

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Nathalia Guimarães e Sousa

DELÍRIOS ANTROPOFÁGICOS:

entre a devoração e a vanguarda tropicalista, por que não?

Juiz de Fora

2017

Nathalia Guimarães e Sousa

DELÍRIOS ANTROPOFÁGICOS:

entre a devoração e a vanguarda tropicalista, por que não?

Monografia de conclusão de curso
submetida à Universidade Federal de Juiz
de Fora como requisito parcial à obtenção
do título de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Perlatto
Bom Jardim

Juiz de Fora

2017

Nathalia Guimarães e Sousa

DELÍRIOS ANTROPOFÁGICOS:

entre a devoração e a vanguarda tropicalista, por que não?

Monografia de conclusão de curso submetida à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Aprovada em: 07/12/2017

Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim (Orientador)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Valéria Marques Lobo (Leitora crítica)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Dedico à minha mãe, que dá sentido à
minha existência.

Dedico à Patrícia Barbosa, que me
inspira.

Ao amor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Valéria Guimarães, pela dedicação com a qual me criou. Pelo amor, carinho, amizade, preocupação, energia, felicidade, sonhos, críticas, instrumentos e livros. Por eu ser quem sou. Avisei né?

À minha vó Marilda, e vô Herculano, *in memoriam*, que também me criaram com muito amor e me permitiram viver a delícia de ser neta. Pelos envelopinhos e telefonemas de cada dia.

Às minhas tias Patrícia e Lucila, que torcem, rezam, fazem simpatia e se descabelam por mim. Eu sei que é amor.

Ao meu tio avó, Marcio Fagundes, que me ensinou a caetanear o que há de bom.

Às minhas irmãs, Larissa e Isadora, por darem continuidade à vida.

À Jess, namorada paciente, carinhosa, parceira. Pesentim, pacotim, pedacim. Pelo amor compartilhado todos os dias. Até o fim da vida.

Aos amigos Tainá e Tomás. Pessoas a quem devo meu diploma! Por toda *Geschichte* desde o primeiro período.

Às bandas, Seu Nadir, Ou Sim e Fusca Voador. Por compartilhar os momentos mais felizes e prazerosos. Por me possibilitar viver na prática tudo o que busco na vida acadêmica.

À Popô, Lulu, Talita, Davi e Edmon. Por serem amigos para sempre.

Ao professor Edson Ferenzini, que me ensinou a escrever redação e passar no vestibular.

Às professoras Sônia Lino e Maria Fernanda, que foram muito mais que formadoras. Pelo afeto.

Aos meus orientadores Fernando Perlatto e Valéria Lobo por toparem encarar esse desafio.

Ao Submundo, primeiro lugar a chamar de meu.

Ao Everest, pela amizade e convívio quase diário.

Ao Lula e à Dilma, por me proporcionarem uma educação gratuita e de qualidade.

Agora, se eu fosse um jovem historiador latino-americano, daí eu poderia ser tentado a investigar o impacto do meu continente sobre o resto do mundo. [...] E, evidentemente, eu pesquisaria a riqueza musical do continente, fosse eu um latino-americano. Isso é tudo o que eu quero dizer.

HOBBSAWM

RESUMO

A construção desta pesquisa foi empreendida sob uma perspectiva interdisciplinar, buscando a interlocução entre Música e História como um possível exercício “antropofágico” oswaldiano, com o intuito de investigar, nas entranhas do universo de brasilidades, características políticas, sociais e culturais imanentes às particularidades nacionais. Assim posto, o objetivo que se desnuda é o desenvolvimento de uma pesquisa que visa perceber os desafios concernentes à pesquisa histórica em música, desvendar as possíveis relações entre cultura e política no contexto da ditadura civil-militar, bem como identificar de que maneira o movimento tropicalista e Caetano Veloso, especialmente, procuraram esquadriñar elementos da cultura brasileira e articulá-los às conotações político-ideológicas na canção *Tropicália* à luz do conceito de *circularidade cultural* cunhado por Carlo Ginzburg. A busca pela interpretação do real, através do imaginário discursivo, expõe o delírio tropical de Caetano Veloso, com posicionamentos polêmicos sobre a política brasileira, prenhe de figuras de linguagem paradoxais, expressas em suas canções.

PALAVRAS-CHAVE: História. Música. Ditadura Civil-Militar. Caetano Veloso. Tropicália.

RÉSUMÉ

La construction de cette recherche a été faite sous une perspective interdisciplinaire, en quête de l'interlocution entre la musique et l'histoire, comme une possibilité de s'utiliser l'antropofagie "oswaldiana" dans une investigation, sur l'univers de "brasilidades", sur les caractéristiques sociales et culturels immanents aux particularismes nationaux. De cette façon, le but qu'on a c'est le développement d'une recherche qui veut apercevoir les défis d'une recherche historique sur la musique, découvrir les possibles rapports entre culture et politique dans le contexte de la dictature civil-militaire au Brésil, et aussi identifier de quelle façon le mouvement "tropicalista" et Caetano Veloso, spécifiquement, ont essayé de scanner des éléments de la culture brésilienne et de les articuler avec les connotations politiques et idéologiques auprès de la chanson *Tropicália*, en utilisant le concept de circularité culturelle créé par Carlo Ginzburg. La quête pour l'interprétation du réel, à travers l'imaginaire discursif, expose le délire tropical de Caetano Veloso, avec ses positionnements polémiques sur la politique brésilienne, plein de figures de rhétorique paradoxales dans ses musiques, poèmes et textes divers.

PALAVRAS-CHAVE: Histoire. Musique. Dictature Civil-Militaire. Caetano Veloso. Tropicália.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	11
1. HISTÓRIA E MÚSICA -----	12
2. CULTURA E DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985) -----	17
3. TROPICÁLIA E CAETANO VELOSO -----	25
CONCLUSÃO -----	37
REFERÊNCIAS -----	38

INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso é fruto do intenso exercício investigativo sobre a contribuição da música, tanto como fonte, quanto como objeto, para a compreensão e escrita da História. Nessa perspectiva, visou identificar quais são as reais ligações que podem ser subtraídas a partir da interlocução entre história e música.

Sabe-se que a música é um artefato cultural capaz de (re)construir as subjetividades e, como elemento constituinte das identidades, revela características políticas, econômicas, sociais e, obviamente, culturais, possibilitando o descortinar de novas abordagens, novos objetos e novos problemas, tal como nos inspiram Jacques Le Goff e Pierre Nora (1995a; 1995b; 1988).

Esta pesquisa está dividida em três capítulos: 1. História e Música, que visa perceber a canção como fonte e como objeto, na medida em que é capaz de reunir informações sobre diversos aspectos de um período histórico, justamente por seu poder de comunicação e apropriação pelos indivíduos, podendo, assim, desvendar novas concepções raramente levantadas pela historiografia; 2. Cultura e Ditadura-Civil-Militar (1964-1985), buscando reconhecer a aproximação entre cultura e política; e 3. *Tropicália* e Caetano Veloso, com o objetivo de identificar o contexto de produção da canção *Tropicália* e interpretá-la à luz do conceito de circularidade cultural, cunhado por Carlo Ginzburg. A apropriação deste conceito para analisar o discurso verbomusical de Caetano Veloso se faz necessária na medida em que a trajetória do cantor e compositor é permeada pela pluralidade ou hibridismo cultural (BURKE, 2003), durante toda sua vida, e que, assim, influenciaram a construção de suas canções.

