

EU ORGANIZO O MOVIMENTO, EU INAUGURO O CARNAVAL...:
A NECESSÁRIA RELAÇÃO ENTRE CAETANO VELOSO E O
TROPICALISMO

Murillo César da Silva Silva

Universidade Federal da Bahia

Resumo: O presente artigo, baseado em metodologia qualitativa de caráter bibliográfico, tem como finalidade analisar a relação entre o cantor e compositor Caetano Veloso (1942-) e o Tropicalismo, já que, na obra *Verdade Tropical* (2017), o artista busca compreender como passou pela Tropicália, ou como esse movimento passou por ele, realçando as razões pelas quais foram temporariamente úteis e possivelmente necessários um ao outro. Nessa perspectiva, damos destaque a pontos que consideramos essenciais à discussão acerca da nova tendência estética do final da década de 60, a qual proporciona à personalidade tropicaliana projeção no cenário artístico nacional e internacional.

Palavras-chave: Caetano Veloso; Espaço biográfico; Música Popular Brasileira; Tropicalismo; *Verdade Tropical*.

Abstract: This article, based on a qualitative methodology of bibliographic character, aims to analyze the relationship between the singer and composer Caetano Veloso (1942-) and Tropicalism, since, in the work *Tropical Truth* (2017), the artist seeks to understand how he went through Tropicália, or how this movement went through him, highlighting the reasons why they were temporarily useful and possibly necessary to each other. In this perspective, we highlight points that we consider essential to the discussion about the new aesthetic trend of the late 60s, which provides the tropical personality with a projection in the national and international artistic scene.

Keywords: Caetano Veloso; Biographical space; Popular Brazilian Music; Tropicalism; *Tropical Truth*.

“O tropicalismo começou em mim dolorosamente” (VELOSO, 2017: 266), confessa, na obra *Verdade Tropical* (2017), Caetano Veloso, referindo-se ao movimento por ele configurado e posto em prática no final da década de 60. O peso semântico atribuído pelo termo circunstancial de modo “dolorosamente” convida-nos a pensar os entraves e as consequências da inovação artística. A força com que o enunciado é posto constitui o motivo pelo qual nos lançamos ao desejo de compreender “a dor e a delícia de ser [o Tropicalismo] o que é” (VELOSO, 1986)¹. O processo de parição do novo conceito estético desencadeia, no artista de Santo Amaro da Purificação, Recôncavo Baiano, uma série de questionamentos acerca das possibilidades de sintetizar ideias resultantes da apreciação de eventos (estéticos e políticos) nos quais o Brasil está envolvido.

A confissão de Veloso, a partir da qual nos atiramos à propositura do presente artigo, proporciona-nos o entendimento de que o processo de criação do tropicalismo não é idealização estética executada subitamente; ela é antes pensada, digerida, experimentada. Embora a proposta se apresente, aos olhos dos detratores, incongruente e fruto da “insânia juvenil coletiva”², é imprescindível salientarmos que a organização resulta do

[...] desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, [levando-me] a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez. (VELOSO, 2017: 266).

Na passagem, evidenciamos que o tropicalismo não constitui apenas um produto de experimentações estéticas herdadas dos adeptos da arte moderna de 1922, bem como do amadurecimento de uma mente inventiva; ele é também a tentativa de compreender a realidade de um país aprisionado às forças repressivas que anunciam o

¹ Este verso compõe o discurso musical “Dom de iludir”, décima primeira faixa do primeiro álbum ao vivo de Caetano Veloso, intitulado *Totalmente Demais*, lançado no ano de 1986 pela gravadora “Philips Records”.

² Aqui utilizamos a noção de “insânia juvenil coletiva” porque, embora Caetano Veloso seja um dos principais idealizadores do Tropicalismo, o movimento conta, também, com a participação de alguns artistas – jovens, à época – que resolvem aderir às ideias do novo conceito estético emergente no Brasil. Assim, compõem o elenco: Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Torquato Neto, Os Mutantes, Nara Leão, Tom Zé, Jorge Mautner, Jorge Bem e Rogério Duprat.

clima infausto do regime opressor. A consciência social, à qual se refere Veloso, aponta para a necessidade de entender os cenários político, econômico e cultural sob o comando dos militares. Assim, o movimento da Tropicália mostra-se como produto de tensões estético-políticas, sugerindo abertura de outras possibilidades criativas. Nos anos de 1960, esta atitude permite aos tropicalistas virar “a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução – a bossa nova) pelo avesso” (VELOSO, 2017: 51).

