistir a um filme da Disney.

(...) À época teria soado como uma verdadeira blasfêmia – ou um esnobismo – alguém dizer bem do *Zumbi* nesses termos: eu próprio me dava motivos politicamente mais corretos do que esses para meu entusiasmo, embora não escondesse totalmente de mim mesmo a importância profunda desses aspectos “frívolos” e gostasse de *Zumbi* como quem gosta de *The sound of music* ou do *Peter Pan* de Disney. Um espectador culto de esquerda teria preferido uma desaprovação da peça motivada pela irresponsabilidade historiográfica dos autores ou pela simplificação “maniqueísta” (a palavra aparecia muito no período) dos enfrentamentos do povo heróico com seus algozes do que esse tipo de louvor.<sup>31</sup>

As canções de protesto de Edu Lobo e outros, como seu parceiro Vinicius, não são violentas, muito antes pelo contrário, são duma beleza cheia de lirismo, Caetano atribui à experiência da bossa nova – os compositores e intérpretes bossanovistas que com a chegada dos militares ao poder assumiram uma posição mais politizada no fazer musical e deixaram um pouco de lado *o amor, o sorriso e a flor* - essa característica das canções de protesto no Brasil, país que, segundo ele, talvez seja o responsável pela criação da *forma mais graciosa de canção de protesto do mundo*.<sup>32</sup> Essa afirmação pode tanto ser entendida como um elogio – principalmente se levarmos em conta a enorme admiração do autor pela bossa nova – como uma crítica; protestar graciosamente é uma forma de amenizar o protesto. Caetano, na fase tropicalista – e depois -, propunha uma forma de protestar mais ampla, não só pelas letras das canções: a tropicália queria revolucionar através da música, das roupas, do comportamento.

De acordo com Sérgio Cabral, Edu Lobo é o compositor que Elis Regina mais gravou, ao longo de toda a sua carreira. Já Caetano Veloso, depois de aparecer em um

---

<sup>31</sup> VELOSO, 1997, p. 84.

<sup>32</sup> Ibid., p. 72.

álbum seu de 1966, só reaparecerá em seu repertório nos anos 70, o disco *Ela* (1971) tem em suas faixas as músicas *Cinema Olympia* e *Os argonautas*. Depois, Caetano em álbum de Elis, só em 80: *Trem Azul* (1982), *Menino do Rio*, em um pout-pourri com canções de outros compositores; *Luz das Estrelas* (1984), *No dia em que eu vim-me embora*. Ou seja, ao longo de toda a sua carreira, Elis Regina gravou apenas seis canções de Caetano Veloso.

Entretanto, é possível perceber que nem todos os autores de música de protesto eram apreciados da mesma forma por Caetano; Chico Buarque, Edu Lobo, Elis Regina e Vinicius de Moraes, por exemplo, eram, em certa medida, admirados, enquanto outros como Geraldo Vandré, deveriam ser combatidos, pelo que representavam de conservadorismo na MPB: o ódio a tudo que representasse o estrangeiro – leia-se o rock inglês e norte-americano -, a folclorização das canções com temas e instrumentos arcaicos. A objeção de Caetano quanto ao Arena entra nessa mesma categoria da objeção a respeito de Vandré e companhia, Veloso acreditava que os produtores de arte no Brasil deveriam tentar superar seu subdesenvolvimento e se inserir na disputa de mercado, nacional e internacional, e não ficar reforçando e saudando as más condições técnicas que o país oferecia aos artistas; o constante aceno para a conscientização do *povo* através de simplificações e folclorizações era uma marca tanto de alguns intérpretes e autores de canções de protesto como do trabalho de Augusto Boal. Em entrevista para a revista *Manchete*, em dezembro de 1967, Caetano Veloso disse:

- Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também *hot dogs*, como em todas as cidades brasileiras.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> VELOSO, 1970, p. 23.

#### 4. NARRADOR

A escolha de trabalhar com a categoria do narrador em *Verdade tropical* deve-se à singularidade e à complexidade não só do conteúdo propriamente dito do livro, mas também da forma como este conteúdo está sendo transmitido aos leitores. É interessante ver o que diz Marcelo Coelho sobre isso, em crítica no caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, no ano de lançamento do livro (1997): ele afirma que em *Verdade tropical* Caetano não se mostra como era de se esperar que ele se mostrasse. Coelho acha que, por um desejo de ser *inatacável*, o livro se apresenta muito sóbrio e conciliador, desaparecendo aí os famosos narcisismo e polemismo, marcas características das intervenções de Veloso na mídia.