A canção *Tropicália* de Caetano Veloso, bem como os livros *Verdade Tropical* (1997) e *O Mundo Não é Chato* (2005) de sua autoria, compõem o corpo de fontes primárias que permitiram dar exequibilidade a este trabalho historiográfico.

1. HISTÓRIA E MÚSICA

A música, assim como qualquer outra manifestação artística, é fruto da experiência e da construção humana e, de acordo com seu contexto de produção, também é capaz de expressar e revelar características intrínsecas às sociedades, contribuindo assim, para a compreensão da História.

A potencialidade da música no que diz respeito à sua eficiência na comunicação, é indicativa da forte presença de tal expressão artística no cotidiano das pessoas. Ao constatar o desenvolvimento científico-tecnológico e considerarmos que vivemos num contexto marcado pelo advento da sociedade globalizada, podemos pensar que os efeitos produzidos por tais acontecimentos nos fornecem elementos para identificar a ampliação do acesso e do consumo da música, favorecendo a caracterização da sociedade contemporânea como uma sociedade que ouve.

A música apresenta uma linguagem própria, repercute uma determinada visão de mundo e permite deslindar relações sócio-políticas pelo poder de comunicação que lhe é peculiar, em especial, considerando sua forma de produção, difusão e circulação, num momento em que os meios de comunicação de massa se consolidam.

Apropriando-me das palavras de José Miguel Wisnik (1989):

Pretende apenas se aproximar daquele limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade. (WISNIK, 1989, p.13)

A música se constitui como um importante objeto de investigação que permite conhecer, como nos lembra José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p.204), “zonas obscuras das histórias do cotidiano”, ou seja, a música se estabelece como uma opulenta fonte para entender as realidades e descortinar a história de diferentes setores da sociedade.

A utilização de fontes históricas alternativas às fontes escritas oficiais contribui para a exploração de diversas linguagens e procedimentos de pesquisa, além da abertura de possibilidades para o exercício de análise e de confrontação entre as diversas fontes disponíveis, como no nosso caso, a música.

Além disso, a incorporação da música como uma nova linguagem da história abre novas perspectivas para este campo do conhecimento, pois a utilização da música também como objeto de estudo possibilita novas formas de interpretar a história, redimensionando a importância da vida cotidiana dos diversos grupos sociais e estimulando o estabelecimento de relações entre problemáticas históricas. Sendo assim, essa nova ótica propicia, também, a percepção temporal nas suas diferentes gradações, tais como: mudanças, permanências e simultaneidade.

Contudo, as dificuldades inerentes à especificidade da música são um desafio para o historiador que pretende exercitar a reflexão histórica e uma produção historiográfica voltada para a interdisciplinaridade nesses dois campos do conhecimento, não podendo ser um impedimento para a realização de pesquisas nesta área.

A solução para o problema dos códigos e da linguagem, particulares à música, pode ser encontrada na habilidade que o historiador tem na busca de mecanismos para desvendar tais proposições, assim como fez durante toda a história. A manipulação de documentos sempre constituiu num desafio inerente à profissão e ao ofício do historiador, que por sua vez, sempre se mostrou capaz de ultrapassar os obstáculos, desenvolvendo seus próprios procedimentos, regras e metodologias.

De acordo com MORAES (2000, p.208):

Para o historiador que está relativamente distante dos debates acalorados, das angústias científicas e discussões estritas da musicologia e da música propriamente dita, naturalmente se coloca como primeiro problema às investigações lidar com os códigos e a linguagem musical. Certamente esse é um problema sério, não o único, mas que deve ser superado. Essa dificuldade não pode ser impeditiva para o historiador interessado nos assuntos relacionados à cultura popular, como não foram, por exemplo, as línguas desconhecidas, as representações religiosas, mitos e histórias e os códigos pictóricos. Na realidade, essas linguagens não fazem parte de fato do universo direto e imediato do historiador, mas nenhuma delas impediu que esses materiais fossem utilizados como fonte histórica para desvendar e mapear zonas obscuras da história. Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem, por exemplo, com a linguagem cinematográfica, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum).

Muitas vezes, por esse motivo, a produção historiográfica em História e Música é insipiente, colocando à vista inúmeras lacunas apresentadas na pequena bibliografia escrita sobre o tema.

Vale ressaltar que, o que vem sendo gerado pelos pesquisadores ou amantes da música parte, em geral, de jornalistas, musicólogos, sociólogos, antropólogos, etnólogos, linguistas e artistas. A História, durante muito tempo, contribuiu com essa bibliografia através de elementos advindos da história da arte, patrocinada por um modelo historiográfico tradicional. Porém, mais recentemente, o caráter social, político e econômico vem auferindo destaque.

Estudos acadêmicos sobre a música no Brasil ainda são muito recentes e, apesar do constante aumento do número de publicações sobre o tema, ainda há muito que pesquisar e registrar sobre a contribuição desta manifestação artística para a representação da identidade histórica e cultural brasileira.

Entretanto, a quase ausência de espaço nas universidades brasileiras para a pesquisa histórica em música e o conservadorismo instaurado pelos profissionais dessas instituições se colocam como mais um desafio a ser superado pelos novos historiadores da música. Sabemos das dificuldades em lidar e lutar contra essas forças, pois tais posturas dizem das escolhas adotadas por esses profissionais, na falta de orientação nos programas de pós-graduação e na ausência de investimento no tripé ensino/pesquisa/extensão, ainda na graduação. Como historiadores, sabemos que a História é feita de disputas, do que deve ser lembrado e do que deve ser esquecido, e cabe a nós reverter este cenário para que a música não seja silenciada.

Tendo em mente tais desafios, podemos definir que um estudo completo sobre música por um historiador, deve ter como premissa dois aspectos essenciais: o princípio poético e a princípio musical, ou seja, é necessário perpetrar uma análise da articulação verbal/musical, considerando a estrutura geral da música.

Para tanto, deve-se estabelecer relações entre os princípios poéticos – letra –, identificando o tema geral da canção, do “eu poético” e seus interlocutores, a fábula narrada, imagens poéticas, léxico e sintaxe, os tipos de rimas e formas poéticas, bem como a ocorrência de figuras e gêneros literários e intertextualidade literária, e os princípios musicais – música –, identificando as intencionalidades melódicas, arranjos, andamento,

vocalização, gênero musical, intertextualidade musical, efeitos e interpretação. (NAPOLITANO, 2016)

A separação ou o distanciamento entre essas duas potencialidades só devem ser feitas para fins analíticos, pois é impossível dissociar tais elementos visto que é a estrutura como um todo, que dá sentido à música, à canção. Assim, os elementos verbais e musicais oferecem indícios fundamentais para a compreensão da canção e da sua relação com as experiências sociais e culturais de acordo com seu contexto de produção.