A “destruição” de estruturas que sustentam a Música Popular Brasileira precedente à fase tropicalista faz emergir novas perspectivas no que diz respeito à manipulação estética de componentes rechaçados pela tradição, por se apresentarem como extravagantes. Desse modo, elementos de composição artística “marginais”³, como o estilo “cafona”, a guitarra elétrica e a dissonância passam a constituir o “caldo tropical”, visto que o movimento não desdenha encarar tudo aquilo que é considerado “aberração estética”, e integra “acintosamente as renitências líricas, caricatas e sinistras do velho Brasil, filtrando-as parodicamente ‘à luz branca do ultramoderno’, do olhar estrangeiro, da tecnologia de ponta” (WISNIK, 2005: 47). Diante desse procedimento antropofágico, alimentado pela proposta do modernista Oswald de Andrade, torna-se evidente que a “justaposição do ‘cafona’ ao industrialmente avançado é que vem a compor, segundo a ótica tropicalista, ‘a geleia geral brasileira [...]’” (VELOSO, 2005: 48).

O período de 1960 constitui um marco na história política e, consequentemente, cultural do Brasil. Durante os anos em que impera a repressão militar, surge de forma intensa, sobretudo entre os anos de 1964 e 1968, o movimento cultural brasileiro de viés esquerdista, liderado por “autores, atores, cantores, diretores, peças, filmes e público numa espécie de resistência do espírito contra a ditadura” (VELOSO, 2017: 321). O contexto de forte tensão entre as forças que, por meio da violência, silenciam as expressões artísticas e as vozes – que gritam por liberdade – contribui para que Caetano Veloso sugira a produção de “material mental para [a juventude] se excitar”⁴ (TOM ZÉ, 2017). Contudo, as tensões promovidas pela opressão do regime militar

³ Utilizamos o adjetivo “marginais” para fazermos referência a todos os elementos estéticos rejeitados pela tradição musical brasileira.

⁴ Esta passagem é a transcrição de uma parte da entrevista de Tom Zé concedida ao documentário *Tropicália, 50 anos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PSsKLZ7OHbo>>. Acesso: 6 fev. 2020.

parecem se deslocar para o campo das artes, sobretudo da música, onde se intensifica o antagonismo entre sectários do conservadorismo artístico nacionalista de esquerda e os adeptos da nova proposta de expressão estética brasileira.

Nesse ambiente, devemos destacar que o tropicalismo busca explicar a pluralidade cultural, sobrelevando o diálogo entre o arcaico e o moderno, os quais conferem ao Brasil um caráter multifacetado. Enquanto a esquerda defende o tradicional como o único caminho para uma revolução no âmbito político-cultural, Caetano Veloso posiciona-se a favor de uma atitude estética revolucionária, a partir da qual se resgate o passado, reconfigurando-o com as inovações emergentes do mundo moderno. A postura vanguardista, adotada por Veloso, gera insatisfações nos convencionais artistas de esquerda, defensores da “pureza técnico-estética” da Música Popular Brasileira. Devemos ressaltar, ainda, que essa atitude promove a construção da imagem de um cantor reconhecido pelo perfil dos discursos incompreensíveis, por inúmeras vezes apresentarem-se paradoxais.

A referida característica leva-nos a pensar na ambivalência hermenêutica da personalidade velosiana: ou os discursos trazem, de fato, a contradição típica do artista, o que proporciona a incompreensão; ou o público, ainda preso ao convencionalismo musical das décadas precedentes à de 60, não consegue vislumbrar novas possibilidades de fazer arte. É na trama cultural da tropicalidade artística que Veloso começa a se “construir” a partir de uma referência de caráter “camaleônico”⁵. A eclosão da persona pública, que – no surgimento da Tropicália – se encontra vinculada à excentricidade, à composição do visual, ao paradoxo dos discursos parece resultar de um acontecimento “brotativo” do gérmen lançado na adolescência, à espera de determinado momento da vida que oportunize a floração. Assim, o período de latência “tropicaliana”, o qual constitui forte indício autobiografemático, pode ser apreciado no relato:

