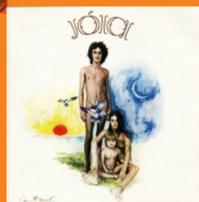
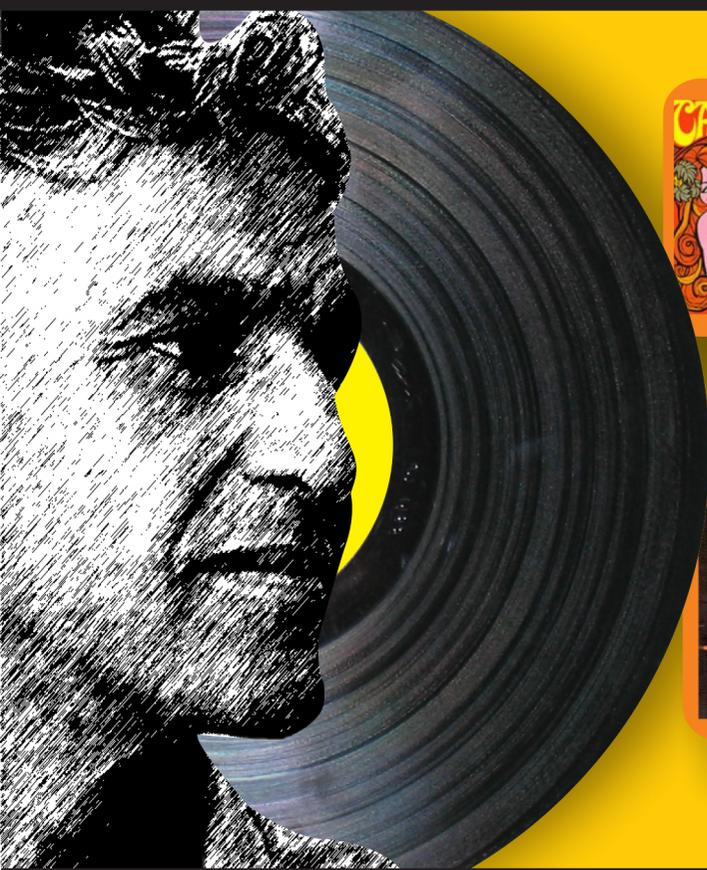


CAETANO VELOSO E O LUGAR MESTIÇO DA CANÇÃO



João Batista de Moraes Neto

**CAETANO VELOSO E O LUGAR
MESTIÇO DA CANÇÃO**

Presidente da República

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Educação

Fernando Haddad

Secretaria de Educação Profissional Tecnológica

Eliezer Moreira Pacheco

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia
do Rio Grande do Norte – IFRN**

Reitor

Belchior de Oliveira Rocha

Diretor do Campus Central de Natal

Enilson Araújo Pereira

Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação

José Yvan Pereira Leite

Coordenador da Editora do IFRN

Samir Cristino de Souza

Conselho Editorial

Samir Cristino de Souza (Presidente)

André Luiz Calado de Araújo

Dante Henrique Moura

Jerônimo Pereira dos Santos

José Yvan Pereira Leite

Valdenildo Pedro da Silva

JOÃO BATISTA DE MORAIS NETO

**CAETANO VELOSO E O LUGAR MESTIÇO
DA CANÇÃO**

IFRN
Editora ■■■■

2009

Caetano veloso e o lugar mestiço da canção
© Copyright 2009 da Editora do IFRN

Todos os direitos reservados

Nenhuma parte dessa publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer outro meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora do IFRN.

Divisão de Serviços Técnicos.
Catalogação da publicação na fonte.
IFRN / Biblioteca Sebastião Fernandes

M827c Morais Neto, João Batista de.
Caetano Veloso e o lugar mestiço da
canção / João Batista de Morais Neto. – Natal :
IFRN Editora, 2009.
171 p.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-89571-54-8

1. Caetano Veloso – Canção - Identidade. 2.
Tropicalismo. 3. Cultura brasileira. I. Título.

CDU 801.675.2

EDITORAÇÃO

Samir Cristino de Souza

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Karoline Rachel Teodosio de Melo

CONTATOS

Editora do IFRN

Av. Senador Salgado Filho, 1559, CEP: 59015-000

Natal-RN. Fone: (84)4005-2668/ 3215-2733

Email: editora@cefetrn.br

Vamos comer Caetano

Adriana Calcanhoto

Esquecidas em nossos corpos, as sereias se recordam;
cantam o poema. Sem espaço, a música prende a nós a ilha sem
memória. Diluído na carne, sem deixar qualquer traço, o lugar
mestiço, em torno do qual bate o ritmo e vibra a música.

Michel Serres

Para Jomard Muniz de Britto,
primeira fonte.

AGRADECIMENTOS

Este livro é praticamente a versão original de minha tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/UFRN, na área de Literatura Comparada, na linha de pesquisa Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade, sob a orientação da Prof^a. Ilza Matias de Sousa.

Assim, este trabalho constituído agora em livro representa um investimento de pesquisa voltado para um objeto que se apresenta para mim como um tema familiar, prazeroso e difícil. Estudar a obra de Caetano Veloso significa um mergulho numa produção cultural que me despertou a atenção logo cedo na minha vida.

Pelo que consegui alcançar no texto ora publicado, devo muito aqueles que contribuíram para que este trabalho se concretizasse. Então, agradeço, primeiramente, à prof^a. Dra. Ilza Matias de Sousa pela parceria nessa caminhada, por ter me estimulado e me apontado itinerários que foram valiosos para o trabalho de tese.

Agradeço também aos professores doutores Amador Ribeiro Neto, Humberto Hermenegildo de Sousa, Joselita Lino e Leontino Filho, que compuseram a banca examinadora. Não posso deixar de agradecer a outras pessoas que me entusiasmaram na empreitada, dando sugestões, fazendo leituras do texto, indicando referências: Ailton Dantas de Lima, Florêncio Caldas de Oliveira, Francisca Elisa, Nonato gurgel, Henrique Eduardo de Sousa, Eucanaã Ferraz, Sayonara Amaral e a Francisco Welson, colega em constante diálogo durante o processo de doutoramento. A minha colega do IFRN, professora Ana Araújo, a revisão linguística.

SUMÁRIO

PREFÁCIO, 13

1 INTRODUÇÃO, 21

2 O NEO-ANTROPOFAGISMO DAS CANÇÕES, 37

- 2.1 O cantar da devoração, **37**
- 2.2 Diálogos de temporalidades, **57**
- 2.3 As diversas vozes do “canto mestiço”, **62**
- 2.4 Os fragmentos da devoração, **67**
- 2.5 Um banquete de textos, **71**

3 AMÉRICA, OUTRAS AMÉRICAS, 75

- 3.1 A visão da América: profusão de signos, **75**
- 3.2 A canção, o desejo, o mercado, **88**
- 3.3 O sentimento entre nós e eles, **95**
- 3.4 Desconstruindo a América católica, **105**

4 AS IMAGENS DA MISTIÇAGEM, 111

- 4.1 Uma alegoria mestiça, **111**
- 4.2 Descontinuidade entre escombros, **114**
- 4.3 O *rap* pós-tropicalista, **120**
- 4.4 O “escravo das canções” e as canções da escravidão, **123**
- 4.5 O elogio da mestiçagem, **132**
- 4.6 A magia e a exuberância do híbrido, **141**

5 OUTRAS PALAVRAS, OUTROS OLHARES, 147

REFERÊNCIAS, 152

PREFÁCIO

Entre o prefácio e a tese: travessias culturais

Prefaciando um livro, para mim, é estabelecer um desejo como conjunto, uma relação entre dois termos (ou mais), diria filosoficamente Gilles Deleuze, pensador francês contemporâneo, tratando das formações desejantes, que se produzem em fluxos de inconsciente no campo social, apontando para os efeitos e as figuras de subjetividade.

Assim, mais do que uma metalinguagem procuro apreender as interrelações de sentido que a organização discursiva da tese nos propõe, procedendo ao meu investimento de leitura.

É sob essa instância que me coloco para falar do trabalho intitulado Caetano Veloso e o lugar mestiço da canção, tese de João Batista de Moraes Neto, Doutor em Letras, na área de concentração Literatura Comparada, em defesa realizada no ano de 2008, no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), contando com minha orientação acadêmica.

O campo que determina sua abordagem consiste numa travessia de paisagens musicais, literárias e culturais que demandam perguntarmos-nos a respeito de identidades e pertencimentos, qual nos provoca Michel Serres, o filósofo instigador da perspectiva assumida pelo autor da tese, propiciando nesta o pensamento da mestiçagem para o estudo de Caetano Veloso e o hibridismo que se opera em sua música, levando ao debate a canção brasileira, no enquadramento da indústria cultural, em condições pós-modernas e pós-coloniais.

Podemos ir vislumbrando, no decorrer da discussão doutoral, uma transmissão de sensibilidades contemporâneas e experimentações que nos mostram o compositor da MPB no cenário nacional dos anos 70 a 90, emergindo numa tensão de forças singulares que nele se reúnem e dispersam incessantemente.

João Batista delinea nessa produção velosiana não só um espaço poético, articulado na literariedade, mas também um espaço de reflexão lingüística, de produção de subjetividades analíticas; de questionamento ontológico do próprio gênero musical, da inscrição crítica do “ethos” discursivo e da maneira

de ocupação do sensível artístico como uma forma de habitar o espaço social e os imaginários que configuram este na música popular brasileira.

É nesse ponto que a tese se volta para afirmar a importância de se sublinhar o papel de Caetano Veloso, enquanto intelectual, que supera os contornos burgueses e se inscreve nas tendências e questões literárias de uma escritura que o engendra, para além de um cancionista romântico, num corpo sem entidade autoral. Múltiplo, fragmentário, movendo-se na proliferação de suas próprias imagens, percepções, seus próprios afetos e conceitos.

João Batista de Moraes Neto lança mão, com grande propriedade e sutileza, do personagem de cunho teatral, o arlequim, o qual se vincula também às variações do corpo e seus ritmos, evocando a musicalidade arquetípica dos carnavais da tradição europeia.

A figura arlequina surge a partir do contágio de leitura da filosofia mestiça serresiana, logo se revestindo de uma apropriação nova elaborada na tese, assinalando, não mais uma máscara lírica, mas um agenciamento de vozes e sentidos, numa dispersão enunciativa que impede de produzir uma unidade imaginária entre autor, personagem, escritor e corpo escrito.

O arlequim, provocado por Serres, traz para a tese um imaginário de corpo muito compatível com as discussões voltadas para o real como falta, ou o real como trauma, como se pode conceber nessas subjetividades artísticas e literárias, as quais parece convocar a poética velosiana, no olhar do autor da tese.

Considerando os aspectos históricos que dão emergência ao Movimento Tropicalista, no desfile das perseguições políticas da ditadura militar de 64, sofridas pelo próprio Caetano, e a sua saída forçada do país, João Batista possibilita-nos mapear uma consistente geografia do exílio na sua produção, propícia à constituição arlequina.

A tese nos demonstra que essa poética velosiana projeta um regime descritivo vinculante com a experiência urbana e às cruéis paisagens que ela plasma, incidindo nas linguagens, exercendo, no caso, da MPB, uma afetividade musical tocada pelas margens e pela exclusão.

Isso traz igualmente uma potencialidade vital da imagem arlequinal, trabalhada pelo autor enquanto uma espécie de “corpus” de múltiplas linguagens que nos confronta com o olhar vazio, fonte de angústia na encenação do outro.

Faz-nos ainda perceber o modo de olhar travestido de alegria, alegria, em Caetano, que, por um lado, se conduziria como um dândi baudelairiano estetizando o seu enfrentamento do que corresponderia ao vazio do outro, o seu horror e fascínio. Por outro, nos crivaria friamente com o olhar da cruel paisagem que se abre à frente da cultura musical.

Tais modalidades de olhar velosiano ainda consistiriam, na leitura da tese, na inelutável visibilidade que apontaria para a percepção da cultura mosaical, feita de lacunas, descontinuidades e lapsos na expressão do dano narcísico, revelado, por exemplo, em Sampa, e sua destinação em abismo do avesso do avesso do avesso, instaurando-se um sentimento de perda ao infinito nessa composição.

O lance arlequinal na tese dissemina sinais para o fato de não se tratar de endossamento de construções identitárias em Caetano, pois o que está em jogo, conforme se observa no trabalho, é a constante estrangeiridade que vai invadindo o discurso do ex-tropicalista, enfraquecendo o requisito de nele se encontrar um narrador-testemunha da história daquelas décadas do século XX, do povo e seu provável gosto – ou mau-gosto – musical.

Mostra-nos, portanto, João Batista, o poeta e compositor num movimento intenso de entradas e saídas nessa cultura, articulando e desarticulando inserções culturais ou históricas, não sem certo riso desconstrutor, nem sem certa ironia iconoclasta, como nos convoca a tese a pensar.

Um procedimento relevante da elaboração da tese é surpreender a figura arlequinal na refocalização do acontecimento musical velosiano dentro da antropofagia inventada por Oswald de Andrade, o qual também se revestiu do dândi “bárbaro” para desencadear as linhas de fuga na construção da alteridade pela literatura moderna, na crítica da mímesis ocidental, que introduz a inquietação e a estranheza desestabilizadoras de identidades e repetições, a solicitar o trabalho de luto das origens.

A devoração do outro surge de um saber cruel - o de que reside em nós o mais íntimo canibal. João Batista produz a correlação e nos guia na direção de um banquete performático musical de Caetano Veloso e de suas falas, entrevistas impactantes, relacionando música, “coreografia”, cenografia, palavras, imagens, textos. Um saber filosófico incomum no meio musical, até então.

A tese dá um tratamento a isso atingindo o que de performatibilidade e performance aparecem no discurso velosiano, que acaba por imprimir um espaço de festa das linguagens e um horizonte estético, ético do banquete, como uma espacialidade aberta à entrada de alimentação do outro, através de qualidades vinculantes.

Nessa medida, a discussão de João Batista nos oferece o desdobramento da antropofagia em Caetano, em cartografias das passagens que nela se encontram para efetivar a “desconstrução da América católica” e explicitar as outras Américas encobertas pela história do vencedor, benjaminianamente falando, desocultando-se a profusão de signos, nas camadas extensivas da globalização.

Descortina no âmbito da indústria cultural não só a interpretação da afetividade, mas também as problematizações do desejo manipulado por essa indústria, que se exhibe na busca da “satisfação” da audiência, da vendagem, no que se refere ao mercado da MPB, calculando a proposta do consumidor imbuída de uma “resposta” emocional, embutida na instituição de poder controlador, seja sobre o consumidor, seja sobre o compositor nacional.

A tese nos mostra a fissura e a quebra dessas expectativas por Caetano Veloso, que se desfaz do mito do compositor romântico, alienado da própria linguagem, do próprio fazer, propondo o poeta uma escritura-crítica, não submetida aos discursos antecedentes. Antes exercendo sobre estes uma arqueologia do saber, foucaultianamente convergente, incitando aos seus leitores – não apenas fãs – a refletir e redimensionar o seu “páthos” de ouvinte, espectador, destinatário dos mitos circulantes, desde o discurso fundador das Américas, na literatura, nas artes. E concitando ao repensamento da destinação da música popular brasileira a um estado de menoridade que a estigmatizava num subgênero.

João Batista tanto contextualiza como designa a criticidade exercida no que concerne à apropriação antropofágica das referências, no espaço de atuação velosiano, e verifica neste a desautorização das localizações e a desmarcação das posições culturais, daquelas implicadas na indústria da música e nos seus agentes de produção e recepção. O que a tese nos mostra é um agenciamento discursivo na produção velosiana, que escapa de um enredamento da ordem da representação, substitutiva e ideologicamente interessada, promotora da hierarquização canônica, mas a que ele esquia.

João Batista nos mostra além do mais que se devem empreender as configurações cartográficas das canções, que, por assim dizer, ultrapassam a concepção de canção, cancionero, cantor, som, música, grandezas e escalas.

Outra coisa interessante que a sua tese opera repercute num enfoque muito singular da introdução do ritmo do espaço, como acontece no “rap pós-tropicalista”, interpretado pelo corpo, em Caetano, compreendendo atos performativos que se aproximam dos atos de transgressão.

Certamente, a entropia inevitável que se difunde nesses atos remete ao espetáculo dos escombros e ao simulacro arlequinal, que, à semelhança do Anjo da morte, em Walter Benjamin, se detém por uns instantes, diante das massas, e interpreta um resto de canções, seguindo o apelo dos sons longínquos da perda das experiências auráticas e o curso determinantes dos eventos visuais no seio das sonoridades do texto musical. Essa visão arlequinal lança-nos na alegoria e nas imagens da mestiçagem.

O autor dessa tese age sobre os arranjos e disposições que circunscreve na poética velosiana e acentua o fulgor e a liberdade que nela parece definir uma espécie de micropolítica dos agenciamentos criativos, críticos e intelectuais do múltiplo Caetano.

Assinala nesses agenciamentos a destruição da dialética hegeliana do escravo/senhor, a qual operaria novas linhas disjuntivas na melodia da mestiçagem, com relação à tradição escravagista colonial, interrompendo e perfurando a narrativa e a poesia provenientes dessa tradição, na qual se apresentava

o híbrido como parasita, sugerindo-se nele a contaminação das partes, a forjar alteridades negadas e ditas anômalas.

A tese continua o seu processo de estabelecer na desconstrução velosiana a atualização antropofágica da crise dos poderes disciplinares na música, na vida literária e intelectual de Caetano, que embaralha os papéis de hóspede e hospedeiro. Na incessante travessia entre a presença estranha-familiar do que seria estrangeiro e a familiaridade estranhada, empenhado em vazar o espaço discursivo do enclausuramento doméstico de uma composição musical confirmadora da representação patriarcal do amor, da boêmia machista e da abominável “mulher ameliana” do samba brasileiro.

Utilizando a lógica antropofágica suplementar para sua análise, João Batista faz-nos ver no banquete de textos o antropófago se imiscuindo com seu sentido de escritura paródica, sentido negativo do discurso colonial, no gesto de reunir o conceito da mestiçagem ao da figura do arlequim, reinterpretada como a imagem forasteira dos disfarces paródicos perpetrados por Caetano na música popular brasileira.

Nesse sentido, a reflexão crítica empreendida na tese coloca-nos em face à mestiçagem como um processo criativo que desloca os sistemas não produtivos voltados para a repetição cristalizadora, alheios às diferenças de textualidades, para as situações de produção quais aquelas em que a poética e o pensamento velosiano fazem inserção, em que a arte não atende à fixação de representações antecedentes, sim, compõem-se de velocidades, intensidades e transformações.

O elogio da mestiçagem, na tese, é também o elogio das infinitas possibilidades de conjunção e mistura propostas por Serres, de que antropofagia oswaldiana e a velosiana se revestem.

A mistura envolve zonas de intensidades e dissonâncias, multiplicidades, permeando corpos, proliferando-os, desatando-os de regimes de verdade, como nos deixa ver a tese de João Batista. Ressalta ele a produção de alteridade velosiana, atuando por privações, ausências e fugas, invadindo e alterando de igual maneira as temporalidades. Atravessando-as de modulações e composições de subjetividades heterônomas e irredutíveis a palavras e paisagens sincretizadoras. A cada ato antropofágico,

essas subjetividades dão à luz a si mesmas e ao outro, constroem, inventam, fabricam novas gêneses.

Ao nos pôr em contato com a “magia e a exuberância do híbrido”, João Batista Neto devolve-nos à caosmose da sedução da linguagem, de que é um estrategista sagaz. A figura do arlequim age como uma assinatura “térmica” do corpo mestiço velosiano. Do seu “canto mestiçoso”.

O caráter pró-míscuo dos signos, tão estimado e requerido pelo semioticista americano Charles Sanders Peirce, expõe-se na alegoria arlequinal, mestiça. Pronuncia-se na dicção mesma do autor da tese. Nela experimentamos Caetano como um corpo estético de rupturas e suas peles.

O olhar crítico antropofágico de João Batista cruza com o olhar crítico antropofágico de Caetano. E ambos parecem juntar-se à fala de Rouanet, em Manifesto antropofágico: 70 anos depois: “Não comemos para formar nossa identidade, mas para desfazê-la e refazê-la. Identidade nômade. Inacabada”

Em Irene (1969) é o poeta que manifesta esse destino nômade, essa estrangeiridade, como impulso:

“eu quero ir minha gente/eu não sou daqui sou de fora”.

Em “Jeito de corpo”, de 1981, indica sua inclinação antropofágica:

“Eu to fazendo saber
vou saber fazer
tudo que eu sou a fins
(...)
Não pensem que é um papo torto
é só um jeito de corpo
não precisa ninguém me acompanhar.

Digamos que, de passagem em passagem, possamos colher o “a fins” da apaixonada afinação da tese, que se faz instrumento musical para acompanhar os compassos, os ritmos velosianos.

O decisivo no discurso de João Batista é a sedução do movimento musical, a co-participação no banquete antropofágico,

a acuidade do projeto arlequinal, na articulação de um “ethos” da diferença e da pluralidade, ali, onde se amontoam as ruínas de sujeitos de teses disfarçadas de ciência.

Aqui, corpos constroem corpos, que constroem mosaicos na celebração antropofágica do cenário musical velosiano.

Ilza Matias de Sousa ¹

¹ Doutora em Letras, área de concentração em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais; Pós-Doutoramento em Letras, área de concentração em Teoria Literária, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; Professora do Departamento de Letras, do quadro efetivo de Associados, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Ensaísta com publicações em livros, revistas especializadas, jornais e suplementos literários.

1 INTRODUÇÃO

Para compreender a produção artística de Caetano Veloso, é possível encontrar já uma significativa fortuna crítica, a qual se debruça sobre sua obra, analisando-a sob os mais diferentes aspectos e confirmando a sua importância para evidenciar uma contribuição das mais fecundas, em nosso cenário artístico-cultural, seja no cinema, na crítica de cinema e na própria área da série literária, quando desenvolve um fértil debate em torno da canção popular e da escrita memorialística. Assim, segundo Costa Pinto (2004, p. 38):

Incluir Caetano Veloso em um livro dedicado à poesia significa reconhecer uma tradição lírica muito peculiar à literatura brasileira: o cancionero popular, que remonta a Noel Rosa, Cartola e Humberto Teixeira e chega até nossos dias com Dorival Caymmi, Chico Buarque, Gilberto Gil, Aldir Blanc, Paulo César Pinheiro, Luiz Tatit e Tom Zé, entre tantos outros.

Essa afirmação tem como referência a intrigante questão que estabelece julgamento de valor, por não saber relativizar o problema do cânone. Trata-se da polêmica aceitação da chamada letra de música enquanto um texto de envergadura quanto à sua especificidade poética. Críticos, professores e teóricos envolvidos com tal questão têm assumido posicionamentos distintos e, nesse quadro, incide-se, na maioria das vezes, numa posição reacionária em que o texto da canção fica vinculado apenas ao universo da “baixa cultura”.

De um lado, há Homero e suas majestosas *Ilíada* e *Odisséia*, Camões e o épico suntuoso como narrativa da nação, a lírica dos poetas metafísicos ingleses; do outro, a produção dos chamados “songwriters”, compositores da canção popular. Naturalmente, num quadro cuja formação baseia-se em binarismos, em que um

cânone é estabelecido por confronto, a fim da consolidação de hierarquias estéticas, fica difícil desenvolver a questão em pauta, a partir de um outro ponto de vista que possa considerar o valor da poesia cantada.

Não se quer com isso afirmar que todo texto do repertório da canção popular possibilite uma recepção própria a um texto criativo. O que se quer discutir é, exatamente, a ruptura de limites entre um cânone fechado e uma produção criativa que está em um mesmo nível de diálogo entre formas criativas. Com base em um artigo de Candido (1981, p. 26), temos o problema abordado da seguinte maneira:

[...] A aliança entre a música e a palavra permite certa incorporação dos jogos de sonoridade e sentido das experiências de vanguarda, e sua incorporação quase insensível à sensibilidade popular. Chico Buarque se coloca numa posição mais lírica sentimental, que lembra a de Vinícius de Moraes, poeta eminente transformado em autor de canções. Caetano Veloso manifesta afinidade com soluções da poesia concreta, cujo intelectualismo é curioso ver no universo deste artista que foi um dos principais figurantes do Tropicalismo.

Em sintonia com a visão crítica de Roberto Schwarz, Candido tece algumas considerações sobre o Tropicalismo, observando-o como um movimento não muito deglutível do ponto de vista estético e político. No trecho citado, opondo Chico Buarque a Caetano Veloso, identificando no primeiro um “lirismo” que não pode deixar de ser também observado em Caetano, em cuja performance cancionista e de interpretação, bem dentro do projeto tropicalista, inclusive, ocorre uma face lírica que é uma incorporação da tradição lírico-sentimental da literatura de língua portuguesa.

O “lirismo” de Caetano, presente em suas canções, desde o movimento tropicalista, recorta o sentimentalismo como um elemento brega de nossa tradição lírica. Dessa forma, esse “lirismo” está relacionado muito mais ao aspecto formal da canção, em seu jogo criativo de som e sentido. É dessa forma que a construção desse “lirismo” se constituirá num elemento indispensável ao problema da canção como objeto artístico em associação dialógica com a poesia do livro. O Caetano intelectual e lírico, devorador do sentimental, “escravo das canções”, inscreve-se na panorâmica da efusiva produção cultural brasileira no mundo globalizado. Em um texto de 1969, Caetano Veloso canta o prazer de produzir uma canção. Trata-se da canção “Não identificado”. Nela, podem-se observar dois eixos básicos para a nossa discussão: o problema da canção como um gênero de caráter estético associado ao valor literário e a questão do lírico.

Logo na primeira estrofe, o poeta declara o seu desejo: “Eu vou fazer uma canção pra ela/ Uma canção singela, brasileira/ Para lançar depois do carnaval.” O sujeito da enunciação coloca-se como um poeta atento a uma realidade às voltas com o “referente” da “nação”, tanto que sua canção deverá ser lançada somente após o reinado de momo, sendo ela uma canção que exprime o caráter lírico através de sua singeleza bastante apropriada ao sentimento brasileiro, nacional. Assim, não se inviabiliza para o sujeito o sentido romântico da pureza. Mesmo que inconscientemente, a lição antropofágica de Oswald está aí presente.

Na segunda estrofe, o sujeito fica pleno dessa simplicidade e anuncia a fusão dos códigos culturais: o singelo e o urbano como qualidades sentimentais. Deve-se prestar a atenção em como o lírico-sentimental é uma imbricação de naturezas opostas que se atraem. O tecnológico e o singelo fundam um novo caráter de sentimento, traçando o próprio perfil do gênero: a canção é o

objeto não identificado. Isso porque se situa nessa confluência em que os pares opostos se interpenetram.

Conforme Rennó (2003, Apud RIBEIRO, p. 52).

A música popular - ou talvez seja mais exato dizer a "canção popular" - , que ganhou imensa difusão no século XX, tornando-se uma expressão do espírito dos tempos modernos, e que continua florescendo com grande esplendor nos Estados Unidos e no Brasil, vem realizando, por sua vez, em seus momentos culminantes, uma espécie de retomada, no plano da produção artística de consumo, da arte poética erudita dos trovadores medievais. Destes, já se disse que os maiores *songswriters* dos últimos cem anos podem ser vistos como continuadores ou sucessores.

Lá, na alta Idade Média, a poesia não se dissociava da música, o que remonta à origem da poesia ocidental. Os poetas trovadorescos eram músicos também, mas os textos de suas canções - os poemas provençais, por exemplo - são traduzidos e lidos sem a audição da música, de sua melodia. Então, em que momento o texto da canção popular moderna não pode ser lido sem a melodia, quando em suas realizações mais significativas? Ficaria sendo apenas letra de música, sem poder alcançar a caracterização do texto poético?

O poeta Caetano Veloso (2001, p. 39) julga-se "escravo das canções", alegando que "a forma da canção termina me dominando, me subjugando". Acrescenta Caetano (2001, p.39):

A palavra cantada é, em suma, um outro tipo de matéria-prima, que tem a ver com a palavra escrita e com a falada, mas que não se reduz a nenhuma delas. A palavra cantada funciona, talvez, como síntese das outras duas; tem desempenhado, pelo

menos, essa função porque a curtição da palavra em estado de poesia tem sido muito mais intensa na área de música popular do que nas demais.

Essa afirmação nos induz à compreensão de como se deve perceber a constituição da canção a partir da idéia de “palavra cantada” como poesia. Caetano interpela-nos quanto à seguinte questão: após as fases importantes de nossa história literária, tais como a dos modernistas Oswald, Bandeira, Drummond, Cabral e depois a Poesia Concreta, Ferreira Gullar, Manoel de Barros, por exemplo, em que momento a produção poética dos letristas de música popular chega a representar o que há de boa poesia sendo produzida no Brasil? Pode-se voltar à questão referente à “tradição lírica” do cancionero popular, de como ela dialogou com a canção popular moderna, massiva, possibilitando um “salto qualitativo” no tocante à produção de poesia.

Sabe-se que Caetano, dentre outros cancionistas brasileiros, atingiu um patamar de criação que, enquanto produção poética escrita, supera, muitas vezes, muito do que se convencionou aceitar como texto poético de matriz literária. Parceiro dos poetas concretos, redimensionador do projeto oswaldiano e sujeito voltado para a devoração da cultura, inclusive, literária, Caetano é possuidor de uma competência do fazer poético mais vigoroso. Com tal performance, hoje, efetuando parcerias, as mais improváveis quanto à conjugação letra/música, traz para o repertório da canção popular a poesia da prosa abolicionista de Joaquim Nabuco, em seu cd “Noites do Norte”.

