



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**CRISTIANE GONÇALVES**

**ARAÇÁ AZUL: O BRASIL REVISITADO**

**FLORIANÓPOLIS  
2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CRISTIANE GONÇALVES

## ARAÇÁ AZUL: O BRASIL REVISITADO

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Graduação em  
História como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciado e  
Bacharel em História da Universidade  
Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Henrique Luiz  
Pereira Oliveira

FLORIANÓPOLIS

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

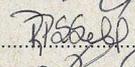
#### ATA DE DEFESA DE TCC

Aos dezesseis dias do mês de novembro do ano de dois mil e quinze, às quatorze horas, na Sala 10 do Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor **Henrique Pereira Oliveira**, Orientador e Presidente, Professora **Renata Palandri Sigolo Sell**, Titular da Banca, e Professora **Marcia Ramos de Oliveira**, Suplente, designados pela Portaria nº 93/TCC/HST/15 do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Cristiane Gonçalves**, subordinado ao título: “**Araçá Azul: o Brasil revisitado**”. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido do Professor **Henrique Pereira Oliveira**, a nota final 9,0, da Professora **Renata Palandri Sigolo Sell**, a nota final 9,0, e do Professor **Marcia Ramos de Oliveira**, a nota final 9,0; sendo aprovada com a nota final 9,0. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia onze de dezembro de dois mil e quinze. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

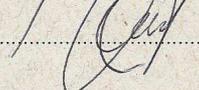
Florianópolis, 16 de novembro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. **Henrique Pereira Oliveira**.....

Prof. **Renata Palandri Sigolo Sell**.....

Prof. **Marcia Ramos de Oliveira**.....

Candidata **Cristiane Gonçalves**.....

## AGRADECIMENTOS

Pudera eu lançar todos os nomes, individualmente, das pessoas as quais eu gostaria de agradecer - que foram importantes nesse processo de formação acadêmica e de escrita desse trabalho - mas como não posso me perder em várias laudas direcionadas a agradecimentos, vou me limitar às pessoas mais presentes nessa fase da minha vida.

Agradeço primeiramente a Deus, por tudo que Ele representa e é em minha vida.

Agradeço especialmente aos meus pais **Hercílio J. Gonçalves Filho e Raquel Cristina Gonçalves** que precisaram passar por uma fase de adaptação e aceitação a me ver crescendo e tomando decisões próprias, formando uma consciência e independência emocional, financeira, social e ideológica. Eles foram pacientes, cooperadores e incentivadores em todos esses anos da minha vida acadêmica (e pessoal), assim como no processo de escrita dessa pesquisa. Agradeço os abraços, as frases animadoras e as orações estendidas. Agradeço aos meus irmãos, **Maria Eduarda Gonçalves** - se não fosse pelos vários momentos de descontração, boas risadas e ouvidos dispostos, a assimilar meus desabafos - e **Tiago Gonçalves** - sem ter o sorriso, a voz, os abraços e os beijinhos de meu irmão que atualmente tem três anos e meio de idade e me é sempre um bálsamo nessa vida. Amo-os mais que a mim mesma, eles são um exemplo e motivo de orgulho. Seria praticamente impossível seguir em frente sem eles.

Agradeço ao professor **Henrique Pereira Oliveira** que aceitou de bom grado orientar o meu trabalho, em todos os momentos que me motivou a prosseguir e aprofundar o tema, por ser paciente e criterioso nas leituras, correções e sugestões. Não poupou cortes e ajustes quando necessário, assim como me elogiou quando achou pertinente. A ele um indescritível obrigado.

Agradeço a atenção, carinho e incentivo recebidos - principalmente nessa fase do TCC - da professora **Renata Palandri** que desde o início do curso foi referência para mim por sua conduta, carisma, inteligência e profissionalismo. Aproveito para agradecer a professora **Márcia Ramos de Oliveira**, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que prontamente e com muito carinho aceitou participar, juntamente com a Renata, da banca examinadora. Agradeço a alguns professores que tiveram participação importante na minha formação, como educadores e como amigos, entre eles o professor **João Klug**, pelo qual tenho imenso carinho, **Maria de Fátima Piazza**, com sua memória incrível e sua ajuda no levantamento bibliográfico para o

presente T.C.C., professora **Sol Glik** pelo seu carisma e grande amizade, **Adriano Duarte** pela sua amizade e incentivo ao longo do curso e **Waldir Rampinelli**, grande amigo e excelente profissional.

Tenho alguns amigos que gostaria de citar os nomes, que fizeram e fazem diferença na minha vida, dentro e fora da academia. Agradeço às minhas amigas e meus amigos mais chegados: **Ingrid Kuerten**, por ter me recebido de braços abertos num momento emocionalmente delicado da minha vida, quando mais precisei de um ombro amigo, ela me ergueu, nos tornamos melhores amigas e até hoje essa relação continua e só parece melhorar; **Bruna Morgado**, pessoa de coração gigante, que além de grande amiga foi minha corretora textual e de normas da A.B.N.T. oficial, não sei o que seria do meu trabalho sem ela; **Thais e Thayse**, sempre com seus sorrisos e abraços para me dar aquele ânimo, pessoas amadas; **Priscila Andrade**, uma amiga especial, de personalidade forte e linda, muito me ajudou nos momentos que precisei, tenho com ela um relacionamento de reciprocidade; **Ane Abreu**, amiga dos abraços incentivadores e dos áudios no *WhatsApp* mais animadores que eu poderia receber, pessoa incrível e de muita luz; **Uziel Santana**, um amigo presente, sempre interessado no desenvolvimento do meu T.C.C. e no meu bem estar emocional, daqueles amigos que nos fazem bem por ser confiáveis, alma boa e coração cheio de paz pra dar; **Icles Rodrigues**, mestrando em História, o amigo que manda apertar o “dane-se” e seguir em frente, mas que é o primeiro a estender a mão se eu gritar socorro, muito estimo; **Marcos Arraes**, amigo de longa data, maduro e companheiro de extensas e adoráveis conversas, doutor em História, é meu amigo-exemplo; **Dayanne Schetz**, amiga doce, dedicada, mestranda em História, fã de Beatles assim como eu, sempre pronta a me ouvir e dar conselhos; **Pedro Mülbersted**, amigo de fé, irmão, camarada, mestrando em História, companheiro nas ideias, ideologias e em Cristo, agradeço por sua vida; **Jurama Bergmann**, linda amiga, paciente, que muito me ajudou nas minhas fases emocionais difíceis, mestranda em História, mãe, guerreira e mulher de garra, um exemplo; **Tamara S. Lopes**, parceira de profissão, grande amiga, mulher independente, de personalidade, acompanhou muitas fases da minha vida e esteve sempre que pode disposta a me ouvir, conversar e me entender; agradeço ao **José Álvaro Cardoso**, meu chefe, doutor em Ciências Econômicas, grande amigo, tenho-o como um pai, sempre me ensinando através de exemplos e de conselhos, me fazendo alguém cada dia menos leiga ao que se refere a situação conjuntural e econômica do país, e em ser alguém melhor se tratando de caráter

- agradeço ao carinho, a maleabilidade de horários de dispensa sempre que precisei e ao incentivo.

Deixei para o final um dos mais importantes agradecimentos que é ao homem que fez de mim uma pessoa melhor, que faz a minha vida mais feliz, completa e cheia de amor, agradeço ao meu namorado **Lauro Voltolini de Almeida**. Apesar de conhecê-lo aplicando nele o trote dos calouros da História, e nossas vidas tomando rumos diferentes durante o curso, prouve o destino, Deus, o acaso - ou algo parecido - para que nos reencontrássemos e nos apaixonássemos e então vivêssemos esse lindo e forte amor que nos mantém juntos até hoje. É um homem maravilhoso, maduro, inteligente, amável, respeitoso, que me compreende, me ajuda, me acompanha, me auxilia e me incentiva, não teria sido possível esse trabalho se não fosse por ele. Agradeço cada momento que passou estudando ao meu lado, me cobrando leituras e escrita, me ajudando com indicações bibliográficas, me consolando a cada vez que surgia algum problema no T.C.C. e me dando elogios, beijos e abraços sempre que eu conquistava um novo passo. A ele sou imensamente grata. Eu o amo com todas as minhas forças.

Não foi fácil conciliar durante todo o curso 40 horas semanais de jornada de trabalho, leituras de textos e livros no ônibus, na rua, na hora do almoço, não foi simples ter que fazer trabalhos pela madrugada, ou perder feriados e alguns finais de semana para me concentrar nos estudos para as provas ou seminários, foi difícil dividir todas as atenções entre faculdade, serviço, família, amigos e questões pessoais. Foram anos de luta e persistência. Pensei em desistir em alguns momentos, mas tive amigos que não permitiram tal atitude. Ainda bem.

Nunca me arrependi, em nenhum momento sequer, de ter optado pelo curso de História, a minha vida mudou para melhor, cresci e amadureci, ao curso agradeço por eu não ser mais uma pessoa alienada no mundo.

Agradeço a todos que foram na minha vida, de certa forma, colaboradores da minha formação. Aos amigos, àqueles que vieram e foram, passaram pela minha vida, os que ainda estão, aos familiares de forma ampla, aos servidores da UFSC e aos professores em geral, muito obrigada.

*As convenções que tornam possível que a arte seja um fato social, ao mesmo tempo que estabelecem formas compartilhadas de cooperação e compreensão, também diferenciam os que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções.*

Nestor Garcia Canclini.