Eu era tímido e espalhafatoso. Introspectivo, entregava-me a muitas horas solitárias no galho do araçazeiro do quintal e ao piano da sala, no qual tirava de ouvido canções simples aprendidas no rádio e cujas harmonias eram massacradas pelas limitações de minha percepção, ou diante de telas em que pintava a óleo a princípio paisagens e casarios e, mais tarde abstrações que eu pretendia que fossem muito expressivas. Extrovertido, falava com todo o mundo no ginásio, usava com frequência um pé de meia de cada cor, deixava o cabelo crescer até muito além da tolerância de minha mãe para depois raspá-lo por inteiro, não me intimidava quando tinha que cantar diante do público no palco do auditório nos dias de festa (e eu imitava muito

⁵ O adjetivo em destaque é tomado de empréstimo de Guilherme Wisnik, quando se refere a Caetano Veloso como “um artista polêmico e camaleônico, cuja força sempre esteve na capacidade de escapar às classificações e desautomatizar chaves convencionais de interpretação” (WISNIK, 2005: 8).

convincentemente o sotaque português e os arabescos vocais das cantoras de fado, habilidade que levava as plateias a esquecerem o quanto a música portuguesa era convencionalmente ridícula e a deixarem-se emocionar por ela, brindando-me com ovações). Em suma, o personagem que eu via delinear-se em mim como possível para mim, pouco ou nada tinha a ver com o do jovem concorrente em um daqueles concursos de rock ‘n’ roll que tinham se tornado uma mania no Rio e em Salvador [...] (VELOSO, 2017: 62, grifo meu).

Existem, no relato, elementos substanciais de referencialidade a Caetano Veloso pré-artista. O recorte da adolescência, por ele apresentado, proporciona-nos o vislumbre do caminho a ser percorrido pelo menino de Santo Amaro que parece predestinado “a querer pôr o mundo em questão: os valores e hábitos consagrados [que] estavam longe de me parecer aceitáveis” (VELOSO, 2017: 59); ou, ainda, “a crescer para fazer escândalo entre os homens” (VELOSO, 2017: 61). Essas referências da personalidade questionadora de Veloso, trazidas à narrativa por meio de uma consciência atualizada, constituem indícios do caráter subversivo do artista, aflorado com o surgimento do Tropicalismo.

O perfil ambivalente, caracterizado pelo trânsito entre o dito e o não dito, ou entre o ser e o não ser, o que promove instabilidade nos discursos e nas ações, parece uma tendência de personalidade artística. Poderíamos afirmar que Veloso é a consubstanciação do contraditório, postura assumida como uma identificação do personagem “tropicaliano”. A evidência da contradição encontra-se nos atributos – com valor sintático de predicativo do sujeito – “tímido” e “espalhafatoso”, que aparecem ligados pela conjunção aditiva “e”, a qual, na construção do enunciado, faz referência ao sujeito “eu”. Assim, ao afirmar “Eu era tímido e espalhafatoso”, Caetano sugere a compreensão de ser uma “coisa” e outra ao mesmo tempo, sob mesma circunstância, caracterizando, portanto, o contraste, que pode ser resolvido com a inserção do par de conjunção disjuntiva “ora, ora”: “Ora eu era tímido; ora, espalhafatoso”. Vale destacarmos que a paradoxal afirmação, aludindo a uma fase da adolescência (“Eu era tímido e espalhafatoso”), encontra-se, de forma presentificada (“Eu *sou* tímido e espalhafatoso”), no discurso musical “Vaca Profana”⁶, composto quando “Estava na

⁶ Esta canção é composta por Caetano Veloso – a pedido de Gal Costa – e compõe a primeira faixa do décimo nono álbum da cantora, intitulado *Profana*, lançado em 1984, pela Sony Music. Segue a letra: *Respeito muito minhas lágrimas / Mas ainda mais minha risada / Inscrevo, assim, minhas palavras / Na voz de uma mulher sagrada / Vaca profana, põe teus cornos / Pra fora e acima da manada / Vaca profana, põe teus cornos / Pra fora e acima da man / Ê, ê, ê, ê / Dona das divinas tetas / Derrama o leite bom na minha cara / E o leite mau na cara dos caretas / Segue a movida Madrileña / Também te mata / Barcelona / Napoli, Pino, Pi, Paus, Punks / Picassos movem-se por Londres / Bahia, onipresentemente / Rio e*

Europa e, atendendo a um pedido de Gal, fiz essa canção de refrões mutantes que são difíceis de memorizar. Na verdade é também uma canção sobre Gal. Ou melhor: procura dialogar com a persona pública de Gal. [...]” (VELOSO, 2003: 74).

