

TROPICÁLIA: “OANTES O AGORA E O DEPOIS” SEGUNDO CAETANO VELOSO

by

CAMILA ESPOSEL ALVAHYDO

(Under the Direction of Dr. Robert Moser)

The Tropicalia movement emerged in Brazil in the late sixties with the intent to renegotiate the criteria and meanings of a Brazilian national identity. Parallel and independently from each other, Brazilian artists from different fields began to renegotiate the dialog of art and Brazilian society. In the theater, cinema, plastic arts, and poetry and especially in the music of “Novos Bahianos” the cultural potential of Brazil began to be explored in its totality. It was especially in the music of Caetano Veloso and Gilberto Gil that Tropicália gained strength. With the advent of technology and the easy access to information and culture through, television and movies, figures and songs became the vehicle through which social discontent, criticism, and interaction happened. The flow of information and exchange could no longer be controlled and in order to Remedy a one way stream of cultural values, mainly from North to South, the “Tropicalistas” draw their inspiration from the Modernists of 1922 who advocated an anthropophagical motion where the colonized could subvert the language in order to fight the colonizer. The “Manifesto Antropofágico” and the “Manifesto Pau-Brasil” served as guidelines to recreate a cultural production that cannibalized the foreigner and the domestic in order to reach an authentic Brazilian product. This work intends to argue the relevance of Tropicalia as a revolutionary movement that allowed future cultural productions to develop through the appropriation and reevaluation of concepts and materials.

INDEX WORDS: Tropicalia, Canibalismo, National Identity, Caetano Veloso, Saudosismo, Fotografia, Cê, Bossa Nova, Anos 60, Cultura Brasileira, Música, O Herói, Coisas Nossas, Ditadura, Censura, Antropofagismo, Caetano Veloso, Joao Gilberto, Carlo Lyra, Tropicalismo.

TROPICÁLIA: “OANTES O AGORA E O DEPOIS” SEGUNDO CAETANO VELOSO

by

CAMILA ESPOSEL ALVAHYDO

A.B, University of Georgia, 2005

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2007

© 2007

Camila Esposel Alvahydo

All Rights Reserved

TROPICÁLIA: “OANTES O AGORA E O DEPOIS” SEGUNDO CAETANO VELOSO

by

CAMILA ESPOSEL ALVAHYDO

Major Professor:	Robert H. Moser
Committee:	Susan Canty Quinlan Leslie Feracho

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2007

SUMÁRIO

Page

CAPÍTULOS

1	INTRODUÇÃO.....	1
2	A TROPICÁLIA.....	5
3	INTERAÇÃO E REVOLUÇÃO NA TROPICÁLIA.....	19
4	TROPICÁLIA: “O ANTES, O AGORA E O DEPOIS”	28
5	CONCLUSÃO.....	39
	BIBLIOGRAFIA	51

CAPITULO I

INTRODUÇÃO

Cantar é mais do que lembrar/ Mais do que ter tido aquilo então/ Mais do que viver, do que sonhar/ É ter o coração daquilo”. Mas mantive minha hierarquia: João era a informação principal, a primeira referência -além de ser a fonte central de fruição estética. De fato, quando chegou para a mim a hora de Guimarães Rosa ou de Proust, a hora de Godard, a hora de Einstein, de Stendhal, de Lorca ou de Joyce e de Webern e Bach e Mondrian e Velásquez e Lygia Clark- mas também a hora de Walrhof e da revisão de Hitchcock, a hora de Dylan, de Lennon e de Jagger-, foi sempre aos valores estéticos que extrai de minha paixão por João Gilberto que me reporte para construir uma perspectiva. (Velooso 70)

A Tropicália que surgiu ao fim da década de 60, mesmo com toda a sua efemeridade, se mostrou um movimento cultural de caráter singular e com qualidades não perecíveis. Esta manifestação cultural se ramificou em diversas áreas tais quais no cinema, inaugurada pelo lançamento de “Terra em Transe” de Glauber Rocha; nas artes plásticas com Hélio Oiticica e sua produção intitulada “Tropicália”; Haroldo de Campos com Torquato Neto na literatura problematizando a linguagem e expressando-se através da poesia concreta; e finalmente, ao que interessa a este trabalho, na música com aparecimento dos “Novos Bahianos” e uma nova linguagem estética e musical.

A Tropicália surgiu, como uma teia de movimentos paralelos e independentes um do outro que, por sua vez, defendiam e advogavam um objetivo similar de se repensar a identidade brasileira através da reinvenção da produção cultural. According to Carlos Basualdo:

It is not about the activity of an isolated group, but rather about the emergence of a process of profound cultural and social transformations catalyzed by a porous and potent nucleus of personalities operating in diverse realms, brought together by common interests, and above all united around a common diagnostic of national reality. (Basualdo 25)

Mesmo com sua pequena duração esta manifestação criou parâmetros fundamentais para uma reavaliação e um novo ciclo de produção cultural principalmente no que diz respeito a música brasileira, tanto na esfera nacional como internacional. De acordo com Christopher Dunn que se comprometeu a um estudo profundo deste movimento, “Tropicália became known as a musical movement which set the course for Brazilian popular music, or MPB, from that time on” (“It’s Forbidden” 2).

Há muitos estudos feitos a respeito da Tropicália e, dentro das correntes intelectuais existem as divergências entre os que defendem a efetividade, engajamento e autenticidade, como Charles Perrone, Christopher Dunn, Miguel Wisnik, Veloso Veloso e Gilberto Gil, e aqueles que argumentam a respeito de uma “marketização” da música brasileira como um reflexo da cultura globalizante como Roberto Schwarz e Nestor Garcia Canclini. De qualquer forma, estas perspectivas oferecem combustível intelectual para uma melhor compreensão do que foi aquela “geléia geral” ao qual Dunn se refere quando diz que a Tropicália “exploded the facile dialectic between engajada and alienada popular music” (“It’s Forbidden” 2). E por seu caráter altamente revolucionário que usava conceitos antropofágicos para misturar tradição e novidade, a

Tropicália é até hoje revisitada como parâmetro de criatividade, autenticidade e identidade brasileira dentro da produção cultural.

Usando como ferramenta os conceitos culturais pioneiramente criados e expostos pelos modernistas durante a Semana de Arte Moderna em 1922, e como matéria prima tudo aquilo que havia se tornado parte da cultura brasileira, fosse doméstico ou estrangeiro, brega ou elegante, pop ou nacional, popular ou erudito, a Tropicália criou um espaço cultural brasileiro dentro de uma dinâmica internacionalizada e globalizada que ainda evoca esta constante auto crítica e reavaliação da produção musical brasileira. Esta revolução cultural, que de início foi identificada pela mídia como Tropicália, se manifestou como uma teia de movimentos paralelos e inovadores que transcendeu e continua transcendendo o tempo em função de sua característica principal antropofágica que utiliza a tradição e se apropria da novidade para criar um comodite autenticamente brasileiro, pronto para exportação e condizente com o contexto globalizado da cultura para o consumo e apreciação.

Neste trabalho usaremos as memórias de Caetano Veloso, Verdade Tropical, assim como textos críticos e acadêmicos para avaliar os conceitos e a amplitude deste movimento na cultura brasileira, especialmente em seu âmbito musical. Discutiremos também os conceitos que fizeram com que a Tropicália na produção de Veloso, tenha atingido uma qualidade flúida que ainda o mantem no topo das listas entre os melhores artistas brasileiros. A reverência à tradição também se mostra, na Tropicália um elemento essencial que prova sua flexibilidade na música de Veloso desde que anunciada em 68. Mais ainda, as letras de certas composições também ilustrarão a maneira com a qual a Tropicália enunciada por Veloso utiliza conceitos canibalistas para produzir uma música autêntica brasileira. No segundo capítulo, o contexto histórico será explorado, assim como a explicação para o surgimento de tal manifestação e a construção de sua

música “ abre-alas” anunciada como *Tropicália*. O capítulo três busca explorar a interatividade e os paralelos entre os movimentos culturais que foram cobertos pelo termo Tropicália fazendo com que fique mais claro que Veloso não foi o fundador de tal manifestação como se refere em suas memórias, mas talvez o seu maior propagador. Esta qualidade interativa e interdisciplinária se tornou um dos conceitos principais e propulsores da Tropicália através dos anos. Esta maleabilidade criada por uma interação entre artistas e disciplinas fez com que a produção de Caetano pudesse sempre escapar uma classificação concreta e estática, já que a Tropicália explorava não apenas a música, mas também a imagem e a poesia. Neste capítulo também será explorado o processo através do qual ele cria sua música inspirando-se muitas vezes na Bossa Nova e especialmente seu ídolo, João Gilberto. Também será esclarecido o conceito de revolução em Tropicália assim como a relação entre a tradição e a novidade. No capítulo quatro busca-se mostrar o progresso da Tropicália refletido nos anos noventa quando Caetano Veloso, e Gilberto Gil se reuniram, em 1992, para produzir um CD, chamado Tropicália 2, com estruturas semelhantes `aquele LP pioneiro de 1968. Gilberto Gil e Caetano Veloso foram e continuam sendo propagadores destes conceitos fundados durante 1968, mas para efeito deste trabalho, concentrarei-me na produção de Veloso ciente que a produção musical assim como a carreira de Gil se apresentam como tópico a ser desenvolvido em uma futura discussão.

Dando continuidade ao argumento de atemporalidade da Tropicália dentro da cultura brasileira, analisa-se também usando entrevistas recentes a nova produção de Veloso chamada Cê. Ao fim, concluiremos então que os conceitos antropofágicos que inspiraram Veloso, assim como a interatividade, a interdisciplinaridade, e a qualidade revolucionária do movimento fizeram com que a produção de Veloso continuasse sendo indisputavelmente qualificada como uma das melhores e mais inovadoras vozes do Brasil.