## RESUMO

Tendo como recorte temporal o período de 1967 a 1973, o presente trabalho traz uma breve contextualização da Tropicália no Brasil na década de 60 e uma análise criteriosa do disco *Araçá Azul* (1973) de Caetano Veloso. Em primeiro momento, os objetivos principais desta pesquisa são tornar compreensíveis, de forma breve e prática, as manifestações e intenções do movimento tropicalista nos anos 60, a sua inserção no debate sobre cultura brasileira e as suas formas de se manifestar e fazer política no período. Em um segundo momento, a partir da análise do disco *Araçá Azul*, o objetivo é mostrar a proposta deste álbum dentro do experimentalismo, tanto no campo da musicalidade como no da estética e analisar como estas experimentações estavam relacionadas à emergência de novas perspectivas para pensar a cultura brasileira.

Após a análise das fontes, conclui-se que o álbum *Araçá Azul* foi uma tentativa experimental de revisitar a Tropicália e de retomar as questões sobre cultura popular e identidade brasileira dentro do debate nacional, mas com uma renovação do seu “discurso”, sendo nas letras das canções, na musicalidade, instrumentalização e nas representações do Brasil e de sua cultura.

**Palavras-chave:** Tropicália, Araçá Azul, Experimentalismo, Cultura Popular.

## **ABSTRACT**

This present paper brings up a brief introduction on Brazilian “Tropicália” movement’s background, on the 60s - considering the period between 1967 and 1973 as time-frame - also presenting a solid analysis on a Caetano Veloso’s album entitled “*Araçá Azul*” (1973). In the first part, the main goal of this research is to clarify briefly and succinctly Tropicália movement’s background expressions and intentions especially during the 60s, focusing on cultural and political outcomes throughout this period. In the second part, the “*Araçá Azul*” album’s analysis, with the goal of revealing the album as part of a greater movement, the Experimentalism, both inside the aesthetics and musicality fields. The purpose of it is to show how the album, as an “experiment”, can be related to the arising of new perspectives over Brazilian culture. After analyzing the different sources concludes that the album “*Araçá Azul*” was an experimental attempt to revisit the Tropicália from the 60s and revive Brazilian popular culture, but also identity within a national debate, endowed with an updated speech on its lyrics, a renewed musicality, instrumentation and representations of Brazil and country’s culture.

**Keywords:** Tropicália, Araçá Azul, Experimentalism, Popular Culture.

## LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 Caetano Veloso, Os Mutantes e Johnny Dandurand em 1968.
- Figura 2 Caetano Veloso e Os Mutantes no 3º Festival Internacional da Canção de 1968.
- Figura 3 Capa do segundo álbum de estúdio de Gilberto Gil de título homônimo, ano de 1968.
- Figura 4 Capa do álbum em conjunto Panis et Circenses de 1968.
- Figura 5 Capa do álbum de título homônimo de Caetano Veloso de 1968
- Figura 6 Noite da Banana: Caetano, vestido a caráter, durante o programa especial de Chacrinha, em abril de 1968.
- Figura 7 Primeiro programa da série Divino, Maravilhoso da Tv Tupi: Caetano, Gilberto Gil e Os Mutantes
- Figura 8 Performances inusitadas de Caetano em Divino, Maravilhoso da Tv Tupi
- Figura 9 Capa tridimensional do álbum Transa de 1972
- Figura 10 Capa do disco de 1973, Araçá Azul de Caetano Veloso
- Figura 11 Contracapa do disco de 1973, Araçá Azul de Caetano Veloso
- Figura 12 Encarte do disco de 1973, Araçá Azul de Caetano Veloso
- Figura 13 Fragmento do encarte do disco de 1973, Araçá Azul de Caetano Veloso
- Figura 14 Notícia do Jornal do Brasil de 1973 sobre o disco Araçá Azul de Caetano Veloso
- Figura 14.1 Detalhe do fragmento do Jornal do Brasil de 1973

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <u>INTRODUÇÃO</u> .....   | 12 |
| <u>1. CAPÍTULO I - ALEGORIA DO BRASIL</u> .....                       | 17 |
| <u>1.1 - Tropicália, forma, conteúdo e a prática artística.</u> ..... | 17 |
| <u>2. CAPÍTULO II - ARAÇÁ AZUL</u> .....                              | 40 |
| <u>2.1 - Disco, experimentação e a proposta.</u> .....                | 41 |
| <u>3. CONSIDERAÇÕES FINAIS</u> .....                                  | 69 |
| <u>REFERÊNCIAS</u> .....  | 72 |

## INTRODUÇÃO

Em 1972 nascia um sonho<sup>1</sup> gerado quatro anos antes, o disco *Araçá Azul* de Caetano Veloso. Diante da passividade<sup>2</sup> que Caetano se encontrava em relação aos acontecimentos musicais no Brasil na década de 70, assim que retornou do exílio em Londres no ano de 1972, o artista decidiu manter vivo o arrojo inventivo tropicalista da década de 60 e lançou, no ano seguinte, seu novo álbum, presente tema desse trabalho.

O recorte dessa pesquisa recai sobre os anos da Tropicália (1967 – 1973). Durante essa fase o Brasil passava por um processo político severo, foram anos fortes da Ditadura Militar onde toda e qualquer manifestação artística era facilmente vetada caso fossem percebidas, pelos censores e afins, quaisquer afrontas ao governo ou menções que fossem de encontro com o sistema político vigente da época. Transitando nesse processo, em 1967 se desenvolvia o Tropicalismo que foi um movimento de ruptura no ambiente da música popular e da cultura entre 1967 e 1973 (principalmente no recorte de 67 a 68).

Por adotar hábitos e inovações estrangeiras (como a inclusão das guitarras elétricas, por exemplo), o tropicalismo trouxe uma ideia de um novo nacionalismo cultural (atitude que batia de frente com o nacionalismo dos setores de esquerda da época) dentro do debate nacional. Por identificar-se com uma cultura popular e de massas, por extravasar em suas performances trazendo revolução por meio de forma e do conteúdo artístico, se tornou alvo de críticas e censura no contexto político, cultural e musical da época.

Os cantores Caetano e Gilberto Gil foram exilados em Londres no início dos anos 70 e permaneceram por alguns anos na capital inglesa - nesse meio tempo visitaram outros países da Europa, assim como conheceram pessoas ligadas ao mundo artístico e tiveram muito contato com as novas propostas ideológicas e artísticas daquele continente. Esse novo contato, somado a passividade de Caetano aos acontecimentos

---

<sup>1</sup> Literalmente um sonho, pois Caetano teve no ano de 1968, com um Araçazeiro, onde o Araçá mais lindo era da cor azul. A princípio sua intenção era gravar uma música inspirada no sonho, porém acabou por gravar um disco inteiro, em 1973.

<sup>2</sup> O próprio Caetano Veloso se considerou nesse estado, na sua entrevista ao programa Som do Vinil, mostrado no Canal Brasil em 2011. Ao ser questionado sobre o que o experimentalismo tem a ver com a sua volta ao Brasil, ele afirmou que se sentia distante do que acontecia musical e artisticamente no Brasil. Não estando inteirado da cena, não conseguia se imaginar entrando no mesmo ritmo das coisas quando voltou do exílio, por esse motivo - diante dessa passividade, como vinha dizendo - decidiu experimentar um novo projeto.

musicais em seu país, fez com que o cantor criasse novas perspectivas a respeito do Brasil, de música e de arte.

Partindo desse contexto e dessas experiências, quando voltou do exílio em 1972, o cantor gravou o disco *Araçá Azul*, o seu novo projeto. Na obra, usou muito do experimentalismo, desde a sonorização até a configuração estética da capa do disco e na performance de forma geral. Depois de uma fase de “refluxo”<sup>3</sup> da Tropicália no Brasil, o disco *Araçá* surgiu relembrando características da Tropicália arrojada de 1968, mas agora muito mais experimental (menos voltada para o mercado/pop/cultura de massas) e com novas formas de pensar o Brasil.

A problemática desse trabalho, portanto, é investigar se as experimentações de *Araçá Azul* estão relacionadas às novas formas de abordar a cultura e identidade brasileira. Durante o período de levantamento de fontes, as pesquisas sobre o disco *Araçá Azul* deram resultados com alguns trabalhos realizados sobre as questões estéticas ou musicais do disco, mas havia pouco diálogo ou relação sobre o que essas mesmas questões queriam dizer a respeito de Brasil - principalmente ao que tange o nacional e a cultura popular brasileira.

Compreendeu-se o álbum como um objeto de estudo interessante que poderia oferecer muito conteúdo para discussão de uma nova perspectiva de tropicalismo e de Brasil. Para que a pesquisa tivesse uma boa base teórica e bibliográfica, recorreu-se a autores que com os quais conseguiu-se ter um melhor diálogo referente aos assuntos que tratavam de tropicália, cultura popular, música popular brasileira e o próprio disco. Os principais autores abordados nessa pesquisa foram Santuza Cambraia Naves – que possibilitou a compreensão de forma dinâmica do caminho da música popular brasileira até o tropicalismo - Christopher Dunn, Caetano Veloso, Carlos Calado, Renato Ortiz, Celso Favaretto, José Ramos Tinhorão, Marcos Napolitano e Peter Dietrich.

As principais questões abordadas nas bibliografias sobre o Tropicalismo são as que envolvem a ruptura cultural pela estética (sonora ou visual) e pela performance que caracterizaram e caricaturaram essa ruptura chamada contracultura, Dunn e Calado trabalham bastante com esses pontos.