Aqui não cabe fazer uma comparação entre os discursos de Caetano Veloso na mídia e o discurso de *Verdade tropical*, mas creio ser interessante destacar o fato de alguém apontar essa problemática, justamente por discordar – em parte – dela. A mim não parece que haja desaparecido o componente “narcisismo” no discurso do livro, muito pelo contrário, ao ler *Verdade tropical* esse elemento – a que chamo de “egocentrismo” – foi uma das características que mais chamou a atenção. Mas em um ponto concordo com Coelho, há, de fato, um tom conciliador ao longo do livro, que identifico como “humildade” do narrador-ensaísta.

O papel de destaque que é – e sempre foi – dado a Caetano Veloso dentro da história da Tropicália é – parcialmente – justo, porém, acaba por ofuscar outras figuras do movimento, como Tom Zé, por exemplo. Mesmo Gilberto Gil, também considerado líder do movimento, termina por ser colocado em segundo plano diante de Caetano. Em *Verdade tropical* parece haver uma espécie de desejo de “macular” essa imagem de líder tropicalista incontestável: relatando a profunda influência de diversos outros sujeitos sobre seu modo de pensar, agir e criar, Caetano é extremamente generoso em certas passagens, ressaltando a todo instante o caráter coletivo da produção tropicalista. Mas, se, contudo, não cessa de dar créditos aos outros, também não cessa de reforçar seu próprio mérito.

Em 1967, antes do famoso festival que deflagrou a tropicália em outubro daquele ano, Gilberto Gil havia ido a Pernambuco para fazer uma série de shows, quando voltou para o Rio – onde ele e os outros do grupo baiano estavam morando na época – tinha um projeto grandioso e coletivo para intervir na música brasileira. Ele ficara impressionado com *violência da miséria* e a *força da inventividade artística* que



vira em solo pernambucano, especialmente com a Banda de Pífanos de Caruaru, cuja música que mais impressionou a ele e a Caetano, *Pipoca moderna*, ganhou anos depois letra de Caetano Veloso e foi gravada em seu álbum *Expresso 222* (1972) e no álbum de Caetano, *Jóia* (1975) e estava decidido que a música brasileira moderna precisava ser transformada, entrar em contato com essas forças profundas populares, mas também abraçar o novo – The Beatles, Jimi Hendrix etc -, isso se fazia necessário para que a nossa cultura se revitalizasse e fosse o que realmente era, e não um simulacro de si mesma. Reuniões foram feitas por Gil com o grupo baiano, juntamente com outros artistas – inclusive Chico Buarque -, a fim de discutirem planos de ação para pôr em prática essa revolução cultural – que era o germe do que viria a se tornar o tropicalismo -, mas, fora os baianos, nenhum outro artista pareceu interessado nas idéias de Gilberto Gil e a dimensão coletiva ficou restrita aos futuros tropicalistas.

Ao relatar o episódio em *Verdade tropical* Caetano Veloso afirma que nada do que Gil propusera na volta de sua viagem por Pernambuco era novidade para ele, que também já pensava como Gil; o que o surpreendeu foi o fato de não ter sido ele mesmo quem propusera a sistematização daqueles pensamentos e sim Gilberto Gil: (...) *Mas agora Gil vinha com uma clareza e uma veemência que quase me assustavam, pois apesar de ter sido sempre mais interessado em política do que eu, Gil é de ordinário, adaptável e mesmo passivo.* (...) <sup>34</sup> Para Caetano Veloso era uma surpresa, quase assustadora, que de uma hora para outra Gilberto Gil tomasse uma posição claramente ativa diante de uma questão como essa, o susto, ao que parece, advinha não tanto pelo comportamento diferente do amigo, mas, principalmente, pelo fato de que ele próprio (Caetano), cuja personalidade é mais proativa, não ter sido o primeiro a fazer aquilo.