Já no que se refere às razões teórico-metodológicas e à sistematização de procedimentos básicos que orientem os estudos em história e música, Marcos Napolitano (2016) nos indica a necessidade da articulação entre texto e contexto com o intuito de expandir a análise, mapeando os diversos sentidos embutidos numa obra musical e as suas formas de inserção na sociedade, ou seja, é preciso levar em conta a criação, a produção, a circulação e a recepção/apropriação da canção, possibilitando uma abordagem interdisciplinar entre história, política, sociologia, biografia e estética.

Segundo NAPOLITANO (2016, p.37):

A questão metodológica central, que vem emergindo dos debates, é problematizar a música popular, e particularmente a canção, a partir de várias perspectivas, de maneira a analisar “como” se articulam na canção – musical e poeticamente – as tradições, identidades e ideologias que a definem, para além das implicações estéticas mais abstratas, como um objeto sociocultural complexo e multifacetado.

Tendo em vista o caráter subjetivo da música/canção, devemos considerar também as singularidades objetivas e materiais de sons emitidos e sua proliferação, bem como de que maneira tais sons foram, e ainda vem sendo, (re)inventados pelos sujeitos, de diferentes maneiras, em forma de música, ou seja, os ruídos são objetos materiais reais, invisíveis e impalpáveis, frutos da reverberação e oscilação de corpos concretos na atmosfera, admitindo diferentes propriedades e proporcionando distintas relações simbólicas entre eles e a sociedade. (MORAES, 2000)

O ser humano é o único capaz de organizar esses ruídos a partir de escolhas, seja de sons, escalas e melodias, sobrepondo-as de forma harmônica, somando-se timbres e ritmos, atribuindo forma à música ou canção, enraizando-se na sociedade.

Para tanto, como ressalta MORAES (2000, p.210)

O que denominamos de música, portanto, pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor. [...] a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural.

Vale ressaltar que, a incorporação da música/canção ao mercado também se deu devido aos avanços dos meios de comunicação que, por sua vez, possibilitaram uma ampliação na difusão e circulação da música interferindo assim, no seu processo de produção. Deste modo, a formação de uma indústria cultural, principalmente no mundo contemporâneo, deve ser levada em consideração na medida em que influencia direta e indiretamente, além do processo de construção da música, o artista e a sociedade ao seu redor. Ou seja, a contextualização e a investigação do consumo também são válidas para identificar e revelar perspectivas sociais e históricas construídas sob determinada visão de mundo propagandeada pelos meios de comunicação de massa.

2. CULTURA E DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985)

Considerando o período ditatorial brasileiro, podemos ponderar sobre a existência de uma vasta bibliografia, sobretudo sobre o papel da cultura como força de resistência ao *status quo* vigente. Diversos historiadores se aventuraram pelo tema na tentativa de explicar e, principalmente, expor os acontecimentos de um período extremamente triste da nossa história.

Ouso dizer que é quase impossível falar de ditadura sem falar de cultura. Isso se deve ao fato de uma das principais formas de resistência e engajamento político partirem das manifestações artísticas como um todo, seja através do teatro, do cinema, das artes plásticas ou da música, essencialmente.

Embora haja extensa investigação sobre o tema, acredito ser necessário explorá-lo um pouco mais tendo em vista a tendência em observar, na contemporaneidade, o recrudescimento de posturas conservadoras, que impõem uma polarização simplista entre direita e esquerda, maniqueísta e que se expressa na luta do bem contra o mal. Os discursos que se referem à liberdade, especialmente à liberdade de expressão, nos mostram uma certa fragilidade democrática, em que a dualidade discursiva apresenta posições antagônicas existentes, levando a uma postura de violência contra o diferente e, muitas vezes, vem desprovida de embasamento confirmando-se uma visão de senso comum que estimula o recrudescimento do ódio.

Sendo assim,

a legitimação de discursos preconceituosos e seus efeitos perversos sobre a sociedade atual, indica uma postura intolerante frente à aceção vulgar pela qual a visão de mundo, por diferentes setores sociais, propagandeada expõe uma dualidade empobrecedora de perspectivas dialógicas, demonstrando em alguns momentos alienação, mas essencialmente uma reação marcada pela agressividade. (SOUSA, 2015, p.754)

Nesse sentido, uma análise da complexidade do sistema implementado através do golpe no ano de 1964 e seus desdobramentos, possibilita identificar suas especificidades e a revolucionária convergência entre política e cultura.

O alinhamento e a confluência entre a dimensão política e a dimensão cultural, neste período, se deu de forma bastante enfática e possibilitou a organização da sociedade como um todo e, particularmente, da classe artística na busca do reconhecimento de um sentimento, de uma prática e de uma representação participativa na contestação ao abuso do poder.

Para tanto, diferentes linhas interpretativas sobre a ditadura civil-militar fizeram, e ainda fazem, parte do debate historiográfico, ampliando, assim, as análises e as considerações acerca do período.

Devemos então, para caracterizar o período de uma forma mais verticalizada, considerar a conjuntura internacional e o papel dos Estados Unidos na construção do golpe. Sabemos que a crise econômica, identificada durante o governo Jango, as disputas entre as classes sociais e a aliança entre os setores nacionais conservadores e os Estados Unidos desembocaram no golpe. (FICO, 2004)

De acordo com Jorge Ferreira (2003), o governo do presidente João Goulart foi fortemente marcado por tensões e disputas. O perfil do então presidente assustava determinados setores da sociedade, na medida em que sua política era baseada numa radicalização da tradição getulista, ou seja, sua agenda era composta de uma política nacionalista que defendia a aplicação da Lei de Remessa de Lucros, a nacionalização de empresas estrangeiras, o voto do analfabeto e a elaboração de um programa de reforma de base.

Tais medidas foram apropriadas e deturpadas pelos opositores de Jango constituindo um discurso que visava cooptar a população contra o “perigo vermelho” e denunciar uma guinada mais à esquerda do presidente, aliado ainda à pressão estadunidens – que vivenciava um período de guerra contra a URSS – com a finalidade de interferir diretamente na economia brasileira.

Além da influência de acontecimentos internacionais na política nacional, a ditadura civil-militar também era composta pela articulação ao poder legislativo. A disputa pela maioria no congresso e a alta rotatividade ministerial, buscava garantir mudanças institucionalizadas e legitimadas a partir da criação de leis. Segundo Wanderley Guilherme dos Santos (1986), o sistema político deixa de produzir decisões. Para ele,

a crise brasileira de 1964 foi uma crise de paralisia decisória, ou seja, um colapso do sistema político, resultante de sua incapacidade de funcionar (isto é, de tomar decisões sobre questões conflitantes) e não a consequência de algum programa governamental específico, consistentemente implementado. (SANTOS, 1986, p.10)

Somado a essas duas vertentes de explicações sobre o golpe de 1964 podemos destacar também o papel dos militares como atores decisivos. A presença de militares em diversos setores do governo foi central para coordenar e dirigir o país. Nilson Borges (2017) destaca a presença militar em três momentos, desde 1964 até 1985: o primeiro momento é marcado pelos eventos ocorridos a partir de 31 de março de 1964 e se estende até a publicação do Ato Institucional de número 5; o segundo, inicia-se com o pronunciamento do AI-5 até a sua revogação no governo Geisel; o terceiro, compreende o período que vai desde o projeto de liberalização política até o fim do governo João Figueiredo. Nessa perspectiva, é inevitável identificar a presença das Forças Armadas como principais articuladores durante os 21 anos de ditadura.