---

<sup>3</sup> Essa passagem se refere ao momento, dos anos 70 em diante, em que a quantidade de obras musicais tropicalistas sofreu um declínio nos seus lançamentos e produções. Talvez pelo fato de Caetano e Gil estarem exilados, ou, pela superação do modernismo tropicalista que estava se encaminhando.

Há também outras questões importantes como a discussão em torno dos conceitos de nacionalidade por meio do modernismo e da “mistura tropicalista”<sup>4</sup> que o movimento propôs e as contribuições culturais e musicais que o tropicalismo trouxe à década de 60, Favaretto e o próprio Caetano elucidam bem essas questões.

Além de abordar esses assuntos acima, optou-se por identificar características ideológicas e as novas formas que utilizaram para também fazer política ou colocá-la em discussão. O disco possibilitou a divulgação do experimentalismo inovador por meio de seu trabalho artístico, mas aproveitando para proclamar uma liberdade cultural, social e política no momento em que o país se encontrava.

Apesar do caráter não engajado que tinha o tropicalismo, como concorda TINHORÃO (1990, p. 323): “*os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológico de resistência*”, o movimento não se desligou completamente de um ideal ideológico. Não era um movimento alienado, muito pelo contrário, proporcionou um novo modo de fazer política com inovadoras formas de expressão e manifestações populares, trazendo à tona a revolução por meio da forma e do conteúdo. Formas essas utilizadas, também, como representação do Brasil, FAVARETTO (1978) traz a Tropicália como *Alegoria* do Brasil e assume, também, a opinião de que *Araçá Azul* significa uma revisitação à tropicália, embora totalmente repaginada.

O disco encaixou-se perfeitamente dentro dessa nova forma de conceituar algumas questões, principalmente as que se referem às novas leituras do Brasil e da sua cultura. O que foi abordado anteriormente nas bibliografias a respeito de *Araçá Azul*, não vai muito além do que o disco pode propor experimentalmente, ou seja, estética e musicalmente.

A singularidade da problematização desse presente trabalho está justamente nesse ponto: explorar o disco *Araçá Azul* para além dos horizontes esteticamente experimentais. É uma abordagem na qual se procura identificar as contribuições do álbum para a cultura do país, a sua posição e discurso sobre o Brasil, sua identidade, seja através das músicas, instrumentalização e letras, da estética do disco ou do diálogo entre esses elementos.

---

<sup>4</sup> O segundo capítulo do livro de Favaretto é dedicado às questões estéticas, performance, a alegoria por meio do visual, as misturas rítmicas que caracterizaram o experimentalismo tropicalista. Ver em: FAVARETTO, Celso. *Tropicália - alegoria, alegria*. São Paulo: Editora Kairós, 1978.

A estrutura do trabalho dividiu-se em dois capítulos, sendo o primeiro “*Alegoria do Brasil: Tropicália, forma, conteúdo e a prática artística*”, no qual se trata a conjuntura política e musical, resumida, desde a década de 20 até a década de 60, dando perspectivas de conceitos sobre identidade, nacionalismo, música popular e representações. O termo “alegoria” foi atribuído ao título de forma intencional, pois a tropicália foi considerada um movimento de *alegoria do Brasil*, ou seja, de representações do mesmo por forma e conteúdo figurados, materializados na arte visual e sonora, podendo transitar entre literal ou representativo de modo jocoso, metafórico, simbólico e/ou extravagante.

O segundo capítulo tem por título “*Araçá Azul: Disco, experimentação e a proposta*”, sendo este composto de uma análise do disco por inteiro, tanto de sua produção, suas canções, sua estética, sua proposta até seu possível discurso referente à cultura popular.

Foi utilizado como fontes para análise da fase tropicalista alguns discos da época como: o álbum *Gilberto Gil* (1968), *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968) e o *Caetano Veloso* (1968). Procurou-se investigar todas as características possíveis do tropicalismo nas letras, na estética dos álbuns e na performance dos artistas em seus lançamentos ao se ouvir as canções desses discos. Como fonte áudio-visuais de observação e pesquisa, foram utilizados programas e eventos realizados na época como: *Noite da Banana*<sup>5</sup>, a apresentação no programa da série *Divino, Maravilhoso*, na TV Tupi.

Para trabalhar o tema da pesquisa, foram utilizadas como fontes o disco *Araçá Azul*, uma entrevista realizada com Caetano Veloso e outros participantes no programa *Som do Vinil*, exibido no Canal Brasil em 2011 e jornais da época, consultados no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>6</sup>.

E para complementar a pesquisa de campo, notícias, notas, colunas em jornais da época que pudessem mostrar a recepção que o disco teve - tanto do público, quanto críticos musicais. Uma busca pelo nome do disco em jornais e periódicos que circularam nos anos de 1972 a 1974 foi importante para encontrar informações relevantes sobre o tópico: do público em geral não se tem notícias - a não ser pela

---

<sup>5</sup> Esse quadro foi apresentado durante o programa especial de *Chacrinha*, em abril de 1968.

<sup>6</sup> Ver em Biblioteca Nacional Digital Brasil: < <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 23 setembro 2015.

devolução dos discos comprados. Quanto as críticas de outros artistas da época, foi mais comum encontrar na pesquisa. As notas que saíram antes do lançamento do disco, por exemplo, foram de um otimismo tamanho, todos criaram muitas expectativas sobre o álbum, os resultados das buscas após o lançamento, porém, já possuíam um maior número de críticas e o otimismo foi deixado de lado.

A entrevista dada ao site do *Som do Vinil* – tanto no áudio quanto transcrita - serviu como base para análise da fala de cada entrevistado a fim de identificar a forma como foi produzido o disco detalhadamente, as intenções do álbum<sup>7</sup> e o experimentalismo aplicado.

Por fim o disco *Araçá Azul*, como fonte principal desse trabalho, todas as canções foram ouvidas inúmeras vezes em busca de novidades instrumentais, experimentais, vocais, rítmicas e ideológicas, fosse por meio musical, poético ou das letras exatamente. Procurou-se identificar conceitos e discursos sobre cultura brasileira, sobre o /Brasil e sua representação, através de análise das imagens na capa, contracapa e encarte do disco, além da investigação do modo como os elementos musicais se articularam através da voz, dos instrumentos e dos ruídos, da composição das letras e da conexão destas com a instrumentalização (vocal ou não) usada nas canções.

---

<sup>7</sup> Levou-se em consideração que a entrevista é do ano 2011 e o álbum de 1973, portanto as falas a respeito do significado e das intenções do disco são permeadas por uma memória e uma mentalidade naturalmente amadurecida pelo tempo.

## 1. CAPÍTULO I - ALEGORIA DO BRASIL

### 1.1 - Tropicália, forma, conteúdo e a prática artística.

*“Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval,  
eu inauguro o monumento no planalto central do país”.*  
Caetano Veloso, canção Tropicália (1967).

A década de 60 foi marcada, mundialmente, pela atuação jovem no universo cultural que expandiu suas influências aos meios políticos e sociais. Nesse período no Brasil, grandes mudanças nas estruturas sociais e políticas começaram a brotar, foi uma década de impulso cultural em todo país. Vimos o golpe militar no plano político e as inflamadas comunidades ligadas aos movimentos de esquerda. No plano artístico o teatro, o cinema e a música; como o grupo teatral *Opinião*, o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha e os Festivais da Canção, respectivamente. E ainda outros caminhos para transformação social como os meios de comunicação; os jornais, a rádio e a televisão (um dos principais veículos em ascensão na época).

Entende-se *transformação social*, pela via marxista, como atividade (pensar, sentir e agir) dos homens, que se materializa historicamente em relações de classe, de produção, dominação política e/ou processos de subjetivação; os meios de comunicação foram (e ainda são) fortes ferramentas para se educar, mostrar, embutir (ou em alguns casos manipular) ideias e padrões (de vida ou de relações) nas pessoas. Muito do que era transmitido, ligado ao mundo artístico, tinha como objetivo influências políticas, culturais, ideológicas ou até mesmo de comercialização do seu “produto”. A partir disso houve, com certeza, uma transformação no modo de pensar, de identidade, de agir e de consumir das pessoas, tendo como consequência uma mais definida luta de classes, de identidades, e/ou de ideias.

Ao fim da década de 60, quase que servindo para romper com um padrão já pré-existente, ou seja, para “desorganizar” o quadro cultural e musical brasileiro (ao nível universitário), abria-se uma nova fase conhecida como Tropicalismo. Um grupo de jovens artistas (maioria baianos), músicos e compositores que não estavam satisfeitos com os rumos que a música nacional estava tomando (ufanista, politicamente engajada, esteticamente básica e exclusivamente nacionalista), emergiu armado com uma proposta de ruptura com os padrões estabelecidos.

Trazendo ao cenário cultural brasileiro uma grande mistura de ideias, estilos, tendências e linguagens, com elementos da cultura jovem mundial como o rock, os sons eletrônicos da guitarra elétrica e o colorido da psicodelia hippie (misturados a movimentos da vanguarda erudita), estabeleceram por objetivo criar uma música “universal”. O Tropicalismo foi um movimento de ruptura no ambiente da música popular e da cultura entre 1967 e 1973 (principalmente no recorte de 1967 a 1968).