É claro que eu não me via realizando essa aventura poética em meu próprio nome. O senso de grupo que eu tinha era imensamente forte. Quando Rogério [Duarte] ouvindo-me argumentar entusiasmado, provocou-me dizendo que eu era apenas apóstolo e que Gil era o profeta, pareceu-me que ele lia meus pensamentos mais recônditos. Eu me sentia responsável por uma grande e bela tarefa, pois Gil e Gal (e também Bethânia, apesar do seu grito de independência) necessitariam sempre de minha orientação, direta ou indireta, mas a verdadeira mensagem poética se daria através do grupo – e a partir de Gil. (...) <sup>35</sup>

Embora quisesse promover uma reviravolta estética na cultura do país, Caetano sabia que não poderia fazê-lo sozinho, sabia que deveria unir forças junto a si, para tal tarefa e, para ele, era claro com quem se daria essa união: Bethânia, Gal e Gil – durante

---

<sup>34</sup> VELOSO, 1997, p. 132.

<sup>35</sup> Ibid., p. 145

o ano de 1976, concretamente, eles se uniriam, na banda *Doce Bárbaros*, que acabou depois aquele ano. Veja-se que o papel que Caetano reservava para si mesmo dentro desse processo revolucionário era, ao mesmo tempo, nos bastidores e nos holofotes; ele dizia que o homem de frente do processo era Gilberto Gil, mas que ele estaria por trás de tudo, *orientando* Gil e os outros, em outras palavras, Caetano se via como organizador do movimento (*Eu organizo o movimento/Eu oriento o carnaval*). Talvez, ser *apóstolo* fosse até mais importante que ser *profeta*, nesse contexto.

Outra passagem exemplar do movimento oscilatório do narrador Caetano Veloso é esta aqui em que ele comenta sobre como se sentiu/se sente em relação a seu primeiro LP solo (*Caetano Veloso*, 1967): (...) *Eu não teria coragem de mostrá-lo a um estrangeiro como exemplo do nível a que tinha chegado a produção de música popular no Brasil. Para mim soava amadorístico (ainda soa) e confuso, sujo. Mas Glauber gostou*<sup>36</sup>. Ao longo de todo o livro – e também em inúmeras declarações para a imprensa – Caetano ressalta sua profunda admiração e imenso respeito por Glauber Rocha, portanto, ao finalizar o trecho citado acima dizendo que Glauber gostou de seu disco é uma maneira de minimizar as falhas desse disco, pois, se um gênio como Glauber aprova um álbum tão precário como aquele, bem, não poderia ser um álbum tão ruim assim, afinal de contas. Então, primeiramente Caetano deprecia o próprio trabalho, para logo em seguida o valorizar, através do argumento de autoridade de outrem.

Muitos outros trechos poderiam ser escolhidos como exemplos da oscilação narrativa de Caetano Veloso, mas creio que apenas esses dois citados acima dêem já a idéia geral do movimento pendular do narrador; além do mais, seria muito cansativo elencar vários outros trechos, pois a dinâmica é sempre a mesma.

O procedimento narrativo de Caetano é próximo daquele identificado por Roberto Schwarz nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas: a volubilidade*. Tanto na obra de Machado de Assis quanto na de Caetano Veloso os vaivens do narrador têm caráter estrutural: nas *Memórias*, dá o caráter não só do *defunto autor* como é uma representação dos procedimentos comuns a toda a classe dominante brasileira do século XIX, em *Verdade tropical* o que está em jogo é a análise não só dos episódios narrados e a qual a posição do narrador neles, mas também o peso desses episódios no contexto maior da cultura nacional. Ambos os livros, com suas respectivas diferenças – Machado de Assis nos oferece um romance, Caetano Veloso nos apresenta um ensaio

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 188.

autobiográfico, que é quase um romance -, fazem um balanço do Brasil e o fazem através de narradores muito similares entre si, narradores malandros cujas voltas e reviravoltas devem nos colocar em constante alerta. Schwarz, em ensaio recente (2011, inédito até a publicação da coletânea de ensaios e entrevistas, *Martinha versus Lucrecia*, neste ano de 2012), sobre *Verdade tropical*, *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*, finaliza sua longa análise do livro dizendo que (...) *A melhor maneira de aproveitar este livro incomum talvez inclua uma boa dose de leitura a contrapelo (...)*<sup>37</sup>, lição que o crítico aprendeu com Machado.

---

<sup>37</sup> SCHWARZ, 2012, p. 110.