CAPITULO II

A TROPICÁLIA

A Tropicália surgiu em um momento crítico do desenvolvimento sócio-cultural mundial. As conjecturas domésticas e internacionais se encontravam cada vez mais interligadas através da tecnologia dos meios de comunicação que propagavam imagens, músicas, e notícias mais eficientemente. Através da televisão, do rádio e outros meios de comunicação, do Brasil pudemos testemunhar a Primavera de Praga em 1968, os protestos a favor dos direitos civis nos EUA, na década de 60, assim como a Revolução em Cuba em 1959. A tecnologia dos meios de comunicação tais quais como o rádio, cinema, televisão, e telefone também facilitaram o fluxo de informação, valores e outros elementos culturais que forçava uma consideração e interação do estrangeiro ao nacional. Tornamos-nos suscetíveis a indústria cultural internacional que já há muito tempo nos ditava a moda mas, desta vez, esta imposição de gostos não era mais oriunda dos meios europeus. Agora, a novidade vinha da América do Norte, de “Um país sem nome,” e aos poucos nós nos tornamos consumidores das produções POP, ou de massa que vinham dos EUA (Velooso 35). O que o estrangeiro nos dava nos assolava e convencia pela qualidade e mais tarde, pelo volume. Este desenvolvimento dos meios de comunicação potencializou também uma industrialização/ marketização das manifestações culturais devido ao novo e infinito mercado internacional. Deste modo, o espaço cultural brasileiro foi inevitavelmente afetado pelo fluxo cultural estrangeiro. Miguel Wisnik, músico brasileiro e doutor em teoria literária observou que naquela época:

Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o industrial, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e Tv, e o artesanal, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente. (Wisnik 7)

Mesmo não sendo espectadores passivos daquela projeção americana, o volume, qualidade, e possivelmente o status de pós-colônia nos faziam subestimar a nossa criação. De fato, além de Carmen Miranda, cantora que ao fim da década de 30 projetou internacionalmente a imagem brasileira que vimos em produções como o filme “ The Three Caballeros” de Disney, o movimento Modernista de 1922, inaugurado na Semana de Arte Moderna aonde a elite artística revolucionava a linguagem e estética, e a Bossa Nova, estilo musical que se tornou parte da imagem brasileira que surgiu ao fim dos anos 50, a nossa produção cultural encontrou pouca- ou nenhuma- projeção no âmbito internacional.

Esta servitude ao modelo estrangeiro sempre foi razão para que talvez possa descrever como uma crise de identidade brasileira dentro e fora do país. Veloso se refere a esta questão afirmando que o Brasil foi um “nome sem país” aonde a sua concepção como território, etnia, e nacionalidade foi concebido por fora, através do imaginário do outro, do colonizador, do Português (Veloso 35). E este fato reflete hoje em dia um Brasil de muitos brasis complementares e contraditórios no âmbito nacional, e ilustra um exotismo misterioso para a esfera estrangeira. Portanto, a dinâmica de busca e afirmação de identidade se tornou a base da

produção cultural e uma das grandes questões a ser resolvida dentro da esfera sócio-política brasileira.

Desta maneira, a cada novo governo que se sucedia após o estabelecimento da República no fim do século XIX, surgia uma nova temática, uma nova mensagem, uma nova voz que unificasse e endereçasse o que se imaginava ser o Brasil. Considerando esta problemática assim como o contexto histórico podemos avaliar o aparecimento e contínua relevância da Tropicália, suas teorias, efeitos e protagonistas.

Já em meados dos anos sessenta o Brasil se encontrava refém de uma ditadura militar que a priori se estabeleceu como um agente moderador, organizador, e propulsor de um “Brasil pra frente.” Ao fim dos anos sessenta, este mesmo sistema autoritário que chegou ao poder para organizar e catalisar um processo de modernização, deixou a população urbana e intelectual brasileira (principalmente o corpo estudantil e intelectual) pasmados e em um estado de limbo. O golpe militar propiciou imediatamente o surgimento de uma força de oposição e, mais ainda, resistência. Mesmo fazendo parte de um sistema de política internacional predominantemente binário (comunistas versus capitalistas; Leste versus Oeste; “mocinhos versus bandidos”) a elite intelectual, cultural e urbana brasileira que foi diretamente e enfaticamente influenciada pelos valores democráticos e, mais ainda pelo modelo norte-americano, testemunhou o golpe como um retorno ao passado. Depois da era Vargas que foi mantida pelo o governo ditatorial de Getúlio Vargas entre os anos trinta até os meados dos anos quarenta, a conquista do voto presidencial em 1946 foi um grande acontecimento para o Brasil que buscava alcançar o desenvolvimento dos países de primeiro mundo (Skidmore 57).

Com o golpe militar dos anos 60, as liberdades individuais foram revocadas para, de acordo com o regime militar, prevenir o aparecimento do “mal” comunista, e potencializar a

participação do Brasil na política e economia internacional com o fim de beneficiar a coletividade brasileira. Na esfera política, o país sofreu dentro do regime militar um paternalismo exponencial aonde poder e as opiniões do estado se tornaram, obrigatoriamente, parte essencial do indivíduo e da sociedade brasileira. Já na esfera econômica coube ao governo abrir as portas para investimentos estrangeiros através das dívidas contraídas para se “construir” aquele Brasil avançado, organizado e de primeiro mundo.

A implementação destes dois sistemas – um econômico e outro político- dentro da sociedade urbana brasileira da época fez com que o povo assumisse identidades destinadas. No campo internacional, o Brasil foi classificado como o país de terceiro mundo, ou seja, o fim, a última opção. E, como reação a este posicionamento, era necessário que história fosse feita a partir do desenvolvimento de uma nova produção artística (Sussekund 39). Já no âmbito nacional, as categorias foram determinadas a partir das tensões políticas emergentes na época. Como sugere Dunn:

Political and cultural activists of the left often identified this exploited and oppressed majority as o povo (the people or masses), a designation with both populist and revolutionary resonances based on the conviction that the masses were potential agents of transformation. On the other hand, media technocrats of the culture industry tended to regard the masses as o público(the public), a designation that focused on their potential as cultural consumers.(Dunn, Brutality Garden 37)

Esta dicotomia entre a produção cultural e a expressão política foi responsável, em parte, por uma polarização dentro do meio artístico que passou a classificar seus protagonistas como engajados ou alienados adjetivando a sua produção da mesma forma como afirma Dunn. E,

naquele momento, os meios de produção e da mídia se encontravam cada vez mais nas mãos do governo militar que, a qualquer custo, buscava evitar que os movimentos de esquerda e de transformação social surgissem e ganhassem força. Como resposta, o meio artístico dividido entre comercialismo e ativismo teve que usar muita criatividade, sagacidade, malandragem e “dar aquele jeitinho”, para “contrapor à ordem repressiva um contradiscurso mesmo que cifrado” (Wisnik 8). O resultado desta tensão foi a imposição da censura que já ao final da década, em 1968 e a implementação do AI-5 (Ato Institucional número cinco que deu poderes ao governo militar para fechar o congresso), suprimindo toda a liberdade civil, inclusive a de livre expressão e aumentando o poder do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), que existia desde os anos 30, e foi responsável pela ordem e policiamento da sociedade.

Assim, nesta época a função do artista no Brasil também foi questionada. Miguel Wisnik refere em seu artigo que:

Salve o compositor popular: ele passa um recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem (Wisnik 8).

Nesta época, foi através da música e da renegociação de símbolos, linguagem, ritmos que o artista pôde burlar o sistema e atingir uma maior parte de população brasileira estendendo sua função artística ao âmbito político-social.

As tensões presentes no fim daquela década foram responsáveis pelo desenvolvimento do caráter camaleônico do compositor/artista dentro da sociedade urbana brasileira. E, mais ainda, o alcance sócio-cultural que a música brasileira tinha, elevou e enfatizou a função da desta no

conexto político, social e cultural. De acordo com Wisnik , Dunn, and Perrone, o artista daquela época se tornou responsável pela mensagem sócio política que refletisse o descontentamento ou a felicidade de sua audiência. De certa forma, a vida sócio-política do brasileiro estava sendo refletida na cultura, especialmente na música já que através desta a linguagem e imagens podiam ser manipuladas em metáforas e alegorias criando assim uma crítica indireta ao sistema. Charles Perrone afirma que:

Popular music would play a central role in the constitution and expression of a cultural patrimony, that ensemble of symbolic goods and practices which help to produce and maintain consensus, mitigating conflicts based on social, racial, ethnic, and regional differences. (Perrone 72)

Foi na complexidade deste contexto político, cultural e social que a Tropicália surgiu e explodiu com a dialética engajada e alienada na musica popular. Na verdade, Tropicália desafiava qualquer classificação uma vez que atuava no plano da música, linguagem, estética, e poesia.

Na produção musical, a obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que foi de igual importância para a cultura brasileira, se destacou devido a harmoniosa reflexão do que imaginava-se ser aquele movimento “etiquetado” Tropicália. A riqueza estética das imagens e sons, assim como sua profundidade pode ser observada nas letras muitas vezes aparentemente simples que ambos os artistas comporam. A riqueza estética e seus múltiplos significados que são desvelados à partir de uma estrutura simples tem, pelos últimos trinta anos estimulado a reflexão sobre o movimento em si, em seu contexto histórico, assim como uma reflexão “pós-mortis” de como aquela nova maneira de criar e produzir abriu espaço para uma forma exclusivamente brasileira de apropriar-se e reconstruir uma identidade cultural de caráter

singular que, hoje em dia, é identificada como brasileira seja em território nacional ou estrangeiro. De acordo com Dunn, Tropicália estabeleceu um precedente para “ peculiar mixture of national genres from bossa nova to baião with Rock, tango, rumba, and bolero” revitalizando e para sempre modificando a cara da MPB (Dunn, “It’s Forbidden”³).

Em Verdade Tropical, a autobiografia de Caetano Veloso que se concentra no surgimento do movimento Tropicália, nos revela o que lhe inspirou a criar a música Tropicália. Veloso anota aqui que:

Pensando num velho samba de Noel Rosa chamado “Coisas Nossas”, que enumerava cenas, personagens típicos e características culturais da vida brasileira,[...] imaginei uma canção que tivesse temática e estrutura semelhantes, só que [...] valesse de um retrato em movimento do Brasil de então” (Veloso 184)

E de fato, quando se sobrepõe as canções pode-se perceber as semelhanças no tom. Noel Rosa canta esta música em tom de samba usando um piano como pano de fundo. A batida de seu refrão assemelha-se bem ao refrão de Veloso que diz “ Viva bossa,sa,sa/viva palhoça,ça,ça” o que rima com “E outras bossas/ São coisas nossas...” de Rosa. Obedecendo ainda uma tradição musical de samba, Veloso usa a batida carnavalesca de Noel Rosa para criar profundidade e textura na melodia de Tropicália que varia de um som mais áspero e misterioso à um de folia.

