

Caetano Veloso e a poética do tropicalismo

Arlindo Rebechi Junior

Docente do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Unesp, atua em diversos cursos na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Doutor em Literatura Brasileira pela USP.

E-mail: arlindo.rebechi@unesp.br

Resumo: Este artigo trilha os aspectos poéticos de duas célebres letras do cantor e compositor Caetano Veloso, "Alegria, Alegria" e "Tropicália". Com distintas estratégias de construção poética, ambas foram realizadas no contexto político e cultural da década de 1960. São duas canções que, de modo experimental, dialogaram com a realidade brasileira do período desenvolvimentista e com as demais formas de expressão artística do seu tempo. Veloso foi um dos grandes poetas da música popular brasileira e o seu trabalho em torno dessas duas canções representou um dos marcos da história da canção brasileira no século XX e do movimento tropicalista.

Palavras-chave: Caetano Veloso; tropicalismo; poesia brasileira; canção brasileira; música popular brasileira.

Abstract: This article tracks the poetic aspects of two famous lyrics by singer-songwriter Caetano Veloso, "Alegria, Alegria" and "Tropicália". With different strategies of poetic construction, both were performed in the political and cultural context of the 1960s. They are two songs that, in an experimental way, dialogued with the Brazilian reality of the developmental period and with other forms of artistic expression of their time. Veloso was one of the great poets of Brazilian popular music and his work around these two songs represented one of the milestones in the history of Brazilian song in the 20th century and of the Tropicalism.

Keywords: Caetano Veloso; tropicalism; Brazilian poetry; Brazilian song; popular Brazilian music.

1. “VIVA A BAHIA-IA-IA-IA-IA”: CAETANO VELOSO E O SURGIMENTO DO TROPICALISMO

O Tropicalismo foi um fenômeno artístico-cultural de difícil definição: se o considerarmos como um movimento, ele não se limitou apenas à música brasileira, abrangendo outros campos artísticos, a exemplo do cinema, teatro, da literatura, das artes visuais etc. Na música, sob a batuta de Caetano Veloso e de Gilberto Gil, o grande efeito estético do Tropicalismo foi aproximar, de maneira inovadora e experimental, poesia e forma sonora. O uso original da poesia permitiu aos tropicalistas criar uma estética que impulsionou, dentro de seu próprio interior, a crítica às contradições do subdesenvolvimento brasileiro. Mais que isso, essa síntese de poesia e projeto sonoro encontrou, nas próprias contradições da situação do país, sua área de estímulo e atuação.

Para melhor compreender o alcance da crítica presente nas composições de Caetano Veloso e como ela se impulsionou pelas próprias contradições do momento e pelos contrastes mais marcantes da realidade do país, é preciso conceber o papel que se esperava da música popular brasileira como linha desenvolvida a partir da Bossa Nova na época de surgimento do Tropicalismo. A melhor estratégia para entendê-lo com maior precisão é recorrer a dois importantes textos da época: um deles é resultante de um debate entre intelectuais e artistas, que contou com a presença de Caetano Veloso, em um evento promovido pela revista *Civilização Brasileira* no ano de 1966. O outro, “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”, foi publicado em 1967 no jornal *Correio da Manhã* por Augusto de Campos e, posteriormente, em 1974 no célebre livro *Balanço da bossa e outras bossas*.

Em ambos os textos, as análises se assemelham à medida que detectam duas linhas de atuação na música popular brasileira: uma delas resultou do caráter de novidade da Bossa Nova, capitaneada por uma nova geração de artistas e cuja principal plataforma de divulgação foi o programa de televisão *O fino da bossa*; em outra linha, estava a ascensão de jovens conhecidos pelo emblema iê-iê-iê, e que, por sua vez, assumiam um outro programa televisivo, o *Jovem Guarda*. Mais que a confirmação de uma competição natural entre as duas linhagens, ambos os textos constataam uma espécie de crise inerente à música constituída após o fenômeno da Bossa Nova. Se a crise, no sentido de algo que está em plena transformação, é detectável pelos dois textos, eles divergiam quanto às motivações ou explicações do que estava ocorrendo. No primeiro – o conhecido debate “Por que caminho seguir na música popular brasileira?” –, um dos participantes, Flávio Macedo Soares, disse o seguinte:

Acho que o período atual é excepcionalmente difícil para a música popular brasileira [...]