Além do mais, em seu cd “A foreign sound”, cuja verve tropicalista apodera-se do poeta maduro, fazendo-o investir no cancionero dos norte-americanos numa visada que abrange de Duke Ellington a Elvis Presley, da dupla George/Ira Gershwin a Bob Dylan, de Paul Anka ao Nirvana. Para Ferraz (2004), “num

disco como *A foreign sound* e como todos os outros ‘objetos’ de Caetano, ‘o melhor’ é aquilo que instala a diferença e a crítica, aquilo em que se poderá facilmente identificar afeto e beleza mas também uma crítica da cultura moderna”. É essa crítica que será estudada, neste trabalho, como uma possibilidade de compreender o gênero moderno de massa que é a canção e produção criativo-intelectual de Caetano Veloso.

Quanto ao gênero em questão, em termos históricos, trata-se de uma modalidade negligenciada, recusada como um assunto que mereça a atenção de estudiosos. Morin (1973, p. 144) afirma que

Para a “inteligentzia” [...], a canção realça o frívolo, como também o vulgar. Dupla razão para ignorar-se o universo da canção. Sobre a noção do vulgar se fixa uma grande agressividade (necessária para exaltar a concepção de elite). E as pessoas, de preferência, se limitam, quase sempre, antes a condenar que a analisar, de acordo com o corrente processo psico-afetivo: “aquilo que se despreza não merece ser estudado ou pensado”. Assim se passa no nosso país, intelectualmente forte e crente em sua tradição viva de humanidade, em relação a tudo que emana da “cultura de massa”, e de modo particular, àquilo que, na cultura de massa, parece ser o mais insignificante, o mais frívolo: a canção.

Deslocando-se a pertinência dessa observação para a situação local, vê-se que no Brasil isso ocorre com a mesma intensidade, uma vez que os estudos a respeito da canção na universidade e na área de Letras, hoje, restringem-se mais ao alcance dos estudos de gênero textual em Linguística. E quanto ao intrigante debate entre as noções binárias de erudito-popular, observa-se como se sobressai uma visão preconceituosa, cujo olhar sobre o objeto cultural costuma incidir na dicotomia.

O que está associado a uma expressão da cultura de massa não pode ter uma recepção adequada porque a “concepção de elite” trava a sua compreensão. Hierarquiza-se para estabelecer critérios, em sua maioria, duvidosos. O “frívolo” é um mero entretenimento, assim não serve para provocar o estranhamento que é próprio da “grande arte” e, assim, são inventados nichos, tais como: o erudito, o popular e o massivo, que se constituem, de acordo com um pensamento hierarquizador, em conceitos estanques, normatizadores. Mesmo assim, há uma relativização desse posicionamento, o que é bem colocado por Santiago (1998, p. 17):

As faculdades de Letras - formadoras de “literatos natos”, segundo a expressão brejeira de Heloísa (Buarque de Hollanda), e dedicadas tradicionalmente ao estudo da cultura duma minoria, no caso a letrada, que se manifesta e dialoga pelo livro - são despertadas para a cultura da maioria. São despertadas pela avassaladora presença da música comercial-popular no cotidiano brasileiro. Por estar informada e formada pelo Estruturalismo francês e pelos teóricos da Escola de Frankfurt, o despertar da minoria letrada não foi pacífico. É surpreendente, por exemplo, que a primeira crítica severa à grande divisão (“the Great Divide”, segundo a expressão já clássica de Andréas Huyssen) entre o erudito e o popular com o conseqüente rebaixamento deste, tenha partido de um jovem intelectual com formação na Universidade de São Paulo, o professor de Letras e músico José Miguel Wisnik. Mais surpreendente, ainda, é que dele tenha partido a primeira leitura simpática e favorável do cantor Roberto Carlos.

O despertar para a cultura da maioria, no dizer de Santiago, corresponde a um mergulho teórico que se atualizará com vistas à percepção de um novo “objeto” de estudo, o qual acirrará o debate

em torno das reduções *erudito*, *popular* e *massivo*. Esse debate tem um caráter conflituoso, pois provoca o confronto com as posições inabaláveis, a cristalizada visão tradicional e conservadora, que não consegue admitir a canção, um gênero bem híbrido, em sua emergência, como assunto sério de estudos acadêmicos e, principalmente, na área dos estudos literários. Assim, não se pode admitir que o cânone seja relativizado.

Nesse cenário, a voz do crítico José Paulo Paes (1985) surge para problematizar a questão sob o viés da defesa da poesia (literária), sob a alegação de que ela se encontra perdendo fôlego com a emergência da canção nos meios essencialmente literários. Argumentando por meio do ponto de vista de que cada um desses gêneros (poesia e canção) possui a sua especificidade no tocante à linguagem, à sua constituição artística. A poesia é um texto literário, enquanto a canção é uma expressão da cultura da massa. Segundo Paes, colocar-se lado a lado Carlos Drummond de Andrade e Caetano Veloso, em uma antologia de textos literários, é desaconselhável, uma vez que são registros diferentes e que, nessa diferença, funda-se uma hierarquia na qual os poetas literários são superiores.

Acontece que o poeta norte-americano Ezra Pound, ao resgatar para a contemporaneidade a arte dos poetas provençais, do século XII, traz à tona a discussão em torno da tradição, da origem da poesia e sua relação intrínseca com a música. Os poetas provençais eram trovadores, cantavam e tocavam seus poemas-canções. Foram recuperadas, inclusive, algumas partituras de grande utilidade para que algumas dessas canções fossem gravadas. Quando o poeta Augusto de Campos traduziu os provençais, no Brasil, foi possível aqui ter acesso ao texto escrito desses poetas. O que fez com que a poesia trovadoresca medieval chegasse à contemporaneidade por meio do suporte que

é o livro, possibilitando aos leitores o seu acesso, numa tradução criativa.

A partir da década de 50 do século XX, com a Bossa Nova, passando pela produção tropicalista até agora, há uma produção de canções de alto nível de realização poética. O poeta Waly Salomão (2001, p. 8) argumenta da seguinte maneira:

Esses professores querem que a poesia escrita seja absolutamente superior à falada ou cantada, quando a tradição da própria língua, a “última flor do Lácio”, que é o português, começa com cantar de amigo, cantar de amores, ou seja, estão falidos desde o começo. Eles falam como se a poesia do livro fosse a única que restasse, com seu poder sugestivo. A sugestão está intimamente ligada à música. Não há sugestão, em nenhuma arte e principalmente na poesia, que não esteja ligada à música.

Percebe-se que a visão clássica impede que a poesia aflore, porque o preconceito atrapalha a sua recepção. O que tem ocorrido em muitas discussões teóricas contemporâneas é o apagamento dessas visões equivocadas, abrindo-se perspectivas para o estudo do texto poético da canção, explorando a multiplicidade de seu potencial artístico, já que esse gênero é constituído por uma fusão de letra e música, além de se levar em consideração todo o aparato técnico e tecnológico que o envolve quanto a sua performance no momento de sua apresentação. O espetáculo do cancionista consiste num conjunto de elementos que envolvem aspectos visuais, sonoros, gestuais etc. Além do entretenimento, a canção provoca impacto pela sua expressão poética sem que se deixe ficar limitada a um único suporte, restringindo sua recepção ao objeto livro.

A fim de desenvolver essa discussão, operam-se, neste trabalho de tese, algumas possíveis reflexões em torno do problema apresentado com base em algumas formulações teóricas, as quais serão enfocadas. Em conformidade com os textos teóricos da pós-modernidade, o filósofo Michel Serres expõe o seu pensamento de maneira incomum, destoando das construções redundantes. A sua imagem do *Arlequim-hermafrodita*, utilizada para o desenvolvimento de uma *filosofia mestiça*, surge como necessária à nossa investigação como referência para uma problematização das questões teóricas aqui apresentadas como hipóteses de trabalho. A imagem do Arlequim caracteriza-se como um instigante viés de abordagem teórica, à medida que a sua feição híbrida, mestiça desestabiliza a previsibilidade do arcabouço teórico convencional.

Essa figura provocante, que beira o indefinível, impulsiona o descentramento do sujeito e do objeto da reflexão, por não possuir a intenção arbitrária de estabelecer certezas definitivas. Reis (1999, p. 35) analisa que, “como Arlequim, o sujeito cultural contemporâneo constrói-se através dos contatos, diálogos e conflitos que estabelece com a sua tradição e com as outras”. Dessa maneira, esse sujeito que interage com a diversidade, estando no centro e na periferia ao mesmo tempo, surge como uma marca da contemporaneidade, porque se constitui múltiplo, aberto, flexível, encontrando-se no *entre-lugar* da “razão mestiça”, como enunciador e como interlocutor das tramas culturais.

O Arlequim de Serres é um imperador que retorna de um périplo lunar, sendo, nessa volta a Terra, objeto de curiosidade de todos. Então, é entrevistado pelo público que “está na expectativa de grandes extravagâncias” (SERRES, 1993, p.1). Arlequim decepciona o público, pois afirma que, lá como no planeta Terra, tudo acontece da mesma maneira, não há diferença. Segundo ele, “só mudam os graus de grandeza e beleza” (SERRES, 1993, p.1).

Ao longo da conversa, Arlequim passa a despir-se, em um *strep-tease* ímpar, sendo que a cada roupa de que se despe, surge outra roupa colorida. Após a última veste, aparece inesperadamente sua nudez tatuada, colorida. Arlequim, o andrógino, múltiplo e diverso é uma alegoria que, como desdobramento de uma metáfora, representa a idéia de *mestiçagem*.

O problema da mestiçagem, no que diz respeito ao nosso investimento teórico, coloca-se como elemento primordial na trilha da discussão de questões associadas à cultura, no tocante às relações entre o discurso da produção literária e o de outras linguagens com que ela dialoga, tal como a canção popular de consumo. Assim, em meio à turbulência desse começo de século e de milênio, quando se discutem conceitos imperativos como os de *globalização* e de *pós-modernidade*, a fim de situar problemas correntes da contemporaneidade, nas esferas da economia, da política e da cultura, irrompe a necessidade de intervir no debate das questões culturais, para esclarecer alguns pontos importantes no campo dos estudos teóricos. A mestiçagem constitui uma questão relevante, no âmbito dos estudos da cultura e, também, no contexto dos estudos da literatura comparada, podendo ser estudado com uma visão abrangente, sem que se limite ao seu foco mais reacionário e superado, como é a visão biológica e positivista que se volta exclusivamente para o problema da raça.

Em função disso, faz-se oportuna a imagem da personagem inventada pela *filosofia mestiça*:

Arlequim-hermafrodita serve-se das duas mãos, não como ambidestro, mas como canhoto completado, destro até do lado esquerdo, viu-se claramente, quando ele se despia, suas capas dando viravoltas nos dois lados. Encantos da infância e rugas próprias dos idosos, misturados, levam a que se pergunte sua idade: adolescente ou ancião? Mas, quando aparecerem a pele e

a carne, todos descobriram sobretudo sua mestiçagem: mulato, temperado, híbrido em geral, e em que medida. Um quarto de sangue negro? Um oitavo? E se ele não brincasse mais de rei, mesmo de comédia, daria vontade de chamá-lo de bastardo, mestiçado, cruzado. Sangue misto, marrom, amarronzado, impuro (SERRES, 1993, p. 4-5).

Ao utilizar-se a metáfora do Arlequim como referência teórica, pode-se incorrer em uma imprecisão conceitual. A propósito da discussão sobre mundialização e cultura, Ortiz (2000) questiona a utilização de metáforas como procedimento teórico de frágil envergadura, incapaz de uma “precisão conceitual”. Neste trabalho, diferentemente das metáforas criticadas por Ortiz, entende-se que a referência ao “relato figurado” da filosofia mestiça de Michel Serres, que efetiva, em sua escritura flexível, impura, uma reflexão transdisciplinar que pode dialogar com áreas de conhecimento distintas, possibilitando a formação de novos conceitos voltados para saberes diferentes.

Dessa forma, a provocadora imagem do Arlequim serriano propõe-nos um conceito operatório, o de *mestiçagem cultural*, que dialoga com o de *hibridação*, de acordo com o que é desenvolvido por García Canclini. Canclini (2000) estuda as manifestações culturais nas esferas da modernidade e da pós-modernidade, discutindo como as “forças extraculturais” interferem na autonomia do campo artístico, relativizando-a.

As indefinições, que permeiam o culto, o popular e o massivo promovendo as relações interculturais, viabilizam um processo de hibridação que define os produtos culturais na modernidade. O mercado que se expande, de forma acelerada, redefine os conceitos consolidados, gerando um novo cenário em que:

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e afins que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberianas (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 18).

Desfazendo as “infalíveis” dicotomias (tradicional/moderno, erudito/popular), ao operar com o conceito de hibridação que, segundo Bernd e De Grandis (1995, p. 81) “seria a expressão mais apropriada quando queremos abarcar diversas mesclas culturais”, entende-se, neste trabalho, a noção de mestiçagem cultural como correspondente à de hibridação, porque aquela não se limita ao problema da diversidade étnica ou racial, como foi cristalizada em estudos anteriores do século XIX. O cenário da pós-modernidade, desconstruindo (refere-se aqui ao conceito de desconstrução de Jacques Derrida) o paradigma da homogeneidade e da hegemonia culturais, considera o discurso do outro, enfatizando o que é híbrido enquanto diálogo de diferenças. Desse modo, a prática literária é discutida além de sua circunscrição canônica, em trânsito com outros discursos, deixando de ser o discurso literário a verdade indiscutível daqueles que detêm o poder monológico da erudição, do conhecimento e do saber ocidentais.

A pretensão de um discurso puro, homogêneo e que, por isso, estabelece hierarquias geradoras de uma historiografia preconceituosa, porque reduzida ao panteão das obras que detêm o poder criativo das “altas literaturas” é contrabalançada pela visão contemporânea que desestabiliza esse cânone, por meio do questionamento de seus valores inflexíveis e universais. Vale dizer

que o posicionamento cultural não exclui a materialidade do texto literário, uma vez que a hibridação se dá no objeto canção como uma abordagem dos vários aspectos do produto estético.

Cevasco (2003) desenvolve essa problematização, quando estuda o debate histórico entre “estudos culturais” e “estudos literários”. Ao concentrar-se na produção intelectual de Raymond Williams, procura explicitar os objetivos do chamado “materialismo cultural”, que descarta o entendimento da literatura sem a interface da realidade e sem relacionar-se com “uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida” (CEVASCO, 2003, p. 150). Para ela, a contribuição dos estudos culturais é a de expandir os processos de estudos do texto literário.

Nessa discussão, o que se defende é o estudo do gênero canção enquanto um significativo produto da cultura híbrida e que provoca o questionamento do cânone literário como única possibilidade de expressão artística que pode ser aceita pela sociedade como valor de verdade estético, pois seu lugar na cultura só existe como produto fetichizado no mercado da diversão. Assim, os que são detentores do cânone refutam não só o valor da materialidade estética como os conteúdos significativos que a canção enuncia.

De acordo com essa visão, este trabalho suscita indagações quanto a esses posicionamentos, investindo na canção, sem reduzi-la a mero objeto de estudo, mas como uma prática discursiva que participa ativamente do debate cultural. Essa forma híbrida dialoga com as outras instâncias extraculturais, desfazendo, no âmbito da produção massiva, os entraves conceituais de popular e erudito, massivo e elite. Reconhece-se que é preciso observar a diferença dentro da diversidade para, principalmente, reverter o quadro da hierarquização dos bens “sagrados” e dos que estão à margem culturalmente. Ao pôr em

crise a hegemonia do sujeito culturalista do Ocidente, procura-se a interação com o Outro, para que o diálogo clarifique a diferença sem os preconceitos do Mesmo.

A questão da *identidade cultural*, de acordo com Teixeira Coelho, (2004), de *entre-lugar* do discurso, como surgem em Santiago, (1978), e Homi Bhabha, (1998), a interpretação da *americanidade*, como em Bernd (2005) e o problema da *alegoria*, conforme os estudos de Walter Benjamin (1989) serão de necessária utilidade como referenciais teóricos para operacionalizar os nossos investimentos de análise.

Recortar a produção do poeta Caetano Veloso significa uma empresa difícil, porque se trata de se debruçar sobre o trabalho artístico de um “mito” da cultura brasileira na modernidade, o qual, em sua trajetória consolidada, sempre envolveu polêmicas que incluem desde a discussão do chamado “baianocentrismo” até o problema da definição de uma identidade nacional, processo de construção que se dá desde o Romantismo, passando pelo Modernismo e desaguando hoje na produção cultural multifacetada de nosso país. Tendo em vista o que afirma Sovik, (1996, p. 6), pode-se visibilizar um outro viés: “Caetano [...] assegura o importante lugar do Brasil no mapa das culturas do mundo”. Isso implica no Caetano que, sem se deixar estacionar na glória do passado que o projetou à frente da cultura brasileira, agora pode ser estudado na cena corrente da globalização.

Visando ao empreendimento dessa discussão, escolheu-se a produção desse importante cancionista brasileiro procurando trazer à baila momentos dessa produção em que se opera uma interpretação da mestiçagem enquanto linguagem e visão da cultura. Desse modo, analisa-se tanto o Caetano tropicalista quanto o Caetano globalizado, sendo a tônica de nossa pesquisa os recortes que representam aspectos significativos do Caetano-

Arlequim cujas máscaras envolvem um produtor criativo que efetiva intervenções no debate cultural, uma vez que “Caetano fala sempre a respeito da mídia e da cultura de massa. E a aceitação delas não é a base de uma humanidade dividida, mas a de uma cultura brasileira fertilmente híbrida. [...] Sua capacidade de absorver a globalização dentro de uma identidade e vice-versa está associada à tradição da *Antropofagia*” (SOVIK, 1997, p. 3). Então, a visão antropofágica oswaldiana é redimensionada pela voracidade de Caetano no tocante a sua relação com a cultura norte-americana e a européia, ou seja, a produção cultural do centro.

Com base nas questões expostas, entende-se que é plausível a reflexão sobre o tema em tese, a fim de contribuir com o debate a propósito da importância dos estudos culturais e sua interface com os estudos literários na esfera teórica da literatura comparada, apresentando uma leitura da interação entre discursos, como o da poesia e o da canção, sem hierarquizá-los, tendo em vista a ampliação do repertório teórico pertinente aos problemas enfocados, uma vez que esse debate está longe da exaustão, não só no Brasil, mas no mundo.

Identifica-se, portanto, um campo aberto, que certamente envolverá um vasto cabedal de interlocuções para o seu permanente investimento. Assim, este trabalho está dividido em partes, para que a sua sistematização, em torno do que se pensa a propósito dessas questões vinculadas à intervenção cultural de Caetano Veloso, possa clarificar o seu desenvolvimento. Então, no primeiro capítulo, será abordado o conceito de neoantropofagismo, segundo a interpretação e a prática artística de Caetano; no segundo, discute-se a questão da América, em sua multifacetada interpretação velosiana; na terceira, investe-se no esmiuçamento das idéias em torno da mestiçagem.

2 O NEO-ANTROPOFAGISMO DAS CANÇÕES

2.1 O CANTAR DA DEVORAÇÃO

A idéia de devoração é de fundamental importância à compreensão da cultura brasileira, a partir das manifestações modernistas que aconteceram em nosso país na década de 20 do século passado. O poeta e ensaísta Oswald de Andrade é o disseminador desse conceito, que recupera o ato dos tupinambás que consistia no ritual de comer-devorar o outro para assimilar sua potencial energia. Em termos de uma desconstrução, para falar com base nas ideias do filósofo francês Jacques Derrida, Oswald desconstrói pressupostos da cultura ocidental, relativizando-a, abrindo um campo de discussão em que está inserida a valorização das culturas periféricas, afirmando o seu lugar no mundo.

É assim que a utopia disruptora da antropofagia oswaldiana (relacionada ao poeta modernista Oswald de Andrade) é retomada pelo movimento tropicalista em plena década de 60 do século XX. A figura inquieta de Caetano Veloso compõe a nova expressão do antropófago, ao lado de seus companheiros de viagem. Caetano revela, em uma entrevista, ainda no calor dos acontecimentos tropicalistas:

Acho a obra de Oswald enormemente significativa. Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas dele que você me deu (*refere-se ao poeta Augusto de Campos*). Só conheço de Oswald esse livro e O Rei da Vela. E mais aquele estudo do Décio, Marco Zero de Andrade, maravilhoso. Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado

por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a Bossa Nova. Você sabe, eu compus Tropicália uma semana antes de ver O Rei da Vela, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. [...] *O Tropicalismo é um neo-antropofagismo.* (VELOSO apud CAMPOS, 1993, p. 204-207)

A retomada das propostas oswaldianas é assumida pelos tropicalistas com o sentido de uma “apresentação”. A crise da representação, que é uma crise do simbólico, do seu poder de evocação da ausência, do transcendente e não da presença do representado, trouxe na literatura oswaldiana o desejo de enfatizar a retirada do prefixo *re*, sublinhando o caráter da presentabilidade, dentro mesmo de um sentido teatral, pois nesse espaço, a obra se apresenta, através da performance dos atores. Ali, é presentificada a cena do discurso, de maneira imanente, *in presença*. Ao se filiar ao pensamento oswaldiano, Caetano incorpora a problemática da representação no seio da música popular brasileira.

Assim, no regime do discurso musical, isso acontece, rompendo com as formas de representação artística das canções nacionais, desde os inícios do século XX. Caetano Veloso chama isso de “coisas da estagnação”.

Na MPB, o que se chama de “apresentação” irrompe no fenômeno musical do Tropicalismo como um corte que opera uma poética na qual o referencial realista e o histórico sofrem agudo descentramento, imprimindo um tratamento de *mimesis de produção*, e não *mimesis de representação realista*, vendo a questão através da ótica de Luiz Costa Lima (1980). Segundo esse autor, a *mimesis de produção* provoca o alargamento do real e seria o método da literatura, considerando um Mallarmé, um Borges (LIMA, 1980, p. 168).

A crise da representação no meio desses discursos poéticos singulares levaria à crise do conceito de universal, da forma totalitária com que o simbólico se coloca. As formas passam a inserir o contingencial, o *lance de dados*, a operar por meio da fragmentação, o que propicia uma nova visão de arte, a qual se dá na dispersão dos processos materiais da linguagem, em que os procedimentos passam a ser não-lineares. Tal problematização situa-se no âmbito da chamada crise da representação, que é uma marca da modernidade. Revela-se na produção das vanguardas europeias, traduzidas e transcritas para o Brasil, os quais romperam com a contemplação realista-naturalista dos seus objetos poéticos.

De certo modo, na música nacional aparece como um efeito de modernidade tardia e de um deslocamento das linguagens da literatura e da música. Esse tipo de produção estética resulta em um deslocamento e em uma descontinuidade, pois acentua o que Benjamin (1989, p. 28), analisando a poesia de Charles Baudelaire, recorta como um desmoronamento da “contemplação da natureza”. Essa expressão corresponde à crise da poesia lírica, que se coloca na contramão da mera representação do real. Nessa poesia, Benjamin observa um objeto novo que é a multidão, a qual se desdobra fragmentariamente no olhar do poeta moderno. Dessa forma, os signos mais surpreendentes e recusáveis à configuração da lírica contemplativa são convocados para produzir um choque, o que provoca uma nova recepção do objeto poético.

Desenvolve-se um processo de *mimesis de produção*, por meio do qual rompe-se com a noção de totalidade estética, não intrinsecamente, ao objeto poético. É estabelecido que a significação desse objeto irá efetuar-se de forma “que o receptor apreenda seu significado pela análise de sua produção” (LIMA, 1980, p. 170), porque em vez de ocorrer uma possível imitação

do real, como na *mimesis da representação*, haverá um processo de rarefação do referente, permitindo que o interlocutor do objeto artístico intervenha em sua leitura criticamente.

O poeta modernista, a partir da década de 20, busca violentar um marasmo que mantém a criação poética predominantemente parnasiana, no Brasil, e uma arte com tendências políticas, reacionárias, externas a ela mesma, investindo-a com o corte radical e redimensionando-a com sua poética “pau-brasil” e sua visão “antropofágica”. Apropria-se do ritual dos povos “selvagens” brasileiros, para conceber — próximo ao que, na contemporaneidade, Foucault (2004) o fez — que a literatura está sempre em choque com regras, com referentes. Foucault designa a literatura como um fora, uma exterioridade selvagem que interpela o limite do pensamento e o da repetição, a buscar permanentemente a diferença. Oswald trabalha com essa consciência das liminaridades e é a partir de um fora — a antropofagia, que se volta para a literatura. Essa experiência do fora, do estar do lado de fora, traz para a obra oswaldiana um lugar entre as singularidades poéticas também selvagens, resistentes à normatização, normalização e instituição.

Os tropicalistas retomarão a antropofagia oswaldiana performando-a, isto é, fazendo-a atuar através de formas presentificadas no discurso poético, reinterpretando-a à luz dos novos valores. Essa performance, ao estabelecer um diálogo criativo com a produção oswaldiana, intervém, inclusive, na desconstrução de uma chamada cultura brasileira estratificada e distorcida pelas manipulações globais. No momento político em que viviam os jovens tropicalistas, sua atitude pareceu inovadora e revolucionária, não o deixando verdadeiramente de ser, afinal sendo, como tal, uma performance quase única na MPB.

O neo-antropofagismo do trabalho criativo desencadeará um processo com tonalidade inovadora no bojo da canção tropicalista. Evidencia uma espécie de reviravolta dos cânones dos discursos lítero-musicais, não simplesmente no que diz respeito ao texto poético, mas à composição musical, introduzindo a dissonância, o ruído, pulsões, o *non-sense*. Há aqui a contaminação do legado das vanguardas europeias do início do século XX, que já havia sido um elemento-chave para as propostas do modernismo brasileiro cuja visão soube relativizar essas referências. Das manifestações de vanguarda europeia, o surrealismo, esse “último instantâneo da inteligência europeia”, segundo Benjamin (1986), é representativo para a inovação de que falamos, uma vez que acenou para um mergulho no universo do inconsciente, dos sonhos e da loucura. Seus pressupostos combatem os valores da sociedade industrial, visando à destruição da arte de caráter representacional, como observa Subirats (2001, p.76). Dessa forma, os elementos mais importantes da estética surrealista são reconsiderados para o desenho das formas que o tropicalismo engendra, tendo a canção como ponta-de-lança. Para Favaretto (1979, p.80):

Como os poemas surrealistas, as canções tropicalistas constituem-se num desenrolar de imagens, nascidas da justaposição de objetos e desejos coisificados, montando a cena da fantasmagoria. É no espaço da imagem que se encontram, assim, as potências revolucionárias do êxtase, sob a forma de ‘revelação profana’, como no amor.

Em *Superbacana*, observa-se como se compõe a “cena fantasmagórica” através de imagens desconexas que se justapõem para produzir um texto em que se visualizam associações quase impossíveis de serem aceitas pela leitura do senso comum. Essas imagens justapostas, como na elaboração dos sonhos, compõem verdadeiros simulacros. A falsa aleatoriedade dos signos ali

misturados acena para a composição do sonho cotidiano, que se faz de fragmentos da cultura. Vejam-se os versos da canção:

e eu superbacana
vou sonhando
até explodir colorido
no sol dos cinco sentidos
nada no bolso ou nas mãos

O mundo dos super-heróis é encenado na canção apontando para a explosão onírica dos signos envoltos nas ações cotidianas. O mundo das imagens, no qual o sujeito, homem comum, está cercado e em que os signos da sociedade moderna, plenos dos significados do consumo compõem a identidade desse novo super-herói urbano. Diz a canção:

copacabana me engana
esconde o superamendoim
e o espinafre biotônico
o comando do avião supersônico
do parque eletrônico
do poder atômico
do avanço econômico

Em outra canção, *Cinema Olympia*, mais uma vez esses recursos aparecem, não só a técnica de montagem do cinema, em que um quadro se sucede ao outro, mas a colagem surrealista que encadeia elementos diferentes, agrupados para compor a cena de diversão e entretenimento que eclode na canção, pertencente à safra pós-tropicalista. Nela, o sentimento de recusa, irreverência e questionamentos do que está pronto é apresentado como negação do marasmo: “não quero mais/essas tardes mornais, normais/não quero mais/videtapes, mormaço, março/abril”. Há o desejo de desrepressão, de fuga à morosidade das coisas.

A canção está estruturada em três estrofes: na primeira, indica-se o que o sujeito não quer, a recusa; na segunda, o que

o sujeito quer, o desejo; na terceira, a explosão das imagens que significam a recusa e descrevem o desejo. Como na “iluminação profana” observada por Benjamin (1986, p.23) nos surrealistas, na canção de Caetano ocorre o êxtase da proliferação das imagens produzidas pelo entretenimento que o cinema produz, indiciando o simulacro vertiginoso provocado pela embriaguez do espetáculo e de tudo o que ele envolve enquanto elemento da cultura de massas. Em um arroubo de retomada intertextual da produção oswaldiana, o sujeito da canção solicita:

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

Uma rede de procedimentos estéticos vinha sendo urdida, desde os anos 50 na música americana com a revolução musical que se processava com a introdução de tecnologias, como na vertente da música eletrônica, da música digital. Desconstruindo a música clássica, misturando-a a outros domínios musicais, como o jazz, a arte pop. No Brasil dos sambas-canção, boleros, marchinhas, valsinhas, sambas, surgem nos anos 50, a bossa-nova, a des-canção, o desafinado, a estética *minimal* das técnicas vocais e composicionais de João Gilberto e de tendências pop, incluindo as saudosistas, ressuscitadoras de bandas e pracinhas, como as de um certo Chico Buarque.

Certamente, essa paisagem múltipla musical seria o cenário para o aparecimento dos jovens tropicalistas que traziam estratégias teatrais para a idéia da interpretação musical, trazendo o *pathos* dramático para o palco das suas apresentações. Revolviam o texto musical com paródias, pastiches, ironias, críticas. Os ouvintes e espectadores eram atraídos pelos jovens tropicalistas para a produção “em ato”, para o mergulho no caos

dos sons, letras, ritmos, deles saindo com a obra singular do Tropicalismo, interativa, feita de agenciamentos coletivos — uma construção que reunia imagem, som, luz, gestos, câmara e ação!