(Apêndice A)

Em sua canção, Rosa enumerava como disse Veloso personagens e características tipicamente brasileiras que faziam parte de sua realidade urbana, carioca, de classe baixa a média em meados dos anos 30. Pode-se dizer que a música de Noel, “Coisas Nossas”, trazia em sua letra e sua melodia um tom subversivo uma vez que revelava uma certa hipocrisia das classes mais altas urbanas e exaltava a figura de elementos intrinsecamente brasileiros como o malandro

e aquele estilo Bon Vivant de se viver a vida em samba. Este elemento social se tornou um esteriótipo brasileiro à partir da ilustração literária de Leonardo em Memórias de um Sargento de Milícias. Na época de Rosa, este termo tomou conotações negativas uma vez que definia um sujeito de classe mais baixa, desempregado por opção, mas que vivia de trambiques para sobreviver. Uma definição da qualidade malandra na sociedade urbana carioca foi feita por Antonio Candido em seu artigo, “A Dialética da Malandragem”:

O Malandro é um pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores [...] cuja a malnadragem visa, quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, leando frequentemente a terceiros na sua solução”(26).

Em seu artigo, Candido reflete sobre a qualidade malandragem que é discutida no romance Memórias de um Sargento de Milícias aonde Leonardo ilustra esta qualidade que só tornou, devido ao contexto histórico, social e cultural uma característica especialmente ligada aos centros urbanos do fim do século XIX. O malandro, de acordo com o autor, é criado como um resultado do seu meio-ambiente social injusto, abusivo, e hipócrita como mecanismo de sobrevivência. E é assim que a figura se propaga na cultura brasileira, e é assim que Rosa se refere a ela. O malandro, que sabe sobreviver, consegue viver de samba já que reconhece a podridão daquele meio social urbano, burguês do Rio de Janeiro do fim dos anos 30.

Menina que namora na esquina/ E no portão/ Rapaz casado com dez filhos/ Sem tostão/ Se o pai descobre o truque/Dá uma coça/Coisa nossa/[..] baleiro,
jornaleiro, motorneiro/Condutor e passageiro/ Prestamista e vigarista/[...]
Malandro que não bebe/ Que não come/Que não abandona o samba/Pois o samba mata a fome. (“Coisas Nossas”)

Rosa cria em sua letra uma crítica social relativamente sutil, que critica o meio à partir da presença e comportamento de certos personagens que fazem parte daquele cenário social da classe média baixa urbana carioca das décadas de trinta e quarenta. Rosa também indica que o samba, ritmo das massas, chegava para ficar e para sempre mudar a cultura social da classe média burguesa do Rio de Janeiro. E, retornando ao reflexo da letra de Rosa na produção de Tropicália, podemos observar que Veloso transpôs a estrutura de Rosa, para criar uma crítica condizente com o som da década de sessenta.

Esta fórmula, que só poderia ser criada com profundo conhecimento musical, permitiu que Veloso, usando a tradição musical popular brasileira, pudesse recriar e transpor a sua crítica e o seu contexto social usando a música de Rosa. Este ato canibalístico foi o que conferiu ao movimento e a sua produção um caráter fluído por ser camaleônico.

Na composição da música que deu título ao movimento, Veloso cria uma imagem caótica aonde as contradições co-existem sem aparentes conflitos, e aonde os contrastes nos revelam uma realidade sócio-cultural complexa de seu descobrimento à modernidade. Usando uma mistura de ritmos criados por Julio Medaglia Veloso iniciou, na sua música Tropicália, “os primeiros versos instauradores do panorama em que se desenrolara a construção da visão algo cubista” (Veloso 186).

Sobre a cabeça os aviões/ Sob meus pés os caminhões aponta contra os chapadões
meu nariz/ Eu organizo o movimento Eu oriento o carnavalEu inauguro o
movimento no planalto central do país (“Tropicália”)

Nesta estrofe Veloso contrapõe duas figuras, os caminhões e os aviões, que simbolizam o progresso construindo uma narrativa aonde, de início, o protagonista se apresenta como um observador, ou quase uma vítima da modernidade uma vez que tanto os aviões quanto os

caminhões se encontram sobre e sob um indivíduo impotente. O cenário criado por Veloso indica um cenário aonde o progresso se mostra inevitável com os aviões e caminhões que cruzam as rodovias e os céus independente da situação individual de cada brasileiro. Da mesma forma, estes dois exemplos da modernidade também simbolizam as distâncias que podiam ser cobertas e as conexões que estavam sendo estabelecidas dentro e fora do país. O ritmo que acompanha a letra gera um tom mórbido semelhante a uma procissão ou um funeral que ilustra muito bem este choque do indivíduo que se depara com sua realidade.

Aos poucos, Veloso inicia ao que Dunn se refere como “allegorical montages of Brazil’s historical contradictions” que se opunha a visão harmoniosa que o regime militar tentava conver. Este “Nacionalismo Agressivo” ao qual Dunn se refere em sua artigo tem como objetivo subverter as regras, linguagem e os produtos do dominante pelo dominado. Neste caso, *Tropicália* busca despertar uma ação, mais do que reação uma vez que a última se é feita em defesa enquanto a primeira surge á partir da própria iniciativa e autocrítica do artista e do brasileiro.

“Aponta contra os chapadões, meu nariz” refere-se a este momento de consciência em que o indivíduo deixa de ser espectador e começa a se sentir ator (*Tropicália*). A imagem dos chapadões é usada como um ponto de referência que localiza o brasileiro em seu território já que as chapadas são cadeias de montanhas que se espalham pelo território brasileiro. Neste momento da música em que o protagonista adquire um identidade, o narrador, ao fazer referência a totalidade do território nacional usando as chapadas está também problematizando o conceito de união nacional defendido pela ditadura militar, pela sociedade carioca e paulista, assim como (por ignorância), pelo estrangeiro que até então só conhecia e concebia o Brasil através da música de Carmen Miranda e João Gilberto. A medida em que o tom da música cresce e se torna

mais forte, enfático, Veloso utiliza a primeira pessoa em sua segunda estrofe o que reflete um comprometimento em organizar, orientar, e inaugurar uma nova visão do brasileiro. Aqui Veloso se imagina como o herói que entra em cena, neste caso no Brasil em sua forma mais institucional, Brasília, e aquele ato indica que era a hora de subverter e desconstruir tudo o que fora antes complacentemente aceitado e aceitável para o brasileiro

E aos poucos, Tropicália começa a ilustrar este processo de absorção e canibalismo. O refrão que se segue é introduzido por um ritmo quebrado que lembra os ritmos do Nordeste como o baião e neste, ele contrapõe a “Bossa, sa-sa e a palhoça” que são elementos ilustrativos da discrepância sócio-cultural brasileira. A Bossa representando as regiões urbanas no sudeste, e a classe média especialmente a carioca, e a palhoça que representa o norte e o nordeste do Brasil que são regiões de seca, sem qualquer planejamento urbano que vivem uma outra realidade brasileira, que era mais condizente com o que Rocha mostrava em seu filme “Terra em Transe.”

Em seu livro Brutality Garden, Chrstopher Dunn descreve esta música da seguinte forma:

As a national allegory, the song evidences both the bitter despair of Rocha’s film and the carnivalesque exuberance of Rodrigue’s painting [...] Tropicália alludes to the trajectory of Brasilia from a utopian symbol of national progress to dystopian allegory of the failure of a democratic modernity in Brazil. (85)

Veloso segue sua canção ilustrando esta desilusão com o que supostamente deveria ser símbolo de inspiração. Brasília é descrita como “monumento de papel crepom e prata” aonde os elementos que a constituem, papel crepom e prata se referem a “fraqueza” da estrutura, e ao vazio daquele símbolo.

“ Os olhos verdes da mulata,[...] o luar do sertão, [...] uma criança sorridente [...] feia e morta” fazem parte deste “parangolés” de cenários que se escondem por trás daquele monumento. O mulato, o sertão, o pobre sendo parte daquele organismo chamado Brasil, mas que não encontram a entrada para esta sociedade uma vez que “O monumento não tem porta”. E por isso eles são obrigados a viver à margem daquela instituição chamada Brasil e ainda regidos por valores de “uma rua antiga”. A exaltação das riquezas do Brasil tal como a “mata, ta,ta” e a “Mulata, ta,ta” também é feita em tom de festa aonde o cantor valoriza no estereótipo a mistura e pluralidade étnica e racial na cultura brasileira.

O que segue, à partir de então, é a descrição de Brasília como um cenário paradisíaco, envolto na “ fala nordestina” o que significa que mesmo deixado às margens, o Nordeste é reconhecido como parte intrínseca deste organismo. De certa forma, o reconhecimento desta entidade, a nordestina e de seu caráter vital se torna responsável pelos “faróis” que indicam o caminho e esta afirmativa se torna verdade se pensarmos que o movimento foi creditado à diversos artistas de ordem Nordestina, fossem baianos ou pernambucanos e que tinham como objetivo revelar um Brasil muito mais heterogêneo do que se pensava existir.

Em “Viva Maria,ia,ia/Viva Bahia ia,ia” A figura feminina é ressaltada através do nome Maria que é o nome mais comum no Brasil, e que, dependendo da moda, ganha e perde status no batizado de crianças de classes altas ou baixas. Maria também é um nome santo e assim ele introduz a qualidade espiritual de sua música ao referir-se também à Bahia que é conhecida como sendo de “todos os santos”, a “Bahia mãe do Brasil” já que sua diversidade espiritual/religiosa foi um produto das muitas misturas africanas e européias (Veloso 51). Esta exaltação “baiana” tem como objetivo de “ir mais fundo e pulverizar a imagem de um Brasil carioca” acabando assim com esta idéia de um Brasil unificado e homogêneo (Veloso 50).