Além disso, não podemos deixar de considerar o papel desempenhado também por setores da sociedade civil. O financiamento de empresários nos mostra que cidadãos representantes da esfera privada também apoiaram o golpe, ocupando, ainda, cargos importantes no ministério. Tal apoio foi significativo para se fazer uma revisão historiográfica do conceito de ditadura militar, passando a ser denominado como ditadura civil-militar, imiscuindo-se no âmbito público. (FICO, 2004)

Nessa perspectiva, tornava-se cada vez mais substantiva uma articulação entre cultura e política, no qual o processo de politização era gradativo e heterogêneo, ou seja, o período da ditadura civil-militar marca um forte engajamento na vida política e social, pública e privada dos sujeitos.

O tema do nacionalismo, presente desde o modernismo de 1922, propunha uma linguagem anti-imperialista e ganhou amplo destaque nesse período. A principal característica do nacional-popular é a busca pela representação dos problemas sociais e políticos do Brasil através da arte engajada. Resgatar o que o Brasil tem de mais puro e original, negando essencialmente qualquer coisa que vinha de fora, se constituía no objetivo dos nacionalistas em forjar o espectro de nossa brasilidade. Esse projeto, no âmbito musical e ideológico foi representado por Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, Geraldo Vandré, entre outros.

A aliança entre os nacionalistas e o Centro Popular de Cultura da UNE – União Nacional dos Estudantes – correspondia à formação de um grupo de pessoas declaradamente engajadas em uma cultura política de esquerda. Isso não significava que todos os estudantes e artistas que se articularam em torno dessa proposta eram comunistas, embora o Partido Comunista Brasileiro também se ligar a esse movimento de certa forma.

Segundo Marcos Napolitano (2014, p. 37):

O ponto comum entre eles era a defesa do nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem aos padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo.

Vale lembrar que, parte dos artistas engajados no movimento nacional-popular eram pessoas que possuíam certos privilégios, nascidos no seio de famílias abastadas. Porém, tal circunstância não deslegitima, nem mesmo diminui a importância desses artistas na tentativa de construir uma autêntica música popular brasileira. A politização crítica desses artistas se deu devido à necessidade de reagir contra o investimento do Estado conservador em um modelo de modernização pautado na ordem e no progresso, acrescido ainda da influência direta do capital internacional.

A valorização desses artistas em um modelo que propunha a volta ao passado, às raízes populares, para construir um futuro através de uma identidade genuinamente brasileira, fez parte de um ideário no qual o artista seria capaz de (re)descobrir, não o povo, mas como ele pode se engajar com esse povo e como pode acessar esse povo na construção de uma autêntica cultura nacional, ou seja, a arte era um instrumento eficiente para atingir a população e veicular ideologias, baseadas na chave da denúncia de um sistema autoritário e repressivo.

Para Marcelo Ridenti (2017), a característica dessa juventude brasileira, típica dos anos 1960, lembrava o conceito, cunhado por Michael Löwy e Robert Sayre (1995), de *romantismo revolucionário*. Esse conceito, tinha como pressuposto a valorização de uma ação capaz de modificar a história a fim de criar o homem novo. A rebeldia e o espírito

revolucionário estavam na ordem do dia e constituía uma nova identidade para essa juventude.

De acordo com RIDENTI (2017, p.136):

Essa versão brasileira não se dissociava de traços do romantismo revolucionário da época em escala internacional: a liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza, típicas da juventude de esquerda na época, são características que marcaram os movimentos sociais nos anos 1960 em todo o mundo, fazendo lembrar a velha tradição romântica.

O teatro foi uma das primeiras manifestações artísticas que propôs a estreita relação entre a política e a cultura. O Teatro de Arena, o Teatro Oficina e, posteriormente, o Teatro Opinião, buscavam a renovação, a nacionalização e a popularização da dramaturgia brasileira. Promoviam também, uma relação intrínseca entre a arte e os movimentos populares, além de levar para os palcos temas do cotidiano, sobre os trabalhadores, os retirantes nordestinos, entre outros, refletindo, assim, sobre a conjuntura política, econômica, social e cultural, tornando-se um dos bastiões da resistência.

O show *Opinião*, homônimo do grupo que a apresentou, foi o primeiro marco cultural de esquerda depois do golpe de 1964. Nele, havia um hibridismo entre teatro e música, com personagens que representavam diferentes setores da sociedade na confluência entre a tríade da menina de classe média (Nara Leão), do sambista do morro (Zé Kéti) e do camponês nordestino (João do Vale). Juntos, representavam e apresentavam a resistência contra a ditadura, influenciando outras manifestações artísticas. (NAPOLITANO, 2014)

Além do Teatro Opinião, o Teatro Oficina também se destacava na representação da peça de Oswald de Andrade *O rei da vela*, passando a estimular e influenciar diretamente na produção de outros artistas como Hélio Oiticica, Caetano Veloso e Glauber Rocha, principalmente. Sob direção de José Celso Martinez Corrêa, o Oficina esbanjava brasilidade, através de preceitos antropofágicos, numa linguagem irreverente e debochada, levantava a crítica à corrente nacional-popular e propunha fazer com que o seu público se reconhecesse como classe média, reconhecesse seus privilégios e se mobilizasse. Posteriormente outra montagem de sucesso, *Roda Viva*, escrita por Chico

Buarque, foi recriada por José Celso e ia de encontro com essa nova onda de superpolitização das artes. (RIDENTI, 2017)

Ainda no campo das artes, o Cinema Novo também se destacava através das produções de Glauber Rocha, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Luiz Carlos Barreto, entre outros cineastas. Nessa esfera, os artistas também buscavam uma forma de representar o homem simples, o verdadeiro povo brasileiro e, inspirados na *nouvelle vague* francesa e no neorrealismo italiano, produziam filmes com uma estética própria, representando o mundo rural, do trabalhador nordestino e da fome. (NAPOLITANO, 2014)

Paralelamente, a poesia concretista dos irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos e também de Décio Pignatari, usava e abusava da palavra, fragmentando-a, decompondo-a em signos e colocando-a numa perspectiva visual, geométrica, numa síntese de brasilidade e tendências internacionais, incorporando a linguagem publicitária e industrial.

Mas foi através da música que a conexão entre arte e política ganhou mais expressão. Os festivais da canção contribuíram com o programa da esquerda difundindo a canção por todos os cantos e, assim, a música se constituía numa fórmula cada vez mais eficaz na diluição de formas e mensagens que buscavam afirmar a nacionalidade e reivindicar pela liberdade.