Sobre o termo Tropicália, segundo DUNN (2009, p. 95):

Vários meses depois que Gilberto Gil e Caetano Veloso lançaram o “som universal” no festival de 1967 da TV Record, a música deles foi apelidada de “tropicalismo” pela imprensa. [...] O nome do movimento era uma referência à composição “Tropicália”, de Caetano, cujo título, por sua vez, fora inspirado em uma instalação do artista visual Hélio Oiticica. O termo era rico em conotações, pois brincava com imagens do Brasil como um “paraíso tropical” que remontava à carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal em 1500, relatando a “descoberta” do Brasil.<sup>8</sup>

Criticavam certas formas de nacionalismo cultural, entre elas o anti-imperialismo da oposição de esquerda, ou seja, estendiam a crítica a ideia de fórmulas ou “segredos” para produzir uma cultura nacional autêntica, na qual não pudesse ser inserida qualquer citação externa, principalmente norte-americana. A rejeição a essas formas<sup>9</sup> se mostrou intensa. Não acreditavam que havia de fato possibilidades de haver algo (principalmente na música) autenticamente e exclusivamente (de feitio ou de consumo) brasileiro, além de essa tentativa poder se tornar algo perigosamente autoritário e político. Gilberto Gil declarou, no auge do Festival de Música Popular de 1967, que:

A demarcação dos interesses de uma nacionalidade está muito difusa. O que se poderia chamar de uma mentalidade nacionalista não quer dizer hoje o que Sartre chama de ‘idealismo voluntarioso’ (...). Em nome do nacionalismo adota-se uma posição ufanista bem próxima à mentalidade nazista que deveria obrigar as pessoas de determinada nação a simplesmente ignorar qualquer tipo de influência que a cultura e os costumes de outros povos pudessem exercer sobre ela.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

<sup>9</sup> Esse assunto será discutido mais detalhadamente ao longo do trabalho.

<sup>10</sup> (apud) NAPOLITANO, Marcos. VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. v. 18. N. .35, ANPHU/Humanitas São Paulo. 1998.

As canções *Alegria, Alegria* (1967) e *É Proibido Proibir* (1968) de Caetano Veloso, por exemplo, foram alvos de muitas discussões a respeito do conceito antinacionalista, tanto pela utilização do som da guitarra elétrica (instrumento comumente usado pelas bandas internacionais de rock), quanto pelas roupas em palco (todas essas demonstrações estéticas e sonoras diferenciadas foram criticadas pela sua inovação). Caetano Veloso em *Verdade Tropical*<sup>11</sup> (1997) relata um pouco sobre essas demonstrações:

Mas "É proibido proibir" se transformou, com a ajuda dos Mutantes e de Rogério Duprat (que, sem escrever um arranjo para orquestra, orientou a introdução a tonal com sabor de música concreta e eletrônica executada pelo grupo), numa peça de grande poder de escândalo. Meu cabelo estava muito grande e, entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com os de seus acompanhantes ingleses do Experience. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes. Essa roupa, concebida por Regina Boni com os palpites de Dedé, tinha – tanto quanto os ganchos de açougue na sala do nosso apartamento - um toque protopunk que fazia parecerem bem-comportadas nossas então já usuais (mas ainda escandalosas) "camisolas" africanas de estamparias vivas, e até mesmo os trajes de ficção científica que os Mutantes usavam ali mesmo ao meu lado no palco – para não falar do terninho xadrez de Guilherme com gola rulê laranja-vivo do lançamento - tornado remoto em meses - de "Alegria, alegria".

Não que os tropicalistas devessem ser caracterizados como antinacionalistas ou “antibrasileianistas”, de forma alguma, apenas lidavam com o nacionalismo de maneira diferenciada ou inovadora, o chamado “nacionalismo antinacionalista”, ou seja, era uma nova proposta, sem o ufanismo com que este era abordado em movimentos artísticos anteriores. A ideia era formular um nacionalismo que pudesse ser admirado, divulgado e consumido por brasileiros e estrangeiros, uma cultura nacional legível e assimilável por todos (universal), com base brasileira, porém com abertura para experimentações e absorções de ideias culturais ‘de fora’. Seria “nacional” pelo respeito à cultura brasileira, ao Brasil, porém, “antinacionalista” por não aceitar limitações e proibições às novas experimentações de culturas estrangeiras. Isso remete a ideia de antropofagismo, base do Tropicalismo.

---

<sup>11</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 299.

A ideia de absorção do estrangeiro estava muito presente na Tropicália, ou seja, a concepção de “recepção” ao que vem de fora de Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico de 1922, que propõe a “deglutição” do legado cultural europeu e “digestão” sob a forma de uma arte tipicamente brasileira, na qual se absorveria o que vem do estrangeiro, ingerindo aquilo que é positivo, o que pode agregar, e descartaria o que não é importante. A antropofagia propunha uma alegoria do Brasil. Alegoria como constituição de uma representação moderna (embora também nacional) do Brasil, uma atualização das representações do país. Caetano reitera em seu livro *Verdade Tropical*: “A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix.”

Comer Beatles e Jimi Hendrix era absorver aquilo que esses artistas ofereciam com suas músicas, seus instrumentos, suas roupas e letras. Não exatamente reproduzi-los, imita-los, mas apossar-se de pontos fortes (como as guitarras e as roupas) que associados à música brasileira poderiam formar uma nova espécie de brasilidade musical. Na imagem abaixo vemos essa absorção; a guitarra elétrica, tanto quanto as roupas (como Hendrix), evidenciadas, são reflexos dessa associação (deglutição):

Figura 1 – Caetano Veloso, Os Mutantes e Johnny Dandurand em 1968.



Fonte: DUNN, Christopher, p. 158<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> A imagem mostra Caetano Veloso, Os Mutantes e o hippie americano Johnny Dandurand provocam um *happening* durante a apresentação de “É proibido proibir” nas eliminatórias do Festival Internacional da Canção de 1968 (Abril Imagens). Ver mais em: DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

Figura 2 – Caetano Veloso e Os Mutantes no 3º Festival Internacional da Canção de 1968.



Fonte: Site Conhecendo Santos e o Mundo<sup>13</sup>

As imagens estão em preto e branco, mas referem-se ao mesmo dia em que Caetano descreveu, na citação anterior, sobre o show onde foi apresentado “É proibido proibir”. A guitarra é evidenciada assim como as roupas. Desenhadas por Regina Boni<sup>14</sup> as roupas compunham coloridos, brilhos, plástico e todo um aparato chamativo e espalhafatoso que caracterizaram o movimento, indo de encontro a toda vestimenta básica de ternos escuros e gravatas borboletas, de preferência dos organizadores dos Festivais da Canção, comumente utilizados pelos demais artistas.

<sup>13</sup> Imagem extraída do site Conhecendo Santos e o Mundo, na postagem intitulada: “*Música Popular Brasileira - Caymmi, Caetano, Betânia, Gil e Gal*” de 21 de maio de 2013, na qual o autor faz uma retrospectiva do cenário musical da Bahia e como isso influenciou muitos músicos e artistas da época. Disponível em: <<http://cafepasa.blogspot.com.br/2013/05/musica-popular-brasileira-caymmi.html>>

<sup>14</sup> Artista Plástica, madrinha da marca *Ao Dromedário Elegante*, costureira e estilista dos Tropicalistas nos anos 60 e 70. Em uma entrevista a revista TPM disse: “*Primeiro eu me juntei ao grupo tropicalista. Eu era uma pessoa muito politizada e nunca tinha me imaginado fazendo roupa, meu negócio era política, sociologia, filosofia. Um dia eu estava na casa do Caetano [Veloso] em uma discussão, e disse que a roupa que ele tinha usado na apresentação de Alegria, alegria no festival era muito careta e não correspondia à linguagem dele. Era muito conservador. A gente começou a conversar sobre roupa e a Dedé [Gadelha] disse que eu seria a nova figurinista do grupo. Eu falei ‘mas eu nunca peguei em um lápis, não sei nem costurar’. Ela insistiu na ideia e eu comecei a desenhar as roupas, minha mãe que costumava – ela era formada em Paris, uma fantástica costureira.*” Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/regina-boni.html>>. Acesso em: 22 setembro 2015.

Para Caetano, o Tropicalismo fora apresentado como uma forma de “nacionalismo agressivo” em oposição ao “nacionalismo defensivo” de esquerda<sup>15</sup>. Ou seja, nacionalismo de atitudes, de mistura, de abertura e de complexidades contra um nacionalismo de defesa a uma identidade nacional, travestida de patriotismo engajado.

A *Identidade nacional brasileira* e o conceito de *popular* foram muito debatidos nos anos 60 e o Tropicalismo teve uma tomada de posição importante dentro desse debate.

A partir do momento que o Brasil fora situado como nação (meados do século XIX) buscou-se uma identidade para si, ou a sua brasilidade. Esse processo, por um longo período, foi se desenvolvendo com base em uma caracterização cultural, social e (especialmente) política do país. Quem se dedicou a construção de uma identidade nacional, a *priori*, foram aqueles detentores do poder para “sanciona-la”, ou fazê-la vingar, ou seja, as autoridades, em um movimento “de cima para baixo”. Ao mesmo tempo, intelectuais da época viram-se também inseridos nesse dever e, portanto, entraram a fundo nesse debate. A ideia de um povo que busca sua identidade é na verdade o produto de uma construção, muito válida.