A figura feminina como criadora e criatura também é revisitada no penúltimo refrão quando ele canta: “Viva Iracema,ma,ma/Viva Ipanema,ma,ma,ma”. Iracema e garota de Ipanema ambas como criação da mente masculina que por sua vez criaram o estereotipo, a marca registrada na literatura e na música da imagem e mistério da mulher brasileira. Iracema, personagem criado por José de Alencar em meados do século XIX, representava o ideal da mulher brasileira. Ipanema por sua vez, evoca a famosa Bossa “Garota de Iapnema” que também ilustra o ideal da mulher brasileira por volta dos fins dos anos 50.

Na seguinte estrofe podemos ver uma referência ao conceito cinematográfico de filmes de bang-bang americanos e seu papel na realidade brasileira. “No pulso esquerdo o bang-bang” coloca aquela realidade de mocinhos e bandidos no cenário brasileiro aonde o tiroteio e a falta de leis ou obediência a elas são reais e prejudiciais. Bang-bang também ilustra a presença dos “mocinhos” Norte Americanos que influenciaram diretamente a poilitica brasileira durante a ditadura. Nesta época, tanto a CIA quanto a Força Militar american estavam envolvidos em operações para instaurar e manter o governo militar no Brasil para evitara ploriferação do perigo comunista. Esta alegoria faz com que Brasília, núcleo político e jurídico do país se torne ainda mais um monumento absurdo, carnavalesco e volátil. Na letra, não fica claro se mocinho ou bandido, mas Veloso afirma que mesmo com “muito pouco sangue (...) seu coração balança a um samba de tamborim/Emite acordes dissonantes/Pelos cinco mil alto-falantes” e isto quer dizer que além do discurso, existe “um samba de tamborim” capaz de criar sentimento comum a ser dividido como em uma roda de samba ou mesmo de capoeira aonde o que se divide não pode ser explicado ou institucionalizado.

A última estrofe sugere certa conformidade a rotina aonde Domingo, simbolizando o dia do descanso é gasto com o fino da bossa, show de MPB apresentado por Elis no fim da década

de sessenta representando aquele estilo meio “Bon Vivant” carioca que se ouvia refletido nas canções de bossa nova.

Seguido da segunda, primeiro dia de trabalho, talvez por isso o dia da fossa que se segue pela terça sendo o dia roça porque no Brasil rural que não era conhecido pelas elites o fino da bossa não existe, e todo o dia pode ser o dia de roça. O fim da estrofe também sugere um certo sacrilégio uma vez que domingo para o cristianismo, também é o dia de se ir a igreja, mas no fim, Veloso só deseja, usando as palavras de Roberto Carlos, “que tudo mais vá pro inferno, meu bem”.

O fim da música é triunfante com o refrão “Viva a banda da, da/Carmen Miranda,da,da”. Em relação a isso, Veloso diz: “Lembrei que Carmen Miranda rima com ‘A Banda’ e imaginei colocar lado a lado imagens, idéias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura de um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro” (Veloso 184). Neste sentido, tanto Carmen quanto “A banda” sugere o tema de carnaval e país tropical deferindo a estas duas entidades uma qualidade alienante em que a mensagem e tons aparentes são de festa e prazer.

O jogo de contraposições e imagens associados a uma reorganização de regras foram o carro abre alas do que mais tarde se tornou uma fórmula para construção de um manifesto cultural, neste caso musical singular e genuíno. Além de suas características, a formação do que foi considerado Tropicália também se desenvolveu de forma única a medida em que diferentes manifestações ampliaram-se independentemente em diversos setores artísticos.

CAPÍTULO III

INTERAÇÃO E REVOLUÇÃO NA TROPICÁLIA

A interdisciplinaridade e pluralidade do movimento podem ser ilustradas através da constante interação que existiu entre estes artistas que mesmo criando individualmente, dividiram entre si o palco sócio cultural brasileiro. Em seu artigo “It’s Forbidden to Forbid”, Chrstopher Dunn descreve a obra do artista plástico Helio Oiticica de forma ilustrativa e pioneira do movimento: “the parangolés transformed the status of the observer from mere spectator to active participant” (Dunn 3) . E foi este o objetivo dentro do “ismo” deste movimento, que buscou contrapor o brasil/eiro e a sua realidade fazendo com que o confronto e a ação/reação se tornassem inevitáveis.

Em seu livro Verdade Tropical , Caetano Veloso refere-se repetidamente ao cineasta Glauber Rocha com a sua participação no movimento Cinema Novo assim como a presença e influência do poeta Augusto de Campos e a poesia concreta na sua percepção contextual e na autocrítica de sua produção. Nos filmes de Glauber Rocha, Veloso mostra a sua interação como um produto da regionalidade e admiração aonde cabia a ambos apresentar um Brasil desconhecido e nordestino problematizando o discurso de unidade nacional e do que era considerado ser brasileiro. Em seu primeiro contato com Rocha, Veloso descreve: “eu o tinha visto algumas vezes e falado brevemente com ele. E o tinha ouvido falar brevemente no clube de cinema da Bahia” (Veloso 188). Paralelo à literatura dos anos 30 aos anos 50 com Jorge Amado, Graciliano Ramos entre outros que exploraram aquele cenário nordestino, Veloso explica que

Terra em Transe foi também uma revolução cultural e cinematográfica porque apresentou um Brasil real, sofrido e irreconhecível a camada urbana do Rio e São Paulo que até então eram o alvo e o modelo do que significava ser brasileiro. A composição de *Tropicália* foi, para Veloso, “o mais perto que pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em Transe*” (Veloso 187).

O jogo de contradições através de imagens e palavras que Veloso utiliza em seu processo de construção, foi também influenciado pela poesia concreta. Ao fim dos anos 60 e início dos anos 70, Augusto de Campos escrevia artigos e poemas para a revista Invenção aonde Veloso admite ter visto refletido o efeito de sua produção. Para ele, “[...] Os outros artigos de Augusto, mas sobretudo alguns de seus poemas e textos introdutórios da revista Invenção, contribuíram para que eu entendesse o sentido profundo dessa nossa aproximação” (Veloso 215). Esta citação de Veloso reflete a interação e rede de influências que existiu entre os diversos meios artísticos da época.

Na verdade, foi o antropofagismo que surgiu como movimento cultural e intelectual em 1922 que criou o laço entre todos aqueles artistas que compunham a constelação tropicalista dos anos sessenta e setenta. Foram os manifestos de Oswald de Andrade (Manifesto Pau-Brasil publicado em 1924, e Manifesto Antropofágico, publicado em 1928), que inspiraram aquele processo de aquisição e remontagem. De acordo com Carlos Basualdo

Tropicália would attempt to fashion itself as mechanism capable of incorporating – assimilating anthropofagically and therefore selectively- the complex totality of Brazilian cultural reality, with the goal of unleashing a process of radical transformation (Basualdo 15).

Cabia a esta transformação assimilar, apropriar, desvelar, problematizar e, de certa forma, administrar as influências internas e externas dentro do que se entendia cultura brasileira.

Para Veloso, esta descoberta de Oswald de Andrade se tornou fonte inspiradora e justificante do que sua produção refletia. E anota:

Esses dois textos de extraordinária beleza são ao mesmo tempo um agiornamento e uma libertação das vanguardas européias. Filhos, como os manifestos europeus, do futurismo de Marinetti, sendo o primeiro deles anterior ao surrealismo, ele eram também uma redescoberta e uma nova fundação do Brasil. Mais violentamente ainda do que Antonio Candido décadas depois. Oswald se referia a literatura brasileira como “a literatura mais atrasada do mundo”[...] Nós brasileiros, não deveríamos imitar, e sim devorar a informação nova, viesse, ou não, nas palavras de Haroldo de Campos,” assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo que lhe confeririam, e, princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. (Veloso, Verdade 247)

Veloso aqui, elucida a fonte de sua inspiração e o que tornou o conceito através do qual à partir de então ele criaria a sua música. Este processo artístico canibalístico descrevia , para Veloso, a melhor forma de gerenciar as influências externas e internas de um país tão plural e diverso.

Finalmente, para Veloso, mesmo sob a influência destes diversos manifestos culturais, foi a Bossa Nova que lhe serviu como musa inspiradora. Mais precisamente, a música de João Gilberto que, pioneiramente, lhe conferiu e elevou a música brasileira aos padrões e gostos estrangeiros sem deixar de lado a tradição e singularidade nacional. Ao revelar a forma através da qual o compositor criou a sua música, Veloso nos revela também que o Tropicália tal o qual

expressava, não tinha o objetivo de romper com a tradição cultural musical. Pelo contrário, foi através de seu uso e de sua obediência a certas estruturas que permitiram que o sincretismo de sua produção pudesse abrir as portas para que esta digestão de estruturas fosse um sucesso. Sua relação com João Gilberto, por exemplo, nos revela este caráter tradicional.

A bossa nova nos arrebatou. O que eu acompanhei como uma sucessão de delírios para a minha inteligência foi o desenvolvimento de um processo radical de mudança de estágio cultural que nos levou a rever o nosso gosto, o nosso acervo e- o que é mais importante- as nossas possibilidades. João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples, mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gingham sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução. (Velloso, Verdade 35)

João em seu método revolucionário de cantar a bossa, apropriou-se da fórmula sincopada do Jazz para enfatizar as outras batidas que não somente a primeira fazendo assim com que sua canção que mesmo parecendo desafinada aos ouvidos acostumados a bossa, reinventava a música brasileira com uma sonoridade plenamente condizente com o contexto interativo cultural internacional.