Realmente, dentro da conjuntura que havia antes e de certas linhas que já se tinham denunciado na bossa-nova, cresceu uma geração toda nova de músicos, como Caetano Veloso (aqui presente), Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo etc.

Esta geração, se bem que ampliando uma área que já tinha sido explorada antes pela bossa-nova mais antiga, não conservou nesse período (dois anos) de crise, certas características que eu reputo essenciais. Uma dessas características era a visão da cultura não como manifestação isolada, mas como parte de um todo uno, no qual a música popular, a poesia, a literatura, o cinema e o teatro estavam entrosados¹.

Augusto de Campos, por sua vez, tem um diagnóstico diferente para o momento de grande transformação vivido pela música popular da época. De acordo com o crítico, o problema não estava no nacionalismo ou na internacionalização forçada pelo grupo iê-iê-iê², tal como apontavam os defensores da tradição bossanovista. Havia, como destacou o autor, um contexto não apenas local, mas global de ampliação dos novos meios de comunicação presentes nas regiões urbanas, de tal maneira que “seria inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes”³.

A essa altura, é possível questionar onde Caetano Veloso e o Tropicalismo se encaixam nessa história. A resposta mais convincente parece ser o modo como o cantor já ultrapassava esses dois limites de atuação, que, por vezes, foram demarcados por uma crítica – não raro conservadora – dentro do panorama da música popular brasileira dos anos 1960. É nítida a maneira como Caetano se manifestou sobre os rumos a serem tomados naquele momento de indefinição da música popular no Brasil:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com que frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral⁴.

Essa passagem do discurso de Caetano deve ser encarada por vários prismas. Ao mesmo tempo que aponta para a necessidade de dar, de maneira singular, um novo passo na música popular brasileira, tal como havia ocorrido com o processo de ruptura efetivado pela Bossa Nova, o autor de *Verdade tropical* também fazia uma crítica severa ao nacionalismo tradicionalista de base conservadora que uma parcela de críticos assumia naquele momento. O surgimento de “Alegria, alegria”, por ter representado mais que um poema pop, deve ser compreendido como uma resposta artística que fundia a novidade da Bossa Nova, sob o seu aspecto mais revolucionário, e o uso consciente do elemento musical

1. VELOSO, Caetano et al. Que caminhos seguir na música popular brasileira? In: COHN, Sergio; COELHO, Frederico (org.). *Tropicália*. 2. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 16-31, p. 19.

2. No artigo “Da Jovem Guarda a João Gilberto”, de 1966, também presente em *Balanço da bossa*, Augusto de Campos já chamava a atenção para o que mencionou ser uma incompreensão do iê-iê-iê, não sendo este movimento, tal como difundiam seus detratores, uma mera cópia do que ocorria no estrangeiro. Sobre o caráter interpretativo, por exemplo, Augusto diria que o estilo menos teatralizado de jovens do iê-iê-iê estaria mais próximo do estilo interpretativo de figuras como João Gilberto do que muitos cantores que se colocavam como representantes, naquele momento, da nova música popular brasileira.

3. CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974a. p. 141-150, p. 142.

4. VELOSO, Caetano et al. Que caminhos... Op. cit., p. 21-22.

estrangeiro, adaptando a canção a um estilo que poderia representar o melhor da tradição musical e popular no Brasil. Augusto de Campos, sobre esse surgimento, ressaltou:

Pois “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” são, precisamente, a tomada de consciência, sem a máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras⁵.

Com “Alegria, alegria”, Caetano, estrategicamente, não optava nem pelo iê-iê-iê, nem ignorava a novidade vinda de fora como diálogo possível com o campo da tradição. Essa canção, por conter esse tipo de manifestação e propósito, trazia uma convincente resposta ante a crise vivida, fazendo dela um feito comparável ao que antes fora considerado “desafinado” no contexto bossanovista⁶.