No início do século XX, Mário de Andrade e outros estudiosos consideraram que o povo brasileiro (formado, na concepção vigente, sobretudo pela população rural<sup>16</sup>) tinha sido capaz de criar expressões musicais próprias (como o Maxixe<sup>17</sup>) às quais

---

<sup>15</sup> A referida expressão se encontra na página 95 de *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira* de Christopher Dunn.

<sup>16</sup> No século XIX a dinâmica agrícola e rural no Brasil, alimentada pela imigração europeia - sobretudo portuguesa - era algo muito presente e ainda muito característica na população brasileira, configuração essa que foi se alterando no final do século XX e início do XXI, principalmente com o êxodo rural. A saída da população rural das regiões agrícolas (e interioranas) para tentar vida nova nas metrópoles (cidades grandes) contribuiu para o crescimento da cidade e caracterização urbana do Brasil, além de ter somado com o forte processo de desenvolvimento industrial da época.

<sup>17</sup> De acordo com trecho extraído do site Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira, maxixe se caracteriza como: “*Dança urbana surgida no Rio de Janeiro por volta de 1870. Segundo José Ramos Tinhorão, o maxixe desenvolveu-se a partir do momento em que a polca, gênero musical de origem europeia e tocado nos salões da corte imperial e da alta classe média carioca, sempre ao piano, logo passou a ser tocada por músicos populares chamados chorões com a utilização de flauta, violão e oficlíde. Tais grupos costumavam animar festas em casas populares tocando polcas, valsas e mazurcas. Para o pesquisador Renato de Almeida, em sua História da Música Brasileira, o maxixe seria ‘uma adaptação de elementos que se fixaram num tipo novo, de dança popular com uma coreografia cheia de movimentos requebrados e violentos, muitos deles emprestados ao batuque e ao lund’.* Já para Mário de Andrade, o maxixe seria a primeira dança genuinamente nacional e que teria nascido a partir da fusão do tango e da havaneira com a rítmica da polca, tendo ainda uma adaptação da sincopa afro-lusitana. Já para Ricardo Cravo Albin, o maxixe seria “outro gênero musical fundador da MPB”. Para mais informações sobre o assunto, disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>>. Acesso em: 11 outubro 2015.

atribuíram grande valor, tanto em termos de beleza quanto de identidade cultural. Para isso, esta música foi chamada de “popular”<sup>18</sup>.

Para Mário de Andrade a construção da identidade nacional devia-se a partir do popular, e ao artista fora dada a missão de construção dessa identidade. A arte – especialmente a música – era para ele uma das melhores formas de representação da nação e de uma possível recuperação da cultura popular, pois a nacionalização tinha muito de importado e por isso se tornava complexa a visualização de uma cultura popular. No Brasil (desse período) ainda não se conseguira conquistar uma identidade nacional de fato. Sobre isso, o autor discorre nesses dois trechos:

Tendo importado a civilização cristã, correspondente a outras necessidades sociais e outros climas, a sociedade brasileira sofreu naturalmente e por muitas partes ainda sofre, os perigos e falsificações dessa anormalidade. (p. 17)<sup>19</sup>

E ainda citado em A ideia e o figurado de Gilda de Mello Souza (2005),

Nos orgulhamos de ser o único grande (grande?) país civilizado tropical... Isso é o nosso defeito, a nossa impotência. Devíamos pensar, sentir como indianos, chins, gente de Benin, de Java...Talvez então pudéssemos criar cultura e civilização próprias. Pelo menos seríamos mais nós, tenho certeza. (p. 61)<sup>20</sup>

Ao artista fora sugerido esse dever de construção de uma identidade nacional capaz de resgatar a cultura popular e, dialeticamente, transcendê-la ao criar uma arte que fosse ao mesmo tempo erudita e popular. Uma divisão entre elite e povo, ao tempo em que o povo, mantenedor da identidade nacional, expressasse-a a partir de manifestações que necessitavam ser sobrepujada para tornarem-se universalmente reconhecidas.

A preocupação com uma cultura nacional, buscando suas raízes no “popular”, torna-se uma política de Estado a partir do governo Vargas (1930). O *movimento popular*, por exemplo, foi liderado por Getúlio Vargas:

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada *nova política econômica*, lançada

---

<sup>18</sup> ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre, São Paulo, 1950.

<sup>19</sup> ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963. (Obras completas de Mário de Andrade, 7).

<sup>20</sup> ANDRADE, Mário de. APUD SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2005. (Coleção Espírito Crítico)

pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital. (p. 228)<sup>21</sup>

A expansão dessa produção de gêneros de música brasileira, destinadas às cidades, foi favorecida na década de 1930 pelo advento das rádios providas de válvulas elétricas de amplificação. Vargas se utilizou desse todo como um símbolo da sociedade em expansão, e ao criar “em 1935 o programa informativo oficial chamado *A Hora do Brasil*, o governo fez intercalar à propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época”<sup>22</sup>.

Esse processo no qual se passou a conceber que as classes rural e urbana tinham uma cultura, foi o caminho que levou à constituição do conceito de “popular” (para designar esta cultura). O período Vargas foi um momento chave nessa construção, também em benefício ao próprio governo, evidentemente.

A criação, conforme citada acima, do programa *A Hora do Brasil* (entre outros da mesma época), por exemplo, não foi ocasional, ou apenas para contribuir com a arte popular. Estes programas e a música popular faziam parte do objetivo comum de integrar os indivíduos ao novo Estado Nacional, a fim de tomar para o governo e Estado a atenção e “devoção” de todos; do urbano, do rural, do popular:

O povo era considerado uma espécie de matéria bruta a ser elaborada pelo saber das elites. Baseado nesse raciocínio, o governo justificava seu controle e fiscalização sobre as mais diversas expressões culturais. Até mesmo a linguagem popular era alvo desse tipo de controle. Foi durante o Estado Novo que surgiu o chamado “samba da legitimidade”, em que se buscava converter a figura do malandro na figura exemplar do operário de fábrica. O DIP incentivava os compositores a exaltar o trabalho e abandonar a boemia. Também através do samba se ensinava a repudiar o comunismo como ameaça à nacionalidade (“Glória ao Brasil”, 1938). Procurando construir uma imagem positiva do governo junto aos artistas, em 1939 Vargas criou o “dia da Música Popular Brasileira”.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> TINHORÃO, José. História Social da Música Popular Brasileira. AS, Lisboa –1990.

<sup>22</sup> Ibidem 1990.

<sup>23</sup> FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945): Educação, cultura e propaganda. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda>>. Acesso em: 11 outubro 2015.

O DIP (na citação acima) trata-se do Departamento de Imprensa e Propaganda, que serviu como instrumento de censura e propaganda do governo durante o Estado Novo. Caracterizando, também, um meio de equalizar a todos dentro de um conceito, tomado pelo governo, de popular, como forma de prestígio e demonstração de “desenvolvimento” do país.

A Música Popular Brasileira, a princípio, era considerada popular por ter uma mistura originada na classe rural brasileira, o que depois, com o desenvolvimento da sociedade urbana e citadina, essa “música popular rural” passou a ser chamada de “popularesco” e “folclórico”, ou seja, o popular agora era algo ouvido, assimilado e consumido por todos, portanto já não era mais popular quando se referia apenas à classe rural, mas sim, “popularesco”. O popular agora era de todos.

Diante dessa emergência do conceito de popular, a partir dos anos 50, sobretudo nos anos 60, os músicos, especialmente da classe urbana, caracterizaram o “popular” dando a este uma nova forma e novas configurações, deixou de ser algo ligado ao rural para se tornar a coisa conhecida urbanamente, vinculado aos meios de comunicação de massa, compartilhado por um público amplo e heterogêneo. Não é à toa que já não se entendia mais a música popular como *Bumba-Meu-Boi* e os personagens não eram mais agricultores anônimos, mas Tom Jobim, Chico Buarque, Elis Regina e outros artistas da classe média urbana e engajada da então atual<sup>24</sup> Bossa-Nova, reconhecidos pelos Festivais da Canção iniciados nos anos 60.

No final dos anos 60 a Tropicália entra nesse debate de construção de identidade nacional e de conceito de popular (assim como de compreensão de identidade musical popular brasileira), já não como uma forma de “recuperação da cultura popular”, porém com uma nova construção desses conceitos. A concepção, retomada pela Tropicália, de identidade nacional é a mesma considerada por Renato Ortiz (2013):

Quando escrevi “Cultura Brasileira e Identidade Nacional” queria justamente romper com esta tradição intelectual que postulava a existência de uma essência que poderia ser descrita como raiz ou um algo a ser alcançado no futuro. Procurei trabalhar com a ideia que a identidade é uma construção simbólica que se faz em relação a um referente. Os referentes são múltiplos, étnicos, de gênero, regionais e, no caso que nos interessa, nacionais. Neste sentido, toda identidade é uma representação e não um dado concreto que pode ser elucidado ou descoberto, não existe identidade autêntica ou inautêntica, verdadeira ou falsa, mas representações do que seria um país e seus habitantes.

---

<sup>24</sup> A expressão “atual” refere-me aos anos 50 e 60.