Em “Saudosismo” lançada no cd Prenda Minha em 1999, Velloso usa como fonte, assim como o fez em Tropicália, uma música cantada por um ícone brasileiro e neste caso, Tom Jobim e a música chamada “Fotografia.” Usando o ritmo da bossa nova, Velloso brinca com a melodia e as notas musicais de forma a criar uma textura própria assim como uma letra original que exalta exatamente esta constelação de artistas “bossa novistas” que revolucionaram o que conhecemos

hoje como MPB. Veloso utilizou as quatro batidas por tempo da bossa nova, mas ao cantá-la, o fez mais exageradamente e imprevisivelmente do que o próprio Gilberto. Em saudosismo, Veloso usa a síncopa da melodia para reafirmar que através da própria regra, pode-se chegar a algo novo.(Apêndice B)

Ambas as canções são narradas como uma declaração, ou melhor, uma lembrança saudosa de um grande amor que já foi, e a incerteza otimista do que está por vir. Nas letras estas duas composições dividem uma linha específica: “Eu,você, nós dois” que sugere em parte que Veloso talvez tentasse estabelecer um laço com os “bossa novistas”; uma memória coletiva de que tudo aquilo, “a bossa, a fossa, a nossa grande dor.”

Na letra cantada por Jobim, o tempo verbal usado é o presente, e logo de início fica estabelecido que aquela narrativa se da em um momento específico daquele presente “aqui neste terraço à beira mar” na qual o poeta aos poucos se despede com muito saudosismo, de um grande amor. Em Veloso, a ode é feita a própria bossa, como se esta fosse a musa de sua inspiração. Logo de início, Veloso estabelece que “Eu, você nós dois, já temos um passado meu amor.” Neste caso, nós dois tem um sentido duplo porque por um lado, Veloso e Bossa Nova dividiram um passado porque foi a bossa de João que o encantou e o inspirou, e por outro, Veloso também foi vítima da modernidade uma vez que ele também se sente um precursor, talvez continuador da revolução que a bossa nova trouxe a produção musical brasileira.

A primeira estrofe continua a seguir a grande ode a Bossa Nova uma vez que Veloso logo se refere ao “violão guardado” já que este foi o principal instrumento para se divulgar a Bossa Nova como música de aparência simples, como podemos perceber na letra, “aquela flor” mas com “outras mumunhas mais.” Aqui, o termo mumunhas significa malícia, esperteza e sugere uma maior complexidade ao que em princípio se mostra tão simples. Os paralelos que Veloso

tenta recriar entre o seu processo de produção musical, o Tropicália, e a Bossa Nova vão ficando cada vez mais claros na medida em que ele brinca com as palavras. Veloso indica que a sagacidade foi essencial tanto para ele quanto para Gilberto para continuar a revolução cultural que a Bossa iniciou.

O termo revolução não indica uma quebra de valores, mas um movimento circular em busca, na tradição, do que está em falta e por isso reflete as idéias modernistas. A música continua: “Eu, você, João, girando na vitrola sem parar.” Esta constante insatisfação com a imperfeição - o que foi a marca de João Gilberto- faz com que a música possa sempre ser reinventada, que o novo possa ser sempre um resultado da reformulação do velho em “o mundo dissonante que nós dois/Tentamos inventar tentamos inventar tentamos inventar.” O fim da estrofe indica por um lado certa solidão que João Gilberto, Veloso Veloso junto com os modernistas, experimentaram por serem tão revolucionários em sua expressão artística como foi o caso de “Desafinado”, e “Tropicália”. Ao fim desta parte, Veloso afirma que ambos se encontravam sozinhos dentro do mundo “dissonante” que tentaram inventar, e o refrão “tentamos inventar” segue, sem vírgulas, como um texto de Joyce ou um Jazz sincopado em que cabe ao cantor determinar o tempo da melodia como era a marca de Gilberto.

O mundo dissonante ao qual Veloso se refere também implica uma marginalidade a qual, em sua opinião tanto a Bossa Nova, e entre todos os compositores João Gilberto principalmente, quanto a Tropicália, e Veloso experimentaram uma vez que seus acordes não cabiam no sistema consonante da época. Na verdade, dentro da estrutura binária daquele sistema sócio-político em que viviam os Brasileiros entre as décadas de cinquenta e setenta, a Bossa Nova acabou por ser categorizada como o oposto do Rock ‘n Roll americano. E esta aparente tensão entre opostos que tentavam definir um espaço e uma identidade brasileira versus estrangeira limitava o espaço para

o desenvolvimento de uma revolução cultural que buscasse construir uma identidade a partir das diversas influências subvertendo a linguagem do “dominador” pelo dominado. Ao meu ver, a Bossa Nova de Gilberto e a Tropicália de Veloso buscam um antropofagismo daquelas regras e tradições nacionais e estrangeiras que, na verdade, foram colocadas em 180° de distância pelo discurso político militar e engajado daquela época. O objetivo de ambos os movimentos era, na verdade descascar a dicotomia política do sujeito, apropriar, e digerir suas tradições produzindo uma nova identidade autenticamente brasileiro e consonante em um mundo globalizado, plural, e interagente.

O início da segunda estrofe se dá no mesmo tom que o fim da primeira aonde os “desafinos” de “tentamos inventar” complementam a repetição de “A felicidade”, que é também título de uma música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Logo em Seguida, entra-se de novo no tom do refrão: “ Eu, você, depois da quarta feira de cinzas no país/ E as notas dissonantes se integram ao som dos imbecis/Sim,você nós dois já temos um passado meu amor/ A bossa, a fossa, a nossa grande dor/ Como dois quadrarões”. Como em Tropicália, Veloso busca em “Saudosismo” criar uma imagem em movimento de fragmentos de sua memória ou de uma memória histórica e por seu caráter progressivo, ele busca assinalar um tom crítico mesmo que sutil a sua denúncia..

Ao mencionar o termo “quarta feira de cinzas”, Veloso reafirma o caráter subversivo que a Bossa Nova teve, especialmente em seu início através da crítica ao regime militar. “Marcha de Quarta feira de Cinzas”, de Vinícius de Moraes, cantor, compositor e poeta, e Carlos Lyra, que fez parte da UNE (União Nacional dos Estudantes) e também foi um dos fundadores do CPC (Centro Popular de Cultura), foi uma das músicas aprovadas pela censura durante o regime militar que usava o simbolismo do carnaval para expressar uma crítica ao regime que tinha

revocado as liberdades civis e dado fim a democracia no Brasil. De acordo com David Treece em seu artigo “Guns and Roses: Bossa Nova and Brazil’s Music of Popular Protest, 1958-1968”, Carlos Lyra argumentava que “ the preoccupation with musical form had left the question of ideological content unclear.” O perfil ideológico de Lyra e sua preocupação com o conteúdo assim como com a forma na sua composição implicam um engajamento político e social através da música que Veloso escolheu exaltar em sua canção. Trazendo à tona esta posição tão comprometida ao social quanto ao estético, Veloso busca traçar os paralelos e interseções de sua produção e da produção Bossa Novista; ou seja, aquele passado que “ eu, você, nós dois já temos.”

Em minha leitura do verso que se segue, aonde “as notas dissonantes se integraram/ao som dos imbecis/ Sim, eu você, nós dois” quer dizer que aquela Bossa de Gilberto e a Tropicália de Veloso conseguiram digerir aquela tensão sócio cultural entre Rock e Bossa, estrangeiro e nacional de tal forma que o refrão lobo bobo indica esta subversão de papéis. A canção “Lobo Bobo” de 1958, composta por Carlos Lyra ilustra a histórica tragicômica de um lobo mal que no fim da história acaba sendo puxado pela coleira posta por chapeuzinho vermelho. Esta alteração de papéis ilustra a subversão de valores que aquele conceito canibalista propõe e permite dentro da produção cultural brasileira, e que por fazer uso das regras do velho para reconstruir o novo, faz com que o artista mova-se em círculos sempre reavaliando a sua posição e produção.

“Saudosismo” termina em tom de resolução aonde Veloso fica “comovido em lembrar o tempo e o som/ ah como era bom/Mas chega de saudade a realidade /É que aprendemos com João Pra sempre a ser desafinados”. Aqui ele demonstra um tom de reavaliação do passado, deixando-o para trás com todo seu aprendizado e olhando para frente o que há de ser feito daí em

diante como ilustra Tom Jobim ao fim de sua canção “Fotografia”: “Parece que este bar já vai fechar/E há sempre uma canção/ Para contar/ Aquela velha história.”

A reverência ao passado como foi ilustrado à partir da composição de “Tropicália” inspirada por Noel Rosa assim como os paralelos entre “Saudosismo” e “Fotografia” e a adoração de Veloso por João Gilberto faz com que a Tropicália, mesmo como produção musical revolucionária busca, através da tradição, maneiras de reavaliar desde o passado o significado da identidade brasileira em um mundo em constante movimento.

CAPÍTULO IV

“ O ANTES, O AGORA E O DEPOIS”

De acordo com Veloso, “ a idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como luva pois astávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix”(Veloso 247).Essa possibilidade de criar algo novo à partir do velho, à partir das contradições, à partir das tensões entre o estrangeiro e o nacional era a resposta que conectava a produção tropicalista tanto no cinema,teatro,poesia e música.O termo Tropicália foi criado pela imprensa, quase em retrospecto, pois definia e reunia todas as formas de expressão cultural que desviavam da norma urbana, carioca, Bossa Novista que até então predominava. O rótulo surgiu, de acordo com Veloso, através do poder da palavra Tropicália que foi primeiramente o nome dado por Hélio Oiticica a sua estrutura, que ilustrava as contradições sociais brasileiras e seus efeitos. E, mais tarde, o nome adotado por Veloso para sua música que da mesma forma justapunha as dicotomias dos diversos brasis.