Os instantes de introspecção do menino, que jurava fazer escândalo entre os homens, sugerem momentos de desprendimento da realidade vivencial de “homens comuns” para desfrutar o universo de reflexões estéticas, permitidas pelas “muitas horas solitárias no galho do araçazeiro do quintal”. É imprescindível sublinharmos que essa imagem biografemática constitui materialidade para a produção poética de Caetano Veloso. A canção “Araçá Azul”, que compõe a quarta faixa, “Lado B”, do disco homônimo de Caetano Veloso, lançado em 1973 pela Philips Records, resulta “da lembrança de um sonho que tive por volta dos 23 ou 24 anos, quando morava no Solar da Fossa” (VELOSO, 2003: 23). A experiência onírica, que proporciona a escrita da referenciada canção, é um resgate de vivências da meninice do santamarense.

Quando menino, e até depois, eu adorava subir no araçazeiro (a gente na Bahia chama goiaba de araçá) para tirar fruta de vez, que é antes de ela ficar madura e ainda meio verde, dura ainda, parecendo que vai explodir. É uma fruta de que mais gosto. No entanto, depois de tirada, três minutos depois, para mim já não presta mais; e quando está madura, não gosto nem no pé, e mais, nesse caso, é a fruta que mais detesto. *Eu adorava ficar a tarde inteira entre os galhos, cantando e procurando os araçás que já estavam no ponto.* [...]. Então, um dia sonhei que estava assim, no topo de um araçazeiro alto, lá em casa mesmo, procurando os araçás perfeitos, quando, de repente, vi, entre todos os outros, um araçá azul, lindo. Aquilo era como um milagre, mas era real ali. [...]. (VELOSO, 2003: 23, grifo meu).

O araçazeiro compõe o substancial ambiente da infância e da adolescência não só porque faz parte do universo recreativo de Caetano Veloso, mas também porque sugere um lugar de refúgio, aonde vai para entregar-se às longas horas de solidão. Além de passar a “tarde inteira entre os galhos, cantando e procurando os araçás”, o

belíssimo horizonte / Bahia, onipresentemente / Rio e belíssimo horiz / Ê, ê, ê, ê, / Vaca de divinas tetas / La leche buena toda en mi garganta / La mala leche para los puretas / Quero que pinte um amor Bethânia / Stevie Wonder, Andaluz / Como o que tive em Tel Aviv / Perto do mar, longe da cruz / Mas em composição cubista / Meu mundo Thelonius Monk's blues / Mas em composição cubista / Meu mundo Thelonius Monk's / Ê, ê, ê, ê, / Vaca das divinas tetas / Teu bom só para o oco, minha falta / E o resto inunde as almas dos caretas / Sou tímido e espalhafatoso / Torre traçada por Gaudi / São Paulo é como o mundo todo / No mundo, um grande amor perdi / Caretas de Paris e New York / Sem mágoas, estamos aí / Caretas de Paris e New York / Sem mágoas, estamos a / Ê, ê, ê, ê, / Dona das divinas tetas / Quero teu leite todo em minha alma / Nada de leite mau para os caretas / Mas eu também sei ser careta / De perto, ninguém é normal / Às vezes, segue em linha reta / A vida, que é 'meu bem, meu mal' / No mais, as ramblas do planeta / Orçta de chufá, si us plau / No mais, as ramblas do planeta / Orçta de chufá, si us / Ê, ê, ê, ê, / Deusa de assombrosas tetas / Gotas de leite bom na minha cara / Chuva do mesmo bom sobre os caretas. (VELOSO, 1984).

santamarense dedica-se aos estudos de piano, o que o permite amplificar a sensibilidade musical e desenvolver a habilidade para a composição de canções, mesmo reconhecendo que “as harmonias eram massacradas pelas limitações de minha percepção” (VELOSO, 2017: 62). É relevante destacarmos que os instantes de recolhimento, divididos entre as tardes no pé de araquá, as execuções pianísticas de músicas aprendidas no rádio, e as pinturas em tela sugerem constituir o laboratório da personalidade inventiva que, na década de 60, floresce no cenário artístico brasileiro.