Não há portanto o brasileiro, o francês, o americano, o japonês. Importa entender como as representações simbólicas dessas nacionalidades são construídas ao longo da história, qual o papel que desempenham nas disputas políticas ou nas formas de distinção sobre o que seria o Outro. (p. 621)

O autor também afirma em seu livro “*Cultura brasileira e identidade nacional*”,

É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Na verdade a invariância da identidade coincide com a univocidade do discurso nacional. Isto equivale a dizer que a procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória brasileira” que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. (1985, p. 139)

Para a Tropicália a ideia de identidade nacional, cultura brasileira e de MPB<sup>25</sup> fora uma completa construção, ou melhor colocado, uma reconstrução, sendo esta algo misturado, praticamente impossível de ser autêntico puro e sem influências. O principal ponto seria a mistura dos elementos da cultura popular com os de *cultura de massa* (um ponto importante para definição de popular pela Tropicália), partindo para uma concepção do que hoje entendemos como *contracultura* ou cultura de ruptura.

Uma ruptura não quer dizer negação, mas, algo “contracorrente” (diferente) do que fora anteriormente imposto, como nos traz Carlos Alberto Messeder Pereira em seu livro *O que é contracultura*:

Significa também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo, com as pessoas. Enfim, um outro universo de significados e valores, com suas regas próprias. (1984, p. 8)

Essas novas maneiras e perspectivas de pensar e agir dessas pessoas (maioria jovens) teve, no Brasil, influências estrangeiras (destacando-se a norte-americana)<sup>26</sup>,

---

<sup>25</sup> Para Marcos Napolitano (2001), a configuração do conceito de MPB ocorre a partir do Golpe de 1964 e se consolida em 1968, depois do Tropicalismo, o conceito se estabelece como uma instituição cultural capaz de atribuir uma identidade nacional e popular, bem como legitimar a hierarquia cultural. O processo instituinte ocorre concomitantemente ao debate em torno do engajamento musical como redimensionamento com a tradição com fins de popularização e afirmação nacional em contraposição ao rock, compreendido como o outro contra o qual se afirma a identidade nacional e como a contraface do golpe de 64, ao passo que a MPB permaneceria associada aos discursos de autenticidade, origem, etc.

<sup>26</sup> LARAIA. Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

sobretudo na Tropicália, como critica José Ramos Tinhorão, em *História Social da Música Popular Brasileira*:

Constituiu a tentativa de – como definiria o próprio líder do grupo, Caetano Veloso – obter ‘a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez’. (...) o tropicalismo propunha-se a representar, em face da linguagem ‘universal’ do rock, o mesmo que a bossa nova representara em face da linguagem ‘universal’ do jazz. (...) Assim, enquanto os criadores da música de linha nacionalista, politicamente preocupados com a invasão do internacionalismo programado pelas multinacionais, reagiam usando recursos da bossa nova (não mais americanizada) na procura de um tipo de canção baseada em sons da realidade rural (Edu Lobo, Vandrê) ou da vida popular urbana (Chico Buarque), os baianos ligados ao tropicalismo faziam exatamente o oposto. Alinhados com o pensamento expresso por seu líder Caetano Veloso, ‘Negome a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas’, os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência e, partindo da realidade da dominação do rock americano (então enriquecido pela contribuição inglesa dos Beatles) e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no palco político-econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país. (1990, p. 323-325)

Os recursos da bossa nova eram geralmente a voz e o violão, às vezes um teclado e alguns metais, sempre organizados, uma linha melódica-rítmica, em um tempo musical mais compassado, grandes interlúdios e as letras, em muitas canções, eram de cunho político engajado. Sob a influência do internacionalismo, trabalhando com um tipo de canção da vida popular urbana, os baianos ligados ao tropicalismo fizeram o “casamento” com o *rock in roll* (em todos os âmbitos), a mistura dos sons e de instrumentos imprevistos para a música, além de evitarem uma posição político-ideológica de resistência especificamente. A questão transformadora e inovadora que o movimento propôs também teve sua carga de tentativa de “evolução” da bossa nova ou da MPB<sup>27</sup>, pois de acordo com NAVES (2010):

---

<sup>27</sup> Alguns estudos levam a crer que a sigla MPB foi “batizada” nos anos 60. Não se tem uma data exata porque a MPB é uma construção até os dias de hoje, (e como tal nem sempre existiu e nem sempre quis dizer a mesma coisa) de conceito sobre ela desde seu surgimento. A primeira menção à “MPB”, a sigla, que vemos na história é por meio do grupo MPB-4: “inicialmente com formação do trio, integrado por Ruy, Aquiles e Miltoninho, responsáveis pelo suporte musical do Centro Popular de Cultura da Universidade Federal Fluminense (filiado ao CPC da UNE), em Niterói. A partir do ano seguinte, com a adesão de Magro, passou a atuar como Quarteto do CPC (...). Em 1964, com a extinção dos CPCs, Magro e Miltoninho, na época estudantes de Engenharia, batizaram o conjunto como MPB-4, o que provocou por parte de Sérgio Porto o comentário de que o nome do quarteto parecia ‘prefixo de trem da Central do Brasil’”, segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/maxixe/dados-artisticos>>. Acesso em: 11 outubro 2015.

[...] a Tropicália traz de volta as cores e os adornos rejeitados pela bossa nova, embora não abandone o preto e branco, pensando um Brasil híbrido e cheio de contrastes, em que voz pequena convive com os excessos vocais, com lugar tanto pra o registro fino quanto para o mau gosto, tanto pra o *clean* quanto para o sentimental e o *kitsch*.

O que aconteceu foi o surgimento de um novo estilo, de uma nova ideia musical e não exatamente o “desabrochamento” de algum outro gênero, pois a Bossa Nova continua até os dias de hoje tal como no momento em que se estabilizou. Caetano falou em “*obter a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira na medida em que João Gilberto fez*”<sup>28</sup>, ou seja, a tentativa de criação, a partir do rock americano e de seu instrumental eletrificado, de um equivalente musical brasileiro ao obtido anos antes em relação ao jazz a partir da bossa nova.

É compreensível a crítica de TINHORÃO (1990), já que a Tropicália teve participação na “indústria televisiva e comercial”, porém discorda-se que houve um “*alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país*” ou de que o movimento tenha sido desligado de um ideal político, pareceu que Tinhorão colocou os tropicalistas como “pop stars alienados”, e não era para tanto. Não ter uma posição completamente engajada (às vezes direta e acirrada em letras de canções e discursos em palco, por exemplo) não queria dizer estar isento de posicionamento político, havia outras formas de fazer política, dentro e fora da música, como por meio das manifestações artísticas e culturais (fossem na rua ou fossem no palco), por exemplo.

Chamar a atenção para um debate político utilizando-se de música, de programas de tevê, de reconfigurações de conceitos e discursos, performances diferenciadas ou de um objeto (como roupa, instrumentos musicais e até capas de discos) foram ferramentas importantes para que fossem realizadas essas formas diferenciadas de fazer política. Tudo que começou a fugir de certo “padrão de debate político”, da época, entrou nessa caracterização de outro formato de fazer política. As opiniões se dividiram entre aqueles que consideraram o movimento como alienação, e os que concordaram como funcional e eficiente. Não só Caetano como todos os membros pertencentes a esse “corpo tropical” mostraram isso o tempo todo na prática.

---

<sup>28</sup> Participação de Caetano Veloso no debate intitulado “*Que caminho seguir na música popular brasileira*”, promovido pela *Revista Civilização Brasileira* sob a coordenação do músico Airton Lima Barbosa, e publicado no nº 7 da mesma revista, maio de 1968, p. 375-385.

A Tropicália, assim como a contracultura, não surgiu exatamente ou somente para ir de encontro à (ser contra) outro gênero musical (como a bossa-nova), pelo contrário, deixou-se fazer parte desse contexto e se apropriou dele. O movimento tropicalista trouxe uma nova proposta musical fugindo da carga de engajamento político direto, como acusações políticas por meio das letras, por exemplo, (aliás, por esse motivo foram muitas vezes recebidos com estranhamento por alguns críticos de festivais que esperavam ver, como de praxe, o engajamento político ácido ao passar pelo crivo da crítica). Contudo, nem por isso deixou de ser político, ou seja, os próprios tropicalistas não pretendiam enquadrarem-se nesta categoria de manifestação política, pois não eram revolucionários no conteúdo tradicional, mas sim na estética - sendo esta sua forma de subverter os padrões vigentes (sobretudo da MPB) de fazer política.

Aos olhares de militantes, estudantes de esquerda, isso era questionável, já que junto à falta de pontuações políticas, viam no uso de guitarras e no *rock* símbolos do domínio da cultura norte-americana.