Devemos observar que o poeta Oswald de Andrade, em seu “Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão” (1978), experimenta a fusão entre poema, canção, instrumentos, linguagens, ou seja, sugere rupturas e surpreendentes reorganizações criadoras. O poema é dividido em várias partes (oferta, canção e calendário, convite, imemorial, alerta, fabulário familiar, acalanto, relógio, compromisso, dote, marcha, himeneu, black-out, mea culpa, lear, encerramento e gran-finale), correspondendo a um andamento de um canto lírico. Na verdade, trata-se de um livro-poema, de um texto que se reparte em vários textos.

Os poetas modernos Cecília Meireles, Drummond, Murilo Mendes e outros abrem a tessitura poética para o ritmo, tom, acentos musicais. Sublinhe-se, também, a importância das relações musicais ou, pelo menos, de sua evocação, em poéticas da modernidade como a simbolista. Como afirma Gomes (1994, p. 33): “É possível dizer, portanto, que o Simbolismo foi um movimento literário em que os poetas sonharam em elevar a poesia à condição de música. A sonoridade pura desejada pelo poeta simbolista propicia um trabalho com a palavra em que se privilegia mais o som do que o sentido.”

Quanto a Oswald, ele inscreve nisso o seu gesto antropofágico, entrecruzando campos de referências míticas, poéticas, históricas. Seus Cânticos aludem tanto à tradição bíblica salomônica, quanto à mitologia grega, também quanto aos cenários das boemias e serestas dos fins do século XIX e inícios do XX, reinterpretando os Cânticos em vários contextos poéticos. O violão entra como o instrumento de uma espécie de trovadorismo moderno, urbano e mundano. A flauta, instrumento bucólico, do

deus Pã, disputa com o violão uma visão pastoral, na medida em que a cidade não era, então, tomada como signo de violência e medo. Pode-se fazer serenata nas portas das pretendidas, transmitir, pelas janelas que se abriam, os arroubos amorosos. Do mesmo modo, o violão se tornaria o instrumento por excelência do boêmio, incansável e insone, pelos bares e cabarés da cidade. Nesses cenários, os boêmios e seus violões suscitam a imagem de práticas nômades do trovadorismo, em versões urbanas.

Oswald realiza a subversão da forma fixa medieval da canção, em seu modelo tradicional, compondo um texto que, sugerindo o diálogo com a canção popular, deve ser acompanhado por flauta e violão. Trata-se de uma letra para ser musicada ao som acústico. Um Cântico dos Cânticos, um Cantar dos Cantares sem a medida e o tom elevados de outras versões do texto amoroso da Bíblia. Nele, a ironia estende seu arco teso para, em meio à doçura acústica da canção, descartar as más influências:

Não quero mais as moreninhas de Macedo
Não quero mais as namoradas
Do Senhor Poeta
Alberto d'Oliveira
Quero você
Não quero mais
Crucificadas em meus cabelos
Quero você

É a potencialidade dessa lírica moderna de tom crítico e o seu pensamento inventivo que contaminarão a performance poética de Caetano. Afirma ele:

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse 'antropófago indigesto', que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de

superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai. (VELOSO, 1997, p.257).

Nossa abordagem irá deter-se no texto de algumas canções que constituem um corpo significativo da irrupção neo-anthropofágica, ou seja, a produção estética vinculada ao tropicalismo, assim como a que o sucedeu. Essas canções foram escolhidas, considerando uma determinada cronologia, para que a nossa análise efetue-se com mais precisão. A primeira delas chama-se *jóia* e está incluída no disco homônimo, de 1975. A partir dela, veremos como, em seu percurso criativo, Caetano explora poeticamente a metáfora da *antropofagia*.

Para ele, “essa visão é a grande herança deixada pelo modernista Oswald de Andrade” (VELOSO, 1997, p. 241) e é reconhecida pela maioria dos estudiosos do assunto como uma metáfora da cultura brasileira. Metáfora seminal que funciona como um dispositivo instigante para incentivar inquietações no âmbito da cultura. Em termos oswaldianos, propõe-se a negação de uma síntese perfeita da brasilidade, o que, segundo Lúcia Helena (1985, p. 165), implica em “desistir do milagre da gênese hegemônica e deglutir os estilhaços culturais formadores, eis uma importante proposição da metáfora-real da antropofagia”.

Em 1975, recuperando-se do exílio, Caetano lança dois discos, simultaneamente, “Jóia” e “Qualquer Coisa”, acompanhados de dois manifestos: o “Manifesto do Movimento Jóia” e o “Manifesto do Movimento Qualquer Coisa”. Esses manifestos tinham o objetivo de “criticar a crítica que acusava a MPB de marasmo criativo” (LUCCHESI e DIEGUEZ, 1993, p.115). Brincando com a idéia dos manifestos oswaldianos, o Pau-Brasil e o Antropófago, o poeta joga com sua operação canibal.

No manifesto relativo ao disco “Jóia”, ele escreve: “respeito contrito à idéia de inspiração”. E investindo seu gesto

de intervenção contra a crítica, diz: “inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio” (VELOSO, 2005, p. 163).

Então, a sua visão poética do Brasil, passando pela linguagem criativa da canção, retoma Oswald de Andrade e toda a tradição que envolve questões relacionadas à cultura brasileira, tais como identidade e mestiçagem. O legado modernista mais provocativo será utilizado em releituras instigantes na construção das canções desse disco, ao musicar poemas oswaldianos, incidindo na temática da nação, do índio e, ao mesmo tempo, instaurando diálogos com temática e músicas cosmopolitas, quais as dos Beatles, que surgiram no contexto inglês das classes médias. Dessa maneira, a operação antropofágica velosiana se fará mítica, nacional, autóctone, estrangeira, cidadina, evocadora da floresta e do cosmopolitismo, realidades aparentemente incompatíveis, embora lhe sirvam para construir um *patchwork* de linguagens e culturas. Apresentando canções e dois manifestos, Caetano busca a interlocução do leitor, que se coloca como ouvinte e crítico.

A poética oswaldiana está organizada em torno dos temas coloniais da história do Brasil, tendo como totem a árvore que indicaria uma origem nacional, para a constituição do bárbaro tecnizado, interpretada à luz de uma natureza transformada em cartão postal do Rio de Janeiro. Esse procedimento denuncia a outra natureza uma segunda natureza, a do simulacro. Senão vejamos como se estabelece a estratégia simuladora no poema *escapulário*, que inicia o livro *Pau-Brasil*, musicado por Caetano:

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia

A gravação está no disco *Jóia*, de 1975. O compositor deu uma versão musical ao poema, transformando-o em um sambão-jóia, segundo a denominação da época. O poema antecipa questões que serão enfocadas a seguir, nos pressupostos antropofágicos oswaldianos. Nele, o poeta modernista, em termos de poesia pau-brasil, efetua uma leitura do cotidiano carioca de modo dessacralizador, subvertendo o “sentido litúrgico” (MALTZ, 1993, p. 25). A subversão, ao inverter os dados sagrados do Pai Nosso, recorta a imagem do Pão de Açúcar, chamando a atenção do leitor para a “poesia do cotidiano”.

O humor oswaldiano ataca a religião e o emblema sério da poesia convencional, dos modelos da literatura oficial. Aproveitando essas marcas da poesia oswaldiana, Caetano empreenderá a sua interpretação antropofágica, devorando o poema como um sambão, através da musicalidade de origem afro-brasileira, que despertaria a sensibilidade, a eroticidade do povo brasileiro. A repetição dos versos, por serem curtos, praticamente constitui um refrão que celebra o cotidiano em ritmo de batucada. Há nessa canção, e nas outras que serão analisadas, o viés de uma leitura inclusiva, no tocante à inserção dos referentes da cultura negra e indígena, enfatizando uma visão mestiça da cultura, ou seja, um *patchwork* mestiço.

Com o aforismo “O carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça”, Oswald expõe seu posicionamento anárquico. Não exatamente no sentido político convencional, mas enquanto uma posição que se coloca como uma visão cultural que pensa no sentido de uma ordem inversa das coisas. O prazer dionisíaco da festa opõe-se ao cânone religioso cristão.

jóia
beira de mar beira de mar
beira de maré na américa do sul

um selvagem levanta o braço
abre a mão e tira um caju
um momento de grande amor
de grande amor

copacabana copacabana
louca total e completamente louca
a menina muito contente
toca a coca cola na boca
um momento de puro amor
de puro amor

A palavra *jóia* que intitula o texto significa uma gíria bastante corrente da época, década de 70, e que era muito apreciada pelos segmentos mais descontraídos da juventude brasileira, aqueles que, nesse momento, ainda estavam associados à linguagem da contracultura.

Pode-se segmentar esse texto em dois momentos, de acordo com a disposição de suas estrofes, a fim de empreender uma possível interpretação. No primeiro momento, observa-se situado o homem primitivo da América do Sul (do Sul, do Sol, do Sal, segundo Oswald de Andrade), em seu êxtase tropical de uma experiência paradisíaca. Em momento de fusão natureza/homem, de emergência do novo, de percepções e afetos que descristalizam o doméstico ou familiar, tomando-se a entrada do colonizador e seus pressupostos simbólicos, alheios à condição das Américas anterior a sua presença e à violência simbólica que os institui.

Considerando-se esse êxtase, esse sair de si para contemplar o outro, visto de maneira mítica pelos habitantes autóctones, pode-se pensar tal experiência conforme a tese oswaldiana do “homem natural”. Constituída, no texto, na figura do selvagem que levanta o braço em busca de um caju, no ambiente saboroso e edênico da beira de mar tropical, o que, afinal, se configura em um momento de plenitude mítica, não realista.

Há a posse de algo que traria a completude num gesto de amor à natureza — índio e natureza situam-se numa perfeita intimidade, o buscador e o objeto da busca, ali, gratuitamente, prestes a ser tomado na mão e levado à boca para ser bebido, o néctar nutriente dessa indigeneidade.

Percebe-se que, em termos anagramáticos, a palavra “maré” está inserida na palavra “América”. O lugar de deleite selvagem é o continente da América do Sul, signo primordial para o olhar de cobiça dos viajantes colonizadores europeus. Miticamente, o lugar onde não reside o pecado, paisagem edênica que fascina, em princípio, os descobridores, por realizarem o local dentro dos seus próprios pressupostos simbólicos europeus, em que o homem do Novo Mundo é identificado com a inocência e a ignorância, visto como o “bom selvagem”. Logo, perdida a ilusão do *El Dorado*, os colonizadores endemonizarão o paraíso mostrando-o como um inferno habitado por seres cruéis e sem alma.

No contexto do poema velosiano, a maré ressalta não só a idéia de prazer, como também a de liberdade, de acordo com a leitura que é feita pelo olhar ocidental. Em termos de espacialidade figura como um não-lugar, no sentido que dá a essa expressão, o antropólogo francês Marc Augé (2005).

O espontâneo e a gratuidade do ato natural do selvagem apareceriam como uma manifestação correspondente à epifania, uma dimensão de religação, sendo tomado como “um momento de grande amor”. Entretanto, tal cena amorosa, tal sentimento são elaborações de um leitor que os apropria na ótica do deslumbramento romântico, refazendo a trilha do indianismo que recorta a figura do índio como signo potencial de nossa identidade cultural, amarável, docilizado, para dar lugar ao mito do homem cordial. Caetano faz a apreensão do “momento de amor”, para

juntar o mítico e o histórico que vão coincidir com o romantismo do século XIX.

Por outro lado, na América moderna instala-se a sonora Copacabana, em que se assiste ao espetáculo urbano de belezas fabricadas, protagonizado pela “menina muito contente” que “toca a coca cola na boca”, assinalando a cena do hedonismo consumista do prazer “comprado”, como mercadoria.

O poeta parece recortar, nessa cena, o êxtase que é próprio do anúncio publicitário, o qual recorre às imagens da juventude associadas às delícias paradisíacas do capitalismo. É visivelmente irônico o olhar do sujeito poético, ao afirmar a pureza desse gesto de amor, como se configurasse, poeticamente, a contradição como marca da linguagem contemporânea. Tal urbanidade é um traço que dispõe o legado da Lírica benjaminiana como aquela que introduz, no século XX, os signos da modernidade.

Voltando-se para a escritura dos viajantes, na esfera da colonização, mais precisamente sobre o texto de Pero Vaz de Caminha, a nossa carta de achamento, a respeito da construção da figura do bom selvagem, escreve Rouanet (apud NOVAES, 1999, p.416): “boa índole, manso e pacífico, vivendo em estado de inocência, e isento de cobiça e ganância, graças à simplicidade de seus meios de subsistência e à modéstia de suas necessidades materiais”. Dessa forma, temos a figura do índio aproximada à imagem rousseuniana do bom selvagem, ajustada à moldura romântica.

No segundo momento, não existe harmonia entre a natureza domada e, ao mesmo tempo, espaço das loucuras urbanas. Nesse cenário, a “menina muito contente/toca a coca cola na boca” sugere uma ambigüidade: afinal, quem é louca, a menina ou Copacabana? Assim, não é possível discernir, pois a loucura pode ser uma transferência subjetiva do ator urbano

à famosa praia carioca, emblema da modernidade. Ao invés da expressão de um êxtase dionisíaco, observa-se um prazer que é fruto das artimanhas mercadológicas, um gozo que é produzido pelas estratégias de marketing.

Na América do Sul, no Brasil, os dois momentos existem simultaneamente, o rural e o urbano, a selva e o cosmopolitismo, compondo a tessitura da nação, com a coexistência problemática das “tribos”. O selvagem e a menina de Copacabana são dois signos da mesma realidade conflituosa, embora desejosa de harmonia.

O canto do poeta, ao envolver espaços contíguos e diferentes, ao som da “tumbadora da selva selvagem” (“Geléia Geral”, canção tropicalista de Gilberto Gil e Torquato Neto), pois a canção tem acompanhamento musical apenas percussivo, forma uma unidade sonora de canto e percussão, mas um encontro de sons e ritmos com efeitos percussivos, usando instrumentos que tanto evocam as “linguagens” das selvas indígenas e africanas. Recria na cena de Copacabana os ritos desses povos integrados à constituição do brasileiro, sem esquecer que Copacabana é nomeação tornada estrangeira, passando a significar um lugar com ares cosmopolitas e vanguardistas, conforme os modismos nacionais.

Aludindo à cena primitiva que acontece paralelamente ao cenário cosmopolita, como Oswald, Caetano recria elos de comunicação entre o passado e o presente, o místico e o histórico e entre culturas. A composição minimalista de *jóia* acena para o legado antropofágico, em seu diálogo de tom tropicalista, no qual o arcaico e o moderno convivem. Assim, a coca-cola, signo da modernidade, e o caju, signo da natureza primitiva, presentificam no poema a contradição exposta na sociedade contemporânea brasileira. “A floresta e a escola”, do Manifesto de Poesia Pau-

Brasil, reinterpreta-se num manifesto da superação da contradição, para justapor as realidades em vista em novas organizações metonímicas, já que os recortes de Caetano incidem sobre um cenário de uma sociedade chamada pós-moderna.

Lucchesi e Dieguez (1993, p. 127), afirmam que “o ato de comer sem preferências ou discriminações, tão caro ao movimento tropicalista [...] atua como atitude reafirmativa do ideário tropicalista”, ou seja, mesmo após o período heróico do movimento, Caetano incide em sua retomada oswaldiana. Dessa forma, a canção *jóia* e todo o disco homônimo efetuam essa “homenagem”, a confluência antropofagia-tropicalismo, dialogando intensamente com a linguagem oswaldiana. Na construção do texto, vê-se que o discurso agora é próprio da pós-modernidade em que o pensamento é coordenativo: o “bom selvagem”, a “menina de Copacabana” e, dessa maneira, prossegue a seqüência de sintagmas coordenativos, que justapõe as imagens em simultaneidade de ações.

Os dois momentos acusam a convivência de cenas, espaços e temporalidades, envolvendo singularidades diversas, dentro de uma ótica de resistência cultural. Ocorre uma inter-relação entre dois prazeres, o “natural”, inerente à fusão *physis* e indígena e o artificial, produzido pelo mercado capitalista, que aponta para uma singularidade constituída pela mídia e a outra que se poderia tomar da expressão de Foucault — a da exterioridade selvagem, esquiva a toda redução científica ou outras.

As singularidades aí expostas concernem ao ritual e suas particularidades, conforme esclarece Foucault (2004). O sistema ritualístico acontece de formas distintas para cada uma das cenas. A mídia impõe à expressão pop as suas regras, os signos adequados à caracterização de sua forma. Enquanto, no tocante à expressão indígena, tem-se o momento de naturalidade, uma vez

que o sujeito encontra-se fora do sistema capitalista de coação, portanto, obedecendo a outras circunstâncias. São discursos singulares conforme a ordem de cada situação.

Na cena contemporânea, é possível falar em uma retribalização ou neo-tribalismo, de acordo com Maffesoli (2006). Segundo ele, há uma “nebulosa afetual”, que nos remete à vivência ou ambiência social, em nossos tempos, em que os grupos, com suas mais díspares atitudes e comportamentos, podem conviver, apesar das diferenças mais visíveis, propiciando a criação de uma nova idéia de coletivo. Isso se formaliza, para Maffesoli, através de um “paradigma estético”, ou seja, “aquilo que estiliza a existência, que faz ressaltar a característica essencial desta” (MAFFESOLI, 2006, p. 141). Esse paradigma ressalta o vitalismo e produz um novo ajuntamento massivo que possibilita às pessoas um “estar-junto à toa”. Essa visão aposta na convivência entre as diferenças, no diverso e na dispersão. O que reforça o *ethos* tropicalista em sua estrutura fragmentária, acenando para tudo o que daí decorre, em se tratando de produção estética. Hollanda (1980, p. 56) enfatiza que:

O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência.

Haveria um falso confronto de identidades culturais exposto em *jóia*, se considerarmos que o indígena nos soa como o estrangeiro, o estranho na casa, porém a questão da identidade nacional supõe que ele está ali, incluso, mesmo esquecido e recusado na realidade histórica. O desejo de Alencar em torná-lo um signo de identidade da nação vai perder a vez para um

projeto inserido no paradigma ocidental da cultura do branco e colonizador.

Ao justapor os momentos que vimos comentando, mostra-se o diálogo multi que é imposto para uma contemporaneidade admitida como a do reconhecimento da alteridade, da diferença e do múltiplo. Copacabana, cartão - postal do Rio de Janeiro, transforma-se em um teatrinho da história do Brasil, uma vez que a nação, negando sua origem autóctone, destrói o próprio mito de uma nação deitada em berço esplêndido. Atualmente, atribuir a ela uma dimensão infernal, grotesca, dada à violência, à terrível exclusão que as classes médias e altas fizeram com aqueles tidos por desprezíveis, é uma imagem bastante coerente. Assim, o “estado de inocência”, “isento de cobiça e ganância” do selvagem que está no idílio destoa da loucura urbana em que a imagem erótica, envolta numa atmosfera de ironia, sugere que a não-inocência já a habita, desde o Brasil-colônia, até porque a inocência é um mito de religiosidade que se constrói em face a um paraíso divino perdido.

A sede do prazer fácil, comprado e vendido mostra na coca-cola o seu signo. É uma espécie de eroticidade objetal. Não mais o suco natural, mas o líquido que é fabricado, industrialmente, por outra nação, a nação dos desejos clandestinos que toca os lábios da menina, esquecida de Iracema, então, nomeada por algum nome próprio americano, ou por um simples *girl*. Em vez da virgem dos lábios de mel, a garota da gare metropolitana, que sorve o sabor do veneno pós-industrial.

Temos a confluência dos momentos de “grande” e de “puro” amores, em que se percebe a penetração da ironia na expressão “puro amor”. Não uma afirmação singela, considerando que aquela é a relação de um equilíbrio entre natureza e homem, a qual foi rompida com as várias naturezas artificiais e tecnológicas

que provocam a necessidade contemporânea de uma ecologia, hoje, decantada e a serviço de interesses de partido político. O gesto velosiano, portanto, reinscreve o projeto de um pensamento antropofágico, mas introduzido na diferença, já não é o mesmo projeto, mas diferido. Que papel, então, nos perguntamos, teve para Caetano essa reinvenção que é também uma maneira de reinventar a Antropofagia para a contemporaneidade brasileira?

Uma hipótese plausível é que, não sendo o olhar velosiano etnocêntrico, o recorte do “bom selvagem” é incômodo, já que surge em seu texto para acentuar a convivência problemática de espaços culturais que dizem respeito a identidades. O lugar da inocência, presumida pelo colonizador, para instituir a necessidade de “educar”, sob a luz cristã e a imagem do paraíso, reinvenção do colonizador, colocam-se, frente à menina carioca, como um horizonte perdido, mas através do qual se pode fazer uma articulação expressiva que expõe gritantes diferenças, a partir do olhar do poeta crítico.

De um discurso que se produz num tempo de cultura de massa, dentro da qual não caberia mais a tradição, por tal cultura trazer na sua problematização a falta de memória, a circulação de linguagens alheias a pôr em permanente retirada os signos atribuídos como de identidade nacional, e a produzir tipos de subjetividade feitos e controlados pela mídia. Caetano declara (1992): “Eu acho que a nostalgia de alguma inocência total acompanha o homem desde que ele é homem em todas as formas de ser homem que ele tem encontrado”.

Embora o pensamento do poeta pareça-nos uma generalização, sua visão a respeito do tema ajuda-nos a compreender o lugar da inocência fora da visão eurocêntrica que criou a imagem do “bom selvagem” para melhor justificar seu espírito de colonização. A inocência seria pensada como

atribuição da infância, sendo esta o momento da primeiridade do ser humano, da criatividade inaugural, do imaginário e dos espelhos em que nos forjamos. O “retorno do recalado” na poesia de caráter antropofágico, a qual reincide na produção cancionista de Caetano Veloso consiste numa operação de “rescaldar o patrimônio histórico-cultural recalado” (MALTZ, 1993 p. 22), no sentido de afirmar o “sentimento do diverso” (BERND, 2003, p. 43)

Entendemos que Caetano imprime essa ambigüidade à de uma idéia incômoda do “bom selvagem”, situado entre a pureza e a complexidade, revendo o significado do aforismo oswaldiano que afirma: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”, do Manifesto Antropófago (ANDRADE apud FONSECA, 1982, p.52). O “sentimento do diverso”, que busca olhar o outro sem hierarquia, objetivando a construção de uma produção cultura renovada, não-estranha, viva, diz respeito à “apresentação” que se efetiva enquanto instrumental para a constituição de um texto fragmentário e múltiplo, como é o da canção velosiana, o que possibilita que o compositor, além de poeta se insurja como alguém que pensa essa produção.

2.2. DIÁLOGOS DE TEMPORALIDADES

Como um neo-antropofagismo, a leitura velosiana do problema da devoração cultural, metáfora candente no universo vasto da cultura brasileira, entende que rever alguns signos caros à operação estética da antropofagia requer uma consciência ampla desses signos. Ao afirmar, no final de uma de suas canções, que “noutras palavras sou muito romântico”, o poeta-cancionista coloca-se na condição de um sujeito que assume o “romantismo” no sentido psicológico, de acordo com as categorias que são próprias do Romantismo. Essa classificação é retomada por Benedito Nunes, que observa: “a distinção das duas categorias implícitas

no conceito de Romantismo: a psicológica, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a histórica, referente a um movimento literário e artístico datado”. (NUNES apud GUINSBURG, 2005, p. 51).

Assim, para além do sentimento inerente a esse sujeito romântico, o qual se coloca frente ao mundo de forma emocional, remete-nos o poeta também à relação com o chamado “romantismo histórico”, segundo as categorias evocadas por Nunes. Essa duplicidade de sentidos, conformando uma visão multívoca diz respeito ao diálogo com a vertente do modernismo que se constituiu enquanto visão crítica das posições estéticas românticas. Assim, a antropofagia oswaldiana repõe em circulação os signos que são inerentes à produção romântica, parodiando-as. Dessa forma, o indígena, a paisagem natural, os emblemas da brasilidade são revistos sob o ponto de vista de uma crítica criativa, que se faz presente na noção de neo-antropofagismo. Entende-se que as incursões tropicalistas desencadearam esse fluxo criativo com base numa releitura do processo antropofágico da cultura, ao visitar os emblemas românticos, devorando-os. Essa atitude de devoração investe-se de um olhar irônico, com o objetivo de efetuar a desconstrução dos sentidos e significados relativos à visão romântica que estão cristalizados na cultura.

É certo que a canção “Muito Romântico” foi composta com a intenção, inicialmente, de estabelecer um diálogo com o “romantismo piegas”, ou seja, o sentimentalismo da canção popular de massa. Há a confirmação de que a canção em foco, segundo Veloso, foi produzida a fim de ser gravada por Roberto Carlos, o que, enfim, tornou-a um grande sucesso de público. O compositor declara: “‘Muito Romântico’ é uma espécie de resposta que eu dou. Eu disse para o Roberto Carlos — eu fiz essa canção para ele — eu disse: ‘Roberto, essa é uma canção de protesto nosso,

dos românticos contra os realistas-nacionalistas” (VELOSO apud Wisnik, 2005, p. 80). Entretanto, esse dado não reduz o potencial de sua significação. Leia-se o texto da canção:

Não tenho nada com isso nem vem falar
Eu não consigo entender sua lógica
Minha palavra cantada pode espantar
E a seus ouvidos parecer exótica
Mas acontece que eu não posso me deixar
Levar por um papo que já não deu não deu
Acho que nada restou pra guardar
Do muito ou pouco que houve entre você e eu
Nenhuma força virá me fazer calar
Faço no tempo soar minha sílaba
Canto somente o que pede pra se cantar
Sou o que soa eu não douro pílula

Tudo o que eu quero é um acorde perfeito maior
Com todo mundo podendo brilhar no cântico
Canto somente o que não pode mais se calar
Noutras palavras sou muito romântico

A forma como Veloso transita entre os registros *piegas* e crítico-criativo da canção popular chama a atenção para o elemento transgressor: o romântico-sentimental imbrica-se no romântico irreverente, de ruptura. A resposta dada pelo poeta, recorrendo à figura da ironia, procedimento tão constante ao longo de sua obra, indica a visada crítica, porque a posição de sujeito romântica, fracionada, situa-se na margem entre o *cult* e o comum, no entrelugar da canção.

O poeta coloca-se fora da opção que, para ele, não faz sentido, incidindo cruamente contra a perspectiva cultural do nacional-popular, representativa da hegemonia do pensamento de esquerda. Revisitando a história, esclarece o seu posicionamento:

Não tenho nada com isso nem vem falar
Eu não consigo entender sua lógica
Minha palavra cantada pode espantar

E a seus ouvidos parecer exótica
Mas acontece que eu não posso me deixar
Levar por um papo que já não deu

Vê-se que a operação poética é efetuada de acordo com o “modo de sensibilidade”, em que faz questão de estabelecer uma ruptura não só temporal, com o esquema antigo do lugar do compositor popular na cultura brasileira, mas de uma visão, que se configura como um engajamento poético. Aqui, “a opção pelo romantismo — não no sentido de engajamento social, mas como sensibilidade amorosa apurada do *eu*, que se deixa levar pelo *ímpeto espontâneo irreduzível a todo cálculo* (Löwy, Sayre, 1995, p.67) — é assumida” (RIDENTI, 2000, p. 310).

Ancorando-se a discussão no sentido histórico, essa canção explicita a posição do ironista, enquanto um olhar que se detém em sua reflexão sobre o passado que é filtrado nas circunstâncias do presente. Sendo a ironia, segundo Muecke (1995, p. 48), um “dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas”, temos, então, a partir do título um texto que investe “na sensibilidade amorosa apurada do eu” para se colocar independente das cobranças e das patrulhas ideológicas que, na década de 70, corroboram a visão redutora do nacional-popular. Afirmando, em seus versos finais, “noutras palavras sou muito romântico”, Caetano acentua o intensificador “muito”, quando canta, para realçar sua condição de poeta romântico no cenário problemático da cultura de massas. Conforme Wisnik (2005, apud NOVAES, p. 35):

Talvez seja possível falar um pouco mais de Caetano a partir de Roberto Carlos, ele que fez nesses anos três canções para Roberto: *Como 2 e2*, *Muito Romântico* e *Força Estranha*. Todas elas são metacanções que refletem sobre o ato de cantar, e que

injetam algo da reflexão crítica nas veias dessa poderosa corrente de romantismo de massas do qual Roberto Carlos é o portador. Ao fazer isso, Caetano não destrói o que há de romântico em Roberto; ao contrário, potencia tudo isso (a ironia, aliás, é um dos expedientes românticos para acentuar a tensão entre o sentimento espontâneo e a mediação da mercadoria. A ironia consiste no deslocamento perpétuo que faz de toda interpretação uma versão entre outras (...)).

Assim, cabe à visão irônica do “romantismo” moderno de Caetano potencializar, na verdade, o conflito reacionário que polariza “cultura erudita” e “cultura de massa”, a fim de operar o deslocamento desse contraste. Sua investida poética através da canção é poder efetivar essa operação por meio do diálogo criativo com a antropofagia, porque a ironia procura indiciar a visão crítica da questão. Esse olhar que se volta para o passado, de forma irônica, com a intenção de questioná-lo, faz isso para evidenciar que os laços, que jamais existiram, formalmente, com as atitudes conservadoras da esquerda, sejam revistos.

A posição da chamada arte revolucionária é contrabalançada pela posição política do *eu* que assume suas conquistas poéticas e artísticas em seu diálogo constante com as estruturas do mercado, as quais viabilizam o intercâmbio cultural com as massas. Caetano assume o estético com a consciência do poeta maduro em sua trajetória. Segundo ele: “O caso do Brasil, com música popular, é especial; é muito forte o mercado de música, é muito grande o interesse pelo que se faz... inclusive o status intelectual e político da criação de música popular no Brasil” (VELOSO, apud Hollanda, 1980, p.106).