A idéia de que se tratava de um movimento ganhou corpo, e a imprensa, naturalmente necessitava de um rótulo. O poder e pregnância da palavra Tropicália colocou-a nas manchetes e nas conversas. O inevitável ismo se ajuntou quase imediatamente. Nelson Motta, um letrista carioca da nossa geração da bossa nova no rio, iniciando-se então no jornalismo escreveu um texto em que batizava o movimento com esse nome de “Tropicália” e atraindo da própria palavra um repertório de atitudes e um guarda-roupa folclórico- calçado no estereotipo do

homem brasileiro de antigamente [...] inaugurou ingênua e despretensiosamente o que viria a ser uma longa série de interpretações das características do movimento. (Veloso 192)

Mesmo catalogado como contracultura, a Tropicália, pelo menos na música de Veloso, não pretendia quebrar com as tradições musicais brasileira. Ao contrário, para eles, era importante exaltá-la usando-a como própria ferramenta para subversão de valores sociais mostrando assim o valor e a fluidez da cultura brasileira. Veloso deixa claro que “a luta era contra o academicismo. O artista, aristocrata supremo, não poderia submeter-se à vulgarização burguesa que queria distribuir fórmulas prontas, usáveis por qualquer um, para se consumir e produzir (Veloso 229). Observando o desenvolvimento da Tropicália, pode-se enfatizar a presença de conceitos que a fizeram transcender o tempo e as classificações e por isso podemos vê-la sendo celebrada e manifesta anos depois na música de Caetano e no efeito que esta teve na cultura brasileira.

A música *Tropicália* lançada em 1968 no LP Pannis et Circensis é um bom exemplo deste processo canibalístico aonde o artista subverte a linguagem e problematiza seu contexto social à partir da própria tradição da música brasileira. De acordo com Sussekind, “The tropicalists worked with syncretic and internally dissonant traces of an expanding mass communications network and new styles of consumption, the relics of Brazil, the Brazilian musical tradition, and the new music industry” (49).

Tropicália estabeleceu um precedente para “peculiar mixture of national genres from bossa nova to baião with Rock, tango, rumba, and bolero” revitalizando e para sempre modificando a cara da MPB (Dunn, “It’s Forbidden”³). Inspirado pelo conceito antropofágico, ajudando a interação cultural doméstica e internacional, obedecendo a tradição musical, fosse do

samba, ou da bossa e facilitando este confronto do indivíduo com a realidade, a Tropicália abriu espaço, ao longo das últimas décadas, para vozes marginais que até então sentiam-se à parte do cenário sócio cultural brasileiro e internacional.

Ao identificar estas características na obra de Veloso, podemos analisar como hoje em dia, este processo continua vivo nas produções musicais. Em 1992 eles lançaram, em parceria um álbum chamado Tropicália 2 que revisitava, de certa forma, os conceitos e idéias que constituem Tropicália. Em parte, este CD foi uma homenagem a tudo aquilo que o movimento de infinitas facetas proporcionou ao desenvolvimento da cultura e identidade brasileira. E mais ainda, esta homenagem a Tropicália foi também uma manifestação daquele movimento revolucionário -e circular- que os permite reformular a tradição musical para transmitir através da música uma reflexão sobre a realidade social cultural em que vivemos.

Neste álbum, uma das músicas se chama “Cinema Novo” e através dela, Gil e Veloso argumentam que naquele mélange de atividades fosse musical, cinematográfica ou poética, ao fim todos buscavam aquela renegociação do indivíduo dentro da tragicomédia brasileira que continua a se desenvolver em suas contradições e paradoxos (Veloso 184). A música começa da seguinte forma:

O filme quis dizer “eu sou o samba “/ A voz do morro rasgou a tela do cinema/ e começaram a se configurar/ Visões das coisas grandes e pequenas que nos formaram, e estão a nos formar/Todas e muitas:Deus e o Diabo. Vidas Secas, os Fuzis,/os cafajestes, o Padre e a moça, a grande feira, o desafio/Outras conversas,outas conversas sobre os jeitos do Brasil (“Cinema Novo”)

Nesta primeira estrofe, Veloso cria uma imagem na qual a ficção se sobrepõe a realidade. Os personagens da tela de cinema que representam a voz do morro, com a referência ao samba,

também os negros, saem da tela e se reúnem a realidade brasileira começando a “configurar” o que de fato refletia a realidade do Brasil nos anos 90. A idéia por trás deste cenário é de que mesmo com o contexto sendo alterado já que não estamos mais no fim da década de sessenta, ainda existe uma alienação que permeia a sociedade brasileira com relação às suas margens e suas facetas. Neste caso, a referência a questão racial e social fica clara. Assim como a posição do Nordeste dentro da concepção do Brasil do fim dos anos sessenta, e da construção de Brasília era contraditória pois aquele se via como parte do discurso, mas de fato, à margem daquele país, a posição do negro, e do favelado no Brasil dos anos noventa era similar. O discurso do Brasil democrático de 1990 era e ainda é de que o país é uma democracia racial aonde o preconceito de cor não existia quando na verdade, a realidade da miséria brasileira e das favelas urbanas reflete outra imagem. Me parece que o conceito de confronto e de revolução reaparecem nesta construção musical. A qualidade revolucionária se encontra aqui, em uma fórmula genérica que busca adicionar a crítica social ao ritmo inovador trazendo à tona o sujeito marginalizado; neste caso, o negro, e o favelado. (Apêndice C)

Neste sentido, a Tropicália também assume um caráter singular uma vez que o seu movimento revolucionário, no sentido circular e não linear, permite que às vozes marginais de nossa sociedade encontrem um espaço cultural dentro do qual possam ser reconhecidas e se manifestar.

“Comparativamente Veloso sobrepõe as obras de Glauber Deus e o Diabo e o romance de Graciliano Ramos Vidas Secas, como manifestos culturais que levaram o Brasil a repensar a sua identidade uma vez que ambos problematizaram a contradição entre um Brasil idealizado e um Brasil real. Em uma entrevista feita a revista Cult, Veloso exalta a exuberância da estética no filme de Glauber “não porque seja mais bem feito que Casablanca[...], mas porque é um filme

cheio de sugestões e com algo que não se vê em outros filmes.” Este elemento sugestivo ao que ele se refere é o que catalisa este despertar do indivíduo quanto a problemática da sua realidade.

Veloso complementa o seu argumento dizendo que “outras conversas sobre o jeito do Brasil” existem e ainda não foram reveladas, descobertas, e resolvidas. Isto quer dizer que, os diálogos entre culturas e expressões culturais são intermináveis, criadores de novas vozes culturais e por isso, inclassificáveis. Na verdade, o que ele quer dizer é o que Gil cantou neste reencontro, foi que o Brasil é um país de muitos Brasis e por isso, precisa que sua identidade seja constantemente reavaliada e renegociada. Veloso indica que cultura é um conceito flexível uma vez que a cada novidade e interação, novas renegociações do espaço social se tornam necessárias.

A música segue fazendo referência a Bossa Nova que “passou na prova/ e nos salvou da dimensão da eternidade” o que indica que musicalmente a MPB pôde transcender através da Bossa Nova, mas socialmente os valores ainda precisavam ser revistos e a sociedade que até então deixada no escuro “pedia soluções e explicações” e por isso “as imagens do país desse cinema/entraram nas palavras das canções”. Aqui, Veloso faz uma alusão a linguagem que se expandiu em tantas direções e que a palavra já deixava de ser o meio singular de comunicação e, desde fim dos anos sessenta e especialmente nos anos 90, o mundo das imagens criavam narrativas capazes de convencer a população como um próprio discurso como aconteceu com Terra em Transe. Acelerada pela tecnologia dos meios de comunicação e pelo apelo transcultural que a música- especialmente a brasileira- oferece, coube ao cinema também entrar na música para receber o reconhecimento por sua característica também revolucionária, uma vez que todos dividiam aquele mesmo palco intitulado Tropicália.

A permeabilidade desta nova e interagente forma de comunicação e manifesto cultural que se provaram ser a música e as imagens são indicadas na terceira estrofe aonde Veloso dinamiza a complementaridade entre estes dois mundos de imagem e sons. Provando assim, este conteúdo interdisciplinário que dá tanta flexibilidade ao movimento.

[...] Depois foram às imagens que assombravam/e outras palavras já queriam se cantar”. E, mais uma vez a música e o cinema, assim como as artes e a poesia se complementam à medida que paralelamente, mesmo que involuntariamente, oferecem umas as outras um mecanismo de apoio a um movimento que procura uma interação maior do brasileiro com sua realidade através da moda “não escrita, não livresca, não acadêmica [...] aonde as imagens, a TV, e a música popular, tudo fala mais alto que a cultura tradicional.(Veloso Cult 4)

Aos poucos este parágrafo se desenvolve afirmando que as oposições podem ser também complementos como “ de ordem, de desordem de loucura [...] e as vozes do poema necessitaram transformar-se tanto/ que o samba quis dizer: eu sou o cinema”. A medida que as identidades se misturam e interagem, o diálogo sócio cultural se torna mais complexo e mais universal porque as manifestações artísticas e as várias vozes dentro do quadro social brasileiro são microorganismo vitais dentro do eco-sistema chamado Brasil.

E ao fim, em seu jogo de palavras ilustrando a interação de toda aquela manifestação cultural, dizendo que “o filme disse: eu quero ser poema/ ou mais: quero ser filme e filme-filme.” E que, no fim deste processo digestivo aonde “matar o ovo e ver a Vera Cruz/E o samba agora diz: eu sou a luz/Da lira do delírio, da alforria de Xica/ De toda a nudez de índia de flor de macabéia, de Asa branca/ meu nome e estelinha, é inocência/Meu nome é Orson Conselehiro de Pixote/Super outro” o que se tem é o Brasil em sua mais autêntica e inclusiva manifestação de

identidade nacional. São estas qualidades canibalística e camaleônica que permitem este constante estado de renovação em que “quero ser velho, de novo eterno, quero ser novo de novo/ quero ser ganga bruta e clara e gema.” Aqui, o argumento é de que dentro de uma cultura com caráter antropofagista, existe uma infinita congruência de estilos e possibilidades aonde mesmo o que a priori parece oposto, pode tornar-se complementar.