Além das manifestações estéticas, as letras das canções não eram - de todo - isentas de manifestações (de crítica) políticas, como por exemplo, a música *Tropicália* (1968), que fez várias referências ao longo da canção. Segundo FAVARETTO (1978):

A canção é construída por montagem sincrônica de vários tempos que se especializam devido à sua justaposição. O trabalho da música consiste em, na canção, fazer com que uma designação (referência a um dado particular: Brasília, por exemplo) funcione como interpretação de um significado mais amplo, genérico (o Brasil). Simultaneamente, consiste também em fazer com que duas significações básicas – o arcaico e o moderno – funcionem como interpretações das designações particulares. (p. 44)

A música trabalha com arranjos misturados, sons tropicais, acordes fortes de metais, percussão e cordas, dando sempre uma sensação de tensão, estando essa tensão e dissonância musical representando a mesma dissonância política e social que havia no Brasil. O arcaico e o moderno seriam referências ao interior (sertão) e a Brasília, respectivamente. Há essa discussão entre “arcaico e moderno” durante toda a canção; como a carnavalização do monumental, a bossa e a palhoça. Caetano trabalhou, na letra, (principalmente nos refrãos) essa linha (trajetória da Tropicália) da bossa à banda. Para Favaretto a letra, especialmente nas partes onde diz:

*Na mão direita tem uma roseira  
 Autenticando eterna primavera  
 No pulso esquerdo um bang bang  
 Em suas veias corre muito pouco sangue  
 Mas seu coração balança a um samba de tamborim*

Fazem referência ao populismo, sobretudo se forem associados a uma parte do filme *Terra em Transe*<sup>29</sup>:

É clara a alusão ao populismo, inclusive se associada à famosa sequência de *Terra em Transe*, em que o senador populista, velho e retórico, cai no samba, no meio do comício. Enquanto a direita aparece “naturalmente”, segurando com segurança a rosa – caneta na mão, a esquerda, inerte, aparece como inconsistente: na oposição mão/pulso, há evidente superioridade de mão, visto que o pulso não pode empunhar armas, explicitando-se a supremacia da direita. Mão direita e pulso esquerdo, entretanto, são assimilados, entre si pois, misturados, coexistem no mesmo corpo como um grande espetáculo em que se encena o imobilismo político. (2007, p 49-50)

A crítica existe aludindo ao populismo, ao domínio da direita e a inoperância da esquerda (e do povo), sendo direita e esquerda pertencentes ao mesmo corpo (Brasil), resultando no imobilismo político. Tendo a Tropicália momentos dessa “lucidez engajada”, ainda assim, seu foco não se fixava no campo unicamente político (embora não fugisse totalmente disso), mas no musical.

Enquanto alguns artistas procuravam trabalhar o tradicionalismo e o nacionalismo da música brasileira, a Tropicália veio contra essa tendência procurando dar um novo sentido (e globalizar o alcance) a linguagem da Música Popular Brasileira, incorporando (juntamente com elementos brasileiros da composição instrumental e popular) elementos da cultura jovem mundial; como o rock, a psicodelia, a *performance* e as guitarras elétricas, assim como a Jovem Guarda (1965), porém, um tanto mais extravasado nos *looks* e com intenções diferenciadas em suas letras.

---

<sup>29</sup> Filme *Terra em Transe* de 1967 de Glauber Rocha, narra a história de um país fictício chamado Eldorado. O jornalista e poeta Paulo (Jardel Filho) oscila entre diversas forças políticas em luta pelo poder. Porfírio Diaz (Paulo Autran) é um líder de direita, político paternalista da capital litorânea de Eldorado. Dom Felipe Vieira (José Lewgoy) é um político populista e Julio Fuentes (Paulo Gracindo), o dono de um império de comunicação. Em uma conversa com a militante Sara (Glauce Rocha), Paulo conclui que o povo de Eldorado precisa de um líder e que Vieira tem os pré-requisitos para a missão. Grande clássico do Cinema Novo, o filme faz duras críticas à ditadura.

Enquanto a Jovem Guarda<sup>30</sup> retratava em suas músicas letras mais afetuosas, românticas e melodramáticas, - até hoje sendo fielmente representadas pelo seu precursor Roberto Carlos - a Tropicália trabalhava com letras que tratavam do cotidiano, de ironias e críticas sociais (com tonalidades políticas, mesmo que mescladas no âmbito cultural e social). Um de alguns exemplos de manifestação de crítica social é a canção *Misere Nóbis* (1968) de autoria de Gil e Capinan:

*Tomara que um dia dia, um dia seja  
Para todos e sempre a mesma cerveja  
Tomara que um dia dia, um dia não  
Para todos e sempre metade do pão  
Tomara que um dia dia, um dia seja  
Que seja de linho a toalha de mesa  
Tomara que um dia dia, um dia não  
Na mesa da gente tem banana e feijão*

Cantada pelo *Os Mutantes*, a música retrata um “*desejo de mudança sob forma de ato sacrilégio que passa pela utopia da igualdade, do prazer e da saciedade*”<sup>31</sup>. Praticamente uma luta de classes.

A performance caracterizou-se não apenas pelo desempenho, mas pela forma como se expressaram e como extravasaram suas novas ideias. Ao unir o popular, o pop<sup>32</sup> e o *experimentalismo*<sup>33</sup> estético as ideias tropicalistas impulsionaram a modernização da cultura musical popular brasileira:

---

<sup>30</sup> Lembrando que a Tropicália se inspirou também na Jovem Guarda e teve, assim como o rock de Beatles, o rock de Roberto Carlos como influência.

<sup>31</sup> **FAVARETTO, Celso.** Tropicália - *alegoria, alegria*. São Paulo: Editora Kairós, 1978. p. 59.

<sup>32</sup> A música Pop tem como objetivo o entretenimento, ou se desenvolve dentro e a partir da indústria de entretenimento, tendo como alvo, o público jovem. Teve seu estopim com a Jovem Guarda (nos anos 60) e foi fortemente desenvolvida pela Tropicália (a partir do popular). Mais informações sobre o assunto, ver também em WARNER, T.. *Pop Music: Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Aldershot: Ashgate, 2003.

<sup>33</sup> De acordo com Herberto Helder em *Poesia Experimental* (1964): “*Não existe nenhum trabalho criativo que não seja experimental, no sentido que ele supõe vigilância sobre o desgaste dos meios que utiliza e que procura constantemente recarregar de capacidade de exercício. (...) O Experimentalismo é assim (...) o movimento de adequação do homem (...) ao movimento da realidade (...)*”

o tropicalismo tinha em comum com o *pop* o interesse de problematizar os comportamentos e a linguagem antitradicionalista de uma área determinada da juventude – os universitários saídos, em grande parte, da classe média<sup>34</sup>

O experimentalismo da banda paulista *Os Mutantes*, por exemplo, ajudou a agregar elementos da cultura pop que conversavam também com a vanguarda erudita dos arranjos de Rogério Duprat. Ao se munir de objetos inesperados para as músicas - como por exemplo, uma tampinha de refrigerante na canção *Adeus Maria Fulô*, ou a união de instrumentos como a viola e os ruídos da guitarra elétrica, na canção *Dois mil e um* - pode ser entendida, na perspectiva antropofágica, como a sobreposição de opostos: o arcaico e moderno.

O experimentalismo sobre o álbum *Transa* (1972), em que “ao utilizar técnica da colagem, Caetano interligava diversas referências espaciais e temporais, transitando continuamente do presente ao passado, Londres<sup>35</sup> ao Rio e Salvador”<sup>36</sup>. Nesse mesmo álbum, o artista compôs um “mosaico de referências”<sup>37</sup> com a montagem e composição das faixas, Caetano citou músicas dos anos 60, (como em *You Don't Know Me*), homenageou Beatles com a canção *It's a Long Way* e citou também músicas de sua infância como *A lenda do Abaeté*.

Não era exatamente uma nova modalidade musical, a Tropicália era um movimento, um campo novo na arte (de forma geral) brasileira, que para ser entendido precisava de mais que apenas compreensão das letras. Santuza Cambraia Naves retrata isso muito bem no seu livro *Canção Popular no Brasil*:

O Tropicalismo, para ser entendido, requer não só a fruição dos discos e de suas capas igualmente conceituadas – criadas por artistas como Rogério Duarte e Hélio Oiticica –, como também a análise de seus espetáculos. (2010, p. 96)

Os espetáculos, tanto quanto as capas dos discos, eram recheados de demonstrações diferenciadas, conforme a autora afirma:

---

<sup>34</sup> FAVARETTO 1978. p. 29.

<sup>35</sup> Caetano e Gilberto Gil foram exilados em 1969, em Londres. Retornaram definitivamente ao Brasil em 1972 quando lançaram o disco *Transa*.

<sup>36</sup> DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 194.

<sup>37</sup> CHAVES, Celso Loureiro. Memórias do passado no presente: a fenomenologia de *Transa*. *Studies in Latin American Popular Culture*, Oxford, v.19, 1998. p. 74-75.

É que a canção tropicalista só se realiza completamente não apenas através da voz (e de outros transmissores musicais), como também do corpo, já que os tropicalistas assumem radicalmente o palco através de diversas máscaras e coreografias. A estética Tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de discos, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita. (2010, p. 97)

As capas dos discos tropicalistas eram geralmente compostas pela psicodelia das múltiplas cores e das montagens:

Figura 3 – Capa do segundo álbum de estúdio de Gilberto Gil de título homônimo, ano de 1968.



Fonte: Site Ouça o Disco, Veja a Capa<sup>38</sup>

A capa mostrada acima figurou como um exemplo para a estética vibrante da Tropicália. O 3º Festival de Música Popular Brasileira realizado pela TV Record de São Paulo, em 1967, foi o pontapé inicial para que o movimento mostrasse sua

<sup>38</sup> Disponível em: <[http://www.oucaodiscovejaacapa.com/novembro---gilberto-gil---gilberto-g#!\\_novembro---gilberto-gil---gilberto-g](http://www.oucaodiscovejaacapa.com/novembro---gilberto-gil---gilberto-g#!_novembro---gilberto-gil---gilberto-g)>. Acesso em: 13 out. 2015.

originalidade, além de firmar parcerias entre a banda Os Mutantes e Rogério Duprat. A canção de Gil, “Domingo no Parque” ficou em 2º lugar no dito festival.

Figura 4 – Capa do álbum Panis et Circenses de 1968.