Essa lógica “revolucionária” respaldada pelo maniqueísmo da esquerda e da direita não pode continuar sendo a referência

para a posição do sujeito que produz poesia. Wisnik (2005, p. 80) arremata: “Assim, a velha oposição entre alienação e engajamento, aplicada à produção artística, apesar de muitas vezes reeditada pela crítica naquele período (década de 70) não era mais capaz de descrever o novo campo de forças que se desenhava”.

2.3 AS DIVERSAS VOZES DO “CANTO MESTIÇOSO”

Há uma observação do escritor Caio Fernando Abreu sobre a obra do cancionista Caetano Veloso que visualiza em sua performance uma multiplicidade de vozes, as quais são responsáveis por compor o universo de sua canção. Para o escritor gaúcho, há vários sujeitos na feição dessa obra, o que acaba produzindo um caleidoscópio. Essa é a imagem que o escritor visualiza a partir de seu olhar sensível e projeta-a da seguinte maneira:

Esse caleidoscópio-Caetano, você pode girá-lo nas mãos para encontrar subitamente samba e rock, Dalva de Oliveira e Bob Marley, frevo e fado, Amália Rodrigues e John Lennon, bolero e reggae, Elvis Presley e Vicente Celestino. Por ser uma fronteira, aquela que com uma guitarra elétrica dividiu a música brasileira em antes e depois dele, Caetano não tem fronteiras. (ABREU, 2005, p. 148)

Esse caleidoscópio, como diz Abreu, já existe desde os heróicos tempos do tropicalismo. Afinal, isso já estava incorporado ao projeto desse movimento. Assim, o elemento fronteiro torna-se importante para que se possa visibilizar as imagens que dizem respeito à constituição de identidade dos textos velosianos. Considerando o que foi citado, o ser fronteiro desmonta as fronteiras, abrindo espaço, então, para lugares intercambiáveis da cultura. Daí evocar-se o “passante mestiço”, de Serres (1993), que na performance da obra de Caetano associa-se a uma escrita

cambiante da canção. Em que consiste, pois, esse entre-lugar, esse fronteiro espaço de disrupção, capaz de criar essa imagem tão ricamente sugestiva de um caleidoscópio no ambiente da cultura brasileira? O “eu sou trezentos, sou trezentos e cinqüenta” de um marioandradino Caetano Veloso que é sempre tão oswaldiano?

Esse caleidoscópio que, no espaço cultural de nossa contemporaneidade, sendo capaz de desmontar uma série de mitos do conservadorismo local, assume sua condição de mulato, levando-se em conta o que se sabe a respeito da “auto-negação” que caracteriza os diversos movimentos da história canônica de nossa cultura, principalmente, no tocante às letras. Sua imagem caleidoscópica é desestabilizadora e, por isso, instiga-nos o debate. Risério (1993, p. 79), a propósito, esclarece-nos que: “a condição mulata, com seu caráter fronteiro, intersticial, complica ainda mais o quadro, trazendo uma outra dose de ansiedade, insegurança e preocupação”. É dessa forma que essa imagem caleidoscópica associada à posição mulata do sujeito impulsiona-nos em direção ao “elemento híbrido” de Santiago, ao tratar de literatura no ensaio “Entre-lugar do discurso latino-americano”. Diz ele:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: esses dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 1978, p. 18)

Com a escolha dos textos velosianos, deseja-se colocar em cena, ou seja, pôr em relevo uma tessitura artística que implica na abordagem dos aspectos negligenciados pela cultura, mesmo que essa escolha diga respeito a um poeta que, no mercado

brasileiro da canção, já se constitua como um “medalhão”. É preciso evidenciar que sua obra, como uma performance que é investida de criticidade, estabelece um lugar de interpelação, o qual pode estar associado ao pensamento serriano: *toda evolução e todo aprendizado exigem a passagem pelo lugar mestiço* (SERRES, p. 19). Essa incursão pelo “lugar mestiço”, o entre-lugar de que fala Santiago e também Homi Bhabha, apresenta esse caráter intercambiante da cultura, em que o sujeito é um *passante mestiço*. Trata-se do “elemento híbrido”, que desfaz as noções eurocêntricas de *unidade* e *pureza*. Nesse movimento, o que se instaura é a criticidade da *diferença*.

Esse é o “novo discurso crítico” compreendido por Santiago, por meio do qual a obra cambiante, mestiça, procurará exercer o seu papel crítico, sendo a voz (ou vozes) assumida(s) pelo “sujeito da periferia”, de acordo com Cornejo Polar (2000, p. 56). Convém observar que o sujeito das canções velosianas opera esse deslocamento, incidindo em criticidade cuja pertinência da diferença traz à cena o caleidoscópio, suas diversas máscaras reveladoras da diversidade cultural.

Para Bhabha (1998, p.. 20), “a representação da diferença não deve ser lida, apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição”, mas como a mescla, o “elemento híbrido”, uma outra possibilidade de representação ou expressão que articule “a diferença cultural”. Daí poder-se ver que o Caleidoscópio-Caetano agencia essa articulação na performance lítero-musical de suas canções. Essa hibridação remete ao sentido de ambivalência que a palavra poética faz irromper em seus textos. Aí é visível a máscara velosiana, essa “expressão das transferências, das metamorfoses”, “alegre negação da identidade e do sentido único”, como afirma Bakhtin (1987, p.35) em seus estudos sobre a

cultura popular no contexto da Idade Média e do Renascimento.. Sendo que, na contemporaneidade da arte velosiana, essa expressão se dá no conjunto de inter-relações propiciado pela canção, a performance interativa dos gestos e do texto cantado, a que Bakhtin (1987) se refere como uma “peculiar inter-relação da realidade e da imagem”.

No entrelaçamento de vozes que costumam compor a canção velosiana, assumir-se mais do que se esconder é o procedimento corrente que faz revelar suas posições de identidade sempre no limiar da perspectiva político-cultural, fazendo-se a ressalva de que, quanto ao político, a relação é por outro viés, uma vez que o mais importante é desmontar, com base numa perspectiva cultural, a dicotomia esquerda/direita, considerando aspectos os quais a visão política convencional não achava importante discutir ou problematizar.

Para Caetano, o Recôncavo não é somente a metáfora reiterativa que dá voz ao lugar de onde se fala, mas uma imagem que se multiplica em diversas faces. É nesse lugar mestiço que se inscreve a fala vária do poeta, múltiplas vozes que remetem ao passado envolto no presente de *Sugar Cane Fields Forever*, quando a transposição do cenário da Liverpool dos Beatles refaz-se na serena contemporaneidade da mata urbana do Recôncavo. Desse modo, *Strawberry* transmuda-se em *sugar cane*. Veja-se o texto da canção:

Cavalinho de flecha
Eu quero, eu quero
Sou um mulato nato
No sentido lato
Mulato democrático do litoral

Vem
Comigo no trem da Leste
Peste, vem no trem
Pra Boranhém

Verdes mães
Verde Vênus
Ir, ir indo, ir, ir indo, ir, ir indo

Pra passar
fevereiro em Santo Amaro

O diálogo encenado pelos poetas Caetano e Sôsândrade, além dos Beatles, em versos tão rápidos, viabiliza uma discussão cultural que envolve os signos da urbanidade e do rural, do provinciano e do cosmopolita, a fim de travar um debate que extrapola a paisagem tacanha do mero nacionalismo. Para Wisnik¹ (2005, p. 106):

Isso demonstra que todo o seu cosmopolitismo vanguardista se alimentou da dialética entre a necessidade de forçar uma saída intelectual da província, e a de provar que o olhar sobre o mundo pode ser construído a partir do vínculo sentimental com a mesma.

É nesse sentido que uma série de canções de Caetano serão produzidas, estabelecendo uma maneira eficaz de fundir a sua origem do Recôncavo com a paisagem urbana de Salvador e de outras grandes capitais por onde ele andou. O mundo arcaico do interior, da cultura da cana de açúcar não está muito distante do comércio que era feito entre os que fornecem a matéria-prima e os que dela se apropriam em termos de grandes lucros. A relação dominador/dominado, colonizador/colonizado permeia as mesmas questões que serão problematizadas em versos pré-tropicalistas, tropicalistas e pós-tropicalistas.

O “sujeito da periferia” investe-se de cosmopolita, a partir de sua postura antropofágica, declarando-se mulato para o mundo, a fim de expor uma identidade possível entre tantas.

Diz o poeta moderno do Recôncavo: “eu nasci no Brasil e sou mulato do interior da Bahia, filho de gente do povo. (...) Gente do povo brasileiro mesmo!” (VELOSO, 2001, p. 10). Em sua fala de entrevista ou em seus versos das canções, o sujeito assume a identidade problemática. Aquela que é descartada historicamente pelos cânones culturais. Risério (1993) aborda esse problema da *auto-negação*, em seu ensaio cita as figuras ilustres de Machado de Assis, Mário de Andrade e Jorge de Lima, como aqueles que, por exemplo, mal tangenciaram a perspectiva de poderem assumir-se em sua cor de pele e no que isso poderia trazer em termos de temas e discussões relevantes para a cultura brasileira.

Por isso, torna-se pertinente trazer à baila essa questão nos poemas das canções velosianas, porque elas interagem com a tradição, sem negá-la, mas abre caminhos para novas leituras, novos posicionamentos, além de produzir uma mestiçagem na própria relação entre forma e conteúdo da canção. O aspecto híbrido é uma constante na escolha das palavras, das imagens, dos referentes. Na complexidade do conjunto que resulta de letra e música, os sons, os arranjos, os gestos da performance criativa no palco, o cenário, tudo isso envolve uma diversidade de aspectos culturais que produzem a diferença responsável por desmontar a *pureza* e a *unidade* concebidas como verdades únicas no panorama da cultura ocidental.

2.4 OS FRAGMENTOS DA DEVORAÇÃO

UM ÍNDIO

Um índio descerá de uma estrela colorida
brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade
estonteante
E pousará no coração da América num claro
instante

Depois de exterminada a última nação
indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de
água límpida
Mais avançado que a mais avançada das
mais avançadas

[das tecnologias

Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranquilo e infalível como Bruce Lee
Virá que eu vi
O axé do afoxé Filhos de Gandhi
Virá

Um índio preservado em pleno corpo físico
Em todo sólido todo gás e todo líquido
Em átomos palavras alma cor em gesto
Em cheiro em sombra em luz em som
magnífico
Num ponto equidistante entre o Atlântico e
o Pacífico
Do objeto sim resplandecente descerá o
índio
E as coisas que eu sei que ele dirá fará
Não sei dizer assim de um modo explícito

Virá
Impávido que nem Muhammad Ali
Virá que eu vi
Apaixonadamente como Peri
Virá que eu vi
Tranquilo e infalível como Bruce Lee
Virá que eu vi
O axé do afoxé Filhos de Gandhi
Virá
E aquilo que nesse momento se revelará
aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado
Oculto quando terá sido o óbvio

Essa incursão do poeta, com o apetite da devoração oswaldiana, voltado para os fragmentos da cultura, prática que se caracterizará como uma constante de sua produção incidirá sobre o tema romântico em vários momentos. Afinal, o ato simbólico de devorar consiste numa operação de leitura. Em seu disco “Bicho”, de 1977, o poeta incluirá uma de suas mais significativas reflexões poéticas sobre a cultura brasileira e o seu lugar no mundo.

A canção chama-se “Um Índio” e consiste num desses discursos poéticos instigantes da lírica contemporânea. Nela, a temática romântica é devorada pelo viés antropofágico de Caetano que, agora, retoma-a como uma profecia americana, na figura emblemática do índio. Seu primeiro verso é decisivo: “Um índio descerá de uma estrela colorida brilhante”. Caetano, nessa canção, desenha um mosaico da situação humana no planeta, a partir de sua visão local, compondo um texto em que a mestiçagem coloca-se como procedimento de construção e também como referência cultural.

Fala-se aqui em mestiçagem, como vimos desenvolvendo ao longo deste estudo, ou seja, traço que caracteriza o entrecruzamento de culturas e de linguagens, como um entrelaçar-se de procedimentos textuais que estão interligados à idéia de devoração, desde que esse modo de pensar a cultura não seja pontuado por uma visão hierárquica.

Em seu texto, Caetano aborda a relação homem x cultura numa dimensão poética, distanciando-se das visões tradicionais que reforçam o sentimento etnocêntrico. Para ele, a visada é a de se contrapor ao etnocentrismo. Desse modo, o sujeito que devora, voltando-se para essa idéia de um índio pós-romântico, de acordo com o sentido redutor da história literária, opera através do mosaico de fragmentos que compõem um possível cenário de utopia. Longe da noção representacional, sua visão é a de uma

ligação entre o homem e o mundo da tecnologia, na qual irrompe a figura simbólica do índio, emblema da nacionalidade. Conforme Wisnik² (2005, p. 89):

Em “Um Índio”, esse herói ‘preservado em pleno corpo físico’ é ao mesmo tempo um símbolo mítico nacional — o ‘bom selvagem’ dos árcades e dos românticos — e uma figura concreta, atual, como o cacique Juruna, que despontaria pouco tempo depois na cena política, ou os sobreviventes da mais recente chacina nas disputas territoriais com seringueiros ou garimpeiros. Mas, acima de tudo, é uma síntese poderosa das misturas raciais transnacionais, como o resultado de laboratório da mais perfeita miscigenação humana...

O cenário fantástico em que surge esse personagem híbrido, já que constitui a multiplicidade de um composto transnacional, como uma mistura de signos da diversidade cultural do planeta, tais como: o negro muçulmano estadunidense (Muhammad Ali); o indígena brasileiro idealizado pela visão etnocêntrica colonizadora (Peri); o oriental popularizado pela massificação do cinema dos EUA (Bruce Lee); a magia do carnaval afro-baiano em consonância com o pacifismo internacional, prevê a irradiação de um ser que nos redima enquanto nação que se reduz a um atraso incompreensível e inaceitável. Esse outro que “virá” com ares completamente tecnologicado associa-se, seguramente, à visão oswaldiana do homem natural tecnizado, fruto de sua metafísica bárbara, mas agora em outra perspectiva.

2.5 UM BANQUETE DE TEXTOS

A relação ou a inter-relação entre textos é, conhecidamente, um procedimento corrente, quando opera uma escritura que impulsiona o discurso criativo. A fim de compreender melhor como isso acontece, veja-se o seguinte:

Devo minha primeira noção do problema do infinito a uma grande lata de biscoitos que deu mistério e vertigem a minha infância. Nos lados desse objeto anormal havia uma cena japonesa; não recorro às crianças ou guerreiros que a compunham, mas sim que em um canto dessa imagem a mesma lata de biscoitos reaparecia com a mesma figura, e nela a mesma figura, e assim (ou ao menos em potencial) infinitamente... Catorze ou quinze anos depois, ali por 1921, descobri em uma das obras de Russell uma invenção análoga de Josiah Royce. Este imagina um mapa da Inglaterra, desenhado em uma porção do solo da Inglaterra; esse mapa — por sua precisão — deve conter um mapa do mapa, que deve conter um mapa do mapa do mapa, e assim até o infinito... Antes, no Museu do Prado, vi o conhecido quadro velazquiano de *As Meninas*: ao fundo aparece o próprio Velázquez, executando os retratos unidos de Filipe IV e de sua mulher, que estão fora da tela, mas que são repetidos por um espelho. Ilustra o peito do pintor a cruz de Santiago; é fama que foi pintada pelo rei, para fazê-lo cavaleiro dessa ordem... Lembro-me de que as autoridades do Prado tinham instalado um espelho em frente, para continuar essas magias. Ao procedimento pictórico de inserir um quadro dentro de um quadro corresponde nas letras o de interpolar uma ficção em outra ficção. (BORGES, 1999, p. 504)

No pequeno relato, que se insere em um artigo do escritor argentino Jorge Luis Borges, no qual se tem uma descrição de

uma cartografia do infinito que se coloca em trânsito no mundo das linguagens, lê-se o comentário a respeito do procedimento intertextual (seja literário, visual, comercial etc), o qual é percebido como uma interpolação textual. Essa questão nos encaminha à noção de intertextualidade ou de diálogo entre textos, permeada pela sua dimensão cultural. Esse problema é pensado por Barthes (1977, p. 49) da seguinte forma: “E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito — quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”.

Em “Cobra Coral”, ao trazer o texto de Montaigne e o texto dos primitivos, em um entrelaçamento pontual, vê-se que, nesse diálogo, acontece a revivescência ou a retomada do sentimento antropófago. O procedimento intertextual é antropofágico, já que possibilita uma interlocução entre sujeitos diferentes. Dissemina-se o sentimento antropófago numa “coabitação de linguagens” (Barthes). Efetua-se o movimento de regeneração dos textos revivescidos pelo recorte. Refaz-se uma trilha poética, a partir de um discurso (a leitura-análise) filosofia francesa que busca, de acordo com a sua visão, assimilar o outro, o canto primitivo que ecoa, na “coabitação das linguagens”, reabilitado. Essa reabilitação das vozes primitivas até a contemporaneidade é o dado fundamental da operação antropofágica, que é efetuado através do percurso que liga Montaigne a Caetano Veloso.

Cobra Coral

Pára de ondular, agora, cobra coral
a fim de eu copie as cores com que te
adornas
a fim de que faça um colar para dar a minha
amada
a fim de que tua beleza

teu langor
tua elegância
reinem sobre as cobras não corais

A recuperação da canção dos autóctones por Montaigne é objeto da devoração dos poetas brasileiros. Waly Salomão assina o texto, enquanto tradução da tradução, para que Caetano interprete-a. Evidencia o efeito contrário do processo cultural, ou seja, um efeito de descolonização. O texto selvagem é apropriado pela cultura ocidental como expressão sua, entretanto o movimento que se dá de Montaigne à canção brasileira desfaz a provável hierarquização cultural. O poema-canção dos autóctones transporta-se do pensamento erudito ocidental para o viés criativo da cultura de massas.

3 AMÉRICA, OUTRAS AMÉRICAS

3.1 A VISÃO DA AMÉRICA: PROFUSÃO DE SIGNOS

Três Caravelas
(A . Algueiró e G. Moreau)

Um navegante atrevido
Salío de Palos um día
Iba com tres caravelas
La Pinta, la Niña y la
Santa Maria
Hacia la tierra cubana
Con toda su valentia
Fué con las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la
Santa Maria
Muita coisa sucedeu
Daquele tempo pra cá
O Brasil aconteceu
É o maior, que há
Um navegante atrevido
Saiu de Palos um dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a
Santa Maria
Em terras americanas
Saltou feliz certo dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a
Santa Maria
Mira tu que cosas pasan
Que algunos años después
En esta tierra cubana
Yo encontré a mi querer
Viva el señor Don Cristóbal
Que viva la patria mia
Vivan las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la
Santa Maria
Viva Cristóvão Colombo
Que para nossa alegria
Veio com três caravelas
La Pinta, la Niña y la

Santa Maria
E a Santa Maria
E a Santa Maria

Para Caetano Veloso, a visão da América é problematizada pela sua paixão pela língua portuguesa, a qual incide em questões culturais relacionadas ao Brasil e de suas implicações com a cultura que emana do mundo lusófono. Quanto a ele, há mais interesse ao que está associado à colonização portuguesa do que à espanhola. Diz ele: “Os portugueses não parecem ter chegado a fundar um país propriamente, mas deram um jeito de sugerir que não aportaram a uma parte da América e sim a uma totalidade absolutamente outra a que chamaram de Brasil” (VELOSO, 1997, p. 14).

Três Caravelas pertence ao disco-manifesto do Tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circensis*, e, como toda canção, é híbrida, uma salsa-abolerada, uma marchinha. E narra a viagem de Colombo na trilha para o Novo Mundo. Seus versos misturados, intercalando o português e o espanhol, dão o tom gracioso para a interpretação trivial da descoberta da América. O tropicalismo na diversidade de suas canções procurou encenar essa visão da América, a partir da constelação multifacetada de signos que dessem conta de sua proposta, uma intervenção artístico-cultural que desafiava os códigos estéticos e políticos de sua época. A canção, transportando-nos para a confluência da colonização portuguesa com a da América Espanhola, enfoca o nosso passado colonial. A ironia tropicalista poderia estar, nesse caso, celebrando a visão do paraíso que tanto entusiasmava os viajantes. Há, nessa interpretação tropicalista, não só a estratégia do jogo, do lúdico, como também a intenção de sublinhar a importância da América.

Em 1979, em seu disco *Cinema Transcendental*, Caetano grava *Elegia*, fragmento de um poema de John Donne (*Elegia: indo*

para o leito), traduzido por Augusto de Campos e musicado por Péricles Cavalcanti. Volta-se Caetano para outra musa americana, agora interpretando uma voz inglesa que se coloca, em seu texto, como se fosse um Colombo. Trata-se de um momento de grande beleza, em que o público consome um poeta desconhecido, ainda fora dos cânones, por intermédio do mercado musical no Brasil. Donne é um poeta inglês do século XVII, ligado aos chamados “metaphysical poets”, conforme a crítica, cuja poesia se voltava para uma incursão na racionalidade, desfazendo-se, ligeiramente, dos apegos aos conteúdos relacionados ao coração. Acontece que, no caso de Donne, isso não é completamente aceitável, pois sua poesia reúne elementos que envolvem o pensamento e as sensações. *Elegia* é um poema de natureza erótica, no qual o corpo vem à tona como objeto de idéias que expressam a sensualidade. Vejamos o fragmento gravado por Caetano:

Elegia

Deixa que minha mão errante adentre
Atrás, na frente, em cima, embaixo, entre
Minha América, minha terra à vista
Reino de paz, se um homem só a conquista
Minha mina preciosa, meu império
Liberto-me ficando teu escravo
Onde cai minha mão meu selo gravo
Nudez total: todo prazer provém do corpo
(Como a alma sem corpo) sem vestes.
Como encadernação vistosa,
Feita para iletrados, a mulher se enfeita
Mas ela é um livro místico e somente
A alguns a que tal graça se consente
É dado lê-la.
Eu sou um que sabe.

O poema de Donne reporta-se para o tema mais tradicional da lírica do Ocidente, que é o amor. E, nesse caso, não se configura simplesmente o amor sublimado e distante, mas o amor carnal. A sensualidade exaltada no poema é controversa à visão casta do

mundo religioso puritano. Donne, deão e místico, investe contra a sublimação, fazendo, em sua *Elegia*, o elogio do amor sensual.

O erotismo do texto é aproveitado na performance da canção, em que os movimentos que tocam o corpo, explicitados nos primeiro e segundo versos, são entoados de forma que o canto signifique os movimentos da transa, do contato amoroso.

Interessa a associação efetuada entre o corpo da mulher amada e a América, em que a conquista transforma-se na metáfora da conquista do corpo, corpo da mulher, corpo da América. Como o navegante atrevido e descobridor, o sujeito que conquista o corpo da amada é um errante metonimizado pela imagem sensualíssima da mão que invade, aos poucos, os territórios do corpo.

O paraíso, então, são a carne e os desejos que ela propicia. Carne onde se inscreve a libido marcada pelo envolvimento dos corpos. O lugar da nudez é determinado, há o território da alma e o do corpo. A sensualidade, sem sublimação, aliada a prazer evocam um certo hedonismo, que se declara com firmeza: “Nudez total: todo prazer provém do corpo sem vestes”.

Para o poeta inglês, assumindo a máscara do conquistador, como um Colombo, idéia ou visão do paraíso, das terras ignotas do Novo Mundo, é transplantada para a figura da mulher: “minha mina preciosa, meu império”. Caetano incorpora o “metafísico” Donne, no âmbito da cultura de massas, misturando música popular com poesia erudita, numa parceria com a poesia concreta, já que o trabalho de tradução foi realizado por um de seus representantes.

Voltando-se para o momento tropicalista, vê-se que Caetano Veloso tem o interesse em investir na discussão em torno da América, interpretando canções que abordam o tema, mesmo que não sejam de sua autoria. Dessa forma, irão surgir idéias que estão relacionadas ao tema da revolução (a de Cuba é um exemplo para o mundo) e à própria identidade do tropicalismo como um acontecimento que está associado à noção de identidade

cultural. No primeiro caso, vive-se a efervescência de movimentos estudantis e operários de esquerda, há uma expectativa quanto a mudanças radicais da realidade socioeconômica, principalmente, no tocante aos países capitalistas periféricos, como forma de se libertar do poder imperialista e, por outro lado, a alegoria da fusão das culturas, ligada a elementos representativos da nossa formação identitária, mesclados de tons urbano-industriais e folclóricos e a faceta irônica que se reveste de um humor debochado sobre a história, o que constitui um procedimento dessacralizador.

A canção *Soy loco por ti, América*, composta por Gilberto Gil e Capinan, é um exemplo significativo dessa problemática. Nela, os temas comuns a respeito da imagem da América e os elementos híbridos que a compõem trazem à baila a visão tropicalista, bastante clara no texto e na interpretação. A mestiçagem cultural é representada na própria composição da letra, em que a utilização da mistura entrelaçada de duas línguas superpõe palavras e versos, a fim de compor o cenário momentâneo da americanidade. O tom de latinidade é dado pela hibridez da língua espanhola e da língua portuguesa, formando, com esse portunhol criativo, um mosaico surpreendente de imagens e expressões que traçam a representação da América. Vejam-se os seguintes versos:

Espero a manhã que cante
El nombre del hombre muerto
Não sejam palavras tristes
Soy loco por ti de amores

Neles resplandece a figura de Che Guevara, ícone da guerrilha e da revolução cubana, associada à esperança do “do dia que virá”, a manhã de um novo tempo para a América pobre e colonizada.

Em um contexto voltado para a articulação de uma dinâmica política fortemente engajada e que visava a uma

instrumentalização da arte, marcando-a com signos de engajamento, a fim da plenitude da revolução, uma vez que o mundo da Guerra Fria respirava um ar de conflitos políticos que se polarizavam em esquerda e direita e em cuja cena destacavam-se as referências entusiasmadas da revolução cubana e do maio de 68 na França, uma canção que tematizasse tal cenário não poderia eximir-se da inserção dos fatos primordiais do momento histórico em sua materialidade estética. Conforme Ridenti (2000, p. 270):

[...] o florescimento cultural no período revelou-se diferenciadamente na literatura, no teatro, no cinema, nas artes plásticas e na música popular. São daquele tempo diversos movimentos, que produziram importantes obras de arte no seio do Cinema Novo, do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, dos espetáculos do Teatro Opinião, dos CPCs da UNE, da Bossa Nova, da música popular brasileira, da coleção de livros de poemas *Violão de Rua*, do concretismo, das exposições de artes plásticas e do tropicalismo.

A ênfase dada à diversidade de referências culturais e de temas é um elemento importante para se pensar as canções do repertório de Caetano que, no contexto do tropicalismo, colocam-se como produtos que viabilizam uma conseqüente discussão a respeito do tema da americanidade. Sabe-se que há uma marcante produção de signos culturais, ligados a diferentes atividades artísticas, tais como: o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correa; o cinema de Glauber Rocha; os penetráveis de Hélio Oiticica, que representam as formas mais radicais de intervenção estética desse momento.

O que se delinea, na vertente musical apregoada pela produção de Caetano, é a emergência de uma visão diferente do problema, a realidade latino-americana, que passa a ser agora

enfocada por um meio pensante que destoa daqueles os quais são emblemas das formas de pensamento nacionais canônicas. Em um cenário vibrante em que as questões voltadas para o engajamento e lutas políticas são fundamentais, a América Latina é um foco atraente e disseminador de debates. Isso propicia uma discussão empenhada na constituição de uma identidade nacional, para aqueles que se colocam no âmbito de uma cultura voltada para a idéia de territórios limítrofes e fixos, que são afins a sua visão política. Logo, a música popular não poderia ficar alheia a essa questão. A noção convencional de identidade fixa não convém à nossa análise, que está mais de acordo com o que afirma Coelho (2004, p. 201):

Este conceito de identidade vem sendo substituído, atualmente, pelo de identificação: mais do que um sistema, armado por unidades significantes estáveis a que correspondem unidades de significado perenes, o que se teria hoje seria um processo de unidades cambiantes, como significantes e significados, no qual os indivíduos e grupos entram e do qual saem intermitentemente, ao sabor de motivações de diversificada origem.

Falar em americanidade é colocar em cena um conceito operatório problematizador, que diz respeito às inquietações de quem produz arte no Brasil, relacionado a questões político-culturais. Esclarecendo a compreensão da idéia de americanidade, afirma Bernd (2005, p. 113):

Justifica-se o esforço por ser um conceito intimamente associado às questões de identidade, podendo corresponder a um anseio de afirmação identitária mais abrangente, para além das nacionalidades, dos gêneros e das etnias, por tratar-se de um desafio de identificação continental.

A problematidade desse conceito incide na construção do texto de algumas canções do repertório de Caetano, algumas das quais ele apenas interpreta, mostrando-se assim seu co-autor, já que ao interpretá-las assume uma identificação enquanto sujeito criador. Sua posição de sujeito está inserida nessas canções, pois o que ele canta e interpreta representa as angústias que são próprias do interesse de seu pensamento quanto a uma intervenção no debate cultural brasileiro, visando ao seu lugar no mundo.

O texto da canção é montado a partir de versos que misturam a língua portuguesa e a língua espanhola, utilizando um portunhol o qual produz efeitos de ambigüidade, em que o sentido rarefaz-se dando visibilidade à diferença. Observa-se que no encarte de letras do disco *Caetano Veloso*, de 1967, o verso da canção que será analisada, está escrito assim: “que su nombre sea Marte”, já na edição do livro *Todas as Letras*, que reúne as obras de Gilberto Gil, e também no encarte do cd *Fina Estampa ao Vivo*, grafa-se: “que su nombre sea Marti”. Não é de nosso interesse comparar encartes e registros da letra para fazer estudo crítico do texto, mas tais referências são úteis no sentido de se chegar aos significados que podemos ler a partir das sugestões que o texto da canção abre, a fim de que se possa efetuar uma interpretação.