## 5. CONCLUSÃO

A rigor, esta monografia não apresenta – e nem havia a pretensão apresentar – nenhuma conclusão definitiva, mas apenas uma sugestão interpretativa de *Verdade tropical*, cuja fortuna crítica ainda é pequena; até onde sei, o único ensaio de fôlego é o de Roberto Schwarz, *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*.

Finda esta análise do livro de Caetano Veloso, creio ser possível chegar a algumas considerações: a tropicália é um período de nossa história recente cuja força ainda se faz muito presente e cuja real força ainda está por ser devidamente desvendada – ou não, talvez algo como isso não possa nunca ser totalmente compreendido -; Caetano é um escritor de talento e de interesse, mas deve ser lido com desconfiança, pois assim a leitura se torna mais rica, o seu papel como líder tropicalista precisa ser redimensionado, a fim de que outros atores da tropicália possam ser também estudados e apreciados, pois é importante não se perder de vista que este foi um movimento coletivo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Coração Vagabundo.** ANDRADE, Fernando Grostein. Paramount Pictures, 2008. DVD.
- BASUALDO, Carlos. (Org.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 384 p.
- BROWN, Nicholas. Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. (Org.) **Um crítico na periferia do capitalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical.** São Paulo: Ed. 34, 1997. 304 p. (Ouvido Musical)
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas.** 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 354 p. (Debates)
- CAYMMI, Dorival. **Dora.** Disponível em: <<http://letras.mus.br/dorival-caymmi/356568/>>. Acesso em: 8 dez. 2012.
- COELHO, Marcelo. **Crítica a Caetano ataca seu espírito conciliador.** FOLHA DE SÃO PAULO – ILUSTRADA. São Paulo, 26 de nov., 1997.
- COHN, Sergio. (Org.) **Gilberto Gil.** Rio de Janeiro: Azougue, 2008. 285 p. (Encontros) \_\_\_\_\_; COELHO, Frederico. (Org.) **Tropicália.** Rio de Janeiro: Azougue, 2008. 237 p. (Encontros)
- CORD, Getúlio Mac. **Tropicália: um caldeirão cultural.** Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011. 384 p.
- ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis.** São Paulo: Globo S.A., 1994. 372 p.
- FAVARETTO, Celso F. **Tropicália: alegoria, alegria.** São Paulo: Kairós, 1979. 136 p.
- FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr. **Caetano Veloso.** 2. ed. São Paulo: Nova Cultural Abril, 1988. 144 p. (Literatura comentada)
- FONSECA, Heber. **Caetano – Esse cara.** 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 219 p.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. 199 p. \_\_\_\_\_; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Tudo é história)
- Tropicália.** MACHADO, Marcelo. Imagem Filmes, 2012. DVD.
- MELLO, Zuza de Homem de. **A era dos Festivais: uma parábola.** 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. 528 p.

**Futuro do pretérito: tropicalismo NOW!** MORAES, Ninho; FILHO, Francisco César. Vitrine Filmes, 2011. DVD.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 416 p.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália.** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 78 p. (Descobrimo o Brasil)

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.

\_\_\_\_\_. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960.** Tempo social, revista de sociologia da USP. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-110, 2004.

\_\_\_\_\_. **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.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos.** São Paulo: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.** 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. 251 p.

\_\_\_\_\_. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 312 p.

TATIT, Luiz. **O século da Canção.** 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 251 p.

**Uma noite em 67.** TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. Videofilme, 2010. DVD.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria.** SALOMÃO, Waly. (Org.) Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1970. 218 p.

\_\_\_\_\_; COSTA, Gal; DUPRAT, Rogério; GIL, Gilberto; LEÃO, Nara; MUTANTES, Os; ZÉ, Tom. **Tropicália ou Panis et Circencis.** Disponível em: <<http://sonora.terra.com.br/PopupPlayer/GetCustomRadio?customRadioId=513&idradio=37257&type=mix&isSponsored=true&instanceId=1&playlistTitle=tropicalia&autoplay=True>>. Acesso em: 8 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 524 p.

\_\_\_\_\_. **Letra só/sobre as letras: Caetano Veloso.** FERRAZ, Eucanaã. (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 341 p.