Vale ressaltar que os festivais eram promovidos por emissoras de TV na qual faziam parte da solidificação de uma indústria cultural capitalista. Sendo assim, tais festivais não correspondiam com seu objetivo inicial de incentivar e valorizar a música popular brasileira e possibilitar que compositores amadores e desconhecidos do público tenham representatividade. O que era veiculado, eram valores já conhecidos, típicos da MPB nacionalista, de compositores profissionais e consagrados que se beneficiavam de contratos e do mercado de discos. (CAMPOS, 2012)

Porém, independente disso, os festivais se tornaram febre no Brasil e consagraram canções que conseguiram consolidar a imagem do país. As músicas *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina levou o primeiro lugar no *I Festival de Música Popular Brasileira*; *Porta-Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, ficou em primeiro lugar no *Festival Nacional de Música Popular Brasileira*; *A Banda* de Chico Buarque e *Disparada* de Geraldo Vandré e Teo de Barros dividiram o

primeiro lugar no *II Festival de Música Popular Brasileira*; no *III Festival de Música Popular Brasileira*, o primeiro lugar ficou para *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, o segundo lugar para *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, interpretado por Gil e Os Mutantes, em terceiro lugar, *Roda Viva* de Chico Buarque e em quarto lugar *Alegria, alegria* de Caetano Veloso; no *III Festival Internacional da Canção*, o primeiro lugar foi de *Sabiá*, de Chico Buarque e o segundo lugar, *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré.

Essas músicas ficaram extremamente conhecidas e mobilizaram um enorme público, que decorava suas letras, torciam, aplaudiam e vaiavam os artistas que subiam aos palcos para defendê-las. A música atingiu o seu auge do poder de comunicação e, com a contribuição da consolidação da TV como um dos principais veículos de massa, promoveu a síntese entre arte, vida e política mais bem-acabada da história. Como nos lembra Marcos Napolitano (2014, p.73), “antes de ser reflexo, a cultura era uma espécie de cimento que reforçava identidades e valores político-sociais que informavam aquela geração”.

Contudo, o sistema ditatorial brasileiro interferia diretamente nesse processo de articulação da cultura, na qual também requer um olhar mais complexificado. Sua agenda pautada na repressão buscava na promulgação dos Atos Institucionais o arcabouço legal para a institucionalização e legitimação violência. Com isso, a censura cerceava e controlava a produção artística e cultural através do Departamento de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, ligado ao Ministério da justiça e os serviços de inteligência como as Forças Armadas e o Serviço Nacional de Informações. Assim, as obras eram proibidas ou solicitava-se uma modificação nas partes que os censores consideravam uma ameaça ao seu governo consolidando um sistema pautado na vigilância e na punição

A partir do AI-5, uma fase mais obscura e repressora do regime, a censura e a repressão tomaram conta do panorama político-cultural e obrigou a classe artística a adotar uma postura mais subliminar em suas mensagens, às vezes com vínculos políticos menos explícitos, ou através de um tipo de manifestação mais autônomo, organizado na clandestinidade e inspirados na contracultura. Com essa perseguição, muitos artistas foram presos, torturados e obrigados a deixarem seu país. (FICO, 2017)

Como ressalta Carlos Fico (2017, p.187-188):

Livros, jornais, teatro, música e cinema sempre foram atividades visadas pelos mandantes do momento e, muitas vezes, tratadas como simples rotina policial, pois as prerrogativas de censura de diversões públicas sempre foram dadas aos governos de maneira explícita, legalizadamente.

Isso não quer dizer que antes do AI-5 não havia censura, perseguição, violência e opressão. No início do golpe, a ditadura ainda tentava camuflar o seu propósito e reprimia os setores mais pobres da população, em especial os trabalhadores, apostando no silenciamento imanente dessa classe.

No entanto, contraditoriamente, o sistema ditatorial brasileiro apostava fortemente e incentivava financeiramente os meios de comunicação e a cultura. O Estado, ao mesmo tempo que se colocava como opressor da cultura, investia maciçamente nesse aparato como um mecanismo para se aproximar de determinados setores da sociedade. Concomitantemente, a sociedade se valia da cultura patrocinada pelo Estado para resistir. (NAPOLITANO, 2011)

A ampliação do sistema da cultura e a consolidação da indústria cultural eram favoráveis à lógica capitalista no qual os artistas também se valiam para alcançar uma maior capilaridade.

Vale lembrar que os setores conservadores não foram os únicos a instituírem o processo de repressão contra a cultura. A patrulha de coibição à esquerda estigmatizava determinados grupos de alienados, pois para eles, a arte deveria estar a serviço unicamente para a resistência, o protesto e o engajamento, ou seja, a arte militante. Outros grupos, como os tropicalistas, por exemplo, que buscavam uma forma diferente de expressão contra o sistema, sofreram um enorme cerceamento de ambos os lados.

3. TROPICÁLIA E CAETANO VELOSO

Em contestação ao nacional-popular, a Tropicália surgia com uma nova linguagem, inaugurada no fim da década de 1960, propôs recriar a arte e a cultura brasileira, a partir de uma síntese que consistia em “uma verdadeira força na cultura popular e uma fonte contínua de inspiração para diversas gerações de artistas, escritores e músicos”. (BASUALDO, 2007, p.09)

Tal manifestação cultural tinha como corolário aspirações de uma antropofagia à *la Oswald de Andrade* com seu Manifesto de 1922: devorar elementos arcaicos de nossa brasilidade, influências estrangeiras, até então criticadas fortemente pela corrente nacional-popular e elementos da cultura rural, nordestina, somados à urbanização moderna das grandes cidades; mastigar e regurgitar algo inteiramente novo.

Inaugurando-se uma nova fase na arte brasileira, a Tropicália foi constituída por diferentes artistas de diferentes áreas. Nas artes plásticas, Hélio Oiticica era um dos principais nomes, produziu uma obra-ambiente que deu nome ao movimento, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. No cinema, Glauber Rocha radicalizava com o lançamento do filme *Terra em Transe*. No teatro, o grupo Oficina, liderado por José Celso Martinez, inovava com as peças *O rei da vela* e *Roda viva*. E, por fim, a música produzia o marco inicial do movimento com a apresentação das canções *Alegria, alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no parque* de Gilberto Gil no III Festival da Canção da TV Record.

Vale lembrar que, embora a Tropicália tenha se configurado como um movimento único, nem sempre os artistas que a compunham compartilhavam dos mesmos valores e padrões, tanto estéticos quanto políticos. Nesse sentido, seus idealizadores possuíam elementos que dialogavam entre si, mas muitos outros os separavam.

Além disso, o conceito de movimento, é indicativo da proposta tropicalista na medida em que as características que a compõem são traduzidas em mudanças, ou seja, o deslocamento de um lugar para outro, da saída de um conformismo instaurado pela corrente nacional-popular, da arte estritamente engajada, para um outro cenário, propícia à novidade, à vanguarda provocou a transferência do estático ao estético.

Hélio Oiticica, em depoimento escrito em 4 de março de 1968 afirma que

A conceituação da “Tropicália”, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente da necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre nova objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentimento da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da vela) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. “Tropicália” é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. (OITICICA, in: D’OREY, 2008, p.98-99)

Dessa forma, influenciada pela corrente neoconcretista de 1959, as artes plásticas tropicalista buscava promover uma síntese de valores tradicionais da arte popular brasileira com a vanguarda experimental em uma crítica à institucionalização da arte, como educadora das massas e desmistificar o artista como o proclamador da intelectualidade. (NAPOLITANO, 2014)

O cinema, por sua vez, tendo Glauber Rocha como porta-voz, impactou o cenário cultural com o lançamento do filme *Terra em transe* em 1967. Através da história de um intelectual de esquerda em crise e pelo cenário de um golpe de Estado, governado por um presidente populista apoiado pela esquerda, Glauber produzia uma síntese alegórica crítica à esquerda nacionalista. Vale ressaltar que o cineasta possuía inúmeras críticas ao tropicalismo e, muitas vezes, negava sua participação nesse movimento, porém, a estética de seus filmes era constantemente enaltecida pelos integrantes da tropicália.