Em 2006, Veloso Veloso lançou o disco Cê aonde, como compositor de todas as faixas, Veloso re-visita e reavalia este conceito sincrético que se tornou marca de sua produção desde seu lançamento em 1968. Seu último CD foi composto usando a influência do que chamamos de Indie Rock. De acordo com Ryan Hibbet em seu artigo intitulado “ What is Indie Rock”, sua definição é a seguinte:

The origins of indie Rock might be very roughly traced through a lineage of “underground” music dating back to the sixties [...] The very name “indie” denotes a more concerted effort to separate the “good” from the “popular”- to be not just an “alternative to”, but “independent of”. Indie rock claims for itself a kind of vacuous existence, independent of economic and political forces, as well as the value systems and aesthetics criteria, of large-scale production. At the same time, in its manifestation as “indie” (not independent), indie rock mystifies itself, its more literal meanings giving way to something both trendy and exclusive. One can begin to see, then, that indie rock exists largely as an absence , a nebulous “other”, or as a negative value that acquires meaning from what it opposes. Indie rock is far from a static entity; rather, it is a malleable space filled by discourse and power, whose meaning is always under construction by various agents with diverse objectives (58)

Indie Rock é uma classificação musical flexível que depende do interesse e objetivo de vários agents tais como artistas, produtores, publico, e empresas. Conceitualmente, esta flexibilidade reflete Tropicália a medida que, na música de Caetano, ela é inclassificável senão em comparação direta com um “outro”. Se novo cd nos revela isso a medida em que a crítica brasileira compara esta produção com outras anteriores e vê Cê como uma crise e um tipo de experimentalismo musical. No entanto, o que não é evidente, mas plenamente congruente com o que Veloso busca construir em sua produção, é que ao contrário de que se diz, Cê obedece a esta modalidade independente, singular, relativamente acústica e original de se recriar o rock.

Ao ser questionado sobre a inspiração de Cê, Veloso revela, em uma entrevista dada a Bravo on-line que ele, na verdade nunca se distanciou do Rock. A adaptação deste conceito musical a sua composição, de acordo com o autor, sempre esteve presente e pode-se ouvir “ ecos do Rock(...) desde 1966 nos discos Estrangeiro, Circuladô, Noites do Norte, [...] A Foreign Sound, Veloso”. Sem mencionar que, Veloso não vê o Reggae como uma forma distante do Rock, pelo contrário “ Reggae é o colorário do Rock dos anos 70 em diante.” Retornando ao conceito de canibalismo exercido pelo movimento do qual fez parte e hoje se considera fundador, esta crua reapropriação do IndieRock que Veloso faz em seu disco pode ser vista como um caminho pelo qual novas vozes culturais e sociais possam se enveredar em um mercado tão marcado pela cultura pop “mainstream”. Na verdade, Veloso através de sua posição privilegiada, tira do anonimato e da posição “underground” esta forma de Rock que se espalha pelo mundo hoje em dia através de uma cultura paralela a cultura pop. Mais ainda, o Indie Rock por si mesmo, ainda não encontrou uma identidade demarcada na sua propria definição uma vez que, este movimento, é definido a partir de uma abstração do Rock.

Veloso assume esta posição controversa de inspirar-se em uma forma de Rock independente ilustrada por artista como “Arctic Monkeys”, “Grandaddy”, e “Pixies”. Ao absorver estes novos ritmos em sua linguagem Veloso busca, deliberadamente, confrontar o seu público com a fluidez da realidade brasileira e da realidade globalizada em um mundo que hoje, está conectado através da tecnologia digital da internet. Veloso explora através de seu trabalho este novo mundo de possibilidades que a mídia digital oferece. Mais uma vez, Veloso busca uma nova forma e uma nova linguagem para transmitir a mensagem sobre o caráter flexível que existe dentro do conceito cultura. As fronteiras estão se tornando cada vez mais apagadas e por isso, novas identidades vêm surgindo. Assim, este processo revolucionário de reavaliação, confronto, interação, e canibalismo se tornam essenciais para repensar o conceito de comunidade dando sempre espaço a novas vozes que aparecem neste *millieu* cultural global.

Em sua entrevista a Bravo, Veloso confessa que seu objetivo é “melhorar meu diálogo com quem quer que me ouça. Melhorar muitas vezes significa criar dificuldades[...] e talvez Cê crie dificuldades” para um Brasil que se acostumou a ouvir em Veloso uma sonoridade que exaltava melodias mais “brasileiras” como o olodum, o axé, o samba, a bossa. Mas de fato, o que interessa a Veloso é que “Talvez essas dificuldades mudem a cara da turma que presta atenção em mim (...) e o que me interessa é a mudança de algo na cabeça de quem dialoga com minha música” (Bravo).

Este caráter revolucionário ao qual Veloso se refere reflete o movimento que sua produção seguiu desde que sua música Tropicália entrou em cena. Naquela época ele buscava alterar aquela imagem estática de um Brasil preso a Bossa, a Carmen, ao Modernismo. Hoje, o compositor, mais uma vez assumindo certa liderança, incorpora o elemento marginal e o coloca

no palco fazendo com que, neste momento ironicamente o Rock, dialogue com a cultura pop ou de MPB de “ Los Hermanos e o funk carioca: com o mangue Beat e com o + 2; com Lucas Santtana e o Primórdios de Marina; com Cidadão Instigado e Lulu Santos”. (Bravo). Em um artigo de Luis Fernando Vianna na Folha online, Veloso revela que Cê tem "atitude desabusada" nascida no Tropicália e um "interesse pela cultura de massas dominante" sem submeter-se a ela.

Levemos em consideração, por exemplo, a letra de “O Herói” do seu novo cd aonde Veloso retorna a controvérsia do que se considera uma identidade brasileira. Nesta música, o cantor ilustra a jornada de um ativista do movimento negro que “depois de se opor a todas as ilusões da harmonia racial brasileira, termina reafirmando-se como homem cordial e instaurador da democracia racial” (Folha). Para Veloso este processo parece fazer parte de uma iniciativa individual que busca uma consciência coletiva de que, ser brasileiro talvez signifique lhe dar com uma grande diversidade de misturas e cores.

Esta música se desenvolve dando um contexto histórico ao indivíduo que cresceu na favela, mas que foi capaz de distinguir-se da criminalidade nela existente. “Nasci num país que virou favela/ Cresci num lugar que já era/Mas cresci a vera/ Fiquei gigante, valente, inteligente/ por um triz não sou bandido” denota a negatividade e desilusão do narrador quanto a sua realidade e seu país encardido. A falta de esperança cresce dentro da letra, e as opções vão se tornando escassas. A política, na sua experiência já tinha se mostrado falível ao descobrir “cedo que o caminho/ Não era subir num pódio mundial/E virar um rico olímpico e sozinho”. Na verdade, este verso indica que a política corrupta que contamina o país tem o poder de isolar ao invés de unir. Para o narrador, a união se torna possível a partir do antagonismo agressivo do ódio racial que mesmo desunindo em identidade nacional, reúne numa comunidade globalizada

aonde a mídia digital potencializou um maior reconhecimento entre afro-brasileiros e afro-americanos além das fronteiras e distância. Por um lado, esta identificação étnica demonstra um reconhecimento “do outro” que mesmo sendo americano, ainda divide com o indivíduo a dor do passado e o processo de cura. E neste sentido, Veloso mostra que os binarismos de americanos vs brasileiros são na verdade falsos. O narrador faz explícito seu pessimismo e desesperança com a instituição chamada Brasil que o classificou e categorizou o “marginal” de várias formas para encontrar uma solução. O narrador diz: “Já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos/Quero ser negro 100%, americano, Sul-Africano, tudo menos santo”.

A adoção desta estrutura rock capaz de dialogar com uma grande diversidade de vozes e culturas brasileiras e estrangeiras reflete aquela atitude tropicalista do fim dos anos 60 que defendia um conflito do indivíduo com sua realidade e a renegociação de uma identidade cultural sempre flúida no âmbito doméstico assim como globalizado.

CAPÍTULO V

CONCLUSÃO

A Tropicália que foi manifesto em diversas expressões artísticas desde o fim dos anos 60 foi capaz de transcender classificações e periodizações principalmente no que diz respeito a cultura musical. Foram os quatro conceitos chaves de antropofagismo, interatividade e interdisciplinaridade, revolução e confrontação, que deram a Tropicália de Veloso esta qualidade flúida que permite, até hoje, que sua produção se encontre no topo das listas entre os artistas brasileiros mais inovadores.

Usando como uma estrutura de criação a idéia “canibalista” dos manifestos modernistas de Oswald de Andrade, a Tropicália cantado e executada pelos novos baianos e todos aqueles artistas englobados dentro do termo tropicalista, buscava adquirir a cultura “estrangeira” e, através da sua digestão, não submeter-se a ela, criando assim um produto autêntico brasileiro. Esta característica antropofágica do movimento lhe qualificou como camaleônico uma vez que potencializava a capacidade cultural, especialmente musical, de adaptar-se e transcender a velhice não se tornando obsoleto.

Este diálogo entre culturas e identidades também fez com que a manifestação cultural pudesse ser renovada a partir das diversas vozes sociais que encontraram espaço naquele processo canibalista que permitia a fluidez do “todo” na unidade musical. Esta revolução continuou girando através dos anos porque a transgressão só foi possível através da apropriação, uso, e digestão da tradição em novas formas. Vemos evidência disso na composição de “Tropicália” assim como na análise de “Saudosismo”, aonde músicos de outras gerações como Noel Rosa, e João Gilberto, inspiraram a música de Caetano Veloso

Com o lançamento de Tropicália 2, Veloso e Gil buscaram revitalizar e celebrar os antigos conceitos canibalistas em uma sociedade brasileira que se tornava extremamente suscetível à cultura globalizada dos anos 90. A ode ao Cinema Novo coloca em perspectiva as novas vozes e identidades culturais que foram desveladas e surgiram no palco nacional e internacional. Seguindo este mesmo caminho, Veloso busca em Cê uma renegociação com o tempo e o espaço os quais hoje, se transformam com a extrema rapidez da mídia digital. Esta nova asserção do termo Indie rock que é tão abstrato quanto foi a Tropicália em seu início ilustra em parte uma pluralidade global que se impõe no mundo com o qual lidamos através da internet. Concluimos aqui que a Tropicália usada no processo de criação e produção musical de Caetano Veloso se tornou instrumento essencial para uma asserção de uma identidade brasileira dentro e fora do país.