\_\_\_\_\_. **O mundo não é chato.** \_\_\_\_\_. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 367 p.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso.** São Paulo: Publifolha, 2005. 187 p. (Folha explica)

## APÊNDICE

Letras das canções citadas ao longo deste Trabalho de Conclusão de Curso, na ordem em que foram mencionadas.

### *Love, love, love* (Caetano Veloso)

Eu canto no ritmo, não tenho outro vício  
Se o mundo é um lixo, eu não sou  
Eu sou bonitinho, com muito carinho  
É o que diz a minha voz de cantor

Por Nosso Senhor

Meu amor, te amo  
Pelo mundo inteiro eu chamo  
Essa chama que move  
E Pelé disse love, love, love

Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo  
Até aí tudo bem, nada mal  
Pode ser um absurdo, mas ele não é surdo  
O Brasil tem um ouvido musical

Que não é normal

Meu amor, te quero  
Pelo mundo inteiro espero  
A visão que comove  
E Pelé disse love, love, love

Na maré da utopia banhar todo dia  
A beleza do corpo convém  
Olha o pulo da jia, não tendo utopia  
Não pia a beleza também

Digo pra ninguém

Meu amor, desejo  
Pelo mundo inteiro eu vejo  
O que não tem quem prove  
E Pelé disse love, love, love

Na densa floresta feliz, prolifera  
A linhagem da fera feroz  
Ciclones de estrelas desenham-se  
Livres e fortes diante de nós

E eu com minha voz

Meu amor, preciso  
Pelo mundo inteiro aviso  
Olha o noventa e nove  
E Pelé disse love, love, love

**Fora da ordem** (Caetano Veloso)

Vapor Barato, um mero serviçal do narcotráfico  
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção  
Aqui parece que é ainda construção e já é ruína  
Tudo é menino e menina no olho da rua  
O asfalto, a ponte, o viaduto, ganindo pra lua  
Nada continua  
E o cano da pistola que as crianças mordem  
Reflete todas as cores da paisagem da cidade  
Que é muito mais bonita e  
Muito mais intensa do que no cartão postal

Alguma coisa está fora da ordem  
Da nova ordem mundial

Escuras coxas duras tuas duas de acrobata mulata  
Tua batata da perna moderna, a trupe intrépida em que fluis  
Te encontro em Sampa de onde mal se vê quem sobe  
Ou desce a rampa  
Alguma coisa em nossa transa é quase luz forte demais  
Parece pôr tudo à prova, parece fogo, parece, parece paz  
Parece paz  
Pletora de alegria, um show de Jorge Benjor dentro de nós  
É muito, é grande, é total

Alguma coisa está fora da ordem  
Da nova ordem mundial

Meu canto esconde-se como um bando de ianomâmis na floresta  
(De curdos na montanha)  
Na minha testa caem, vêm colar-se plumas de um velho cocar  
Estou de pé em cima do monte de imundo lixo baiano  
Cuspo chicletes de ódio no esgoto exposto do Leblon  
Mas retribuo a piscadela do garoto do frete do Trianon  
Eu sei o que é bom  
Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem  
Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final

Alguma coisa está fora da ordem  
Da nova ordem mundial



**Você já foi à Bahia?** (Dorival Caymmi)

Você já foi à Bahia, nêga?  
Não?  
Então vá!  
Quem vai ao “Bonfim”, minha nêga  
Nunca mais quer voltar  
Muita sorte teve,  
Muita sorte tem,  
Muita sorte terá  
Você já foi à Bahia, nêga?  
Então vá!  
Lá tem vatapá  
Então vá!  
Lá tem caruru  
Então vá!  
Lá tem munguzá  
Então vá!  
Se “quiser sambar”  
Então vá!

Nas sacadas dos sobrados  
Da velha São Salvador  
Há lembranças de donzelas  
Do tempo do Imperador  
Tudo, tudo na Bahia  
Faz a gente querer bem  
A Bahia tem um jeito  
Que nenhuma terra tem

Lá tem vatapá  
Então vá!  
Lá tem caruru  
Então vá!  
Lá tem munguzá  
Então vá!  
Se "quiser sambar"  
Então vá! (3x)

Então vá...!