Com a “câmera na mão e uma ideia na cabeça”, cortes abruptos e fragmentários, imagens em branco e preto, buscava-se a valorização da cultura brasileira baseada na denúncia, seja através da estética da fome, da violência revolucionária, seja do imaginário rural, do verdadeiro povo brasileiro. (RIDENTI, 2014)

José Celso Martinez Correa, na direção da impactante *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade, revolucionava o teatro apostando numa estética e num comportamento de vanguarda, baseada no mau gosto e no surrealismo brasileiro, denunciava-se a “bestialização” da sociedade brasileira e a elite intelectual, sem idealismo ou ilusões, a brasilidade nua e crua, incorporando a agressividade e a linguagem alienada dos meios de comunicação de massa.

Com a explosão de *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, Caetano Veloso e Gilberto Gil inauguraram o movimento expondo a novidade através do moderno das letras

e arranjos das canções. Retomar os valores arcaicos não significava voltar-se para trás, mas sim dar um passo à frente, em direção ao novo experimental, criticamente ao rumo que a música popular brasileira vinha tomando.

Dessa forma, Caetano e Gil se colocavam como uma ponte que ligava a polarização musical entre Nacionalistas e Jovem Guarda, contribuindo com a diminuição do preconceito do público em relação a um tipo de música tida como alienada em prol da hegemonia “engajante”.

A inserção da guitarra elétrica na música popular, em meio a passeatas, protestos e censura popular, foi tida como a principal característica que diferenciava a Tropicália do que já era comum aos ouvidos. Acompanhados de Os Mutantes e dos Beat Boys, Caetano e Gil triunfaram sob vaias, apoiados ainda na erudição de Rogério Duprat, através de montagens que revelavam *closes* – O sorvete é morango, é vermelho / Ôi girando e a rosa, é vermelha / Ôi girando, girando, é vermelha – ou uma “letra-câmera-na-mão”, ao modo Godard – por entre fotos e nomes / sem livros e sem fuzil – por que não? (CAMPOS, 2012)

De acordo com Augusto de Campos (2012, p.152):

Caetano Veloso e Gilberto Gil, com Alegria, Alegria e Domingo no Parque, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas.

Assim, o movimento tropicalista ia tomando forma, bebendo em fontes internacionais, seja na *pop art* ou no rock britânico, seja na Coca-Cola ou em Brigitte Bardot e comendo na brasilidade do céu de Santo Amaro, do iê iê iê e, principalmente, da bossa de João.

Para tanto, valendo-me da obra de Caetano Veloso, procuro entender em que medida suas canções traduzem ou representam um discurso que nos auxilia compreender o contexto civil-ditatorial-militar brasileiro e, como exercício investigativo, utilizo a canção *Tropicália* a fim de revelar as potencialidades manifestadas através da concepção política integrada na linguagem caetanesca.

A escolha desta canção foi feita, primeiramente, devido ao seu título, criado por Hélio Oiticica e apropriado por Caetano, que nomeia o movimento do qual compunham. A canção inaugura o primeiro LP solo de Caetano, leva o mesmo título do autor e foi lançado no ano de 1968, momento em que a tropicália já estava consolidada.

Dessa forma, a canção foi lançada num momento em que a ditadura civil-militar ganhava proporções cada vez maiores no que diz respeito ao tripé vigilância-repressão-censura. A promulgação do Ato Institucional de número 5 no mesmo ano em que a canção foi apresentada ao público

Através do contraste, da dicotomia e da contradição, Caetano expõe um determinado conhecimento do Brasil, a partir do jogo entre atraso e progresso, arcaico e moderno, centro e periferia, interior e litoral, passeando pelo Brasil cinematograficamente, como se estivesse com uma câmera na mão, apresentando a diversidade e os símbolos que compõem o nosso país.

A letra da canção é dividida em 6 estrofes e 5 refrãos. A primeira estrofe diz assim:

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés, os caminhões
Aponta contra os chapadões, meu nariz¹

O contraste aparece logo no início da canção quando Caetano faz alusão aos aviões, expondo a modernização e o avanço tecnológico frente ao caminhão arcaico que, apesar de ser um transporte com tecnologias inerentes a ele, o avião corresponde aos avanços que o período passava, bem como o arcadismo que ainda existia no país, ao mesmo tempo em que os aviões estão sobre a cabeça, os caminhões estão sob os pés.

Apontar contra os chapadões, paisagem típica do interior do Brasil, pressupõe um comando sugerindo o direcionando do olhar do personagem da canção. O interior brasileiro nesse contexto temporal, vinha sendo recuperado pelo artista com o intuito de reconstruir uma identidade nacional. Caetano sugere então, olhar para o interior, ver e absorver os problemas, as características, os elementos típicos dessa região e se enxergar nela. E segue:

¹ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No planalto central do país²

Nesse trecho, o “eu” assume a primeira pessoa e o cantor se coloca como protagonista dessa cena, assumindo os desafios de ser a pessoa que vai criar essa identidade nacional. Assim, “organizo”, “oriento”, “inauguro” são palavras que marcam a complexidade e o principal ator constituinte de tal identificação. O movimento organizado por Caetano claramente se refere à Tropicália evidenciando o hibridismo cultural no qual o Brasil se engendra. Além disso, Caetano traz o carnaval, festa tradicionalmente brasileira e comemorada em todos os cantos. O carnaval é um elemento da cultura popular e carrega inúmeros signos como a mistura, a alegria, o sagrado e o profano, inversões, entre outros. Já o monumento no planalto central faz referência à capital Brasília, inaugurada por Juscelino Kubstchek e projetada por Oscar Niemeyer, novamente retoma valores ligados à modernização do país. A letra da canção traça a continuidade da relação entre arcaico/interior e moderno/Brasília.

O refrão promove a síntese entre a dualidade arcaico/moderno:

Viva a bossa, sa, sa
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça³

A bossa, em referência ao estilo musical bossa nova, genuinamente nacional, inaugurado nos anos 1950, símbolo da modernidade, sucesso no exterior e também à gira cunhada pelo sambista Noel Rosa em sua canção *Coisas nossas* nos anos 1930. Já a palhoça, habitação rústica que varia de formato e de técnica, utilizando palhal, palhar ou palheiro, dependendo da região, é típica de áreas tropicais e nos remete a um Brasil que também era rural.

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata

² VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

³ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

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 mão⁴

Nessa estrofe acima destacada, a imagem do monumento aparece novamente, porém assumindo novas características que, por sua vez, também dialogam entre si e se confrontam. Assim, o monumento é de papel crepom, material frágil e descartável, mas também é de prata, metal resistente e duradouro. A menção aos olhos verdes da mulata sugere a miscigenação característica do povo brasileiro e a cabeleira, elemento estético da contracultura, que rompe com os padrões dos militares de cabelos curtos e padronizados, assim, deixar os cabelos compridos reflete a resistência através de corpos-bandeira, influenciados pelo movimento hippie. Os rebeldes, aos olhos de parte conservadora da sociedade, também são cidadãos brasileiros e por isso são compostos pelos verdes das matas nacionais. Para tanto, o luar do sertão claramente alude o sertão nordestino brasileiro, mas também faz referência à tradicional canção *Luar do sertão*, de Catulo da Paixão Cearense.