2. UMA EXPLOSÃO DE “ALEGRIA, ALEGRIA”

Dedicada à análise de artistas e obras dos anos 1960, a segunda parte de *Verdade tropical* – a autobiografia de Caetano Veloso, publicada originalmente em 1997 – é, sem dúvida, um dos pontos altos do livro. Isso se deve a várias razões, e duas delas merecem ser destacadas: essa parte de *Verdade tropical* está envolta na força de uma prosa de romance de ideias de grande alcance e com qualidade literária indiscutível, tal como Roberto Schwarz⁷ apontou em um longo artigo⁸. Esse bloco da obra também consegue habilmente colocar em prática uma crítica cultural de grande envergadura, com admirável capacidade de analisar o momento vivido nos anos 1960 e as produções estético-culturais que dali surgiram, apontando para as forças determinantes de todas as ordens a que artistas, movimentos e obras estavam sujeitos.

O capítulo “Alegria, alegria”, incluído nessa mesma parte de *Verdade tropical*, mais do que uma crônica dos acontecimentos em torno do lançamento da canção de mesmo nome, é o relato que confirma o seu marco decisivo para o movimento do Tropicalismo. Sem ainda ser a força de um grupo organizado como movimento programático, é possível dizer que essa música de Caetano Veloso e “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, demarcaram uma ruptura dentro da própria dinâmica da música popular brasileira moderna. “Alegria, Alegria” foi apresentada pela primeira vez no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record de São Paulo, em 1967.

Em meio a um festival que buscava firmar o papel representativo da música popular brasileira, Caetano desejava inaugurar uma atitude perante a visão tradicional. Sem saber exatamente o que seria essa nova canção e nem de que modo seria composta, o músico brasileiro relata o que esperava em sua autobiografia: “tinha que ser uma marchinha alegre, de algum modo contaminada pelo pop internacional, e trazendo na letra algum toque crítico-amoroso sobre o mundo onde esse pop se dava”⁹.

5. CAMPOS, Augusto de. O passo... Op. cit., p. 142-143.

6. Os artigos de Brasil Rocha Brito e Júlio Medaglia detalham a representatividade da bossa nova. BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17-40; MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 67-123.

7. SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 52-110, p. 52.

8. Deve-se registrar que esse longo texto obteve uma também longa resposta de Caetano Veloso, incluída no texto introdutório da edição comemorativa dos 20 anos de *Verdade tropical*, em 2017.

9. VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 183.

O cantor já possuía alguma experiência com composições um tanto satíricas, a exemplo da canção nunca gravada “Clever boy samba”, em que o objeto de sátira era a fração de jovens abastados e alienados da cidade de Salvador. Assim, sua composição para o festival de 1967 deveria ter a tonalidade vibrante das marchinhas carnavalescas, mas, ao mesmo tempo, guardar uma certa ambição crítica. Cabe rever os versos de “Alegria, alegria”:

Caminhando contra o vento
Sem lenço sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas
Eu vou
Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não?
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento
Eu vou
Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou
Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou
Sem lenço sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
Por que não, por que não?¹⁰

10. Idem. **Letra só**. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 56-57.

Conforme já apontado por Celso Favaretto em seu pioneiro estudo sobre o Tropicalismo, havia nos festivais de música popular em fins dos anos 1960 uma associação direta entre a brasilidade das canções e seu teor político e social. Nesse contexto muito bem demarcado, a aparição de “Alegria, alegria” (e de “Domingo no parque”) trouxe uma nova exigência, talvez um desafio, aos seus ouvintes, própria da ambiguidade inerente a essa música: o parâmetro de recepção do teor de uma canção apenas balizado pelo que seu teor político e social não era mais um critério seguro de avaliação¹¹. O que esse poema-canção trazia de diferente das composições da época? Favaretto é preciso em seu diagnóstico:

A marchinha pop “Alegria, alegria” denotava uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada. Tais problemas, enunciados de forma gritante em grande número de canções da época, articulavam-se à maneira de fatos virados notícias. Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo¹².

Só é possível compreender o alcance de “Alegria, alegria” se acompanharmos o modo como a canção promove uma espécie de ruptura na matriz experimental do Tropicalismo. Lembre-se de que, em *Verdade tropical*, Caetano Veloso manifestou que o sucesso dessa canção no festival lhe permitiria um acesso estratégico a um público mais amplo, representado pela massificação televisiva, e, conseqüentemente, sua inserção de vez como figura pública da música popular brasileira¹³. Com esse propósito, a canção foi pensada como uma “marcha de Carnaval transformada”, que nada tivesse a ver com aquelas mais tradicionais.