Na primeira parte do texto, referindo-se à mulher desejada como configuração de uma América de face feminina, uma vez que os nomes da terra americana e da mulher confundem-se enquanto objetos de desejo e de pensamento do poeta, há os versos seguintes: “su nombre sea marte/que su nombre sea marte”. Nestes versos lê-se a referência ao planeta vermelho Marte, de que se pressupõe a leitura do sentido figurado da cor vermelha estar associada à cor simbólica das lutas de esquerda, como também

pode ocorrer um outro sentido relacionado à representação do guerreiro, no que diz respeito a posição de Marte na mitologia clássica. É assim que o deus masculino empresta à figura da “mujer playera”, a natureza da mulher americana, guerreira e forte, lutadora. América é uma condição de luta, de transformações, de insubmissão quanto ao seu lugar de subalternidade no contexto político-econômico do mundo.

Uma outra leitura, associada ao plano sonoro do texto, pode relacionar-se ao poeta e pensador cubano José Martí, símbolo de nacionalidade e cujos escritos voltaram-se para a constituição de uma identidade americana mestiça. Nessa primeira estrofe, em que se encontram os versos citados, lê-se: “Tenga como colores la espuma blanca de Latinoamérica”, agora explicitando a idéia de americanidade ligada ao contexto de uma maneira identificada como América Latina, território político marcado por sérias desigualdades sociais, lugar de contrastes significativos no qual incide o alarmante abismo entre uma pequena elite privilegiada pela riqueza e os grandes bolsões de miséria.

Na estrofe seguinte, depois dos refrães, o texto poético contaminado de lirismo romântico que compreende, em termos históricos, um aspecto literário da expressão americana, apresenta as terras da América como um “corpo cheio de estrelas”, o qual inquieta o sujeito poético ao dizer: “Como se chama a amante/ desse país sem nome/esse tango, esse rancho, esse povo, disse-me arde/o fogo de conhecê-la”. Nestes versos, o erotismo da função poética que envolve o texto incide com a inquietação que busca uma identidade. Indaga-se pelo nome do continente, sempre representado pela relação amorosa, em que os gêneros musicais diversos e a diversidade do próprio povo, no tocante a suas formações étnicas afetam o corpo do sujeito poético.

Podemos lembrar o que afirma Todorov (1996, p.28) sobre Cristóvão Colombo em seus diários de navegação, quando da descoberta das terras americanas:

O primeiro gesto de Colombo em contato com as terras recentemente descobertas (conseqüentemente, o primeiro contato entre a Europa e o que será a América) é uma espécie de ato de nomeação de grande alcance: é uma declaração segundo a qual as terras passam a fazer parte do reino da Espanha.

Percebe-se que o “ato de nomeação” é uma ação de poder capaz de demarcar o território de posse da conquista, porque nomear significa apoderar-se. Na canção, “o país sem nome” já indicia esse poder que explora e descaracteriza, já que o seu texto aponta para utopia que desmonta e desconstrói a idéia de poder do colonizador, sugerindo que o erotismo da busca pelo conhecimento do outro, agora se dá por uma inquietação de liberdade. Assim, o que importa é trazer o outro, que é o novo, cujo nome ainda não se conhece, por se tratar de um não-lugar, um espaço de passagem, de deslocamentos.

Esse espaço coloca-se como uma utopia que se ergue a partir do trabalho de desconstrução. Dessa forma, o percurso amoroso pela busca do conhecimento do outro traz à tona seus referentes principais como marcas caracterizadoras de uma nova nomeação. Os signos da revolução sinalizam para essa nomeação libertadora, que está inscrita nestes versos: “El nombre del hombre muerto/ya no se puede decirlo, quién sabe?/antes que o dia arrebente”. O nome revela-se um interdito, aquilo que não se pode dizer, enunciar e, por isso, esse nome proibido deverá ser o motor da revolução, desejando-se que esse nome “muerto” transforme-se em outro nome, “pueblo”.

Assim o texto da canção enuncia: “Antes que o dia arrebente/antes que o dia arrebente/el nombre del hombre muerto/ antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica/el nombre del hombre es pueblo”. Isso implica a referência ao signo “Che”, que emblematiza a revolução. Na verdade, o sujeito canta o sucesso da revolução, solidariza-se com ela, confiando na manhã que cante “el nombre del hombre muerto”, com um sentimento de júbilo e palavras de amor. De acordo com Paz (1984, p.197):

Gente das cercanias, moradores dos subúrbios da história, nós, latino-americanos, somos os comensais não convidados que se enfileiram à porta dos fundos do Ocidente, os intrusos que chegam à função da modernidade quanto as luzes já estão quase apagando — chegamos atrasados em todos os lugares, nascemos quando já era tarde na história.

Com base nisso, pode-se pensar a condição marginal do sujeito latino-americano no contexto de um processo de colonização que, ao longo da história assume os ares de um mundo globalizado, colocando-nos, os da América Latina, em uma posição inferior, na qual os discursos etnocêntricos não prescindem de manter-nos “comensais não convidados” para o banquete que celebra a sua dominação e sem o sentimento de inferioridade, que nos coloca como sujeitos de um lugar periférico sem expressão considerável.

Diante disso, vê-se a emergência de uma expressão identitária da nossa produção estética, enquanto texto de reflexão da potencialidade criativa, que poderá acontecer a partir de uma visão da modernidade a qual provoque o diálogo intercultural, sem se deixar assimilar pelo discurso hegemônico do colonizador. Mesclando o discurso poético, por meio de procedimentos textuais,

que se interpõem num jogo de simultaneidades semióticas, operando uma relação que não estabelece hierarquia, projetando as palavras para uma perspectiva de significação dialógica, em que o pitoresco e o urbano, o afetivo e o revolucionário convergem, visando à constituição de um mundo comum, o texto das canções que recortam a paisagem da Latinoamérica, possibilitando que se ouçam as vozes da paixão amorosa, por sua vez também política.

Contribuindo, em uma visada histórica, para pensar o processo de descolonização cultural, com o texto híbrido da canção, o intérprete Caetano conduz o seu projeto tropicalista como um antecessor de seu outro projeto, o denominado Brasil, que virá a ser desenvolvido em seguida nos seus trabalhos da década de 80. Chiampi (1980, p.112), ao historiar o processo de americanidade, afirma: “Nessa busca agônica e contraditória da identidade do ‘ser latino-americano’, o resultado é a *consciência das diferenças*, cuja função é estimular um projeto de superação da marginalidade histórica, imposta aos povos latino-americanos”. Para efetivar esse investimento, resgata o ensaio de José Enrique Rodó, *Ariel*, no qual o ensaísta vislumbra no texto *A tempestade*, de William Shakespeare, a imagem de Calibán, o símbolo da irracionalidade, da sensualidade e da selvageria, atributos que se associam à condição de inferioridade latinoamericana. Pode-se indagar em que sentido a textualidade lítero-musical de Caetano e de seus parceiros é uma ferramenta necessária para desestabilizar o discurso americanista canônico e reacionário, configurando-se uma contribuição ao debate da americanidade em viés pós-moderno?

Pode-se depreender que essa intervenção do poeta cancionista refluí da série literária para o texto híbrido da canção e de toda a discussão que a envolve. Deseja-se saber de que forma o discurso americanista desperta o interesse de Caetano,

observando-se o seu tangenciamento ou sua interpelação, que viabiliza a sua produção artística — a arte do “escravo das canções” — transformando-se em uma reflexão, em um investimento crítico, em uma performance cujo propósito é envolver a cultura brasileira no trânsito com o legado da chamada cultura ocidental. Nessa inter-relação, opera-se o discurso da desconstrução, fazendo com que se clarifique a diferença. Procura-se perceber em que ponto o seu olhar é um dispositivo que descentra o objeto da questão, permitindo que esse objeto, por ser híbrido, adquira o caráter de um agenciador ligado a uma identidade em movimento.

A obra de Caetano reveste-se da capacidade de engendrar esforço no sentido de visibilizar essa identidade no contexto da cultura ocidental, com a vontade de desfazer a noção de inferioridade calibânica às voltas com o mundo da globalização, no mundo da explosão das imagens que compõem a supermodernidade como entende Augé (2005). É por isso que ele dialoga positivamente com o escritor Oswald de Andrade, em torno do conceito de antropofagia, impulsionando a vertente tropicalista da cultura moderna brasileira, com a força de deslocar o padrão da modernidade, sua expressão canônica, uma vez que seu trabalho suscita novas questões e posicionamentos em relação ao agenciamento das culturas. O neo-antropófago Caetano faz emergir um novo pensamento no centro de uma ordem pensante, na ordem do discurso que constitui uma tradição dos estudos sobre os temas da brasilidade e da americanidade. Para o poeta tropicalista, o exercício da prosa de “Verdade Tropical”, seu livro de memórias, é “uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções”, o que resulta num trabalho simultâneo de seu fazer artístico, quando a atividade exclusivamente musical faz com que ele dedique menos tempo à atividade crítico-teórica, sem subestimá-la.

O seu trabalho de recorte poético e reflexivo sobre a América está presente em ambas atividades, mostrando que sua produção de cancionista não elide a de pensador. A simultaneidade dessas práticas intelectuais e criativas traz, como um *topos* recorrente, a questão da americanidade espalhando-se na mestiçagem de suas canções. Vê-se então a idéia de americanidade como um elemento de sua reflexão que não se afasta da noção de brasilidade, já que esses espaços abstratos são móveis e se deslocam produzindo temporalidades em trânsito, pensamentos que se situam em não-lugares.

3.2 A CANÇÃO, O DESEJO E O MERCADO

Em tempos pós-tropicalistas, já às voltas com a década de 90, assegurado o lugar de Caetano no ambiente multifacetado da música popular, a questão referente ao olhar que se debruça sobre a América é outro. Os procedimentos de mestiçagem cultural continuam a ser trabalhados nos textos e na performance das canções, porém as implicações que surgem nessas condições de produção têm uma nova diretriz. Agora discutir a americanidade passa a ser uma proposta diferente, já que a preocupação com o político não constitui, preferencialmente, a tônica. Precisa-se, pois, identificar em que a temática pode ter contornos de significação para o contexto da pós-modernidade.

São visíveis e compreensíveis as relações que Caetano estabelece entre o Brasil enquanto nação, que ele chama de país em seu ensaio, e os Estados Unidos. É assim que toda a discussão que ele empreende segue nessa direção, o que permite à crítica reconhecer o seu distanciamento em relação ao mundo da cultura hispânica. Além do mais, ele próprio, em artigos e entrevistas, expressa-se de uma forma que reforça esse sentimento. Mas,

ainda assim, a sua visão cultural não sendo estreita e pautando-se pela pluralidade, abre brechas para que a discussão seja ampliada. É importante entender o que ele afirma:

Do fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando eternamente a meio milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa, saem estas palavras que, embora se saibam de fato despreziosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida neste final de século. (VELOSO, 1997, p. 19)

O movimento de suas canções energizado pelo repertório diversificado e corajoso, que sempre dialogou entre discursos culturais diferentes e nunca descartou as possibilidades das mídias, faz Caetano emitir pensamentos que reflitam o vário alcance de suas investidas estéticas. O acento internacionalizante do entretenimento, as ligações com as articulações da indústria cultural são um dado importante para a compreensão de suas vozes e máscaras. As relações de sentido entre Brasil e América mediadas pela sua inevitável comparação com os Estados Unidos atravessam a produção de Caetano, seja em suas canções, em seus artigos, em suas entrevistas. O hemisfério sul não deixa de ser fonte de reflexão, desde a inter-relação com o legado modernista da antropofagia até as imagens provocadas por recordações distantes de Santo Amaro da Purificação, em que a música de origem hispânica povoa seu desejo de infante.

Na confluência do desejo e da exigência do mercado, sem que o discurso de natureza política mobilizado pelos tropicalistas, sempre caracterizado pelo viés da ruptura, irrompa como um elemento necessário à visão estética e à cultura de massas, Caetano investe como cantor/intérprete tirando do baú musical canções que preenchem o seu desejo de indivíduo e profissional da canção, dentro de um contexto que requer qualidade e competência.

Seria esse procedimento simplesmente avesso à intervenção da década de 60, já que a referência explicitamente política não é acionada? Em que o discurso agora é permeado pelo pensamento pós-moderno?

Ao propor um resgate das vozes que expuseram suas oposições a respeito da América, Coutinho (2003, p.46) afirma: “Nesse quadro múltiplo, contraditório, o discurso sobre a americanidade ocupa primeira plana, transparecendo em todas as formas de atividades culturais, mas é talvez na ensaística que melhor se desenvolve”. Essa ênfase de Coutinho, em sua análise, é dada ao século XIX, sem perder de vista a história desse discurso desde a Colonização. Tal discussão irromperá no âmbito da cultura de massa, sendo posta em cena na esfera da canção popular. É aí que a produção intelectual de Caetano incidirá, sem que se esqueça sua intervenção em termos da ensaística, a qual também se revela voltada para o tema. Às voltas com essa temática, o cancionista traz à baila aspectos relacionados à contemporaneidade, dialogando com as posições já consolidadas e que são postas em questão ao envolverem as relações interculturais no que diz respeito à América.

Na condição de cantor, ou intérprete, Caetano incursiona pela canção latino-americana de vertente hispânica. Isso se faz não somente para “ampliar o mercado”, como ele próprio dá

a entender em texto escrito para contracapa do cd, mas com o desejo de renovar o diálogo entre a canção brasileira e os seus desdobramentos que acontecem no intercurso da temática americana.

Em “Fina Estampa ao Vivo”, a primeira música é *O Samba e o Tango*, composição de Amado Regis, cuja letra é escrita misturando os dois idiomas, o português e o espanhol, operando um entrecruzamento lingüístico que propõe um diálogo interamericano. Em sua versão, a ironia é contrabalançada pelo tom gracioso que é dado à interpretação, em que a sensualidade é intencional para enfatizar a cordialidade. Dessa forma, o sentido da mestiçagem, relacionado à questão da mistura racial, faz-se explícito como um elemento referenciador da tradição do discurso que enfoca a cultura. Veja-se o texto da canção:

Chegou a hora!/Chegou...chegou!/Meu corpo
treme e ginga/Qual pandeiro/A hora é boa/E
o samba começou/E fez convite ao tango/Pra
parceiro/Hombre, yo no se porque te quiero/
Yo te tengo amor sincero/Diz a muchacha
do Prata/Pero, no Brasil é diferente/Yo te
quero simplesmente/Teu amor me desacata/
Habla castellano num fandango/Argentino
canta tango/Ora lento, ora ligeiro/Eu canto
e danço, sempre que possa/Um sambinha
cheio de “bossa”/Sou do Rio de Janeiro.

É importante sublinhar o fato de que Caetano inicia o seu show “Fina Estampa”, conforme DVD homônimo, com essa canção, um samba que foi grande sucesso da cantora luso-brasileira Carmem Miranda, na década de 30 do século XX, e que põe em evidência relações inter-culturais da América do Sul. Sua letra, o texto da canção, articulando dois gêneros musicais, o brasileiro e o argentino, estrutura-se a partir de um jogo lingüístico que mistura línguas e culturas.

Monta-se uma proposta intercultural viabilizada pela interpretação de Caetano, na qual o sujeito da enunciação dialoga em duas perspectivas, ou seja, a “interação” ocorre através de um diálogo que explicita duas posições inter-cambiantes: ora o sujeito coloca-se em contato criativo com o outro (“... o samba começou/e fez convite ao tango pra parceiro”); ora coloca-se individualizado, exibindo-se ao interlocutor (“Eu canto e danço, sempre que possa/ um sambinha cheio de bossa,/sou do Rio de Janeiro”). A identidade carioca, como metonímia do ser brasileiro, é encenada com vistas a uma representação da nação. Ressaltam-se o aspecto coletivo do samba e o caráter individualista do tango. Afirma Castelo Branco (2006, p.54):

Brasil e Argentina viviam então um ambiente (refere-se a meados do século XIX às primeiras décadas do século XX) de construção da identidade nacional e de transformação do trabalho em mercadoria, o que aumentava a necessidade de disciplinar a economia de mercado. Ao mesmo tempo, as cidades, principalmente as capitais, como Rio de Janeiro e Buenos Aires, passavam a ser vistas como espaços do progresso, da modernização, da imagem da nação; enquanto a população urbana começava sua inclusão não só no jogo político, mas no mercado de consumo via indústria cultural.

Enquanto gêneros musicais, o samba e o tango dividem uma herança comum, que é a cultura afro-americana. Quanto a isso, esclarece Grunewald (1994, p.11):

Mas, como observa Pompeyo Camps, em *Tango y ragtime*, “a ingerência do negro no nascimento do tango é mais do que evidente’.(...) Enquanto o tango foi ‘coisa de negros’ não perdeu a alegria nem a picardia. (...) Quando foi adotado pelo branco, o nativo e o filho do emigrante [sic], que viu frustradas

suas ilusões de 'fazer a América', o tango... começou a submergir em letras que falam de decepções, traições, ultrajes, misérias, álcool, cárcere, solidão e angústia existencial na cidade”.

Ao longo do tempo, essa origem foi se alterando e esses gêneros se distanciaram por razões históricas, políticas e sócio-econômicas. As transformações por que passaram estão interligadas ao elemento mestiço, que some da constituição da cultura argentina, enquanto que, no Brasil, é acentuada e preservada, apesar de seu lugar marginal em termos socioculturais. A mestiçagem brasileira endossará a sua formação da identidade cultural, como enfatizam alguns ensaístas. É possível afirmar que em *O Samba e o Tango* o enunciador declara sua simpatia pelo tango, embora invoque a mistura dos gêneros, a fim de valorizar a identidade cultural associada a esse gênero. Contextualizando o problema, Wisnik (2004, p. 205):

A fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana. Transformando as danças binárias européias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano, em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para o 'modo de produção de mercadorias.

Em sua interpretação, no início do show *Fina Estampa*, com a intenção de homenagear, neo-antropofagicamente, o repertório criativo da cultura hispano-americana, Caetano introduz sua performance musical com *O samba e o Tango*, retomando

Carmem Miranda num viés joãogilbertiano. Dessa forma, minimiza o ritmo do tango, privilegiando o samba com seu toque pós-tropicalista de bossa-nova, o que o faz assumir a máscara do malandro (o arlequim da fábula de Michel Serres), cuja identidade é híbrida, mas de feição carioca.

Para além da ampliação do mercado hispano-americano do cantor, possibilitado pela gravadora, e da satisfação do desejo pessoal de Caetano por simplesmente cantar um repertório que lhe traz de volta sua infância numa cidadezinha do interior do Brasil, a escolha da canção “Samba e o Tango”, com seu diálogo aparentemente banal, evoca também a interculturalidade. Realizar a necessidade mercadológica com vistas ao aumento de consumidores do produto estético, um cd de canções, e das apresentações internacionais parece ser a realização das urgências da indústria cultural no âmbito da pós-modernidade.

Nessa dimensão, o sujeito pós-moderno, afeito às urgências de sua condição individual e desejo pessoal, sem a intenção de efetuar um discurso político com que contemporizou na década de 60, quando a mistura das línguas e dos signos da América interfere na canção dentro de um projeto cultural que pensa o momento sem descartar o mercado, já que o projeto tropicalista tinha consciência da importância da cultura de massas, não está dissociado das questões que se relacionam à mestiçagem.

Embora o mundo da cultura hispânica não tenha a mesma importância que os outros signos da América para o poeta, sua investida nesse mercado, às voltas com os expedientes da indústria cultural, resvala para a inter-relação de culturas, e aponta para os sentidos da hibridação que permeiam sua produção artística.

3.3 O SENTIMENTO ENTRE NÓS E ELES

AMERICANOS

Americanos pobres na noite da Louisiana/
Turistas ingleses assaltados em
Copacabana/Os pivetes ainda pensam que
eles eram americanos/Turistas espanhóis
presos no Aterro do Flamengo/Por engano/
Americanos ricos já não passeiam por
Havana/Viados americanos trazem o vírus
da aids/Para o Rio no carnaval/Viados
organizados de São Francisco conseguem/
Controlar a propagação do mal/Só um
genocida em potencial/— De batina, de
gravata ou de avental —/Pode fingir que não
vê que os viados/— Tendo sido o grupo-vítima
preferencial —/Estão na situação de liderar
o movimento para deter/A disseminação
do HIV/Americanos são muito estatísticos/
Têm gestos nítidos e sorrisos límpidos/
Olhos de brilho penetrante que vão fundo/
No que olham, mas não no próprio fundo/
Os americanos representam grande parte/
Da alegria existente neste mundo/Para os
americanos branco é branco, preto é preto
(e a mulata não é a tal)/Bicha é bicha,
macho é macho/Mulher é mulher e dinheiro é
dinheiro/E assim ganham-se, barganham-se,
perdem-se/Concedem-se, conquistam-se
direitos/Enquanto aqui embaixo a indefinição
é o regime/E dançamos com uma graça cujo
segredo/Nem eu mesmo sei/Entre a delícia e
a desgraça/Entre o monstruoso e o sublime/
Americanos não são americanos/São velhos
homens humanos/Chegando, passando,
atravessando/ São tipicamente americanos/
Americanos sentem que algo se perdeu/Algo
se quebrou, está se quebrando.

A idéia de americanidade que perpassa a produção artística de Caetano está associada a sua proposta neo-antropofágica, formada a partir da incorporação dos signos pertencentes à cultura

do outro. Contrapondo-se a um ponto de vista calcado na noção de “nacional-popular” ou mesmo de nacionalismo, importa, para ele, a constituição de uma identidade heterogênea, mestiçada. Segundo Veloso:

Fizemos coisas que eram um desrespeito à própria busca da identidade, embora tivessem a ambição de resolver o problema da identidade nacional. Era como se a gente quisesse passar por cima do tema, como se a gente dissesse: “Eu considero que, com o desespero da busca de identidade, a vontade louca de imitar os americanos, a falta de segurança, a incapacidade de organizar uma sociedade respeitável, com tudo, acho que já tenho identidade suficiente. Já estou falando diretamente para o mundo”, como se dizia no Recife numa famosa emissão radiofônica: “Pernambuco falando para o mundo”. (VELOSO, 2001, p. 15)

Suspensa a preocupação com a identidade nacional, a ação criativa voltou-se para outros elementos. Em atitudes sempre despreconceituosa, a criação pós-tropicalista não se perdeu num marasmo de músicas insípidas nem temeu levar adiante procedimentos já incorporados. Bebendo de todas as fontes, buscando manter o nível de qualidade constante em suas produções, o cancionista não abriu mão das conquistas e não cedeu à banalização mercadológica. Manteve sim o seu conceito de criação no mercado simbólico, atento às novidades que surgiram ao longo das décadas. Assim, a deglutição de diversos gêneros e estilos propiciou um trabalho cada vez mais criativo e provocador.

No tocante à instabilidade do gênero quanto à configuração do texto e da melodia de “Americanos”, isso implica um processo de hibridação, pois o texto irrompe em sua pluralidade de expressão,

sem que essa marca estabeleça uma circunscrição formal e de conteúdo, possibilitando que o seu potencial expressivo provoque estranhamento, o que é pertinente ao objeto artístico transgressor.

O sujeito poético está velado na enunciação, lugar em que o referente é falado por um sujeito que é provocado pelos acontecimentos, inscritos na paisagem americana e do mundo anglófono e caribenho, pulsações do cotidiano brasileiro, no qual afloram cenas em que o contato entre as pessoas é feito no plano da superfície, mesmo que afete o corpo social que é representado na canção.

Veloso (2003, p. 22) analisa “Americanos” problematizando sua configuração, ao afirmar que não corresponde exatamente ao modelo de uma canção:

Nunca chegou a ser uma canção. Não é um “rap”. Nem mesmo na medida em que “Haiti” e “Língua” são raps. Trata-se apenas de uma série de anotações que tomei para talvez fazer uma música. Nunca a decorei sequer: eu lia as palavras numa folha de papel no show Circuladô. Mas acho que, relendo hoje, ela apresenta muita esperteza nas observações da história sendo vivida.

Cabe aqui um esclarecimento a respeito do *rap*, para que se possa entender por que Caetano assume as duas canções citadas como pertencentes a esse gênero e, em seguida, perceber o porquê de *Americanos* nunca ter chegado a ser uma canção, como ele afirma. Vejamos:

O *rap*, abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), existe no Brasil há cerca de vinte anos. Faz parte do hip-hop, hoje, um conjunto de manifestações culturais formado por uma música, o *rap*; que envolve mestre-de-cerimônias (MC) e disc-jóquei (DJ); uma dança, o *break*; e uma forma de expressão plástica, o grafite. Popular e controverso,

ele reflete e prefigura mais do que um estilo musical. Sua prática social, entretanto, abranda uma análise estética rigorosa. No Brasil, esse viés analítico causa, inclusive, desconforto entre manos e teóricos do tema. (ROCHA apud RIBEIRO, 2003, P. 135)

É um fato que Caetano dialoga, na sua produção musical, com uma infinidade de gêneros e estilos, misturando-os e reformulando-os até, imprimindo no produto que resulta de seu trabalho estético um objeto que acaba se caracterizando como algo bastante peculiar ao que ele faz. Logo, dialogar com a cultura do *rap* tem sido um acontecimento importante em sua produção e relevante para se interpretar seu pensamento no que tange às investidas que ele efetua no panorama da cultura brasileira.

A não-canção *Americanos* coloca em foco a idéia de americanidade voltando seu olhar para o problema da americanização. “Americanos” diz respeito aos norte-americanos, os estadunidenses, aqueles que, em termos históricos, se apropriaram do nome, do emblema identitário, com a intenção declarada de tomar para si uma totalidade, instituindo através de um processo hegemônico o poder que consolidou a máscara da homogeneidade, encobrendo com astúcia política as diferenças relacionadas às expressões das identidades colocadas como subalternas, a fim de que o outro se apagasse enquanto discurso e sujeito, dificultando a emergência de suas singularizações.

Para Caetano, de certa forma, a questão não se coloca simplesmente assim, pois ele não se pauta pela visão que polariza os países em questão, mesmo que reconheça a hegemonia dos estadunidenses. Procura identificar-se, enquanto brasileiro, à grandeza que os Estados Unidos representam, mas afirma:

Cresci desprezando os entreguistas
que adoram servir de lacaios do capital

americano: na sua forma arrogante de mostrar submissão vejo a mais abominável expressão de heteronomia. Mas sinto uma verdadeira identificação com americanos do tipo de Gertrude Stein, Walt Whitman, John Cage (e também, em larga medida, os artistas plásticos pop dos anos 60), que apostam numa afirmação da América. (VELOSO, 2005, p. 58)

A estrutura da canção, sua conjunção de letra e música, aponta para essa alusão ao pop americano, seja a vertente da pop art, seja o discurso panfletário dos rappers contemporâneos dos subúrbios de Nova York. A forma descritiva com que o poeta constrói o texto de “Americanos” resvala em um posicionamento situado na fronteira onde se pauta a voz da visão ambivalente do poeta tropicalista. O que o texto dessa não-canção irá evidenciar em sua escritura será o lado invisível de uma cultura, muito embora esteja afirmando em sua descritividade a imagem homogênea do caráter positivo dos americanos, ou seja, estadunidenses.

Nessa canção incomum, os flashes, recortes, fragmentos, colagens da cena estadunidense em trânsito pelo mundo aparecem como um dado de seu poder hegemônico, sínteses das observações do enunciador que percorrem desde os “americanos pobres na noite da Louisiana” aos “americanos ricos [que] já não passeiam por Havana”.

É inegável o clima de “panfleto” pós-moderno que envolve a tessitura de “Americanos” por investir vorazmente na abordagem de um tema espinhoso para a nossa sensibilidade de sujeitos inseridos na avalanche da recente globalização mundial, visível na referência ao HIV e seu correlato que é a Aids. Constitui um dos focos do olhar do sujeito poético que recorta as imagens representativas das mazelas que infestam a paisagem brasileira em seu contato com os passantes estrangeiros vindos do lugar

mais poderoso do capitalismo. A atmosfera de pós-modernidade atribui a essa tessitura poética uma marca de criticidade que se coloca em sua crueza descritiva. Veloso diz:

Viados americanos trazem o vírus da aids/
para o Rio no carnaval/Viados organizados
de São Francisco conseguem/controlar
a propagação do Mal/Só um genocida
em potencial/— de batina, de gravata ou
de avental —/Pode fingir que não vê que
os viados/— Tendo sido o grupo-vítima
preferencial —/Estão na situação de liderar
o movimento para deter/A disseminação do
HIV.

Caetano não desconhece as potencialidades das minorias, mas quando vê o “grupo-vítima preferencial” ser a tribo que milita pela queda da contaminação do vírus da Aids, ou quando ele expõe as marcas culturais e políticas dos norte-americanos, faz isso considerando a própria noção de cultura desse povo, afinal: “Os americanos representam grande parte/Da alegria existente neste mundo”. É necessário observar até que ponto a verdade da frase, seu conteúdo afirmativo, é constituída somente pelo valor da ironia. Sabe-se que o poeta está comentando, por elipse, o mundo significativo do entretenimento e da arte, que se estende da própria música popular ao universo cinematográfico.

O sujeito do texto indica a superficialidade do caráter do ser descrito, porque os americanos estão às voltas com o seu pragmatismo, limitando-se ao óbvio das constatações imediatas:

Americanos são muito estatísticos
Têm gestos nítidos e sorrisos límpidos
Olhos de brilho penetrante que vão fundo
No que olham, mas não no próprio fundo

A prosificação do texto poético, não classificável quanto ao gênero musical, mesmo que tenha semelhanças na forma com

o panfleto político convencional, destoa dessa caracterização, sinalizando para uma outra performance textual. Dessa forma, o discurso dito referencial em termos lingüísticos passa a ser diluído em outra expressividade, agora investida de tessitura poética, e que desmonta, por meio da hibridação, mistura de procedimentos, o sensacionalismo das mídias reacionárias, da falas conservadoras e se volta para o tema como uma experiência de linguagem liminar, potencializando o discurso poético.