Como contraponto da introspecção, existe o lado extrovertido. Na fase da adolescência, a confissão autobiografemática constitui o prenúncio do delineamento da figura tropicalista: “usava com frequência um pé de meia de cada cor, deixava o cabelo crescer até muito além da tolerância de minha mãe para depois raspá-lo por inteiro” (VELOSO, 2017: 62). As duas referências ao modo de compor o visual – “o uso de meias de cores distintas (aqui como metonímia das roupas coloridas e extravagantes)” e “o cabelo grande” – são marcas reconhecidamente vinculadas ao Tropicalismo. A utilização de vestimentas de cores vivas, que conferem o “exagerado policromatismo” das apresentações “tropicalianas”, pode, entre outros fatores, ser uma retomada do estilo juvenil de Caetano; além disso, é inegável a cabeleira como forte identificação do movimento. Assim, podemos arriscar a inferir que a forma como Veloso mostra-se, na fase de “subversão estética”, constitui uma extensão da imagem espalhafatosa primaveril.

Ainda em relação ao caráter extrovertido, não se “intimidava quando tinha que cantar diante do público no palco do auditório nos dias de festa” (VELOSO, 2017: 62). Um ponto desse caráter, indispensável ao destaque, é o fato de o artista não temer os olhares de reprovação do novo conceito musical idealizado por ele. Nos anos de 1968, no 3º Festival Internacional da Canção, da TV Globo, Caetano Veloso, apresentando-se ao lado de Gilberto Gil, vestidos espalhafatosamente (uma identificação tropicalista), não se permite amedrontar pelas inúmeras “caras conhecidas [que] se mostravam ostensivamente hostis [...] e não poucos entremeavam as vaias convencionais (uuuuuuuu) com xingamentos e palavrões” (VELOSO, 2017: 309). Esse “previsível episódio de vaias entremeadas de admiração pela ousadia e pelo bom acabamento musical e cênico da apresentação” (VELOSO, 2017: 309) é imediatamente combatido por uma lúcida alocação de caráter crítico:

[...] Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado? São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem? Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu!

Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém. Vocês são iguais sabem a quem? São iguais sabem a quem? Tem som no microfone? Vocês são iguais sabem a quem? Àqueles que foram na Roda Viva e espancaram os atores! Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada. E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido a dar esse viva aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira. O Maranhão apresentou, este ano, uma música com arranjo de charleston. Sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar por ser americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. O que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso!

Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil (entrando no palco). Gilberto Gil está aqui comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Para acabar com isso tudo de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente.

Deus está solto!

Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não acertaram? Qualificaram a melodia de Gilberto Gil? Ficaram por fora. Gil fundiu a cuca de vocês, hein? É assim que eu quero ver.

Chega!⁷

O presente discurso possui – para a história do Tropicalismo e para a referencialidade artística de Veloso – valor emblemático de defesa às novas possibilidades de fazer música no Brasil. As palavras proferidas no desabafo representam, indiscutivelmente, o amadurecimento crítico do artista diante da imobilidade estético-musical que vigora nos festivais das canções brasileiras. Um ano antes desse acontecimento histórico, o qual reverbera como ápice da implosão de todas as estruturas que sustentam as produções estéticas convencionais, o Tropicalismo já havia passado pela “Inquisição” da música brasileira, disposta a combater a “heresia

⁷ A transcrição do polêmico discurso de Caetano Veloso, “É proibido proibir”, proferido em 1968, encontra-se disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php>. Acesso em: 26 fev. 2020.

estético-inventiva”, que busca subverter a maneira como velhos e novos artistas apresentam canções compostas para as disputas em programas televisivos.