Há nessa composição uma recorrente enumeração de ideias justapostas, tal como uma colagem que não necessariamente segue uma linha narrativa linearizada por sua persona poética em primeira pessoa. No conjunto metafórico formulado pela canção, saltam aos olhos verdadeiras imagens-sínteses que parecem figurar uma ordem ambígua das coisas – reforçadas pela figura-personagem que perambula, “caminhando contra o vento” –, em alguns casos em pares que se colocam: “espaçonaves guerrilhas/ em Cardinales bonitas”; “bomba ou Brigitte Bardot”; “eu tomo uma coca-cola/ ela pensa em casamento”.

Há uma explosão dessas imagens em “Alegria, alegria” que acompanha a maneira como sonoramente a canção se resolve. Optou-se, como estratégia, pelo uso de sons que já circulavam na música comercial daquele tempo, resultando numa espécie de colagem de arranjos já identificáveis pelo público. Para isso, o grupo de rock argentino Beat Boys teve um papel central. O reuso de sons já assimilados pelo público, mais do que um procedimento de reprodução comercial, deveria ser encarado sob o seu efeito provocativo a uma tradição hegemônica de uma esquerda cultural brasileira¹⁴ nos anos 1960.

Sem dúvida alguma, o Tropicalismo de Caetano e de Gil deflagrava os impasses vividos no campo cultural brasileiro no pós-1964. A leitura sobre

11. FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3 ed. Cotia: Ateliê, 2000.

12. *Ibidem*, p. 20.

13. VELOSO, Caetano. *Verdade...* Op. cit., p. 191.

14. SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

o amálgama brasileiro não estava mais circumspecta à interpretação, em seu caráter referencial, da realidade nacional, mas passa a trazer para o público, no próprio procedimento artístico, as contradições da modernização. A hipótese de trabalho aqui não é nova e aproxima os tropicalistas à chave de reformulação modernista, como, em especial, Oswald de Andrade: o efeito da deglutição e da mistura. Caetano demonstrava que em nada tinha a ver com as utopias em torno da nação que parte da significativa inteligência brasileira do período assumia e difundia. Inclusive, pouco tempo depois, ele declarou em uma entrevista: “Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas”¹⁵.

A letra de “Alegria, alegria” se enche do seu presente. Organizada sintaticamente pela justaposição de suas sentenças, predomina em seu poema uma perspectiva multifacetada, de alguém que se move na paisagem urbana sem um rumo certo, sem um olhar certo, “sem lenço sem documento”, “nada no bolso ou nas mãos”. Do olhar fragmentado, expõe-se uma série de imagens sem conexão muito evidente – aquilo que Augusto de Campos disse sobre a predominância de “substantivos-estilhaços da ‘implosão informativa’”.

Lado a lado estão espaçonaves, guerrilhas, Cardinales, cara de presidente, beijos de amor, dentes, pernas, bandeiras bomba e Brigitte Bardot, sem necessariamente construírem uma linha narrativa dramática. Como não comparar esse procedimento ao que se vê no final de *Eclipse*, de Michelangelo Antonioni, quando a câmera acompanha os fragmentos da paisagem urbana? Como não o comparar à beleza dos fragmentos da cidade portuária na bela construção fílmica de Joris Ivens em ...*À Valparaíso?* Aos fragmentos à maneira cubista presentes em *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade? E Godard? E Glauber Rocha? E Bressane?

É interessante notar o que Caetano Veloso coloca em sua autobiografia sobre as estratégias de “Alegria, alegria” e sua relação com o que havia ocorrido um pouco antes com “A banda”, de Chico Buarque. Vale destacar o trecho narrado por Caetano em *Verdade tropical*:

Já “A banda”, se podia servir como porta de entrada num mercado mais amplo via TV, ou como massificação da atmosfera lírica da persona pública de Chico, não representava o alto nível de sofisticação composicional de sua produção. Pois bem, o que eu imaginara para “Alegria, alegria” era um papel semelhante, guardadas (ou melhor, superexpostas) as diferenças de projeto e estilo entre mim e Chico. Na verdade, o fato de ser uma marchinha fazia de “Alegria, alegria”, no contexto do festival, uma espécie de anti-“Banda” que não deixava de ser outra “Banda”¹⁶.