**Baby** (Caetano Veloso)

Você precisa saber da piscina  
Da margarina  
Da Carolina  
Da gasolina  
Você precisa saber de mim

Baby baby  
Eu sei que é assim

Você precisa tomar um sorvete  
Na lanchonete  
Andar com a gente  
Me ver de perto  
Ouvir aquela canção do Roberto

Baby baby  
Há quanto tempo

Você precisa aprender inglês  
Precisa aprender o que eu sei  
E o que eu não sei mais  
E o que eu não sei mais

Não sei, comigo vai tudo azul  
Contigo vai tudo em paz  
Vivemos na melhor cidade  
Da América do Sul  
Da América do Sul

Você precisa  
Você precisa  
Não sei  
Leia na minha camisa

Baby baby  
I love you

### **Maria Bethânia** (Capiba)

Maria Bethânia  
Tu és para mim,  
A Senhora de Engenho  
Em sonhos te vejo  
Maria Bethânia  
És tudo que tenho,  
Quanta tristeza, sinto no peito,  
Só em pensar,  
Que o meu sonho está desfeito.

Maria Bethânia,  
Te lembras ainda daquele São João?  
As tuas palavras,  
Caíam bem dentro do meu coração,  
Tu me olhavas, com emoção,  
E sem querer,  
Pus minha mão em tua mão.

Maria Bethânia,  
Tu sentes saudades de tudo, bem sei,  
Porém, também sinto,  
Saudade do beijo que nunca te dei  
Vejo que vives com esplendor,  
Nos lábios meus  
Para aumentar a minha dor.

Maria Bethânia,  
Eu nunca pensei acabar tudo assim,  
Maria Bethânia,  
Por Deus eu te peço,  
Tem pena de mim,  
Hoje confesso, com dissabor,  
Que não sabia, nem conhecia o amor.

### **Dora** (Dorival Caymmi)

Dora, rainha do frevo e do maracatu  
Dora, rainha cafuza de um maracatu  
Te conheci no Recife  
Dos rios cortados de pontes  
Dos bairros, das fontes coloniais  
Dora, chamei  
Ò Dora! . . . Ò Dora!  
Eu vim à cidade  
Pra ver você passar  
Ò Dora ...  
Agora no meu pensamento eu te vejo requebrando  
Pra cá, ora prá lá  
Meu bem!  
Os clarins da banda militar, tocam para anunciar  
Sua Dora, agora vai passar.  
Venham ver o que é bom  
Ò Dora, rainha do frevo e do maracatu  
Ninguém requebra, nem dança, melhor que tu!

### **Questão de ordem** (Gilberto Gil)

Você vai, eu fico  
Você fica, eu vou

Daqui por diante  
Fica decidido  
Quem ficar, vigia  
Quem sair, demora  
Quem sair, demora

Quanto for preciso  
Em nome do amor

Você vai, eu fico  
Você fica, eu vou

Se eu ficar em casa  
Fico preparando  
Palavras de ordem  
Para os companheiros  
Que esperam nas ruas  
Pelo mundo inteiro  
Em nome do amor

Você vai, eu fico  
Você fica, eu vou

Por uma questão de ordem  
Por uma questão de desordem

Se eu sair, demoro  
Não mais que o bastante  
Pra falar com todos  
Pra deixar as ordens  
Pra deixar as ordens  
Que eu sou comandante  
Em nome do amor

Você vai, eu fico  
Você fica, eu vou

Os que estão comigo  
Muitos são distantes  
Se eu sair agora  
Pode haver demora  
Demora tão grande  
Que eu nunca mais volte  
Em nome do amor

### **Divino maravilhoso** (Caetano Veloso, Gilberto Gil)

Atenção  
Ao dobrar uma esquina  
Uma alegria  
Atenção, menina  
Você vem?  
Quantos anos você tem?

Atenção

Precisa ter olhos firmes  
Pra este sol  
Para esta escuridão

Atenção  
Tudo é perigoso  
Tudo é divino, maravilhoso  
Atenção para o refrão:  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

Atenção  
Para a estrofe, pro refrão  
Pro palavrão  
Para a palavra de ordem  
Atenção  
Para o samba-exaltação

Atenção  
Tudo é perigoso  
Tudo é divino, maravilhoso  
Atenção para o refrão:  
É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

Atenção  
Para as janelas no alto  
Atenção  
Ao pisar o asfalto, o mangue  
Atenção  
Para o sangue sobre o chão