Assumindo nova característica, o monumento reaparece na canção. Fechado e sem porta, não tem como entrar e a entrada se resolve através de uma rua antiga estreita e torta no qual novamente se faz o paralelo entre o monumento/Brasília/Moderno e a rua antiga/arcaica. E segue estabelecendo outro contraponto entre a criança feliz e sorridente, mas que também é feia e morta denunciando a miséria pois o ato de estender a mão nos remete à figura de um pedinte de esmolas que, no caso, é uma criança faminta.

Viva a mata, ta ta
Viva a mulata, ta ta ta ta⁵

⁴ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

⁵ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

O refrão, por sua vez, comemora os traços já marcados anteriormente da brasilidade através da mata e da mulata. Em contraponto, o “ta, ta, ta, ta” remete ao som das metralhadoras de um período de exceção no contexto de produção da canção. E segue:

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 girassóis⁶

Nesse trecho, Caetano traz elementos que compõem e usufruem aqueles que possuem melhores condições de vida, ou seja, são os traços da modernização presentes no “pátio interno”, na “piscina” e nos “faróis” contra elementos ligados ao atraso como a “água azul de Amaralina”, “coqueiro”, “brisa” e “fala nordestina”. No entanto, há uma ideia de que essa alta camada social pode desfrutar das belezas e da riqueza natural do Brasil, isto é, a burguesia valoriza o suposto atraso nordestino somente nos momentos de férias, momentos de diversão, porém, não podem negar suas raízes por conta da “fala nordestina”.

Em seguida, a referência ao regime civil-militar se dá através das palavras “direita” e “autenticando”, tal aspecto político é refletido na direita que, historicamente se vincula à partidos de cunho conservador e autoritário, no caso da extrema-direita. Sua autenticação, vocabulário próprio do Direito utilizada em cartórios para reconhecer a legitimidade, de acordo com a letra da canção, pressupõe a autenticação da direita que, metaforicamente, é o que dá legitimidade à ditadura. Além disso, Caetano alude à canção popular “na mão direita tem uma roseira / na mão direita tem uma roseira / que dá flor na primavera”.

⁶ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

Camuflando a tortura, a vigilância, a punição, a repressão da ditadura, em meio ao paraíso tropical dos jardins e girassóis, o urubu, ave agourenta, obscura e sinistra, passeia esperando a sobra dos corpos mortos da ditadura.

Posteriormente, Caetano referencia-se à Maria e à Bahia no refrão:

Viva Maria, ia, ia

Viva Bahia ia, ia, ia, ia⁷

Viva Maria é o título de um filme dirigido por Louis Malle, tendo como personagem principal a atriz Brigitte Bardot, já citada por Caetano na letra da canção *Alegria, alegria*, simbolizando a influência do cinema tanto na constituição de Caetano como pessoa, quanto na cultura brasileira. Já a Bahia, claramente remete ao local onde o cantor e compositor nasceu, além de ter sido também o reduto da tropicália. A exaltação da Bahia é complementada com a onomatopeia através do “iá iá”, maneira como os escravos negros chamavam suas sinhás brancas, visto que iá, na língua iorubá, significa mãe.

Entretanto, a esquerda também era retratada da canção:

No pulso esquerdo o bang, bang

Em suas veias corre muito pouco sangue

Mas seu coração

Balança a um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes

Pelos cinco mil alto-falantes

Senhoras e senhores

Ele põe os olhos grandes sobre mim⁸

O pulso esquerdo ao som de armas de fogo remete à revolta armada, à guerrilha. O bang-bang também remete aos clássicos do cinema norte-americano, estabelecendo a interlocução e a mistura entre as culturas brasileira e estrangeira. Em seguida, Caetano contrapõe o trecho anterior aludindo a símbolos nacionais através do coração pertencente

⁷ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

⁸ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

ao samba, ao tamborim e a alegria carnavalesca. Em seguida, os acordes dissonantes, deixados de lado por João Gilberto, criador da bossa nova, propõe uma nova estética na sonoridade musical brasileira nos anos 1950, propagada, por sua vez, “pelos cinco mil alto-falantes”. Já os olhos grandes, podem remeter tanto à vigilância incessante do regime militar, quanto da TV que ganhava cada vez mais espaço nas casas brasileiras, apresentadas pelo bordão “senhoras e senhores”.

O refrão apresenta a dicotomia entre duas mulheres que traduzem uma síntese de brasilidade:

Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma⁹

Iracema, a índia romanceada por José de Alencar na literatura, e a *garota de Ipanema*, canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes estabelecem uma conexão entre o litoral cearense e o litoral carioca, apresentam a diversidade e a multiplicidade de identidades que compõe o nosso país entre dois locais tão distantes, mas que sem aproximam na canção de Caetano. E segue:

Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça
Porém, o monumento
É bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem¹⁰

A progressão em “domingo”, “segunda”, “terça” e “bossa”, “fossa” e “roça”, retrata mais uma vez o paralelo moderno/arcaico, além da adversativa “porém” que reconhece a alienação dada pelo moderno, pela modernidade, trazendo o monumento

⁹ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

¹⁰ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

mais uma vez na canção. Esse trecho retoma o que já foi dito anteriormente como a roça dos chapadões propondo o fechamento e a interligação da canção como um todo, através do fio condutor da carnavalização. Além disso, “fino-da-bossa” remete ao programa de televisão apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, “fossa” ao Solar da Fossa, local onde Caetano morou assim que mudou-se para o Rio de Janeiro ou então ao marasmo característico de segundas-feiras.

Para tanto, o modelo do terno que Caetano utilizou no III Festival da Canção da TV Record, como uma atitude de rebeldia frente à forma como os outros compositores “engomadinhos” se apresentavam, cumpria com o rigor de um festival apresentado na televisão, mas criticava e questionava os padrões com um terno xadrez marrom e uma blusa de gola rolê laranja. No entanto, a referência a objetos de consumo, como o terno, também se faz relevante na medida em que pode ser lido como um símbolo de elegância, de status.

A Jovem Guarda, em especial Roberto Carlos, se tornou uma referência para Caetano depois de muita insistência de sua irmã Maria Betânia e, assim, o compositor homenageia Roberto trazendo um trecho de sua canção “que tudo mais vá pro inferno”.

Para finalizar, Caetano entoou:

Viva a banda, da, da
Carmem Miranda, da, da, da, da¹¹

Mais uma vez Caetano faz referência a ícones da nacionalidade comemorando a canção de Chico Buarque *A banda*, vencedora do festival de 1966 e de Carmem Miranda, artista brasileira, famosa também no exterior alcançando enorme sucesso nos Estados Unidos, carregava em sua imagem inúmeros símbolos nacionais como a baiana, o carnaval, frutas tropicais, entre outros. Os dois últimos artistas referenciados no final da canção estabelecem a conexão entre elementos nacionais e internacionais, impossíveis de se dissociarem em tempos de avanços tecnológicos e globalização.