Tudo isso confirma o aspecto ambíguo que, de imediato, “Alegria, alegria” assumiu. Havia, por parte dos ouvintes, um certo estranhamento diante da performance em tudo o que aquela canção trazia, que sempre amplificava com o uso das guitarras elétricas e de formas sonoras não usuais dentro da tradição brasileira até então constituída.

Sob os aspectos interpretativos, a performance de Caetano em sua apresentação no festival de 1967 angariava aos corpos e às vestimentas um novo

15. BAR, Décio. Acontece que ele é baiano. Entrevistado: Caetano Veloso. *Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 33, p. 187-198, 1968, p. 197.

16. VELOSO, Caetano. *Verdade... Op. cit.*, p. 191.

patamar de importância¹⁷. Favaretto diz que no Tropicalismo o “corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista”¹⁸. Se “Alegria, alegria” abriu essas novas possibilidades de experimentação, com “Tropicália”, Caetano se firmava de vez como um grande poeta e artista do Tropicalismo. Mais que isso, tornava-se o seu mentor.

3. “TROPICÁLIA”: CAETANO NO CENTRO

Nesse momento, cabe nos aproximarmos do poema-símbolo do Tropicalismo, a composição “Tropicália”, de Caetano Veloso:

Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés os caminhões
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento no planalto central
 Do país
 Viva a bossa-sa-sa
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
 Viva a bossa-sa-sa
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
 O monumento é de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde atrás da verde mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga estreita e torta
 E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
 Estende a mão
 Viva a mata-tá-tá
 Viva a mulata-tá-tá-tá-tá
 Viva a mata-tá-tá
 Viva a mulata-tá-tá-tá-tá
 No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de Amaralina
 Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
 Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando eterna primavera
 E no jardim os urubus passeiam a tarde inteira
 Entre os girassóis
 Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
 Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
 No pulso esquerdo bang-bang
 Em suas veias corre muito pouco sangue
 Mas seu coração balança um samba de tamborim

17. FAVARETTO, Celso. *Tropicália...* Op. Cit., p. 36.

18. *Ibidem*, p. 35.

Emite acordes dissonantes
Pelos cinco mil alto-falantes
Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
Sobre mim
Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
Domingo é o Fino da Bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém
O monumento é bem moderno
Não disse nada do modelo do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da
Viva a banda-da-da
Carmem Miranda-da-da-da-da¹⁹

“Tropicália” pode ser considerada o manifesto do Tropicalismo pelo seu efeito representativo e pelo seu manejo composicional de grande experimentação. Há em sua letra a ressonância do modernismo brasileiro que melhor dialogou com os experimentos de vanguarda internacionais, via Oswald de Andrade e seu programa antropofágico. Em que pese às diferenças de época e de propósitos, Antropofagia e Tropicalismo partilharam um desejo, por assim dizer, similar: a incorporação a um sistema de modernização estética com a revisão de práticas artísticas anteriores, trazendo para dentro do processo composicional artístico a técnica de vanguarda internacional. Nesse sentido, os dois processos artísticos distensionam os polos entre os valores locais e os valores estrangeiros, resultando numa forma de ruptura dentro do campo cultural de suas épocas²⁰. Se ambos os movimentos compartilham esse propósito, é preciso notar a diferença central no modo como eles incorporam a matéria de análise por uma técnica artística. De acordo com Favaretto, “o que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência de conciliar as culturas em conflito”²¹.

Se a orientação modernista, nos caminhos traçados por Oswald de Andrade, elege o tema da originalidade nativa como valor central para reagir aos desígnios coloniais trazidos pela cultura europeia, o Tropicalismo desloca esse interesse inicial, no qual o arcaico e o moderno não aparecem mais numa chave de superação. As discussões nos anos 1960 já estão condicionadas a outras perspectivas, e é latente o debate sobre as relações da cultura nacional e da indústria cultural.

“Tropicália” tem como método composicional o trabalho, por excelência, com imagens que se montam umas sobre as outras, feito um caleidoscópio.

19. VELOSO, Caetano. *Letra...* Op. cit., p. 53-55.

20. Favaretto aponta que Tropicalismo e Antropofagia representam dois momentos sensíveis de incorporação artística na arte moderna, que partilham de um maior experimentalismo (com o uso de paródia, da alegorização, da visão grotesca e carnavalesca do mundo); de um maior “conflito entre a exigência da nacionalização estética e cosmopolitismo da prática artística”; de uma “explicitação da situação problemática da arte”. FAVARETTO, Celso. *Tropicália...* Op. cit., p. 58.