Em 1967, ano em que “nós [Caetano e Gil] deflagraríamos a revolução” (VELOSO, 2017: 183), são postas em prática as ideias claramente delineadas pelos dois artistas baianos. A revolução, referenciada por Caetano Veloso, é “a estreia tropicalista, a apresentação de ‘Alegria, Alegria’ no festival da TV Record” (VELOSO, 2017: 186). Nesse ano, a Tropicália ainda não recebe o *status* de movimento, mas já se apresenta como uma premente necessidade de rever as produções nacionais e propor a confluência de inúmeros elementos estéticos que resulte em criações artísticas tipicamente brasileiras, fruto de um processo antropofágico. A canção “Alegria, Alegria”⁸, inspirada em “uma série de imagens e referências, que de alguma maneira ligavam-se ao clima poético de *Terra em Transe*, [de Glauber Rocha]”⁹ (CALADO, 2010: 135), constitui o marco da abertura de novas perspectivas sobre a Música Popular Brasileira, a qual não rechaça referências que vão das canções populares regionais à cultura *pop* nacional e estrangeira (como o rock ‘n’ roll, nítida influência dos Beatles). Após ser apresentada no festival de 67, a canção passa a integrar o álbum *Caetano Veloso*, lançado em 1967 pela gravadora Philips. Sobre o critério de composição desse discurso musical, Caetano Veloso (2017: 187) declara: “[...] embora tenha sido adotado por mim sem cuidado e sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do momento tropicalista”.

A primeira contemplação “tropicaliana” da viabilidade de promover o ajuntamento entre elementos estéticos dos universos local e universal acontece com a ida de Gil a Pernambuco. Lá, ao apreciar a orquestra de Pífanos de Caruaru, contemplando a união da música regional desse estado com a da banda inglesa, Gil

⁸ Segue a letra: *Caminhando contra o vento / Sem lenço e 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? / Por que não, por que não? / Por que não, por que não? (VELOSO, 1967).*

⁹ Caetano Veloso (2017) reconhece que o acontecimento do Tropicalismo é o resultado de atos e ideias dele, mas não se deve desconsiderar como deflagrador do movimento o impacto que o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, nele causou quando assistiu na temporada carioca de 66-67.

concebe a sistematização do Tropicalismo. Em 67, na estreia tropicalista, Caetano Veloso, objetivando compor o cenário da revolução, apresenta-se ao lado dos “Beat Boys”, banda roqueira de origem argentina, cujo aspecto dos “rapazes de cabelos muito longos portando guitarra maciças e coloridas representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam” (VELOSO, 2017: 186).

A performance velosiana, na noite de 1967, marca, definitivamente, a coragem e a ousadia do artista santamarense. A composição visual dos “Beat Boys” (cabelos longos, guitarras elétricas e roupas cor-de-rosa) é recebida com vaia; contudo, a impavidez – virtude que parece constituir o caráter de quem está disposto a defender os ideais – assume o controle da situação: “eu interrompi [a vaia] entrando em cena com uma cara furiosa antes que meu nome fosse anunciado, o que assustou locutores, diretores, produtores e público” (VELOSO, 2017: 190). A atitude de Veloso traduz a resistência ao sectarismo de um público aparentemente desprovido da capacidade de compreender a proposta estética dos tropicalistas.

Quanto ao festival da TV Globo, realizado em 68, o artista camaleônico chega às vias de fato com o público, conforme apreciamos na transcrição do colérico discurso. A insatisfação de uma parte da plateia, expressa nas intermináveis vaias, é violentamente repreendida pela alocução iniciada por uma série de questionamentos e nítida referência à covardia de uma “juventude que diz que quer tomar o poder”, aparentemente revolucionária do ponto de vista político, que em nada difere daqueles [integrantes do Comando de Caça aos Comunistas – CCC]¹⁰ que “foram na Roda Viva e espancaram os atores”. O discurso sugere a compreensão de uma juventude imatura, portadora de uma “ideologia contraditória”, visto que vislumbra a necessidade de retirar o poder dos intransigentes militares, mas não percebe que a apresentação tropicalista é um acontecimento revolucionário contra os defensores do conservadorismo estético vigente no Brasil, que “estão querendo policiar a música brasileira”.

Definitivamente, o tropicalismo, sobretudo o discurso de Caetano Veloso no festival de 68, é a abertura das novas possibilidades de promover inovações estéticas na música brasileira, contra-atacando o tradicionalismo censurador. Conforme ele expressa: “[...] quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi

¹⁰ O Comando de Caça aos Comunistas, reconhecido pela sigla “CCC”, constitui uma organização considerada paramilitar de extrema-direita, cuja atuação se deu nos anos de 1960. A organização era integrada por policiais, estudantes e intelectuais, defensores do regime militar.