É preciso estar atento e forte  
Não temos tempo de temer a morte

### **Soy Loco Por Ti, América** (Gilberto Gil, Capinam)

Soy Loco Por Ti, América  
Yo voy a traer una mujer playera  
Que su nombre sea Marti  
Que su nombre sea Marti

Soy loco por ti de amores  
Tenga como colores  
La espuma blanca  
De Latinoamérica  
Yel cielo como bandera  
Y el cielo como bandera

Soy loco por ti, América  
Soy loco por ti de amores... (2x)

Sorriso de quase nuvem  
Os rios, as canções, o medo  
O corpo cheio de estrelas  
O corpo cheio de estrelas  
Como se chama amante  
Desse país sem nome  
Esse tango, esse rancho  
Esse povo, digei-me, arde  
O fogo de conhecê-la  
O fogo de conhecê-la...

Soy loco por ti, América  
Soy loco por ti de amores... (2x)

El nombre del hombre muerto  
Antes que a definitiva  
Noite se espalhe em Latino américa  
El nombre del hombre  
Es pueblo, el nombre  
Del hombre  
Es pueblo...

Soy loco por ti, América  
Soy loco por ti de amores... (2x)

Espero a manhã que cante  
El nombre del hombre muerto  
Não sejam palavras tristes  
Soy loco por ti de amores  
Um poema ainda existe  
Com palmeiras, com trincheiras  
Canções de guerra  
Quem sabe canções de mar  
Ai hasta te comover  
Ai hasta de comover

Soy loco por ti, América  
Soy loco por ti de amores... (2x)

Estou aqui de passagem  
Sei que adiante  
Um dia vou morrer  
De susto, de bala ou vício  
De susto, de bala ou vício...

Num precipício de luzes  
Entre saudades, soluços  
Eu vou morrer de braços  
Nos braços, nos olhos  
Nos braços de uma mulher  
Nos braços de uma mulher...

Mais apaixonado ainda  
Dentro dos braços da camponesa  
Guerrilheira, manequim, ai de mim  
Nos braços de quem me queira  
Nos braços de quem me queira...

Soy loco por ti, América  
Soy loco por ti de amores... (2x)

### **Alômega** (Gilberto Gil)

o analfomegabetismo  
Somatopsiconeumático  
o analfomegabetismo  
Somatopsiconeumático  
Que também significa  
Que eu não sei de nada sobre a morte  
Que também significa  
Tanto faz no sul como no norte  
Justamente  
Que também significa  
Deus é quem decide minha sorte  
o analfomegabetismo  
Justamente  
Somatopsiconeumático  
o analfomegabetismo  
Somatopsiconeumático  
Justamente  
Que também significa  
Tanto faz no sul como no norte  
Que também significa  
Deus é quem decide minha sorte  
o analfomegabetismo  
Somatopsiconeumático  
o analfomegabetismo  
Somatopsiconeumático  
Que também significa  
Que eu não sei de nada sobre a morte  
Que também significa  
Tanto faz no sul como no norte  
Que também significa  
Deus é quem decide minha sorte

o analfomegabetismo  
Somatopsiconeumático  
o analfomegabetismo  
Somatopsiconeumático  
Que também significa  
Que eu não sei de nada sobre a morte  
Que também significa  
Tanto faz no sul como no norte  
Que também significa  
Deus é quem decide minha sorte  
Que também significa  
Deus é quem decide minha sorte

### **Samba em paz** (Caetano Veloso)

O samba vai vencer  
Quando o povo perceber  
Que é o dono da jogada

O samba vai crescer  
Pelas ruas vai correr  
Uma grande batucada

Samba não vai chorar mais  
Toda gente vai cantar  
O mundo vai mudar

E o povo vai cantar  
Um grande samba em paz

### **Boa palavra** (Caetano Veloso)

Aprendeu sozinho  
Na areia, no chão  
A brincar sozinho  
Sem a mão de um irmão

Aprendeu com o vento  
Que o sono passou  
E acordou sozinho  
No solo sem amor

Tava dormindo, acordei  
Para acertar o namoro  
Me deram o que de beber  
Numa caneca de ouro  
Não lhe deram nada



Não é seu este chão  
Deita olhando o céu  
Que o céu não tem dono, não

Com um passarinho  
Aprende a voar  
Solta o pensamento  
Num braço de mar

Voou para a beira do rio  
Pousou num poço dourado  
Moça com seu namorado  
Rico com seu empregado