21. *Ibidem*, p. 57.

Pelo processo de uma articulação justaposta –já de alguma forma alcançado em “Alegria, alegria” –, as contradições da realidade brasileira se deflagram como imagens em fragmentos partidos. Há nessa canção uma grande ambição, marcada por um grande desejo em extrair um retrato das assimetrias da realidade brasileira daquele momento.

Caetano encontrou na ideia de Brasília (por sinal, apenas indiretamente referida em “Eu inauguro o monumento no planalto central/ Do país”) o fio condutor para um grande movimento com espelhamentos, angulações e aproximações, cuja finalidade crítica era expor essas formas de contrastes e assimetrias de nossa, como disse Caetano, “tragicomédia Brasil”.

Como se pode notar, “Tropicália” operacionaliza duas categorias no tempo: o corpo e o espaço, que se alegorizam para uma penetrante, senão cortante, representação do Brasil. Mutuamente, letra e música se estabelecem muito bem para um certo corpo imaginado que atua no espaço de contrastes e está encadeado pela ordem subdesenvolvida. Esse espaço, por sua vez, é o que define o próprio corpo, num jogo que percorre passado e presente, moderno e arcaico. Esse corpo, embora com suas partes humanas visivelmente constituídas (pés, nariz, joelho, mão, pulso, coração...), se autodefine com o fim de traçar aquilo que caracteriza a comunidade imaginada da nação.

Em “Tropicália” não é possível considerar as estratégias discursivas trazidas pela longa letra sem que se considere a estratégia musical e sonora, que, hermeticamente, se ajusta a cada verso. Com algumas marcações sonoras de diferentes fontes, essa canção inicia com um breve discurso proferido – segundo Caetano, de modo improvisado – pelo baterista Dirceu, cujas palavras, beirando o deboche, são: “quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce e o Gauss²² da época gravou”. Todos esses elementos só reforçavam o experimentalismo dessa canção.

Logo no lançamento de “Tropicália”, Augusto de Campos, em mais um agudo artigo, já havia notado a novidade do poema: “algo nonsense” de sua letra, espécie de poema “joco-sério, recheado de paródias e citações”²³. Mais interessantes ainda são seus comentários sobre os instantes iniciais de “Tropicália”:

A partir de um cantochão puramente delineado, Caetano cria, já nas primeiras linhas, um clima de *suspense*, que chega ao ápice naquele “nariz” apontando fisiognomicamente contra os chapadões. A expectativa, que se prolonga, numa ambiência de guerrilha, até a linha “eu organizo o movimento”, começa a se alterar com a inserção da palavra “carnaval”, até que tudo se resolve, afinal, no baião-estribilho, que metamorfoseia o suspeito “movimento” num hino festivo à bossa e à palhoça. Todo o texto será marcado por esse confronto entre o sério e o derrisivo, esse contraste entre a miragem revolucionária e a carnavalesca molecagem nacional (Viva Maria x Viva a Bahia), na qual têm soçobrado, tropicalmente, os nossos mitos e as nossas ideologias²⁴.

Nesse comentário há um aspecto de singular importância que deve ser destacado: a estratégia musical de incorporar diferentes fontes de sons vibrantes – cordas,

22. Segundo Caetano Veloso, essa é uma referência a Rogério Gauss, o técnico de som que coordenava a mesa de gravação. VELOSO, Caetano. *Verdade...* Op. cit.

23. CAMPOS, Augusto de. Viva Bahia-ia-ia! In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974b, p. 159-178, p. 163.

24. *Ibidem*, p. 164.

pistões, atabaques, e agogôs –, de modo a simular os próprios ruídos da natureza, amplia a agudeza da própria letra. Os blocos de imagens poéticas, por sua vez, são posicionados entre refrãos de musicalidade fixa, mas com letras variáveis e, como disse Caetano, com uma “constelação de sugestões ou referências”²⁵. Trata-se de refrãos em pares de versos que se ressignificam a partir do contraste obtido entre o arcaico, por exemplo, da palhoça, ao moderno da bossa. Da Iracema de José de Alencar, saltamos para a Ipanema de Jobim e João Gilberto.