Gilberto Gil e fui eu. Não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas.”. O enfurecido desabafo dirigido à juventude e ao policiamento da música (promovido pelos jurados) é encerrado com um irônico elogio dirigido ao júri: “Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente.”.

A organização do movimento da Tropicália pode ser apreciada não somente como uma rebeldia coletiva dos anos 60, mas também como a tradução, sob o ponto de vista estético, da urgência de um novo Brasil – não mais refém da atmosfera lesiva da ditadura militar. Além disso, devemos considerar que a composição visual dos tropicalistas sugere, entre outras interpretações, a consubstanciação do desejo de Caetano Veloso de “crescer para fazer escândalo entre os homens”. O Tropicalismo, como um fenômeno da contracultura, que permite inovações no processo de criação das diversas esferas culturais (música, artes plásticas, cinema, literatura), emerge do “fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento [...]” (VELOSO, 2017: 53).

Nesse hemisfério, onde geograficamente se encontra localizado o Brasil, o Tropicalismo, em meio a retaliações de adeptos da “pureza estético-inventiva”, constitui-se enquanto movimento, implode estruturas de produções estéticas nacionalistas conservadoras e proporciona a afloração do artista performático “camaleônico”, que reconhece a relação entre ele e a Tropicália como “temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro” (VELOSO, 2017: 52). Essa relação pode ser compreendida como mútua projeção no cenário artístico nacional, pois a partir do movimento, cuja importância na esfera cultural brasileira é inegável, Caetano Veloso torna-se uma personalidade pública idealizadora e defensora de inovações na arte, decorrentes das exigências do mundo moderno, sem que se anulem as expressões artísticas tipicamente regionais.

Embora hoje as fronteiras que separavam o tradicional do moderno, antes do Tropicalismo, inexistam na cultura brasileira, considerando-se muitas das novas

produções estéticas como fruto de uma herança deixada pelas intervenções “tropicalianas” na arte, não se podem negar os entraves para a organização e consolidação do movimento. Esses obstáculos são reconhecidos nas entradas e saídas de todas as estruturas, nas quais esteve Caetano Veloso buscando fazê-las implodir. A consequência mais grave dessa atitude é a prisão do artista, juntamente com Gilberto Gil, em dezembro de 1968. Possivelmente, essa experiência, decorrente da equivocada interpretação dos militares – que viam no movimento um “caráter geracional subversivo” (VELOSO, 2017: 72-73) –, tenha motivado o santamarense a reconhecer que “o tropicalismo começou dolorosamente”. Mas como diz o verso de um dos discursos musicais do protagonista tropical: “Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é” (VELOSO, 1986).

TRABALHOS CITADOS

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

VELOSO, Caetano. Alegria, Alegria. In: _____. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1967. LP. Faixa 4 (Lado A).

VELOSO, Caetano. Araçá azul. In: _____. *Araçá azul*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. LP e CD [1987]. Faixa 4 (Lado B).

VELOSO, Caetano. Dom de iludir. In: _____. *Totalmente demais* (álbum ao vivo). Rio de Janeiro: Philips Records, 1986. CD. Faixa 11.

VELOSO, Caetano. *É proibido proibir* (discurso [1968]). Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido_discurso.php>. Acesso em: 26 fev. 2020.

VELOSO, Caetano. *Letra só*. Organização Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato* [apresentação e organização Eucanaã Ferraz]. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. Vaca profana. In: COSTA, Gal. *Profana* (álbum). Rio de Janeiro: Sony Music, 1984. LP e Tape. Faixa 1.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha Explica).

Murillo César da Silva Silva é Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, na área de concentração dos Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais. É professor da Educação Básica (Ensino

Médio), Pré-Enem e Pré-Vestibular e de cursos preparatórios para Concursos Públicos. Também atua como pesquisador dos grupos de pesquisa “O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura” (GPBIO/CNPq) e “Homocultura e testemunho nas literaturas Argentina e Brasileira” (FAPESB/UESC). Atualmente, concentra os estudos na poética do cantor e compositor Caetano Veloso, com ênfase na escritura lítero-autobiografemática.

Artigo recebido em 5/04/2020. Aprovado em 18/04/2020.