Assim, o poeta intervém na discussão artística e no debate político a respeito do “controle da propagação do Mal”, atendendo à demanda da constituição de uma nova forma de expressão poética, denominada aqui de não-canção. No texto, são citados os preconceitos e as restrições que compõem o mosaico de limites da formação cultural dos “americanos”. Os lugares fixos da sociedade, indiciadores dos níveis de segregação, os quais rejeitam a cultura da mestiçagem, optando pela redução da cor em brancos e pretos, são uma ameaça a qualquer idéia aceitável de democracia. Não se pode com isso, desconhecer as contradições ultrajantes que sustentam esse edifício de intolerância. No texto, há a afirmação de que eles se resolvem, nesse jogo de contrastes explícitos:

E assim ganham-se mais, barganham-se,
perdem-se
Concedem-se, conquistam-se direitos
Enquanto aqui embaixo a indefinição é o
regime

Ressalve-se que o poeta-cancionista escreve suas memórias, referindo-se aos seus contemporâneos da cidade em que nasceu no Recôncavo baiano, discorrendo sobre a sua incompatibilidade com a linguagem do *rock and roll* quando de sua chegada ao Brasil. Percebeu que alguns de seus coetâneos consideravam que essa linguagem deveria ser imitada, já que o

rock representava naquele momento, em termos de juventude, os sinais da modernidade, aqueles que identificavam os jovens quanto a uma atitude avançada, no que se relaciona aos costumes, ao comportamento, à moda.

O autor de “Americanos” discordava dessa visão, uma vez que percebia nessa postura um processo de alienação permeado pela mentalidade medíocre colonizada que, apenas, aceitava o modelo cultural imposto. Diz ele: “Mas o que mais me afastava dessa tendência de americanização era o fato de ela não ter chegado a mim com nenhum traço de rebeldia”. (VELOSO, 1997, p. 24) Isso se transporta para a sua arte da canção, quando tematiza a americanidade, desde o Tropicalismo. Ao referir-se à canção “Baby”, comenta:

[...] foi considerando o valor simbólico da Coca-Cola, que para nós queria dizer século XX e também hegemonia da cultura de massas americana (o que não deixava de ter seu teor de humilhação para nós), que a incluí, um pouco à maneira dos artistas plásticos pop, na letra da canção. (VELOSO, 2005, p. 52)

As mazelas e os prazeres inscritos nas temporalidades espaciais do signo América confluem para a sua tessitura poética em um processo contínuo de identificação cultural, ao mesmo tempo em que opera um diálogo de recusa e de questionamentos, deixando entrever que esse conceito importa na consideração de sua flexibilidade.

Sem referir-se à produção romântica indianista que se voltou para a expressão americana, existe uma produção de poetas brasileiros que irrompe no período modernista, sinalizando para um diálogo intercultural americano, no tocante ao enfoque temático. Dentre esses poetas, a figura de Jorge de Lima é um nome bastante representativo, ocorrendo, em sua lavra, a incursão

no tema americano, efetuando uma leitura na esfera sensível da expressão poética em busca de uma imagem que não só reflita o lugar da América no mundo, sua especificidade política e cultural de nação, mas inventando a possibilidade do diálogo, o qual não se reduz aos limites da unidade nacional, desejando que a comparação entre as Américas afirme os traços identitários em construção.

Em “A minha América”, poema discursivo de Jorge de Lima, há a tessitura da teia de nossa expressão mestiça, já que em seu tecido híbrido os idiomas e as referências culturais entrecruzam-se e confrontam-se. Nessa relação, as diferenças fazem emergir uma identidade que se pode discutir. Embora se saiba que Caetano não dialoga explicitamente com esse poeta, evidencia-se tematicamente uma identificação, que pode contribuir para a empresa de nossa discussão.

Na estrofe final do poema “A minha América”, através do elogio da mestiçagem, lê-se:

Aqui os mulatos
substituíram os negros gigantes de Vachel
Lindsay.
Aqui não há os selvagens felizes de Mary
Austin.
Negros,
Selvagens,
Amarelos,
— o arco-íris de todas as raças canta pela
boca
de minha nova América do Sul,
uma escala diferente da vossa escala,
Alfred Kreyborg,
Whitman! (LIMA², 1974)

Observa-se a visão que releva a raça como uma referência importante para a compreensão dessa identidade em curso. No entanto, essa visão pode ser comparada à de Caetano, no tocante à leitura do “melting pot”, a idéia de cadinho que nos

foi transplantada da etnologia norte-americana, mesmo que em claves diferentes. Bernd (1998, p. 24) informa que, de acordo com o conceito de transtextualidade de Gerard Genette, há a possibilidade “de que autores e obras que nunca entraram em contato direto possam estar relacionados por fatores externos aos textos”. Assim poderemos relacionar as imagens das canções de Caetano com as imagens do poema de Lima, porque remetem à mistura que contribui para a formação de uma unidade cultural imaginada, a qual reúne todas as diferenças em um só bloco, amalgamando-as, embora utilizando-se do contraponto.

No texto de Lima desponta o continente sul-americano como novidade, retomando, sem trocadilho, a antiga idéia de “novo mundo”. Contudo, para Jorge de Lima, tudo acontece em “uma escala diferente da vossa escala”, tendo como interlocutor o emblemático poeta da América, Walt Whitman. Com isso, desenha-se um diagrama lingüístico em que é sublinhada a dicotomia Norte-Sul. Aos interlocutores Kreymborg e Whitman, o poeta brasileiro declara que:

Os vossos olhos que vêm em canudos de
oiro
E o reclamo luminoso da vossa América de
rios explorados
E cachoeiras montecárlicas,
Vós que inventastes o novo mundo,
Não visteis a outra América furar
Na escuridão que limita as fronteiras da raça,
Furar com as unhas longas e sem brilho,
O canal do Panamá entre o México e vós
outros.
Os brasis, os méxicos, as patagônias desta
América
Não cantam os cantos bons que Mardens
Hartley
Grace Hazard Conkling entoaram. (LIMA²,
1974)

Para o poeta Jorge de Lima, o poema apresenta o contraponto das Américas, mostrando a condição subalterna das partes que a formam: “Os brasis, os méxicos, as patagônias desta América/Não cantam os cantos bons que Mardens Hartley/ Grace Hazard Conkling entoaram”. Na parte americana do sul, irão aparecer a miséria, o subdesenvolvimento envoltos numa moldura cristã, já que esse discurso conforma a herança nefasta da colonização.

3.4 DESCONSTRUINDO A AMÉRICA CATÓLICA

No que se refere a *Podres Poderes*, tem-se uma canção que, embora se trate de um rock and roll, mesmo assim rarefaz as suas configurações de gênero. Esse longo rock de Caetano possui um certo traço de canto falado e seu título — um anagrama paronomástico — como é do feitio da arte verbal que engendra as melodias do compositor, sinaliza para a degradação a que ele remete quando fala sobre algumas canções voltadas para as questões sociais do Brasil. Muitas vezes é o próprio cotidiano que incide nessa menção ao mundo degradado. “Podres Poderes” é uma investida forte enquanto crítica da mediocridade de nossa falta de cidadania.

As dez estrofes que compõem essa canção procuram descrever um quadro ilustrativo do Brasil como nação americana. Entre afirmações e questionamentos, ressoa o grito inconformista do sujeito. Para além da queda do muro de Berlim, a existência de um país de língua portuguesa, de dimensão gigante, inserto na periferia do mundo desenvolvido faz com que se cante, em retórica crítico-criativa, suas contradições e desajustes. Os versos da canção apontam os males da degradação que vão desde a boçalidade, do que está além do trivial, até a história

da concentração de poder. Assim, questiona: “Será que nunca faremos senão confirmar/A incompetência da América Católica/ Que sempre precisará de ridículos tiranos?” O discurso coloca-se, na seqüência de seu canto falado, como uma “estúpida retórica” e a semelhança sonora entre “América católica” e “estúpida retórica” conformam uma rima política.

O questionamento se faz quanto à permanência das tiranias que se estabelecem na América, numa consonância de poder que se divide entre o capital estrangeiro e a ideologia cristã. Efetua-se a retomada de uma canção de Chico Buarque, *O que será que será*, que se explicita no sujeito que canto-fala: “Será, *que será* que será que será/Será que essa minha estúpida retórica/Terá que soar, terá que se ouvir/Por mais zil anos?”

Acenando, mais uma vez em seu universo das canções, para as identidades marginais, olhando a periferia do mundo social, afirma:

Enquanto os homens exercem seus podres
poderes
Índios e padres, bichas, negros e mulheres
E adolescentes fazem o carnaval

A “estúpida retórica” volta-se para as singularidades, os devires marginais que envolvem a “problemática da pluralidade”, segundo Guattari (1993, p.74). A diversidade invade a praça e articula a festa, o carnaval, a orgia, em que os padres, como metonímia do poder (e não devemos esquecer a paronomásia entre *padres* e *podres*), sinalizam para o confronto com essas singularidades, constituindo eles próprios uma ambigüidade, em que o desvio e a norma se debatem numa só categoria.

O sujeito textual da canção desenha duas temporalidades, nas quais o fascismo dos “podres poderes” é exercido em concomitância com a festa das tribos, que não se deixam abater

nem silenciar ao abuso de poder. Isso remete às recentes décadas do século XX, no Brasil, num périplo de 70 a 90, por exemplo. O sujeito projeta colocar-se junto às tribos, aderindo a sua festa, ao desejo das minorias, sem perder o olhar crítico:

Queria querer cantar afinado com eles
Silenciar em respeito ao seu transe, num
êxtase
Ser indecente
Mas tudo é muito mau

Mesmo que o olhar do sujeito da canção seja de adesão ao desejo dessas tribos, o que em sua reflexão implica em “ser indecente”, uma vez que não concordaria com os sentimentos hipócritas determinados pelo poder, ele reconhece que “tudo é muito mau”, porque não se trata de, simplesmente, aderir à cena delirante da orgia. Em vez de empregar o intensificador “mais” já utilizado em outra estrofe, agora o julgamento de sua “retórica estúpida” conclui pela relativização em que se faz necessário pensar melhor a respeito de uma tal adesão.

O sujeito prefere fazer ressalvas ao endosso total da festa, como quem reconhece que o problema não se reduz somente a isso. E em seguida, pergunta:

Ou então cada paisano e cada capataz
Com sua burrice fará jorrar sangue demais
Nos pantanais, nas cidades, caatingas
E nos Gerais?

Será que apenas os hermetismos pascoais
Os tons, os mil tons, seus sons e seus dons
geniais
Nos salvam, nos salvarão dessas trevas
E nada mais?

Seu questionamento encaminha-se para a compreensão de que, visando à superação da mediocridade que se sustenta à base

da produção de misérias pelos “podres poderes”, é fundamental a contribuição do contra-poder musical. As referências a ícones da música brasileira — Hermeto Paschoal, Tom Jobim, Milton Nascimento — fazem com que o seu projeto utópico seja reforçado com a necessidade do exercício de sua “estúpida retórica”. É reiterada a crença do sujeito da canção enquanto *persona* do intelectual Caetano no valor estabelecido pela qualidade e pela competência do produto musical produzido em nosso país, o qual, pelo menos desde a Bossa Nova, se constitui em produto de exportação e promove a repercussão de uma imagem positiva do Brasil no mundo.

Nas estrofes finais, retoma-se o primeiro verso da canção que, dessa vez, faz com que o sujeito desloque a crítica de um problema cotidiano e aparentemente banal, embora grave como é a boçalidade irresponsável dos que avançam o sinal de trânsito, para a questão dos genocídios que são cometidos pelas arbitrariedades dos que “exercem os podres poderes”. Veja-se:

Enquanto os homens exercem seus podres
poderes
Morrer e matar de fome, de raiva e de sede
São tantas vezes gestos naturais

Eu quero aproximar o meu cantar vagabundo
Daqueles que velam pela alegria do mundo
Indo mais fundo
Tins e bens e tais

O “cantar vagabundo” do sujeito da canção enfatiza a idéia de que os responsáveis “pela alegria do mundo”, aqueles que produzem um objeto simbólico, a canção, que, segundo Wisnik (2004, p.199), está “muito próxima daquilo que conseguimos experimentar em matéria de felicidade humana”, referindo-se à música, confere ao mundo do entretenimento a capacidade de poder estimular a sublimação da tragédia de abusos irreparáveis

de sofrimento provocado pelos que gerenciam a dor e a miséria do mundo.

É interessante como Caetano problematiza a canção, desde o seu formato tropicalista, investindo-a de reflexão, muitas vezes compondo-a como um discurso, no qual a retórica é um dispositivo crítico que envolve vários discursos num mesmo texto. Assim, a economia, a política, a crítica social e o cotidiano interpenetram-se num conjunto de vozes e ritmos que correspondem às inquietações estéticas da contemporaneidade.

Contrapondo-se ao “critério de classificação das ‘civilizações’”, de Samuel P. Huntington, Veloso (2005) afirma: “Vejo a América como um estágio radicalmente novo da história da cultura ocidental. Traumáticamente lavada em sangue negro e sangue índio”,

4 AS IMAGENS DA MISTIÇAGEM

4.1 UMA ALEGORIA MISTIÇA

Existem vários estudos já considerados clássicos sobre a obra de Caetano, os quais podem ser colocados como fundamentais para a compreensão de seu pensamento poético. Os mais importantes e conhecidos abordam sua obra, sob o ponto de vista da alegoria. Esse conceito, também clássico, porém redimensionado pela teoria ao longo dos anos, tem sido empregado como ferramenta fundamental para operacionalizar interpretações bastante instigantes a respeito da produção do compositor baiano. Ao comentar a canção-manifesto “Tropicália” e a imagem forte da criança que estende a mão, como um signo grotesco de nossa realidade subdesenvolvida enquanto “marco nacional”, uma “representação do Brasil”, Veloso afirma: “Acredito que é por essa razão que a expressão ‘alegoria’ foi tantas vezes repetida — para meu desagrado — a respeito do tropicalismo” (2005, p. 51).

Essa crítica Caetano dirige a alguns de seus estudiosos, principalmente a Roberto Schwarz, a quem ele se refere discordando do posicionamento. Schwarz (1992) utiliza o conceito de alegoria a fim de ler as imagens dos textos de Caetano como reflexos da realidade absurda do Brasil no mundo, enquanto expressão de contrastes insuperáveis. Para Schwarz, o tropicalismo endossa esse absurdo, sem desenhar uma visão que proponha a transformação ou superação de nossos contrastes. Quanto a isso, o conceito do entendimento de alegoria, neste trabalho, será delineado por um outro viés na análise dos textos das canções de Veloso.

Na capa do disco *Caetano* (1987), o poeta encontra-se pensativo, na foto, com o olhar cabisbaixo, sério, óculos de grau, a mão direita curvada apoiando o nariz, desprezando a paisagem do mar, em que um negro exhibe, em uma camiseta, que se confunde com a sua pele, a inscrição *Caetano*, como título do disco. Nessa condição, lembramos do filósofo Walter Benjamin que, de acordo com Sontag (1986, p. 85): “Na maioria das fotos que o retratam, ele aparece com o olhar voltado para o chão, o rosto apoiado à mão direita”. Ambos se assemelham ao melancólico anjo de Dürer, estampado no quadro *Melancolia I*. Como aproximar dois personagens tão distantes, o cancionista Caetano Veloso e o ensaísta-filósofo alemão Benjamin, para estabelecer uma leitura do poeta brasileiro nos traços intrigantes de seus textos mestiços? Será que uma mera coincidência de performance fotográfica poderá desencadear aproximações capazes de produzir uma discussão que dê conta da obra criativa do poeta baiano? Em que sentido uma pose singular, em meio a tantos outros perfis que o poeta tem, pode suscitar uma análise pertinente das imagens de sua textualidade?

Pensando o procedimento alegórico, com base nas formulações benjaminianas, pretendemos ler a criatividade textual de Caetano. Trata-se de um poeta que se insere na rede inventiva dos que tematizam a América mestiça, no dizer de Martí (2003). Então, a idéia de mestiçagem percorre os textos de Caetano às voltas com o sentido de alegoria, também marcado pelo viés melancólico. No disco de Caetano já referido, encontram-se algumas canções que abordam a tristeza, apresentando um eu poético voltado para dentro, num mergulho interior que interfere em sua subjetividade, intervindo em sua relação com o mundo.

A nossa visão de mestiçagem é permeada pelo conceito de antropofagia, como temos desenvolvido até aqui, que se

coaduna com a emergência da cultura negligenciada das “vozes silenciadas”. Benjamin (1984, p. 198) diz: “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína”. Dessa forma, é necessário ouvir Konder (1988, p. 28):

O recurso à alegoria, segundo Benjamin, nos é imposto pelas condições históricas em que nos encontramos; somos sobreviventes de uma destruição paulatina de todos os grandes valores antigos, que foram aviltados e transformados em escombros pela mercantilização da vida. ‘As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas’.

Com base nisso, o procedimento alegórico irá expressar em Caetano a construção fragmentária do texto, aludindo ao outro, o que é misturado, criando um contraponto entre culturas, mas posicionando-se contra possíveis hierarquias estéticas. A mestiçagem alegórica se dá no contato de entrecruzamento não só de linguagens, mas de pensamentos. A ruína enquanto fragmento expressivo de culturas é um dado significativo para a constituição de um discurso mestiço que se projeta no mundo da cultura da América, na contemporaneidade, dialogando com a tradição barroca, um de seus ícones mais representativos. Rouanet (apud Benjamin, 1984, p. 37) afirma:

Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.

Rouanet (1984), em seu comentário, questiona-se a respeito do sentido desse outro, a respeito de quem é esse outro,

“qual a outra coisa significada pela alegoria barroca?”, instigando-nos a pensar o conceito de alegoria. E assim ele diz que o significado desse outro, no contexto barroco, corresponde à noção de história, a história concebida pelo mundo barroco.

Conforme essa visão, o sentido da alegoria barroca não se perde para este estudo, apenas ganha um outro encaminhamento, pois não se limita ao campo dos estudos barrocos ou neobarrocos. Interessa-nos, entretanto, a idéia do mundo como “campo de ruínas”, “depósito de ossadas”, já que as imagens fragmentadas do nosso *corpus* de estudo estão, inevitavelmente, associadas à noção de alegoria moderna, investida de uma face americano-mestiça.

A estética do fragmento, o texto feito de pedaços como uma colagem, incide numa performance estranha, mesmo que a palavra não perca sua identidade primeira, literal. Daí que a ambigüidade passa a ser um elemento corrente na tessitura do poema carregado de sentidos por meio do rastreamento das ruínas das culturas.

4.2 DESCONTINUIDADE ENTRE ESCOMBROS

Destacamos a leitura do texto da canção “Fora da Ordem” com a intenção de analisá-la, observando como o procedimento alegórico, com suas imagens em ruínas, contribui para a sua constituição. É bom ter em vista que o Caetano dessa canção não é mais o tropicalista histórico, mas o poeta maduro das décadas 80/90. De qualquer maneira, vê-se que aquilo que dava feição ao texto da canção produzida no calor da hora tropicalista marca a sua obra como um traço significativo de sua criação estética.

Embora seja uma longa citação, faz-se necessária a afirmação de Favaretto (1979, p. 86-87), quando argumenta

que “a especificidade do tropicalismo decorre do fato de ele ser alegórico”. Segundo Favaretto (1979):

A alegoria realiza uma figuração do significante primeiro, gerada pelo duplo movimento de deslocamento e condensação. É uma formulação de duplo sentido que designa o outro de si mesma. A relação que estabelece entre o sentido primeiro e o figurado é variada; tanto pode desaparecer o primeiro, como os dois podem unir-se. Mas este duplo sentido deve estar indicado na escrita alegórica, de maneira explícita. Composta de elementos díspares, concentrando-se em aspectos fragmentários, aparentemente irrelevantes — pois não valem em si, podendo cada um ser substituído por outro —, ela atinge o seu objetivo indiretamente, de maneira alusiva. Propõe-se como enigma a ser decifrado, pressupondo o conhecimento do sistema convencional de signos que elabora.

No caso do tropicalismo, a alegoria articula os *ready made* do mundo patriarcal e do consumo revivenciando, como uma experiência alucinatória, os traços de uma história que não chegou a se realizar. Reatualizando ruínas históricas, faz saltar, como numa iluminação, o reprimido, presentificando despidoradamente o que se ocultara. Assim, de forma sensível, nas canções tropicalistas, há uma operação que oferece ao ouvinte uma imagem alienada do Brasil e, simultaneamente, um espetáculo de suas indeterminações, chegadas intactas ao presente.

Favaretto (1979) opera com a teoria psicanalítica para analisar as imagens tropicalistas, empregando os conceitos freudianos de condensação e deslocamento. Desentranha daí a idéia de reprimido, que acaba conectando-se à noção de história em Benjamin. Em relação a isso, se a história dos derrotados em

Benjamin traz à tona o discurso do excluído, a idéia de “salto do reprimido” que se desoculta vem iluminar essa confluência entre estudiosos. Neste trabalho, buscam-se pontos que, tangenciando essas referências, aproximem-nos da leitura de nosso objeto. Vê-se que Favaretto (!979) investe quanto a elementos tropicalistas, situa sua análise no tempo histórico já sucedido. Mas isso não impede que se possa associar o que ele observa a procedimentos encontrados na construção dos textos posteriores de Caetano, aos quais nos remetemos.

Vislumbra-se, com base na canção “Fora da Ordem”, um movimento de descontinuidade, marcado por um vaivém de signos que expressam alegoricamente uma posição crítica, de questionamento dos meros maniqueísmos constituidores da visão ocidental. Essa posição é comum à feição tropicalista e à produção pós-tropicalista. Na primeira estrofe da canção, o poeta inscreve a descontinuidade na “literalidade” do verso: “nada continua”. Nos versos iniciais, remete a um personagem periférico, marginal, *underground*, tornado mito da contracultura de nossa América mestiça: “Vapor Barato, um mero serviçal do narcotráfico/ Foi encontrado na ruína de uma escola em construção”. “Vapor Barato”, com iniciais maiúsculas, seria uma metáfora a que o leitor/ouvinte da canção não resgataria descontextualizado do referente? A expressão, como alegoria da ruína de nossa cultura, não evidenciaria um resgate histórico de nosso passado mais próximo, em que valores jovens e contraculturais não estariam referenciados por uma imagem negativa? “Vapor Barato”, o signo, não representa a colonização implícita em “um mero serviçal do narcotráfico”?

De forma alegórica, a beleza surge como um outro que espanta, que sofre e causa dores na sensibilidade exposta como uma ferida aberta da cultura subdesenvolvida inscrita nos versos

da canção. O “foi encontrado” deixa subentendido o sentido da violência e da morte, ocorrida numa instituição na qual se pretende que ocorra o lugar da construção social. Dá-se, nessa cena, o confronto gritante entre os signos da exclusão e aqueles que se relacionam à emancipação. Nesse caso, a ironia surge com traços de crítica corrosiva, sendo um elemento constitutivo da alegoria, e que opera no interior da canção, onde o outro está sempre implicado na sua plural dimensão de significados. Pode-se dizer que a explicitação de que fala Favaretto é bem plausível na construção das imagens do texto, já que a ironia abrange os dois lados: o mesmo e o outro.

De acordo com Benjamin (1984, p. 208), “... é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura da alegoria”. Sendo o poeta um alegorista, o mundo em ruínas é recriado em imagens textuais fragmentárias. No texto de Veloso, a crise da modernidade é estampada nas imagens com que o poeta-alegorista joga: “ruína de uma escola em construção, pistola que as crianças mordem, o viaduto ganindo pra lua, as cores da paisagem da cidade, cartão-postal, acrobata mulata, pleora de alegria, bando de ianomâmis na floresta”, dentre outras que são enumeradas.

Essas imagens aludem ao mundo deteriorado, indicando a contradição do positivo-negativo no conjunto dos eventos deflagradores do ambiente em confusão, onde há permanente alteração de signos. Por isso, a descontinuidade representa a constante profusão de coisas que acontecem como rupturas de uma realidade que aponta para uma “recusa do *continuum* cultural”, pois a proliferação de fragmentos que o texto presentifica (expressa em apresentação) diz respeito à cultura enquanto condição do ser humano e seu mal-estar no planeta. No caso, mais especificamente, à cultura da América, no mundo de língua

portuguesa que é o Brasil, cenário em que explodem inúmeras contradições. Conforme Bueno (1993, p. 82):

As cidades da América como parte do sonho da Cidade Universal da Razão européia, justa e feliz, realizações concretas da justiça, liberdade e felicidade plenamente humanas. Miragem moderna, sem dúvida, elidindo a Conquista, a Colonização, o Imperialismo, processos, sobretudo violentos, agora sob o eufemismo “Nova Ordem Mundial”, apenas um outro nome para expansão, sem limites, que se deseja sem contrastes e antagonismos do paradigma central, aquele das modernas sociedades capitalistas industriais, sinônimo exato da Modernidade.

Considerando o exposto, pode-se depreender que a expressão “Nova Ordem Mundial” constitui uma alegoria, a qual é investida de significação no texto de Caetano, sinalizando para as questões mencionadas por Bueno. “Nada continua” é o verso da canção que vincula os elementos nela enumerados (“o asfalto, a ponte, o viaduto ganindo pra lua”) como partes do cenário em que, alegoricamente, a cultura da colonização olha-se no espelho cuja imagem é um caleidoscópio de signos particulares e interdependentes. Assim, o oprimido, o recalcado, o que não alçou o patamar da emancipação desoculta-se para que sua visibilidade emerja desse escarcéu de contradições, apontando para a crise que confronta o famigerado bem-mal do nosso modelo de cultura ocidental.

Ao contrário da visão romântica do cubano Martí, o sentimento americano agora acontece como um neobarroquismo da devoração do outro. O choque, traço marcante da alegoria moderna ocorre na textura da canção de Caetano. Como tal, “... a alegoria moderna surge no momento em que se prepara a crise do mundo burguês, conectando-se com uma *pólis* perversa (“as flores

do mal”) em que as relações sociais se apresentam fragmentadas” (Helena, 1985, p. 29).

Na contemporaneidade, o choque corresponde ao mesmo procedimento, sendo que a perversão é muito mais a incidência da perversidade como um impacto de violência urbana, em que todas as contradições antigas vêm à tona multiplicadas pela mistura de terror e cinismo, prazer e indiferença. O corpo urbano é uma plethora caótica de imagens que se interpenetram, imbricam-se, devoram-se indefinidamente. Os problemas sociais, econômicos, políticos, culturais diluem-se na esfera da Nova Ordem Mundial como uma imagem destoante, que procura tornar-se visível nessa superfície grotesca em que se tornou o planeta, o mundo global. Ouçam-se as vozes na voz que canta: “Alguma coisa está fora da ordem/fora da nova ordem mundial”. No coro final da canção, há o refrão cantado em vários idiomas ocidentais e orientais. Afinam-se vozes no redemoinho das contradições: vozes integradas e vozes que estão fora da nova ordem mundial. O sujeito textual indica sua posição: “Estou de pé em cima do monte de lixo baiano/ cuspo chicletes do ódio no esgoto exposto do Leblon/... Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem/Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final”. Antimesiânico, ele não vê salvação. Acredita no que é viável no meio do caos.

A discussão em torno da alegoria na produção poética de Caetano Veloso busca apontar para a tessitura mestiça de sua canção. Essa tessitura é vista como um corpo composto de fragmentos da cultura. Aliás, o que se entende aqui como cultura é bem compreendido no plural, uma vez que a multiplicidade de expressões que configuram o mundo da cultura revela a face mestiça do texto em estudo, composto de máscaras que são os elementos “fora da ordem”. Esses elementos envoltos em sua

marca de contradição afloram na pela mestiça da canção cujas vozes acreditam na harmonia dos opostos (“diversas harmonias bonitas possíveis”).

Logo, o corpo mestiço da canção velosiana, montado através de pedaços de culturas, intervém e interpela o discurso globalizante da chamada “Nova Ordem Mundial”, dialogando com a “concepção barroca da história”, na qual as ruínas, os destroços, os restos e os fragmentos elaboram uma textualidade híbrida, retomando e refazendo o lixo, “o resto da vida”, para que se visibilize a imagem transformada e transformadora em que o excluído, o que ficou para trás tenha voz e cante o seu canto que se “esconde como um bando de ianomâmis na floresta”. Esse corpo mestiço veste-se com a túnica matizada, constelada, como se fosse o casaco do Arlequim, tão bem imaginado por Serres.

4.3 O RAP PÓS-TROPICALISTA

No tocante à discussão que nos evoca o problema das imagens do texto de Caetano, dispomo-nos a ler uma outra canção, “Haiti”, que, tal como “Fora da Ordem”, associa-se à idéia de texto mestiço. Trata-se de um texto forte e que está implicado naquilo que Sovik (2005, p.12) entende como “impacto do ‘Outro’ no monólogo do colonizador”. Para começar nossa leitura, citamos Caetano (2003, apud Ferraz, p.42) que, comparando “Haiti” com outra canção, afirma: “Aqui, como em ‘O cu do mundo’, aparece uma visão da sociedade brasileira como mera degradação da condição humana”.

Nessa perspectiva, a visão que o poeta tem do Brasil é permeada por um sentimento que remonta ao que ele denominou de “descida aos infernos” do Tropicalismo. Esse sentimento

impregna o texto de “Haiti” ao configurar as suas imagens, ou seja, compõe um quadro de negatividade em meio à “proliferação contemporânea”, conforme expressão de Maffesoli (1995). Desse modo, o abjeto de nossa contemporaneidade surge no texto como imagens em proliferação. Essa canção descreve um cenário repugnante que é entoado como um lamento sério na forma do *rap*, a poesia musical que tomou conta das ruas na pós-modernidade. Nisso está exposta a relação imanente entre o gênero musical escolhido para a canção e aquilo que se coloca como conteúdo de seu texto.