O efeito crítico contrastante dos desígnios arcaicos e modernos, que é transposto à letra numa certa desordem, é um caso à parte e merece toda a nossa atenção. A opção principal de Caetano Veloso é pela paródia, que permite esse choque contrastante, e pelo uso de imagens – e, como no caso da primeira estrofe, com técnicas cubistas –, que evidencia a forma geometrizada do corpo e de suas ações.

O cantor, por suas técnicas variadas, cria, em cada bloco estrófico (pontuado pelos refrãos), cenas alegóricas que delimitam o corpo não mais estritamente humano, mas que apontam para o planalto central do Brasil, onde o corpo passa a ser a cidade-monumento, por assim dizer. Favaretto notou muito bem que essas molduras construídas e montadas por “Tropicália” realizavam uma espécie de movimento concêntrico, passando do mais geral ao mais particular. Feito uma câmera em movimento, deslocavam-se os enquadramentos de um “olho clínico percorrendo uma superfície: primeiro plano americano (sobre os chapadões); depois, em plano geral (monumento); em seguida, em várias seqüências em close-up, até chegar ao detalhe de ‘pulso esquerdo’”²⁶.

Por fim, cabem algumas palavras a respeito da terceira e quarta estrofe da letra. Entre esses dois blocos, encontra-se o refrão “Viva Maria-ia-ia / Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia / Viva Maria-ia-ia / Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia”. Primeiramente, é interessante notar dois tipos de contrastes: um deles formalizado dentro da própria estrofe, no uso arcaico/moderno, e outro resultante da relação entre as estrofes. Na terceira estrofe, dois desses contrastes internos são construídos – pátio interno como um símbolo de arquitetura moderna se opõe a água azul de Amaralina, brisa, fala nordestina e faróis. Mais adiante, o frescor de uma eterna primavera com seus jardins de girassóis se contrasta com urubus predadores que sobrevivem dos restos de outras espécies. Algo similar ocorre na quarta estrofe: é o bang-bang, símbolo da moderna mídia cinematográfica, em contraste ao samba de tamborim. Como havia dito, o contraste está também entre os blocos. O emblema do terceiro bloco é a própria direita como índice ideológico que “manipula signos da natureza para validar a sua pretensa universalidade”²⁷. No polo oposto, na quarta estrofe, a esquerda, ironicamente, também está desmontada pela sua instabilidade, de veio populista, demarcada na primeira parte da estrofe: “No pulso esquerdo bang-bang/ Em suas veias corre muito pouco sangue/ Mas seu coração balança um samba de tamborim”. Trata-se de um método que percorre toda a composição de “Tropicália” como uma canção que criava um diálogo político, cultural e estético em vários níveis e com diferentes campos artísticos.

25. VELOSO, Caetano. *Verdade...* Op. cit., p. 203.

26. FAVARETTO, Celso. *Tropicália...* Op. cit., p. 71.

27. *Ibidem*, p. 75.

Sobre a importância do que representou essa canção em sua própria trajetória intelectual, Caetano Veloso menciona o seguinte, em *Verdade tropical*: “Basta que se diga por agora que essa canção sem nome justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe*”²⁸. “Tropicália” tornou-se sua canção-manifesto, sua canção-monumento, tal como foi esse filme para Glauber Rocha. “Tropicália”, na mesma medida que *Terra em transe*, ainda resiste ao seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAR, Décio. Acontece que ele é baiano. Entrevistado: Caetano Veloso. *Realidade*, São Paulo, ano 3, n. 33, p. 187-198, 1968.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 17-40.
- CAMPOS, Augusto de. O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974a. p. 141-150.
- CAMPOS, Augusto de. Viva Bahia-ia-ia! *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974b. p. 159-178.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. 3 ed. Cotia: Ateliê, 2000.
- MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa. *In*: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 67-123.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *In*: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 52-110.
- VELOSO, Caetano *et al.* Que caminhos seguir na música popular brasileira? *In*: COHN, Sergio; COELHO, Frederico (org.). **Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 16-31.
- VELOSO, Caetano. **Letra só**. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

28. VELOSO, Caetano. *Verdade...* Op. cit., p. 204.