Appendix A

Tropicália

Caetano Veloso

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

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

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

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga,
Estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente,
Feia e morta,
Estende a mão

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

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E no jardim os urubus passeiam
A tarde inteira entre os girassóis

Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

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 mim

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

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

Viva a banda, da, da
Carmen Miranda, da, da, da, da

São Coisas Nossas

Noel Rosa

Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a batucar...
Saudade do violão e da palhoça...
Coisa nossa... coisa nossa...
O samba, a prontidão
E outras bossas
São coisas nossas...
São coisas nossas...

Menina que namora na esquina
E no portão
Rapaz casado com dez filhos
Sem tostão
Se o pai descobre o truque
Dá uma coça
Coisa nossa... coisa nossa...
O samba, a prontidão
E outras bossas
São coisas nossas...
São coisas nossas...

Baleiro, jornaleiro, motorneiro
Condutor e passageiro
Prestamista e vigarista...
E o bonde que parece uma carroça
Coisa nossa... muito nossa
O samba, a prontidão
E outras bossas
São coisas nossas...
São coisas nossas...

Malandro que não bebe
Que não come
Que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome
Morena bem bonita lá da roça
Coisa nossa... coisa nossa...
O samba, a prontidão
E outras bossas
São coisas nossas...
São coisas noss

Appendix B

Saudosismo

Caetano Velsos

Eu, você, nós dois
Já temos um passado, meu amor
Um violão guardado
Aquela flor
E outras mumunhas mais
Eu, você, João
Girando na vitrola sem parar
E o mundo dissonante que nós dois
Tentamos inventar tentamos inventar
Tentamos inventar tentamos

A felicidade a felicidade
A felicidade a felicidade
Eu, você, depois
Quarta-feira de cinzas no país
E as notas dissonantes se integraram
Ao som dos imbecis
Sim, você, nós dois
Já temos um passado, meu amor
A bossa, a fossa, a nossa grande dor
Como dois quadradões

Lobo, lobo bobo
Lobo, lobo bobo
Eu, você, João
Girando na vitrola sem parar
E eu fico comovido de lembrar
O tempo e o som
Ah! Como era bom
Mas chega de saudade
A realidade é que
Aprendemos com João
Pra sempre
A ser desafinados
Ser desafinados
Ser desafinados
Ser

Chega de saudade
Chega de saudade

Chega de saudade
Chega de saudade

Marcha De Quarta-Feira De Cinzas

Vinicius de Moraes e Carlos Lyra

Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas foi o que restou

Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça
E sai caminhando
Dançando e cantando cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade

A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar
Todos vão sorrir
Voltou a esperança
É o povo que dança
Contente da vida, feliz a cantar
Porque são tantas coisas azuis
E há tão grandes promessas de luz
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe

Quem me dera viver pra ver
E brincar outros carnavais
Com a beleza dos velhos carnavais
Que marchas tão lindas
E o povo cantando seu canto de paz
Seu canto de paz

LoboBobo The sound of Ipanema

Paul Winter e Carlos Lyra

Era uma vez um lobo mal
Que resolveu jantar alguém
Estava sem vintém mas arriscou
E o lobo se estrepou
Chapeuzinho de maiô
OuvIU buzina e não parou
Porém o lobo insiste e faz cara de triste
Chapeuzinho ouviu
Os conselhos da vovó
Dizer que não prá lobo
Que com lobo não sai só

Lobo canta, pede
Promete tudo até amor
E diz que fraco de lobo
É ver um chapeuzinho de maiô
Chapeuzinho percebeu
Que o lobo mal se derreteu
Pra ver você que lobo
Também faz papel de bobo
Só posso lhe dizer
Chapeuzinho agora traz
Um lobo na coleira
Que não janta nunca mais

Aprendix C

Cinema Novo

Caetano Veloso e Gilberto Gil

O filme quis dizer: "Eu sou o samba"
A voz do morro rasgou a tela do cinema
E começaram a se configurar
Visões das coisas grandes e pequenas
Que nos formaram e estão a nos formar
Todas e muitas: Deus e o Diabo
Vidas Secas, Os Fuzis
Os Cafajestes, O Padre e a Moça, A Grande
Feira, O Desafio
Outras conversas, outras conversas
Sobre os jeitos do Brasil
Outras conversas sobre os jeitos do Brasil
A bossa-nova passou na prova
Nos salvou na dimensão da eternidade
Porém, aqui embaixo "a vida"
Mera "metade de nada"
Nem morria nem enfrentava o problema
Pedia soluções e explicações
E foi por isso que as imagens do país desse cinema
Entraram nas palavras das canções
Entraram nas palavras das canções
Primeiro, foram aquelas que explicavam
E a música parava pra pensar
Mas era tão bonito que parasse
Que a gente nem queria reclamar
Depois, foram as imagens que assombravam
E outras palavras já queriam se cantar
De ordem, de desordem, de loucura
De alma à meia-noite e de indústria
E a terra entrou em transe, ê
No sertão de Ipanema
Em transe, ê
No mar de Monte Santo
E a luz do nosso canto
E as vozes do poema
Necessitaram transformar-se tanto
Que o samba quis dizer
O samba quis dizer: "Eu sou cinema"
O samba quis dizer: "Eu sou cinema"
Aí o anjo nasceu

Veio o bandido meteorango
Hitler Terceiro Mundo
Sem Essa, Aranha, Fome de Amor
E o filme disse: "Eu quero ser poema"
Ou mais: "Quero ser filme, e filme-filme"
Acossado no limite da garganta do diabo
Voltar à Atlântida e ultrapassar o eclipse
Matar o ovo e ver a Vera Cruz
E o samba agora diz: "Eu sou a luz"
Da lira do delírio, da alforria de Xica
De toda a nudez de Índia
De flor de Macabéia, de Asa Branca
Meu nome é Stelinha, é Inocência
Meu nome é Orson Antônio Vieira
Conselheiro de Pixote Super Outro
Quero ser velho, de novo eterno
Quero ser novo de novo
Quero ser Ganga Bruta e clara gema
Eu sou o samba, viva o cinema
Viva o Cinema Novo

Herói

Caetano Veloso

Nasci num lugar que virou favela
cresci num lugar que já era
mas cresci a vera
fiquei gigante, valente, inteligente
por um triz não sou bandido
sempre quis tudo o que desmente esse país
encardido
descobri cedo que o caminho
não era subir num pódio mundial
e virar um rico olímpico e sozinho
mas fomentar aqui o ódio racial
a separação nítida entre as raças
um olho na bíblia, outro na pistola
encher os corações e encher as praças
com meu guevara e minha coca-cola
não quero jogar bola pra esses ratos
já fui mulato, eu sou uma legião de ex mulatos
quero ser negro 100%, americano,
sul-africano, tudo menos o santo
que a brisa do brasil briga e balança
e no entanto, durante a dança
depois do fim do medo e da esperança
depois de arrebanhar o marginal, a puta
o evangélico e o policial
vi que o meu desenho de mim
é tal e qual
o personagem pra quem eu cria que sempre
olharia
com desdém total
mas não é assim comigo.
é como em plena glória espiritual
que digo:
eu sou o homem cordial
que vim para instaurar a democracia racial
eu sou o homem cordial
que vim para afirmar a democracia racial

eu sou o herói
só deus e eu sabemos como dói

Bibliografia

- Basualdo, Carlos, ed. *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*. São Paulo. Cosac Naify. 2005.
- Borim, Dário. "Light and Obscurity in Tropical Truth." *Portuguese Literary & Cultural Studies (PLCS)* 2002 Spring;8:463-70.
- Biancarelli, Emiliano Capozzoli. "Caetano Veloso é Verbo e Adjetivo". March 2007. <http://revistacult.uol.com.br/website/entrevista.asp?nwsCode=DC91FA2E-0294-4245-9EC0-8D11CE37657A>.
- Braga-Pinto, César. "How to Organize a Movement: Caetano Veloso's Tropical Path." *Studies in Latin America Popular Culture*. 2000;19:103-12.
- Dunn, Christopher. Brutality Garden: Tropicália and the emergence of a Brazilian Counter Culture. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- _____. "It's forbidden to forbid." *Americas*. Sep/Oct 93, Vol 45 Issue 5.
- _____. The Tropicalist Rebellion. Transition. No 70. 1996, p116-138.
- Galera, Daniel. "Juvenil, Ágil e Nervoso". Bravo Online (2007). March 2007. <http://www.bravonline.com.br/noticias.php?id=2367>
- Gonçalves, Marcos Augusto. "Veloso, que Lança Cê, Diz Não Ser Maluco para Reeleger Lula" 7/09/2006. March 2007. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u64131.shtml>.
- Hibbett, Ryan. "what is Indie Rock". *Popular Music and Society*. Feb 2005. <http://dx.doi.org/10.1080/0300776042000300972>
- Jobim, Tom. "Fotografia", 1959. Antonio Carlos Jobim: Composer. Warner. 1966
- Moraes, Vinicius e Carlos Lyra. "Marcha da Quarta-Feira de Cinzas", 1963. Carlos Lyra Capitol Mexico.
- Perrone, Charles and Christopher Dunn. Brazilian Popular Music & Globalization. Gainesville; University Press of Florida, 1995.
- Perrone, Charles. "Nationalism, Dissension, and Politics in Contemporary Brazilian." Luso-Brazilian review. Vol.39.No.1(Summer 2002). P65-78.

Pratt, Ray. Rythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music. NY: Praeger, 1990.

Rosa, Noel. “São Coisas Onzas”. Coisas Nossas. Revivendo RVCD 1995.

Skidmore, Thomas. The Politics of Military Rule In Brazil, 1964-1985. New York. Oxford University Press. 1988.

Veloso, Caetano. “Cinema Novo”. Tropicália 2, 1993. Polygram

Veloso, Caetano. “Saudosismo”. Prenda Minha, 1999. Polygram

Veloso, Caetano. “Tropicália”. Tropicália ou Panis et Circenses, 1969. São Paulo. RGE

Veloso, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo. Companhia das Letras 1997.

Winick, José Miguel. Anos 70 Música Popular. Rio de Janeiro. Europa, n/d.

Winter, Paul e Carlos Lyra. “Lobo Bobo”, 1965. The Sound of Ipanema. Columbia.