O sujeito da canção interpela o ouvinte para que também observe o que é descrito:

Quando você for convidado pra subir no adro
Da Fundação Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados, quase
todos pretos
De ladrões mulatos
E outros quase brancos
Tratados como pretos

A canção segue o seu ritmo expondo a violência e a festa como acontecimentos simultâneos, os quais se passam no Pelourinho, em Salvador, e também reverberam por outros lugares do país (Rio/São Paulo), assim como, inevitavelmente, no Caribe. O Haiti é o país mais pobre das Américas, hoje, tem uma história considerável de independência e possui uma população majoritariamente negra. Daí a comparação entre Bahia e Haiti, para evidenciar o que o sujeito afirma, colocando em pauta as contradições inerentes a essa realidade, que é sócio-econômica, política e cultural.

O texto mistura a dor e o prazer, a violência e a diversão, coisas que acontecem em concomitância. A interpelação do sujeito implica a “evocação do olhar externo”, como observa Sovik (2005,

p. 2), a fim de que a exposição da cena seja percebida, sinalizando para a discussão do lugar indefinido da cidadania. Veja-se o texto:

E não importa se olhos do mundo inteiro
Possam estar por um momento voltados
para o largo
Onde os escravos eram castigados
E hoje um batuque, um batuque
Com a pureza de meninos uniformizados
De escola secundária em dia de parada
E a grandeza épica de um povo em formação
Nos atrai, nos deslumbra e estimula
Não importa nada
Nem o traço do sobrado, nem a lente do
Fantástico
Nem o disco do Paul Simon
Ninguém, ninguém é cidadão

Aqui se vislumbram os elementos que estabelecem a comparação entre o Brasil e o Haiti, na afirmação de suas semelhanças e contrastes. Pelo espaço do Pelourinho, onde os escravos eram castigados, agora passeia uma horda de turistas estrangeiros deslumbrados com todas as imagens que compõem o cenário. Há o arrebatamento dos que vêem os alunos secundaristas em sua pureza cívica, metonímia da “grandeza épica de um povo em formação”, e o conhecimento da importância da herança arquitetônica colonial, da participação do bloco afro-baiano Olodum no disco do músico americano Paul Simon e mesmo a lente do Fantástico, programa de televisão de grande audiência no país, o que não é o bastante para tornar emergentes aqueles mestiços todos que ali participam do confronto entre a repressão policial e o prazer que envolve a festa.

O conjunto de objetos ali conformados como um cenário curioso de miséria e prazer é descrito com a finalidade de saber como se define esse país, já que a comparação entre Brasil e Haiti indaga sobre o que somos e representamos no mundo.

Veloso (2005, p. 61) afirma que

(...) as minhas canções ainda são predominantemente longos e enfadonhos inventários de imagens jornalísticas intoleráveis do nosso cotidiano usadas como autoflagelação e como que olhadas de fora: até essa coisa desagradável de pronunciar o nome de outro país como emblemático repertório de mazelas sociais.

4.4 O “ESCRAVO DAS CANÇÕES” E AS CANÇÕES DA ESCRAVIDÃO

Afeiçoado a temas que envolvem a figura do negro e daquilo que se relaciona com a cultura que dele emana, extrapolando a visão redutora e positivista de raça, Caetano mergulha na produção de um CD, *Noites do Norte*, que irá tematizar essa questão a partir do conhecimento que ele tomou da obra de um respeitado intelectual brasileiro, o abolicionista Joaquim Nabuco. Fascinado por esse encontro intelectual, é levado a compor uma canção sobre o texto de Nabuco, organizando um CD cujas canções abordam idéias que dão conta da colonização e do abolicionismo. Afirma Veloso (2001, p. 39):

Mas realmente a leitura de Joaquim Nabuco chegou numa hora em que aquilo me causou uma impressão tão grande que eu quase desviei as minhas energias todas para tentar musicar o trecho que elegi. Eu me apaixonei pelo livro *Minha Formação* como um todo e pelo autor em geral. Dali extraí aquele trecho que eu musicuei e que me impressionou muitíssimo. O fato de eu ter decidido ou ter sido levado a musicá-lo fez com que eu me dedicasse a composições fechadas. É engraçado, porque é um gesto de grande abertura — musicar um texto em prosa e relativamente reflexivo, que aparentemente seria hostil à música.

Como leitor, Caetano incursiona pela música freqüentemente criando surpresas e problematizando a relação forma-conteúdo. Mais uma vez a canção é impulsionada por vias estranhas, levando-se em consideração que um trecho em prosa, um parágrafo de um ensaio ou de um artigo é recortado para fins inesperados, o que demonstra a capacidade permanente de invenção do compositor. Fazer com que se interpenetrem texto escrito e música numa configuração como essa é inquietante para os modelos convencionais do gênero canção. Isso, no entanto, conforma uma das práticas criativas de Caetano. Também se deve chamar a atenção para o fato de que, conforme depoimento do cancionista, o CD inicialmente seria elaborado a partir de sons percussivos em que a palavra não teria esse lugar tão fundamental. Evidentemente, o elemento percussivo em grande incidência alude à sonoridade da cultura do negro, remontando à valorização da cultura afro-brasileira.

Então, além do gesto de dialogar com o pensamento de Nabuco, intelectual do século XIX, Caetano escolhe um repertório que norteará a temática da colonização, tendo como foco a cultura e a raça negras. Para isso, ele organiza a seqüência de canções da seguinte forma: primeiro, seguem-se “Zera a Reza”, “Noites do Norte”, em parceria com Nabuco, “13 de Maio” e “Zumbi”, da safra de Jorge BenJor. Depois ele homenageia Raul Seixas e o cineasta italiano Michelangelo Antonioni (“Rock n Raul”, “Michelangelo Antonioni”), há uma parceria com Waly Salomão (“Cobra Coral”) e incluem-se outras canções de lavra própria, que são; “Cantiga de Boi”, “Ia”, “Meu Rio”, “Sou seu Sabiá” e “Tempestades Solares”. É fundamental observar que o encarte do CD inclui uma série de fotografias que enfocam a beleza da cultura negra afro-baiana. Desde uma foto que mostra a procissão marítima que festeja Iemanjá com muitas baianas e sua indumentária peculiar, a uma foto de um belo negro, espécie de afro-*rapper*, e foto de outros negros

que se distraem no litoral soteropolitano. Todo o conceitual do CD propõe um entrelaçamento de discursos visual, verbal e musical, os quais, dialogando entre si, montam um painel considerável da estética mestiça contemporânea, sendo uma reflexão sobre essa questão, em que as tradições e a contemporaneidade convivem afirmando sua visibilidade.

Vejamos o texto de Nabuco musicado por Caetano:

A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil. Ela espalhou por nossas vastas solidões uma grande suavidade; seu contato foi a primeira forma que recebeu a natureza virgem do país, e foi o que ele guardou; ela povoou-o como se fosse uma religião natural e viva, com os seus mitos, suas lendas, seus encantamentos; insuflou-lhe sua alma infantil, suas tristezas sem pesar, suas lágrimas sem amargor, seu silêncio sem concentração, suas alegrias sem causa, sua felicidade sem dia seguinte... É ela o suspiro indefinível que exalam as nossas noites do norte.

É interessante constatar como o olhar de Caetano Veloso incorpora livremente o discurso de um intelectual do século dezenove, um abolicionista “liberal avançado”, mas o interpreta em outra chave, flagrando surpreendentemente a poesia de sua prosa suave. Ler Nabuco através de Caetano permite que se contemple como o problema da escravidão vem à tona em nosso século, como um dos emblemas de nossa história de colonização.

Essa canção de Caetano Veloso, tão improvável pela sua forma de gestação, sendo o encontro de um texto discursivo com a poesia de sua música nos instiga a pensar o que afirmamos no parágrafo anterior, atentando para o fato de que Caetano investe em temas que lhe são caros, porque representam toda sua inquietação interior enquanto intelectual brasileiro. As imagens que

caracterizam sua produção aqui adquirem significados importantes quanto à compreensão do sentido da escravidão para este país. Ao afirmar que “a escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil”, o sentido de profecia que aí reside ajusta-se à visão que Caetano tem do Brasil, enquanto intérprete dele. É notável a empatia da voz que fala nesse texto com o sentimento que o cancionista possui, quanto a sua idéia de nação.

Estamos às voltas com o seu “tom de profecia utópica”, que Caetano avalia como algo em desuso e desprestigiado, “algo tão fora de moda no nosso finzinho de século”. Suas palavras são enfáticas quando afirma:

O desejo de esboçar novas utopias deve nascer em mim menos da necessidade de contrastar com esse ambiente desencantado (onde persiste o racismo e a ausência de cidadania, grifo nosso) do que da responsabilidade de compensar minha própria participação na criação do sentimento de desencanto (VELOSO, 2005, p. 47)

É então que ele se refere à “descida aos infernos” representada pela atuação do movimento tropicalista com seu perfil de negatividade quanto ao lugar do mundo em que se encontra o Brasil. Refere-se às imagens das colagens cubistas, ou surrealistas, que montam a paisagem inscrita nas canções do período e que vão desaguar na correnteza daquelas que vieram a ser compostas depois. Essas imagens são pesadas, explicitam as nossas contradições. Por isso, ao comentar “Haiti”, Caetano emprega a expressão “escravo das canções”, estabelecendo uma relação de sentido que se coaduna com os temas de sua reflexão. Enfatiza, no texto de sua conferência para o MAM do Rio de Janeiro, que “o país utópico, eu o quero abordar aqui”.

Essa abordagem é efetuada nessa conferência-ensaio e ao longo das canções que, em discos variados, debruçam-se sobre a nossa posição de país sul-americano de língua portuguesa como um projeto de afirmação no mundo. Nessa discussão, são enfatizados os temas da degradação social, da mediocridade, do subdesenvolvimento em contraponto com as possibilidades de emergência. Daí que o brilho da festa que emana da expressão popular junto à produção massiva se conjugam no ambiente de uma realidade pós-moderna. Nisso, o moderno e o pós-moderno digladiam-se, pois, ao recortar a modernidade de Nabuco, que ressalta o sentimento de empatia com as agruras da escravidão, vista por ele por meio de um viés poético deglutido pelo neo-antropófago Caetano, que projeta esse sentimento nas canções de sua própria elaboração, em que são montados os fragmentos da descontinuidade que são justapostos pela parataxe, procedimento freqüente na composição de suas letras.

O desejo de utopias ou novas utopias irrompe do salto que é dado dos infernos tropicalistas para outras visões que se somam às do chamado “reino das sombras”. Ao propor o diálogo entre os blocos de imagens que se ajuntam no painel crítico de sua reflexão, Veloso (2005, p. 61) observa:

Uma das vantagens da nossa abominável situação é podermos pensar que tudo ainda está por fazer. Dito assim, isso parece um lugar-comum estéril. E, pior, pode trazer a seguinte pergunta como complemento: e se justamente o Brasil tivesse sido uma grande oportunidade que se perdeu irremediavelmente, deixando-nos apenas com a degradação social que é demasiadamente complexa para servir de papel em branco ou ponto de partida, ou seja, se estivermos diante da mera entropia, e não do caos inicial de onde se pode extrair uma

ordem bela? O fato é que tanto nas canções de 67 como nas de agora o que eu vejo é a tensão entre esses dois últimos termos. Entropia-caos.”

Caetano abraça os conceitos da física para tratar da questão cultural que envolve dramaticamente os problemas do Brasil. E indaga pelo efeito do processo de desenvolvimento do país acenando para a idéia de caos, uma vez que a entropia enquanto confusão irreversível não daria conta da possibilidade de “uma ordem bela”.

Aceita que sua produção de cancionista se mantenha no impasse da tensão entre a reversão e o irreversível. Percebe-se que todo o projeto tropicalista se desenha a partir desse diagrama criativo, que impulsiona a criação dos objetos estéticos voltados para pensar a nação. Dessa forma, voltar-se para um texto que revela um sentimento de inquietação quanto à questão dos escravos e associá-lo a outros que abordam o mesmo tema implica uma recorrência de idéias que espraiam do momento tropicalista até agora. É importante entender que a nação de que se fala terá forma como um conjunto heterogêneo de culturas, ou como diz Coelho (2004, p. 198): “modo cultural de um grupo ou comunidade que se alimenta ao mesmo tempo em duas ou mais matrizes culturais diferentes ou antagônicas (tradição e modernidade, continuidade e inovação, nacional e estrangeiro, etc.)”. Pode-se perceber a canção “Noites do Norte” como um ponto de partida para esse entendimento, no conjunto das canções que operam essa questão.

Tem-se em vista que os escravos africanos que vieram para cá eram provenientes de diversas etnias, falavam dialetos diferentes e foram agrupados, violentamente, no regime escravagista, com suas “identidades” completamente desarticuladas. Então, o heterogêneo já está implicado nesse

processo e marca a formação brasileira com essa característica que constitui um elemento essencial no que diz respeito à idéia de um projeto de nação. Essa diversidade no interior de um determinado grupo estará presente na mistura de todas as culturas que tornaram permanente a formação de uma identidade. Assim, o caráter mestiço se coloca como a configuração de um emblema de nossa expressão cultural, o que passa a ser redimensionado pelos olhares críticos de nossos estudiosos e artistas que não vêem o processo de maneira etnocêntrica.

Concentremo-nos na canção “Zumbi”, que tem a intenção de mostrar a importância da resistência negra. Com sua interpretação, ao escolher uma jóia da safra de músicas do repertório de Jorge BenJor, Caetano põe em circulação, em meio à idéia de cantar a cultura negra, uma canção do músico carioca que entra em sintonia com as suas intenções. Nela, o sujeito poético faz uma reconstituição histórica da memória dos quilombos, “a pátria africana encravada no Brasil”, como diz Chiavenato (1986, p. 57). Essa retomada da história dos quilombos pela via da canção popular é composta, fragmentariamente, na forma da “colagem cubista” tão própria da performance poética de Caetano.

A voz que canta coloca-se como sujeito dessa história que é transcrita no texto, nessa colagem de fragmentos, através da descrição de elementos que representam a cena quilombola. Como em um filme, os nomes das nações vão passando, em sintaxe paratática, na cena enunciativa da canção, ao longo da qual se faz uma profissão de fé da liberdade. Na primeira estrofe, a cena coletiva do comércio:

Angola, Congo, Baguela,
Monjolo, Cabinda, Mina,
Quilôa, Rebolo,
Aqui onde estão os homens
Há um grande leilão

Dizem que nele há uma princesa à venda
Que veio junto com seus súditos
Acorrentados num carro de boi

De acordo com esse reino de negros que integrava o seu modo de resistência, com seu estilo hierárquico próprio, trazido de suas origens africanas, há no texto a figura da princesa que é exposta em grande leilão. A irrupção do sujeito que anseia a liberdade se dá após a cena descrita, em forma de refrão: “Eu quero ver/eu quero ver/eu quero ver/eu quero ver!”. A reiteração do verso é o grito do quilombola, máscara do sujeito que canta. O advérbio *aqui* que conforma um paralelismo entoativo ancora o sujeito do texto no espaço do Quilombo, onde surgirá gradativamente o herói que liberta.

Também é relevante sublinhar o que está implicado no verso “Aqui onde estão os homens”, no que evoca em sua significação, pois a palavra “homens” é reiterada enquanto ênfase plural de poder, coletividade, humano, de posição político-econômica. Seja a alusão aos homens-senhores brancos da dominação, ou aos subalternos, escravos dessa economia que massacrou os negros num processo escravagista que vai, no Brasil, até o século XIX. Veja-se a estrofe central:

Aqui onde estão os homens
De um lado cana-de-açúcar
De outro lado o cafezal
Ao centro os senhores sentados
Vendo a colheita do algodão branco
Sendo colhido por mãos negras

Nessa estrofe, as posições estão bem demarcadas, com a explicitação das riquezas que margeiam o centro em que se situam os senhores assistindo à cena do trabalho forçado dos negros, que colhem o “algodão branco”. O jogo de contrastes

estabelecido pela cor da pele em relação ao branco do produto que propicia a riqueza e o poder dos donos da terra produz um conjunto de imagens marcantes. Há, no centro, a representação do poder dos homens brancos como a própria riqueza, o algodão. Entretanto, o sujeito textual anuncia a sua crença na força de Zumbi, o qual chegará impetuosamente para que a situação se transforme. Diz o texto:

Zumbi é senhor das guerras
Senhor das demandas
Quando zumbi chega
É Zumbi é quem manda

Tem-se aí a confirmação da importância da personagem histórica como herói catalisador das lutas e desejos do povo negro, sendo, portanto, o senhor desse reino. O potencial imagético da canção é visível na seqüência dos versos que constroem todo o sentido do texto, o que contribui para evidenciar a cultura de um contingente fundamental, a produção cultural negro-mestiça, na formação de nossa sociedade, que é responsável pela afirmação de valores que são negligenciados no âmbito da chamada alta cultura.

Em seu CD “Livro”, produção anterior a “Noites do Norte”, Caetano já tinha investido em sua visada poética na incorporação da cultura negra por intermédio do repertório da poesia romântica brasileira. Volta-se para Castro Alves, poeta condoreiro, que cantou os escravos em chave abolicionista, em que insere tempero épico-dramático na sonoridade lírica, operando num viés apropriado a um estilo de época que se preocupou com o amálgama dos gêneros literários. Caetano elabora uma canção, colocando música em excerto do poema “O Navio Negroiro”, dialogando criticamente com o tom grandiloqüente da poesia de Castro Alves. O acento dramático trabalhado pelo romântico em seu poema ganha acentos melódicos contemporâneos, em que

a sonoridade eletrônica se combina com percussão. De fato, o compositor transforma o poema romântico em um canto falado híbrido de música contemporânea com canto folclórico.

4.5 O ELOGIO DA MISTIÇAGEM

Dentre os trabalhos importantes e viscerais do artista Hélio Oiticica, criador do penetrável denominado *Tropicália*, há uma obra que é produzida como homenagem a um amigo desse artista, o conhecido bandido carioca Cara de Cavalo. Trata-se de um estandarte que estampa em seu centro (em cores vermelha e preta) a fotografia do bandido morto, com a explicitação da seguinte frase: Seja marginal, Seja herói. Esse estandarte foi um dos elementos que compunham a parafernália do show da Boate Sucata, no Rio de Janeiro, em 1968, onde os tropicalistas realizavam uma manifestação artística paralela ao Festival Internacional da Canção. O show transformou-se em episódio marcante e definitivo para que se efetivasse a prisão dos dois artistas tropicalistas: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Como uma ação de vozes dissonantes daquele momento histórico, essa manifestação acabou se transformando em um equívoco, por intermédio da interpretação “fantasiosa” elaborada por Randal Juliano, apresentador de rádio e televisão, segundo o próprio Veloso (1997).

A propósito, pode-se observar esse episódio, de acordo com o que afirma Salomão (1996, p. 46):

Não era um romantismo decorativo dizer SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI; tinha um tremendo potencial ofensivo no Brasil sob ditadura militar. Ácido corrosivo. O uso deste estandarte bem depois em 1968 num

show da Sucata por Caetano e Gil ofendeu severamente o ufanismo nacionalista de direita e aparecia como uma das causas da prisão da dupla tropicalista no final do mesmo ano após a edição do A15. Romantismo paralelo ao romantismo do Che Guevara que, por sinal, aparece numa capa PARANGOLÉ, GUEVALUTA, homenagem a José Martinez Correia. Crime premeditado contra os *voyeurs* das artes. Mas para que usar a expressão romântico radical quando compreendemos que SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI acelerou o desmonte da ideologia caricato-liberal?

Compreende-se que a idéia de romantismo norteadora da intervenção estética compartilhada pelos artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Hélio Oiticica coaduna-se como um campo de forças que “ofende” o pensamento não só estético, mas político da época, incomodando as instâncias reacionárias apegadas ao normativo mais medíocre, que mantinham os valores inquestionáveis.

Expor a foto de um negro assassinado pelo esquadrão da morte e impulsionar essa imagem enquanto bandeira de expressão estético-política é evocar uma posição de liberdade que então se colocava no mesmo patamar da intervenção de caráter guerrilheiro. Associar “marginal” e “herói” em um mesmo enunciado significa provocar a ordem. A insurgência desse marginal-herói implica um radicalismo que não pode passar alheio às malhas do poder militar. Como se sabe, a prática tropicalista de seus momentos heróicos compreende uma irrupção dessa estirpe, com esse vigor desestruturante.

Assim, há o descentramento das próprias posições românticas que, nessa perspectiva, já não mais representam a idealização do herói, uma vez que ele agora está investido do contraponto do real cotidiano da violência mais abjeta, porque, no mundo do crime, o bandido se faz mito como indivíduo que se lança

contra a ordem. Então, a sua heroificação pela atitude estética do artista remete muito mais àquilo que Benjamin (1989) observa como a modernidade, na qual o abjeto, o lixo, o descartável e o marginal passam a ter a constituição do herói.

Se Caetano lê a poesia romântica revitalizando-a com o recorte de seus signos mais controversos como o índio (signo privilegiado) e o negro (signo tangenciado), dando a eles uma coloração mais vibrante, - porque os situa no tempo da pós-modernidade, o que está claro em sua interpretação de “Um Índio”, e de “Haiti”; na canção “O herói”, do CD *Cê*, investida pela temática da cultura negra - , ele se debruça agora com olhos contemporâneos, vendo como a cultura subalterna empreende um diálogo com a sociedade contemporânea, em que o negro pobre da periferia brasileira procura identificar-se, para sua afirmação, com o negro norte-americano. Questionado a respeito, diz Veloso (2006, p. 13):

Outro dia tive uma discussão com MVBill a respeito disso. Ele estava se reportando a um embate que teve sobre essa questão com o Arnaldo Jabor; que estava numa oposição oposta à dele. Eu acabei não me contendo e iniciei uma discussão, onde eu queria fazê-lo ver que ele precisava levar em conta que grande parte do que é, não só movimento de consciência da questão racial, como o movimento específico do *hip hop*, ao qual ele se filiou, tem muito do desejo brasileiro exposto em várias áreas de ansiosamente imitar os americanos. E, de certa forma, com isso, se reafirmava uma humilhação dos brasileiros perante os americanos, o que não difere da humilhação dos negros perante os brancos. Há alguma coisa aí que fica de fora quando a pessoa não

coloca certos elementos na equação. Eu pedi a ele que pusesse.

Essa canção de Caetano, “O herói”, parte de suas leituras sobre os temas que lhe interessam em seu percurso de intelectual atento às interpretações emblemáticas do Brasil. Para ele, “democracia racial” e “homem cordial” são conceitos primordiais no tocante a essas interpretações. Ele se coloca enquanto leitor de Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre e Joaquim Nabuco e costuma enfatizar a importância de obras como “Raízes do Brasil”, de Sérgio Buarque, “Casa Grande e Senzala”, de Freyre, além de ter declarado seu encantamento, como já vimos, com o livro “Minha Formação”, de Nabuco.

Em artigo para o jornal “Folha de S. Paulo”, Caetano discorre sobre essas leituras, destacando o seu entusiasmo pelas abordagens críticas desses ensaístas e confessa a sua disposição para encarar os temas que eles desenvolvem na idéia de uma canção. Diz Veloso (2006):

Então eu, que, no último carnaval, cantei em uníssono com (e abraçado a) Ariano Suassuna para dezenas de milhares de pessoas no Marco Zero, priorizo a constatação: “Democracia racial” rima com “homem cordial”. Não é uma solução. Mas vou pôr isso na letra de uma música.

O texto de “O herói” estrutura-se em uma única seqüência de versos, da qual se separam apenas os que compõem o refrão final. O discurso do sujeito enunciador da canção emite um posicionamento controverso para quem é afeito à visão da diversidade cultural, que projeta nuances de expressões singulares. Esse texto constitui uma fala em primeira pessoa, o “eu sou” afirmativo de sua enunciação, e também fundamentalmente auto-descritivo, tem a intenção de traçar o seu próprio perfil,

postulando um lugar sócio-existencial. Na seqüência dos sete versos iniciais, o sujeito enuncia:

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

Ao compararmos o sentido desses versos com o “romantismo não-decorativo” que caracterizou a violência da *performance* que envolveu a ação dos artistas tropicalistas em torno da imagem do bandido Cara de Cavalo, pode-se verificar que aquele romantismo de caráter individual da figura do herói marginal que afronta sozinho a sociedade choca-se com o sentido gregário dos comandos atuais do crime organizado. O sujeito da canção não é mais o herói estampado por Oiticica em seu estandarte, mas alguém que se diz fora do circuito do banditismo, porque dele conseguiu escapar “por um triz”.

A formação do herói da periferia, em meio às contradições que se radicalizam no mundo contemporâneo, formando o retrato da modernidade tardia, na qual se entreolham os espigões da classe medianização desenfreada e os barracos das favelas que expõem suas antenas de televisão, é montada numa seqüência de versos que formam o discurso de um sujeito que deseja ares de cidadania, sem descartar a consciência do caos. Ele diz:

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

Em relação aos versos transcritos acima, depreende-se deles a tomada de consciência do sujeito que ocorre logo cedo na vida, antes de seu amadurecimento pessoal. Sua formação descrita no discurso da canção aponta para questões que se associam a tensões do mundo cotidiano marcado pela violência. Inicialmente, nessa descrição, em vez de desejar o modelo do “rico olímpico”, consagrado pela comunidade burguesa, ícone do individualismo, sua performance está estruturada no fomento ao “ódio racial”, que é estimulado por ele para enfatizar a polaridade entre as raças, o branco e o preto, o que descarta qualquer possibilidade de aceitação do discurso mestiço; há, também, os signos culturais que se opõem e se complementam na constituição de seu discurso: a fé cristã e a arma de fogo que se presta à defesa e ao ataque, o sentimento de disseminação de seu desejo e o jogo entre signos que, na década de 60, se confrontavam, mas agora se relacionam, como o guevarismo e o declarado sentimento de prazer com a bebida mais enfatizada pela mídia do mundo globalizado.

A ênfase na recusa da mestiçagem é significativa para ensejar o seu projeto desejante de se afirmar enquanto irmão (“brother”) dos negros norte-americanos, o que declara sua posição nitidamente racista. Diz o texto:

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 beija e balança

Apontando para o passado, referindo-se à miscigenação do povo brasileiro, sempre considerando o fator raça, o sujeito acrescenta ao seu discurso que já foi mulato e pertence agora a uma coletividade não-mestiça, pois seu desejo é ser “negro 100%”, seja norte-americano ou sul-africano, aludindo aos *apartheids* dessas nações que separaram brancos e pretos, cada qual num sistema próprio, a sua cultura e a sua história. Afirmando que “tudo

menos o santo/ que a brisa do Brasil beija e balança”, cita o belo verso da safra abolicionista de Castro Alves, com sua sonoridade de reiteração aliterante. Assim, no primeiro momento da canção, clarifica-se a recusa à pacificação e à comunhão das diferenças que permitiria um protocolo de convivência amistosa no seio de um mundo mestiçado.

Em consonância com essa discussão, na qual se insere o discurso do sujeito que defende a predominância da polaridade racial redutora, Risério afirma (2007, p. 411):

É por isso que insisto que não temos nenhuma forte razão para substituir o rico espectro cromático brasileiro pelo rígido padrão racial norte-americano — ainda mais que, nos EUA, cresce a mobilização em favor do reconhecimento social da existência de mestiços, com um número cada vez maior de pessoas reivindicando a inclusão da categoria *mixed-race* no censo (e no senso) da nação.

Em seguida, no segundo momento, haverá uma mudança de posição desse sujeito, que agora se insinua para a visão mestiça, identificando-se com “o rico espectro cromático brasileiro”, de que fala Risério. É bom observar os versos seguintes:

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

Nesse trecho da canção, há a sinalização para um posicionamento do sujeito poético voltado para a adesão à mistura, ao entrecruzamento das raças e das culturas. O “herói”

declara suas conquistas, pois conseguiu “arrebanhar o marginal, a puta, o evangélico e o policial”, os quais são categorias, na atual constituição da sociedade brasileira, que além de estarem ligadas às camadas mais pobres, também são, em sua maioria, mestiços. Está explícita a identificação do sujeito poético com o sujeito coletivo, a quem ele antes desdenhava. Sua adesão ao “mixed-race” brasileiro passa a ser uma constatação fundamental para que ele possa afirmar “em plena glória espiritual” a sua profissão de fé”:

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

O discurso de afirmação do sujeito confere com o caráter tropicalista de quem escreve e canta a canção. A defesa das estruturas híbridas, a operação estética efetuada com os recursos da colagem e da montagem, o jogo multifacetado de imagens e a visão que incorpora elementos distintos. Vianna (2007 apud Basualdo, p. 141) observa que:

Nessa tentativa de conciliar opostos inconciliáveis (ou aparentemente inconciliáveis) o tropicalismo é herdeiro de importantes tradições culturais brasileiras, como — obviamente — a antropofagia cultural de Oswald de Andrade, mas também — e mais problematicamente — como o elogio da mestiçagem inventado pelo antropólogo Gilberto Freyre, um dos mais influentes pensadores na maneira como o Brasil pensa o Brasil, maneira hoje geralmente tida como “de direita”. Gilberto pensava a mestiçagem como estado onde as diferenças não se apagam num tipo de fusão completa, mas sim passam a viver num “precário equilíbrio de antagonismos”.

Nisso podemos ver uma espécie de agregação de “elementos díspares”, o que na concepção de Maffesoli (1995) diz respeito ao *religare*, quando a força do comunitarismo emerge, possibilitando que elementos heterogêneos, sujeitos diferentes confluem para uma mesma emoção. Vê-se na canção que o olhar que se pretendia unilateral no primeiro momento, em seguida desperta, “durante a dança”, para a celebração de um segmento formado por categorias específicas e marginais com outras que, embora defendam um pensamento homogêneo e repressor, associam-se às margens, em termos de segmentos populares da sociedade. A emergência de um “intenso sentimento coletivo” se dá na voz do sujeito da canção, agora plural, voltado para a afirmação da “democracia racial”, que perderia seu valor de mito e se tornaria efetiva.