As sílabas “da, da, da, da”, fazem alusão ao movimento Dadaísta iniciado em 1916, considerado um movimento artístico moderno de vanguarda. Remete também à

¹¹ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

Dadá, esposa de Corisco, o Diabo Louro, cangaceiro do bando de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

Esse mosaico cultural construído por Caetano reflete tudo o que o Brasil estava vivendo no momento. As contradições que forjavam a identidade nacional, a alusão ao período da ditadura civil-militar, contexto na qual a canção foi produzida, circulada e apropriada. A tropicália se configurava no conhecimento do que era o Brasil e que se se quiser conhecer o país de fato, você deve passear por ele, assim como a canção faz, apresentando tudo o que o compõe através do litoral/interior, planalto central/Amaralina/Ipanema, produzindo o conhecimento daquilo que é o Brasil, daquilo que é contraditório, daquilo que é profundo.

Dessa forma, o conceito de circularidade cultural, cunhado por Carlo Ginzburg nos ajuda a compreender de que maneira Caetano Veloso, sob a égide da antropofagia, promove o diálogo entre arcaico e moderno, centro e periferia, rural e urbano, popular e erudito que, interligados entre si, permitem uma interlocução sem sobrepor um elemento ao outro, ou seja, antropofagicamente todos os símbolos destacados pelo compositor na canção se alimentam entre si.

Tratando-se da linguagem musical da canção, Caetano apresenta o arranjo feito por Júlio Medaglia, maestro brasileiro estabelecendo a confluência entre a música popular e a música erudita. Para tanto, Caetano expõe a mistura dos ritmos populares brasileiros e estrangeiros, o folclore, o rock dos Beatles, os ritmos primitivos, o cancionário nordestino e a poesia parnasiana.

Assim, a canção contém uma introdução, utilizando instrumentos que reproduzem sons, ruídos e dissonâncias, são tocados sobrepostos uns aos outros para dar ideia de confusão, gera um clima de suspense, é estranho aos ouvidos e traduz o clima tropical. O batuque dos instrumentos percussivos, reflete o ritmo trazido pelos negros africanos e dos índios brasileiros simultâneos à homilia improvisada do baterista Dirceu que, ironicamente parodia um trecho da carta de Pero Vaz de Caminha. E diz: “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 Gauss da época gravou...”¹²

¹² VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

O suspense do início da canção foi prolongado até o fim da primeira estrofe com o predomínio dos metais, dando o sentido e continuidade, num crescente que é interrompido pelo refrão alegre, com ritmo rápido, ligeiro, o ufanismo somado ao samba-enredo, resolve a tensão inicial. Dessa forma, a estrutura da música se desenvolve intercalando a tonalidade obscura inicial e o baião do refrão.

A linguagem musical da canção apresenta então, um conjunto de instrumentos eruditos e populares, usando e abusando do caráter percussivo. Os metais marcam o ritmo, as cordas produzem efeitos tropicais e imitam percussões, incorporam-se timbres e acordes dissonantes e sons eletrônicos, apresenta elementos advindos do *jazz*, violinos ornamentais.

A combinação de diversos sons e ritmos se configura numa prática cultural humana, organizando o tempo. A percepção do ouvinte através do sentido da audição é fundamental para que haja comunicação e, já que o ouvinte não consegue compreender todos os objetivos do compositor, reinterpreta de acordo com seus próprios critérios, envolvendo aquilo que ele conhece, sua cultura e sua emoção.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa vimos que a música é universal e que, além de servir como um veículo de informação, ajuda a pensar a sociedade e a história e, assim, se coloca como interlocutora de acontecimentos sociais e culturais. Por isso, a necessidade de se fazer uma pesquisa que visa a interlocução entre história e música como um possível exercício de análise acadêmica.

Os desafios postos ao historiador que pesquisa a música são inúmeros, porém, como dito anteriormente, isso não deve se constituir como um impedimento. Devemos superar esses desafios ampliando nosso leque de metodologias, promovendo o debate acadêmico através de pesquisas, grupos de estudo e eventos para diminuir as lacunas existentes na historiografia da música. Ainda há muito que pesquisar e registrar sobre a contribuição desta manifestação artística para a representação da identidade histórica e cultural brasileira.

O que instigou a tentativa de elucidação deste objeto de estudo foi a consciência de que sua construção se faz a partir de leituras, reflexões, questionamentos e inquietações. A construção desse objeto pautou-se por uma ação e reação, um movimento dialético que contribuiu para que um tema, um tanto quanto enigmático desse lugar à configuração de um objeto mais factível, o que favoreceu a obediência às características de clareza, coesão, coerência, exequibilidade e objetividade exigidas em uma tarefa de investigação científica

O intuito desta pesquisa então, é a verticalização do meu olhar sobre como um dos principais representantes do movimento tropicalista, Caetano Veloso, transita entre os parâmetros difundidos pelo movimento antropofágico e o *status quo* vigente durante o período ditatorial brasileiro. Sua intenção aparentemente consistia em estabelecer uma nova linguagem que, hibridamente, integrasse um componente de criticidade aos anseios populares dos atores sociais engendrados pelo sistema capitalista.

Por que não?

REFERÊNCIAS

Fontes primárias:

Livros:

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics Caompanhia das Letras, 2012.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. Eucanaã Ferraz, (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Música:

VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso**. [S. I.]: Philips, 1968. 1 LP. Faixa A1.

Bibliografia:

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: Ferreira, Jorge & Delgado, Lucília A. N. (Orgs.). **O Brasil Republicano**. Volume 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p.13-42.

BURKE, P. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.

D'OREY, Fred. **Tropicália**. Frederico Coelho e Sergio Cohn (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

FAVARETO, Celso. **Tropicália, alegoria alegria**. 4. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: Ferreira, Jorge & Delgado, Lucília A. N. (Orgs.). **O Brasil Republicano**. Volume 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.343-425.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: Ferreira, Jorge & Delgado, Lucília A. N. (Orgs.). **O Brasil Republicano**. Volume 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, p.167-205.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.24, n.47, 2004, p. 29-60.

HOBSBAWM, Eric. **Trocando mitos por história**. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia_print.php?id_noticia=163920&id_secao=9>.

Acesso em: 7 ago. 2017.

MORAES, José Geraldo V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, 20/39, ANPUH/Humanitas / FAPESP, 2000, p.203-222.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950/1980)**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

RIDENTI, Marcelo. Cultura. In: Reis, Daniel Aarão. **Modernização, ditadura e democracia**. Coleção: História do Brasil Nação 1808-2010, V.5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SANTOS, Wanderley G. **Sessenta e quatro: anatomia da crise**. São Paulo, Vértice, 1986.

SILVA, José Maria da & SILVEIRA, Emerson Sena da. **Apresentação de trabalhos acadêmicos: normas e técnicas**. Juiz de Fora: Templo, 2004.

SOUSA, Nathalia Guimarães. “Um índio descera de uma estrela...”: a representação da identidade indígena em uma canção brasileira. In: IV JORNADA DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA UFJF, 4., 2015, Juiz de Fora. **Anais eletrônicos**. Juiz de Fora: UFJF, 2015. Disponível em: <<https://www.jornadacsoufjf.com/>>. Acesso em: 24 out. 2017.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.