Aprende sozinho  
Deitado no chão  
A esperar sozinho  
Tempo de encontrar irmão

Inda madrugada  
Espera nascer  
Não lhe deram nada  
Mas não quer morrer  
Boa palavra, rapaz  
Boa palavra, rapaz  
Boa palavra, rapaz  
É assim que se faz

#### **Arrastão** (Edu Lobo, Vinicius de Moraes)

Ê, tem jangada no mar  
Ê, iê, iêi,  
Hoje tem arrastão  
Ê, todo mundo pescar  
Chega de sombra, João  
J'ouviu  
Olha o arrastão entrando no mar sem fim  
Ê, meu irmão, me traz Yemanjá prá mim  
Olha o arrastão entrando no mar sem fim  
Ê, meu irmão, me traz Yemanjá prá mim

Minha Santa Bárbara  
Me abençoi  
Quero me casar com Janaína  
Ê, puxa bem devagar  
Ê, iê, iêi, Já vem vindo o arrastão  
Ê, é a Rainha do Mar  
Vem, vem na rede João  
Pra mim

Valha-me Deus Nosso Senhor do Bonfim  
Nunca jamais se viu tanto peixe assim  
Valha-me Deus Nosso Senhor do Bonfim  
Nunca jamais se viu tanto peixe assim

### **Cinema Olympia** (Caetano Veloso)

Não quero mais essas tardes mornais, normais  
Não quero mais  
Video-tapes, mormaço, março, abril

Eu quero pulgas mil na geral  
Eu quero a geral  
Eu quero ouvir gargalhada geral  
Quero um lugar pra mim, pra você  
Na matinée do Cinema Olympia

Tom Mix, Buck Jones  
Tela e palco  
Sorvete e vedetes  
Secos e coladas  
Pernas e gatilhos  
Atilhos e gargalhada geral  
Do meio-dia até o amanhecer  
No matinée do Cinema Olympia

### **Os argonautas** (Caetano Veloso)

O barco, meu coração não aguenta  
Tanta tormenta, alegria  
Meu coração não contenta  
O dia, o marco, meu coração  
O porto, não

Navegar é preciso  
Viver não é preciso

O barco, a noite no céu tão bonito  
Sorriso solto, perdido  
Horizonte, madrugada  
O riso, o arco da madrugada  
O porto, nada

Navegar é preciso  
Viver não é preciso

O barco, o automóvel brilhante

O trilho solto, o barulho  
Do meu dente em tua veia  
O sangue, o charco, barulho lento  
O porto, silêncio

Navegar é preciso  
Viver não é preciso

### **Menino do Rio** (Caetano Veloso)

Menino do Rio  
Calor que provoca arrepio  
Dragão tatuado no braço  
Calção, corpo aberto no espaço  
Coração  
De eterno flerte  
Adoro ver-te  
Menino vadio  
Tensão flutuante do Rio  
Eu canto pra Deus proteger-te

O Havaí seja aqui  
Tudo que sonhares  
Todos os lugares  
As ondas do mar  
Pois quando eu te vejo eu desejo o teu desejo

Menino do Rio  
Calor que provoca arrepio  
Toma essa canção como um beijo

### **No dia em que eu vim-me embora** (Caetano Veloso, Gilberto Gil)

No dia em que eu vim-me embora  
Minha mãe chorava em ai  
Minha irmã chorava em ui  
E eu nem olhava pra trás  
No dia em que eu vim-me embora  
Não teve nada de mais

Mala de couro forrada com pano forte, brim caqui  
Minha avó quase morta  
Minha mãe até a porta  
Minha irmã até a rua  
E até o porto meu pai  
O qual não disse palavra durante todo o caminho  
E quando me vi sozinho  
Vi que não entendia nada

Nem de pro que eu ia indo  
Nem dos sonhos que eu sonhava  
Senti apenas que a mala de couro que eu carregava  
Embora estando forrada  
Fedia, cheirava mal

Afora isto ia indo, atravessando, seguindo  
Nem chorando, nem sorrindo  
Sozinho pra Capital  
Nem chorando, nem sorrindo  
Sozinho pra Capital  
Sozinho pra Capital  
Sozinho pra Capital  
Sozinho pra Capital