Em versos de uma outra canção, “Ele me deu um beijo na boca”, também discursiva de Caetano, ocorre a afirmação complexa:

Você começa a olhar com um olho gótico
De cristão legítimo
Mas eu sou preto, meu nego
Eu sei que isso não nega e até ativa
O velho ritmo mulato

O conteúdo, sempre com sua marca de uma ambigüidade em que aflora o paradoxo das canções tropicalistas, está expresso nesse momento da canção, estabelecendo um contraponto entre o “o olho gótico de cristão legítimo” e o lugar no mundo do preto. Desse modo, para o sujeito do texto, afirmar-se preto não inviabiliza o sentimento de diversidade, porque “eu sei que isso não nega e até ativa/o velho ritmo mulato”, como diz a canção.

4.6 A MAGIA E A EXUBERÂNCIA DO HÍBRIDO

A idéia de híbrido ou de hibridação tem contaminado os mais recentes discursos teóricos que se voltam para a interpretação das artes contemporâneas. Dos estudos ligados à Semiótica da Cultura até as discussões sobre heterogeneidade, essa noção tem circulado com a intenção de entender os entrecruzamentos culturais. Dessa forma, não é gratuito observar que os próprios produtores culturais, artistas, poetas, criadores também se debruçam sobre a mesma idéia, embora com o olhar estético da criação. Caetano, em sua multiplicidade de temas abordados nas canções que compõe, homenageou o antropólogo Antonio Risério, que estuda os hibridismos e mestiçagens, compondo a canção *Musa Híbrida* (2006). Antes, para um cd na companhia do músico e escritor Jorge Mautner, já tinha composto *Feitiço* (2002).

Aqui, vamos analisar ambas as canções, começando a partir de *Feitiço*. Vejamos o texto:

Nosso samba
Tem feitiço
Tem farofa
Tem vela e tem vintém
E tem também
Guitarra de rock'n'roll, batuque de candomblé

Zabé come zumbi
Zumbi come zabé
Zabé come zumbi
Zumbi come zabé
Tem mangue bit, berimbau
Tem hip-hop, Vigário Geral
Tem reaggae pop, Fundo de Quintal
Capão Redondo, Candeal
Tem meu Muquiço, meu Largo do Tanque
Tem funk, o feitiço indecente
Que solta a gente

Trata-se de um samba, cujo arranjo mistura os tradicionais pandeiro e surdo com baixo elétrico e acordeom, além de trombone e outros instrumentos. Dessa maneira, a sonoridade do morro soa moderna na musicalidade de Caetano e Mautner, que acenam para os sons e tons da cena contemporânea da música popular. A partir de seu título, vê-se que, em termos intertextuais, o sujeito da canção dialoga com a tradição moderna do samba carioca de Noel Rosa.

Caetano confronta e estabelece um entrecruzamento com o *Feitiço da Vila*, samba de Noel composto para a Vila Isabel, bairro sambista do Rio de Janeiro, o que propõe uma discussão em torno das questões interculturais. Partimos da idéia de que, conforme a visão dominante da cultura, feitiço é uma prática bárbara, geralmente atribuída às manifestações religiosas afro-descendentes. Contraindo-se a essa idéia, reforçada pelo samba de Noel, que afirma: “A Vila tem um feitiço sem farofa/sem vela e sem vintém/, em que enumera os elementos que compõem o ritual de magia da tradição dos negros e de seus descendentes, Caetano declara: “Nosso samba/tem feitiço/tem farofa/tem vela e tem vintém/e tem também/Guitarra de rock’n’roll, batuque de candomblé”.

O samba composto por Noel Rosa e Vadico procura afirmar a Vila Isabel como reduto produtor de samba: “Quem nasce lá na Vila, nem sequer vacila/ao abraçar o samba”, faz a corte à princesa que nomeia o bairro, assegurando os valores de decência e recato, os quais não se associam à cultura tradicional do samba. A respeito da Vila, diz: “Tendo nome de princesa/ Transformou o samba/num feitiço decente que prende a gente”. Para Caetano, o que importa é a feição híbrida da cultura do samba que resulta numa outra afirmação: a do feitiço indecente, que é constituído a diversidade e que, segundo ele, ao invés de

prende, “solta a gente”. Além de ter os ingredientes próprios do feitiço, enquanto prática bárbara, mistura os signos da cultura pop internacional e o candomblé. A devoração mútua desses signos se dá na mestiçagem em que “Zabé come zumbi/Zumbi come zabé”. Caetano, em seu diálogo criativo com Noel, sublinha que o samba do compositor da Vila é uma obra-prima, embora contenha “trechos ostensivamente contra a cultura afro-brasileira”, o que o coloca como um elemento a favor da pureza.

A hibridação realiza-se pela mistura simultânea dos elementos mais diversos, o que permite que o neo-anthropofagismo seja um dispositivo presente nas composições de Caetano, ao longo de sua obra. Recortando os signos e inter-relacionando-os, têm-se um painel das culturas que se processa permanentemente, sem a ilusão de uma identidade fixa. Os signos se envolvem e repercutem entre si, seja o manguê bit pernambucano, ou a capoeira dos baianos, o hip hop paulista, o reggae pop e o pagode do Fundo de Quintal, a cultura do morro do Muquiço, o funk, no Rio de Janeiro, e as referências do axé do Largo do Tanque, na Bahia. Essa multiplicidade de referências faz explodir a visão dominante, inviabilizando-a, na defesa da propagação do “feitiço indecente”.

Quanto à canção *Musa Híbrida*, com a inscrição do hibridismo já em seu próprio título por meio do adjetivo definidor, vemos que o pensamento sobre a impureza do caráter das culturas reproduz-se no texto de natureza poética como um momento crítico. A canção estrutura-se em três partes, cada uma delas com uma quantidade de versos diferente: a primeira possui cinco; a segunda, nove; e a terceira, apenas dois. Os dois primeiros versos da canção, semelhantes a um refrão, são formados por um paralelismo em que o primeiro verso se repete no segundo.

Vejamos o texto da canção:

musa híbrida
musa híbrida
de olho verde e carapinha cúprica
cúprica cúprica cúprica
onça, onça

a minha voz tão fosca
brilha por teus lábios bundos
a malha do teu pêlo
dongo, congo, ge, tupi, batavo, luso, hebreu
e mouro
se espalha pelo mundo
vamos refazer o mundo
teu buço louro
meu canto mestiçoso

tu, onça tu
eu, jacaré eu

O sujeito textual chama a atenção para a musa. Agora, o tema é visitado pelas musas, ou seja, a canção ou a poesia da canção torna-se evocação do pensamento mestiço. Dessa forma, aquelas figuras mitológicas, “as ninfas que habitavam os bosques, nas cercanias dos rios e fontes” (MOISÉS, 1985, p. 353) passam a inspirar a poesia e a música, e, na canção em pauta, surgem, desta vez, como inspiradoras da vertente impura da canção que se projeta em um novo cenário, o da pós-modernidade. Aparece, então, uma “musa híbrida”. Como se configura essa musa?

A fim de responder a essa questão, voltamo-nos para Machado (2007, p.18) que coloca a indagação seguinte:

Nunca se falou tanto em hibridismo como nesses tempos de expansão nos domínios da comunicação tecnológica. De igual modo, nunca esta noção foi tão mal compreendida. Se no campo da biologia a espécie híbrida é estéril, o que levou essa palavra a passar ao domínio da cultura para designar as produções mais férteis e exuberantes?

Entendemos que as “produções mais férteis e exuberantes”, como a musa inspiradora da canção em destaque, conseguem problematizar e também redimensionar o sentido do híbrido. Essas produções fazem com que o híbrido se faça fértil, fecunde, a partir de suas soluções estéticas, outras produções, estabelecendo, dessa forma, a rede exuberante da relação entre textos criativos. Nisso, a pós-modernidade se faz referência, pois os mais variados textos dos mais diferentes tempos convivem numa só fatura. O texto de Caetano assemelha-se a uma versão de um texto da lavra de Guimarães Rosa, como o *Meu tio o Iauareté*, em sua forma híbrida e fecunda de significantes, embora a narrativa rosiana lance seu olhar sobre outras questões.

Para nós, a idéia de um “canto mestiçoso” reverbera o pensamento mestiço eivado de sentido utópico, uma vez que o sujeito, além de desejar espalhar-se pelo mundo, convoca um refazimento do mundo. Para tanto, isso pode se realizar como um “reencantamento”, no qual as tribos, respeitadas as diferenças, possam conviver e celebrar a exuberância das formas da vida. Contrariando a visão que se desenhou no Brasil positivista, o qual tinha como espelho idéias reacionárias do mundo científico europeu, a canção de Caetano afirma a consagração da mestiçagem, que não se coaduna com propostas ligadas ao mito da pureza. Prefere-se, de acordo com o sujeito do texto, o parto de um mundo reencantado em que o brilho das cores se misturem. E essa é a utopia de reencantamento de uma sensibilidade mestiça. O sujeito declara que “a minha voz tão fosca/brilha por teus lábios bundos”, o que projeta esse eu é a força e o brilho do outro em sua beleza híbrida.

A caracterização do perfil da “musa híbrida” remete à idéia de exuberância, que vai se disseminar ao longo da canção. Uma onça pintada, “de olho verde e carapinha cúprica” sugere

uma figura visivelmente híbrida, mestiça. A imagem do pixaim cor de cobre associada aos olhos verdes e à pele pintada, de onça, resvala para a atenção de um ser misturado. É feito, outra vez, em uma canção de Caetano, o elogio da mestiçagem, contrapondo-se a qualquer idéia de pureza, de branqueamento, não só no que diz respeito à raça, mas à dimensão cultural, relacionada a questões de estética, de faturas artísticas da modernidade e da pós-modernidade.

Toda a construção da segunda parte do texto e da canção aponta para a configuração dessa mestiçagem. Por isso, a voz do sujeito anseia espalhar-se pelo mundo, sinalizando para o sentido híbrido da cultura, justapondo, em sua colagem textual, referência de diversas etnias: “dongo, congo, ge, tupi, batavo, luso, hebreu e mouro”. A multiplicidade da formação cultural se dá pelo viés plural, da constituição das mais diversas expressões, com o mundo ocidental misturado e formado pelas várias contribuições resultantes dos processos de colonização.

No final da canção, em que se explicita a relação entre os sujeitos, eu (jacaré) e tu (onça), observa-se como a musa-onça, após sua descrição, é invocada como sendo o outro, o elemento que vai se associar ao sujeito para lhe completar. Esse jacaré que, no uso informal da língua, significa a figura do indivíduo paquerador, demonstra sua atenção e seu desejo em relação ao signo que representa uma espécie de paixão, a musa misturada de todas as feições, que aparece com seu “buço louro” em complemento ao “canto mestiçoso” do poeta — sujeito também híbrido, o sujeito mestiço, periférico, agora transformado em jacaré, animal pintado, marcado com algumas manchas, numa exuberância diferente da onça. Esse jacaré que, em tupi *yaka're*, é segundo Teodoro Sampaio “aquele que é torto ou sinuoso”, o que confirma a associação com uma condição mestiça, desviante.

5 OUTRAS PALAVRAS, OUTROS OLHARES

“Ver com olhos livres” era a forma como o poeta Oswald de Andrade concebia uma proposta poética que estivesse baseada num fundo cultural. Desvencilhar-se das couraças do preconceito que obstrui a visão no tocante às coisas ligadas à sensibilidade. Procurar incidir no corpo da cultura, respeitando a sua diversidade, encontrando na expressão da diferença possibilidades criativas de diálogo. Isso constitui um projeto posto em prática com resultados impressionantes na cultura brasileira em sua relação com a cultura planetária. A aventura tropicalista pautou-se por essa abertura, que se inspirava na visão antropofágica, disposta para a variedade semiótica do mundo da cultura.

Quando procuramos investir nossa pesquisa sobre a produção dos significantes estéticos da obra de Caetano Veloso, tivemos a intenção de “ver com olhos livres”, a fim de efetivar um percurso de leitura de sua produção cancionista, observando como os cânones históricos poderiam, nessa obra, serem revitalizados em formas que sinalizam o imprevisível, embora dentro de um projeto já consolidado.

Procurou-se discutir o sentido do conceito de antropofagia, com base em Oswald, percebendo como isso ocorreu na produção de Caetano em seu momento tropicalista e como foi reformulado para persistir acionando os dispositivos da criatividade artística nas suas canções e nas outras formas encontradas por ele para viabilizar seu pensamento mestiço através de artigos, ensaios e entrevistas.

Esse pensamento mestiço de que falamos é constituído pelo que chamamos de neo-antropofagismo, a partir de uma declaração dele próprio. Seu diálogo com intelectuais brasileiros

importantes, da década de 30, tais como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, ao retomar as idéias intrigantes e instigantes que eles formularam, respectivamente, as de “democracia racial” e de “homem cordial”, sua retomada de Joaquim Nabuco, para fazer re-circular idéias sobre o abolicionismo numa chave completamente isenta de heranças deterministas, provocando a fixidez dos preconceitos ainda ativos no século XXI, é uma forma admirável de inserir o debate sobre questões culturais no âmbito da cultura de massas na contemporaneidade. A propósito, é bastante apropriada para esse entendimento o que Coelho (2001) propõe sobre o sentido de contemporâneo, repensando idéias de Karl Marx e Roland Barthes, colocando a idéia de contemporaneidade como uma distância que existe entre o pensamento/imaginação e a ação histórica. O que implica um descompasso que é acusado, explicitamente, por Caetano, quando retoma esses autores, seja em suas canções ou mesmo nos artigos que escreve. Não é o fato de as idéias estarem fora do lugar, mas como a modernidade constitui um descompasso no presente. Por isso, a necessidade de retomar idéias e redimensioná-las como forma de sua presentificação, ou seja, como atualizá-las, para que possam ser re-significadas.

Leitor de Gilles Deleuze, a quem considera “ser mesmo um grande sujeito”, Caetano, e suas idéias sempre renovadoras, coloca-se como um sujeito pós-moderno, caracterizado por um perfil artístico intempestivo. Sua prática semiótica de linguagens inventivas situa-se, no mundo da cultura, como os simulacros deleuzianos que procuram “destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria” (DELEUZE, 2000, p. 271).

Ao nos determos em suas idéias de mestiçagem, já que o cancionista enfatiza o elogio dessa problemática questão, denominamos mestiça a sua canção, porque nela ele efetua a sua

problematização, no tocante aos conteúdos e a sua configuração. Risério (2007, p. 41) alerta para o fato de que Caetano afirma a mestiçagem já no tropicalismo. Diz o antropólogo: “Caetano Veloso, (...) usando o critério do IBGE, numa composição como o bolero ‘Lindonéia’, cantado por Nara Leão no álbum do movimento tropicalista, escreveu: ‘Lindonéia/Cor parda, Frutas na feira...’”.

Essa mestiçagem opera-se no plano das idéias e no processo polifônico de composição das formas com as quais as vozes mais variadas articulam-se para a produção de sentido, enfocando temas os mais surpreendentes. Posicionando-se como “escravo das canções”, ele diz: “Elas são canções, querem nascer do mundo das canções que é um mundo com características próprias, nós freqüentemente as queremos fazer do modo como não queríamos que elas fossem” (VELOSO, 2005, p. 61).

Daí o sujeito híbrido às voltas com um gênero também híbrido, como é a canção, articulando idéias que se concretizam no seio problemático de nossa cultura. As canções-simulacros intervêm, de forma intempestiva, no mundo pós-moderno, no qual a indústria cultural mobiliza referências que misturam o erudito, o popular, o massivo, pulverizando os limites entre cada uma delas. A ambigüidade tropicalista permanece como um dado fundamental para a disseminação do pensamento mestiço veiculado pelas canções de Caetano. Dessa forma, o lugar mestiço de sua canção é o entre-lugar, uma terceira margem em que o dado do imprevisível é um traço de sua configuração.

Ao se discutir a questão da coerência dos sujeitos históricos da recente produção cultural do Brasil, afirma-se constantemente que, ao contrário de Chico Buarque, compromissado com suas posições políticas e sociais, Caetano não se coloca mais como o irreverente compositor de canções inventivas e polêmicas que o caracterizaram, pelo menos, até os

anos 90. Isso constitui um equívoco, relativo aos olhares míopes incapazes de enxergar o elemento criativo ao longo de sua produção artística até agora. Veja-se que a reclamada “coerência” ao pensador da canção (“intelectual de miolo mole”, expressão que lhe foi atribuída pelo crítico José Guilherme Merquior, e que Caetano utiliza, ironicamente, sempre que se vê em alguma discussão) é uma cobrança ingênua, porque sua obra operando uma descontinuidade tem-se revigorado a cada *cd*, em que se observa uma textualidade, cada vez mais, renovada e inventiva, e um percurso efetuado por uma significativa variedade sonora. Caetano dialoga com as formas mais diversificadas, estando sempre atento às novidades do mundo musical e do *mainstream*. Seu olhar para a cultura *hip-hop*, para o movimento de idéias que circulam no *rap*, por exemplo, é um argumento bastante plausível para desfazer a desnecessária cobrança de coerência discursiva.

Entendemos que sua “terceira margem” da canção provoca, em nossa cultura, uma não-estagnação das experiências artísticas, inserindo um discurso que incomoda. Seus últimos cds e shows, de *Noites do Norte* a *Cê ao Vivo*, além do debate que se desenvolve em seu blog *Obra em Progresso* atualizam questões que estão diretamente relacionadas à cultura brasileira, com o olhar voltado para o planeta.

Como em uma de suas canções da década de 80, em que afirma: “Tinjo-me romântico mas sou vadio computador”, o sujeito mestiço aponta para os avanços tecnológicos, para a fusão entre o sentimento e as perspectivas da máquina quanto à sobrevivência do mundo pós-moderno que se anuncia. Isso é incorporado por sua visão estética e sinaliza para o futuro, quando ao citar indiretamente a Jovem Guarda, diz: “daqui pra frente: outras palavras”. Ocorre aí um certo otimismo que rebate a “descida aos infernos” do tempo heróico tropicalista.

Veja-se o trecho inicial da canção *Outras Palavras*:

Nada dessa cica de palavra triste em mim na
boca
Travo trava mãe e papai alma buena dicha
louca
Neca desse sono de nunca jamais nem
never more
Sim dizer que sim pra Cilu pra Dedé pra Dadi
e Dó
Crista do desejo o destino deslinda-se em
beleza:
Outras palavras.

Elaborada com tantas aliterações, a poesia neobarroca de sua canção sinaliza para o desejo, o gozo e a beleza. Nada de discurso sobre as misérias ou de “retórica estúpida”, trata-se de um outro viés de seu universo cancionista, no qual prevalecem as imagens do prazer. É com esse sentido de crença na conciliação dos contrários, da convivência entre diferenças, compondo uma realidade de beleza, que o “canto mestiçoso” ou a canção híbrida do tropicalista que se renova, permanentemente, acena para outras possibilidades do sensível, outros olhares, outras palavras, pluralidades, culturas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Caio 3D*. O essencial da década de 1980. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005. (Perspectivas do homem)

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1995. (Obras completas de Oswald de Andrade)

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 203 p.

ANTELO, Raul e outros (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/Abralic, 1998.

AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*. São Paulo: Papyrus, 1998. 127p.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 2 ed. São Paulo: Papyrus, 2005. 111p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 86p.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. (Humanitas)

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. 253 p.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Elogio da filosofia)

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. (Síntese universitária)

BERND, Zilá (Org.). *Escrituras híbridas*. Estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1998. 277 p.

BERND, Zilá e DE GRANDIS, Rita (Org.). *Imprevisíveis Américas*. Questões de hibridação cultural nas Américas. Porto Alegre: Sagra-DC Luzzato/Abecan, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. V. 4. 680 p.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*. Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. 263p.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. 266p. (Série Novas Perspectivas)

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Brasília: Editora UNB, 1997. 939p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. Cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BUENO, André. América: civilização e barbárie. In: *Terceira Margem*. Revista da Pós-graduação em Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 81-85, 1993.

INFANTE, Guillermo Cabrera. *Mea Cuba*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

CALADO, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

CAMPOS, Augusto de. 5 ed. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates)

CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Arte em Revista*, nº 1, 2 ed., São Paulo, Kairós, maio/81.

CANCLINI, Nestór García. *Culturas híbridas*. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2003. (Ensaio latino-americanos)

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 5 ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rúbia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CASTELO BRANCO, Regina Maria Fernandes. Quero samba, não danço tango. *Nossa História*, São Paulo, Ano 4, nº 37, p. 55-57, nov. 2006.

CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. FREITAS FILHO, Armando (Org.). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/Brasiliense, 1993.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. Ensaio sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998. (Estudos)

CHIAVENATO, Julio J. *O negro no Brasil*. Da senzala à guerra do Paraguai. São Paulo: Brasiliense, 1986. 259p.

CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001. 227 p.

COELHO, Teixeira. *Dicionário de política cultural*. Cultura e imaginário. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates)

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*. Literatura e cultura latino-americanas. (Organização de Mario J. Valdés). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000. (Humanitas)

LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. Formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980. 287p.

COSTA PINTO, Manuel da. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica)

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria Coutinho. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. V. 4.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CUNHA, Eneida Leal. *Literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CYNTRÃO, Sylvania Helena (Org.). *A forma da festa*. Tropicalismo:

a explosão e seus estilhaços. Brasília: Editora da UNB/Imprensa Oficial, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 511 p.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 341 p. (Estudos)

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Debates)

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIONISIO, Ângela Paiva e outros (Org.). *Gêneros Textuais e Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. 229 p.

DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Cambraia Santuza (Org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003. 282 p.

DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003. 148p.

DUSSEL, Enrique. *1492. O encobrimento do outro*. A origem do mito da modernidade. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979. (Traços)

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 103p.

FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Veneno antimonotonia*. Os melhores poemas e canções contra o tédio. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FERRAZ, Eucanaã. A foreign sound: maquinismos da escolha. Disponível em <http://caetanoveloso.com.br/>. Acesso em: 6 mai. 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/EDUFF, 2005.

FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos (Org.). *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 1997.

FONSECA, Héber. *Caetano: esse cara*. 4 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. Biografia. São Paulo: Art Editora, 1990.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade*. O homem que come. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 11 ed. São Paulo: Loyola, 2004. (Leituras filosóficas)

FRANCHETTI, Paulo; PÉCORA, Alcyr (Org.). *Caetano Veloso*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Literatura comentada)

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a revolução francesa*. As origens brasileiras da teoria da bondade natural. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Encanto radical)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000. (Ensaio latino-americanos)

GIL, Gilberto. *Expresso 2222*. RISÉRIO, Antonio (Org.). Salvador: Corrupio, 1982. (Baianada)

GIL, Gilberto. *Todas as letras*. RENNÓ, Carlos (Org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. 69 p. (Série Princípios)

GRÜNEWALD, José Lino. *Carlos Gardel, lunfardo e tango*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 304p.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. 3 ed. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1993. 327 p.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 322p.

HALL, Stuart; SOVIK, Liv (Org.). *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais.: Editora UFMG; UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, Stuart; WOODWARD, Hathyn; SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2003. 349 p.

HELENA, Lucia. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1982.

HELENA, Lucia. *Totens e tabus na modernidade brasileira*. Símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lislei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. 188p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Pierre Menard)

JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. 144p. (Ponto de Partida)

LAJOLO, Marisa; CAMPEDELLI, Samira (Org.). *Castro Alves*. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. 159. (Literatura Comentada)

LOBO, Luíza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Mercado Aberto, 1987. 280p.

LUCCHESI, Ivo; DIEGUEZ, Gilda Korff. *Caetano: por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamín, o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KOTHE, Flavio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. 95 p. (Princípios)

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2 ed. Tradução de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates)

LAS CASAS, Frei Bartolomé de. *O paraíso destruído*. A sangrenta história da conquista da América. Porto Alegre: L&PM, 2001.

LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. V 1. Rio de Janeiro: J. Aguilar/INL, 1974.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA REIS, Eliane Lourenço de. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. A literatura de Wole Soyinka. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LINO, Joselita Bezerra da Silva. *Dialegoria: a alegoria em Grande Sertão: veredas e em Paradiso*. João Pessoa, Idéia, 2004.

LUCCHESI, Ivo e KORFF DIEGUEZ, Gilda. *Caetano. Por que não?* Uma viagem entre a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993. 392 p.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin. O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

MACHADO, Irene (Org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MALTZ, Bina et al. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993. (Síntese universitária)

MARTÍ, José. *Por nuestra América*. Selección y prólogo de Luis Toledo Sande. La Habana: Editorial José Martí, 2003.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar*. Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 222 p.

MEDEIROS, Paulo Tarso Cabral de. *Mutações do sensível*. Rock, rebeldia e mpb pós-68. João Pessoa: Manufatura, 2004.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. A política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. (Humanitas)

MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORIN, Edgar et al. *Linguagem da cultura de massas*. Televisão e canção. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

MORSE, Richard M. *O Espelho de Próspero*. Cultura e idéias nas Américas.. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates)

MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia et al (Org.). *A MPB em discussão*. Entrevistas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. (Humanitas)

NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. 2 ed. São Paulo: Triom, 2001. 165p.

NOVAES, Adauto (Org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 525p.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Elos)

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo. Bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996. (Ponto de apoio)

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p. (Logos)

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 842p.

POLAR, Cornejo. *O condor voa*. Literatura e cultura latino-americanas. Organização: Mario J. Valdés. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

PINHEIRO, Amalio. *Aquém da identidade e da oposição*. Formas na cultura mestiça. 2 ed. Piracicaba: Editora UNIMEP, 1995.

REIS, Eliane Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. A literatura de Woyle Soyinka. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

Revista CULT. Caetano Veloso, o poeta da MPB. São Paulo, n. 49, ago/2001.

RIBEIRO, Solange; RENNÓ, Carlos et al. *Literatura e música*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi, 1995. 259 p. (Pontos sobre o Brasil)

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos*. Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Diversos)

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos brasileiros*. Rio de Janeiro: 2007.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens/Discurso sobre as ciências e as artes*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999. v. 2. (Os Pensadores)

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica*. Qual é parangolé? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. 123p. (Perfis do Rio)

SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas*. Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. (Biblioteca Pierre Menard)

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências*. Poesia Concreta e Tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996. 292p.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004. (Humanitas)

SANTIAGO, Silviano (Org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. 104p.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates)

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil. 1979-1981. (Cultura versus Arte). In: *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Organização: Raul Antelo. Florianópolis: Letras Contemporâneas/Abralic, 1998.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SALOMÃO, Waly. Entrevista à revista Cult, outubro/2001, p. 8., n. 51.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates)

SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70, s/d. (Signos, 52)

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 147p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 1999.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002. (Humanitas)

SOVIK, Liv. Caetano Veloso enquanto objeto de estudo. In: ROLLEMBERG, Vera (Org.). *Seminários de Carnaval II*. Salvador: Edufba, 1999.

SOVIK, Liv. Globalizing Caetano. In: *Brasa IV*, Salvador, 1997.

SOVIK, Liv. Ponha seu capacete: uma viagem à tropicália pós-moderna. *Revista da Bahia*, Salvador, maio/1998.

SOVIK, Liv. "O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui": música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano. Buenos Aires, 2005. Disponível em: <http://www.globalcult.org.ve/pub/Antologia>. Acesso em: 15 ago. 2008.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1996. (Texto & Arte)

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso*. Ensaios sobre memória e globalização.. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários e retratos. 2 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos Tinhorão. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América*. A questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Ligia C. *Lacan: operadores da leitura*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. 163 p.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Lisboa: Presença, 1987. 147p.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Uma caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra q ronca, s/d.

VELOSO, Caetano; FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Letra só; Sobre as letras..* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. Velho baiano, novo pernambucano. *Continente Multicultural*, nº 1, janeiro/2001, Recife.

VELOSO, Caetano. Democracia racial rima com homem cordial. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 de jun. 2006.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. 2 ed. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. A aventura de uma geração. 17 ed. Rio de Janeiro: 1988.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 1995.

WISNIK¹, José Miguel. *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WISNIK¹, José Miguel. *Sem receita*. Ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK², Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Folha explica)

CDs *Todo Caetano*. Caetano Veloso. Caixa organizada por Charles Gavin. Universal Music. 2002.



João Batista de Moraes Neto

Graduou-se em Letras na UFRN. cursou Especialização em Literatura Brasileira (UFRN), Mestrado em Teorias e Crítica da Cultura e da Literatura (UFBA). Doutor em Literatura Comparada pela UFRN. Professor do IFRN, das disciplinas Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, Teoria da Literatura, Fundamentos da Literatura e Literatura e Estudos Culturais. Publicou “Temporada de Ingênios e outros” (ficção), “A canção e o absurdo revisitados” (ensaio).

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte iniciou em 1985 suas atividades editoriais com a publicação da Revista da ETRN, que a partir de 1999 se transformou na Revista Holos, em formato impresso e, posteriormente, eletrônico. Em 2004, foi criada a Diretoria de Pesquisa que fundou, em 2005, a editora do IFRN. Nossas publicações são produtos das pesquisas dos professores e uma contribuição para o desenvolvimento do conhecimento científico e cultural na instituição.

A Editora do IFRN busca consolidar uma política editorial cuja qualidade é prioridade. Na sua função de difusora do conhecimento já contabiliza várias publicações em diversas áreas temáticas.

João Batista delinea na produção velosiana não só um espaço poético, articulado na literariedade, mas também um espaço de reflexão linguística, de produção de subjetividades analíticas; de questionamento ontológico do próprio gênero musical, da inscrição crítica do “ethos” discursivo e da maneira de ocupação do sensível artístico como uma forma de habitar o espaço social e os imaginários que o configuram na música brasileira.

Ilza Matias de Sousa