Fonte: Site Ouça o Disco, Veja a Capa<sup>39</sup>

Para inaugurar o trabalho em conjunto dos membros do tropicalismo, Panis et Circenses foi o disco-manifesto lançado em julho de 1968. Com a participação de diversos artistas - Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Tom Zé, os poetas Capinam e Torquato Neto e do maestro Rogério Duprat. Esse álbum em particular foi louvado e apontado como um dos melhores discos de música brasileira, figurando o 2º lugar na lista dos “100 maiores discos da Música Brasileira” da edição brasileira da revista Rolling Stone.

<sup>39</sup> Disponível em: <[http://www.oucaodiscovejaacapa.com/janeiro---panis-et-circenses#!\\_janeiro---panis-et-circenses](http://www.oucaodiscovejaacapa.com/janeiro---panis-et-circenses#!_janeiro---panis-et-circenses)>. Acesso em: 13 out. 2015.

Figura 5 – Capa do álbum de título homônimo de Caetano Veloso de 1968.



Fonte: Site Ouça o Disco, Veja a Capa<sup>40</sup>

Caetano Veloso lançou o álbum acima com arranjos de Julio Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Gohagen. Destaques para as músicas como “Soy loco por ti América”, “Alegria, Alegria” e “Tropicália”.

Acompanhando a efervescência cultural que o Brasil vivia na década de 60 a emissora de TV Record lançou os Festivais da Música Popular Brasileira, os artistas/cantores/grupos apresentavam suas músicas e concorriam às melhores colocações e a reconhecimentos (de qualidade musical, social e político), sendo avaliados pelos jurados (críticos e censores) e conseqüentemente por um público, ouvinte, de classe média urbana.

<sup>40</sup> Disponível em: <[http://www.oucaodiscovejaacapa.com/novembro---caetano-veloso---caetano#!\\_novembro---caetano-veloso---caetano](http://www.oucaodiscovejaacapa.com/novembro---caetano-veloso---caetano#!_novembro---caetano-veloso---caetano)>. Acesso em: 13 out. 2015.

Alguns desses festivais foram muito marcantes, como o de outubro de 1967, no qual Caetano defendeu a sua canção *Alegria, Alegria* (acompanhado pelo grupo argentino de rock *Beat Boys*), ficando em 4º lugar no festival. Já Gilberto Gil defendeu a sua canção *Domingo no Parque* (acompanhado pelos jovens roqueiros paulistas *Os Mutantes*), esta música em potencial teve a novidade do arranjo criado por Gil e Rogério Duprat, ficando, naquele momento em 2º lugar. E a partir dos festivais, assim como de outros programas de TV subsequentes, os Tropicalistas passaram a criar as mais variadas interpretações como a já citada nesse trabalho, de “É Proibido Proibir” (p. 18).

Figura 6 – Noite da Banana: Caetano, vestido a caráter, durante o programa especial de Chacrinha, em abril de 1968.



Fonte: Livro *Tropicália, a história de uma revolução musical*<sup>41</sup>.

As exibições excêntricas dos Tropicalistas foram demonstradas em vários momentos, além dos Festivais, como nos programas do Chacrinha (na Rede Globo); *A noite da banana* e *Discoteca do Chacrinha*, na Praça Onze no Rio de Janeiro; no programa de Gil e Caetano *Divino, Maravilhoso* (TV Tupi, em 1968), na *Noite da Chiquita Bacana* (festa organizada por Capinan); no teatro, em espetáculos como

<sup>41</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 190.

*Gracias Señor* (1971), criado pelos atores do Oficina<sup>42</sup> e a peça *O Rei da Vela*; e tantos outros.

Figura 7 – Primeiro programa da série Divino, Maravilhoso da Tv Tupi: Caetano, Gilberto Gil e Os Mutantes.



Fonte: Livro *Tropicália, a história de uma revolução musical*<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> O Grupo Oficina surgiu em São Paulo, no início dos anos 60, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Privilegiaram a inovação, o experimentalismo, a investigação e a busca de novas linguagens para o teatro. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/teatro-oficina>>. Acesso em: 22 set. 2015.

<sup>43</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 237.

Figura 8 – Performances inusitadas de Caetano em Divino, Maravilhoso da Tv Tupi.



Fonte: Livro *Tropicália, a história de uma revolução musical*<sup>44</sup>.

Portanto a inserção das guitarras elétricas, as inovadoras vestimentas, a exibição performática e toda a interação com o movimento hippie e o estilo pop-rock fizeram da Tropicália um movimento carregado de influências estrangeiras, o que significou, para alguns, uma falta de autonomia<sup>45</sup>. A Tropicália se caracterizou não apenas pelas roupas, cores, movimentações, instrumentos, cenários e tudo mais, mas também pelas letras de reflexão e críticas sociais e até políticas, mesmo que “camufladas” e foi, portanto, sim, um movimento com autonomia. Quando vemos este rompendo as barreiras das imposições de um nacionalismo radical e agregando características estéticas estrangeiras misturando-as às tropicais brasileiras, falando do Brasil e cantando para ele, identificamos a brasilidade tropicalista, a mistura, a composição e criação da tropicália e, portanto, a cara do movimento e autonomia dele, o que é autonomia se não a capacidade de orientar-se, governar-se, pelos próprios meios e desejos. Sem lermos essa composição num todo, numa conjuntura, não há como compreendermos Tropicália. É o

---

<sup>44</sup> CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 239.

<sup>45</sup> NAVES, S. C. . *Canção popular no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. v. 1. p. 96.

equilíbrio dos elementos estéticos e históricos ter uma compreensão da obra dentro do contexto geral.

A Música Popular Brasileira é caracterizada, hoje em dia, por uma série de gêneros musicais, e a partir desses gêneros decidiu-se, nessa pesquisa, focar no movimento musical conhecido como Tropicália. O auge do movimento foi nos anos 1967 e 1968 e embora alguns digam que a Tropicália teve seu fim em 1968, com o exílio de Gil e Caetano, entende-se que o movimento, na verdade, perdurou pelo menos até 1973 com o último disco lançado de Caetano Veloso, objeto de estudo desse trabalho que será analisado no próximo capítulo, *Araçá Azul*.

## 2. CAPÍTULO II - ARAÇÁ AZUL

*“Araçá Azul, é brinquedo...”.*  
*Caetano Veloso, canção Araçá Azul (1973).*

No primeiro capítulo houve uma contextualização política e musical da época tratada, uma análise de identidade, cultura, popular, Tropicália e as propostas desse movimento. Construiu-se desse modo, a base para que fique compreensível a discussão que se seguirá nesse segundo capítulo, assim como onde se encaixa o álbum, fonte principal de pesquisa para esse trabalho. O objeto de estudo desse capítulo, portanto, é o disco *Araçá Azul* e se pretende demonstrar quais experimentações novas apareceram no disco – ou o que foi continuidade em relação à Tropicália - bem como apontar possíveis relações entre essas experimentações musicais e o modo como o autor (Caetano Veloso) reflete sobre a cultura brasileira.

Na Arte, a forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados, um se relaciona diretamente com outro para que haja um sentido na expressão do todo. Toda a intenção está no conteúdo e ele é expresso, geralmente, por meio da forma. A expressão por si é subjetiva, então se usa a forma como veículo catalizador do processo de exibir sua intenção, objetivamente, na prática. A forma é, portanto, a “*expressão exterior de um conteúdo interior*”<sup>46</sup>. Nas décadas de 60 e 70, especialmente, a esquerda mais ortodoxa procurava se fundamentar enfaticamente no conteúdo, então causava certo estranhamento quando viam manifestações nas quais a forma e o conteúdo eram, ambos, revolucionários, ainda mais quando portavam elementos de cultura estrangeira.<sup>47</sup> O disco *Araçá Azul*, além de bem definido nesse “corpo artístico dicotômico”, de forma e conteúdo, foi gerado dentro das bases do *experimentalismo*, ou seja, em um sistema que se define na experiência dentro de uma prática.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> KANDINSKI, Wassily apud CHIPP, H.B, Teorias da arte moderna, São Paulo :Martins Fontes, 1999, p. 154.

<sup>47</sup> As mudanças na forma têm correspondência com as mudanças no conteúdo.

<sup>48</sup> E a concepção de Caetano, sobre cultura brasileira, era tão experimental quanto o trabalho com as sonoridades.

## 2.1 - Disco, experimentação e a proposta.

Caetano Veloso e Gilberto Gil foram exilados em Londres em 1968, há quem diga que eles não foram exilados, mas se auto exilaram, porém a maior parte do material encontrado sobre o assunto se refere sempre como exílio e não auto exílio, até porque os dois artistas foram presos antes do saírem do Brasil e ameaçados pela Polícia. Como Caetano mesmo diz, em seu livro *Verdade Tropical*: “A Polícia Federal se incumbiu de pôr em ordem nossos papéis o mais rápido possível para que viajássemos.”<sup>49</sup>

E ainda,

Em breve os policiais nos estavam conduzindo até o interior do avião que nos levaria para a Europa e um deles me disse: “Não volte nunca mais. Se pensar em voltar, venha se entregar logo que chegue para nos poupar o trabalho”.<sup>50</sup>

A declaração acima faz entender que os precursores do tropicalismo foram forçados a sair do Brasil e não que saíram por livre e espontânea vontade. Para alguns o exílio de Caetano e Gil fora o fim do movimento, mas os trabalhos realizados posteriormente dizem o contrário.

Mesmo em exílio, em 1970, Caetano fez o lançamento do disco *Caetano* (com 6 músicas em inglês no seu repertório) e em 1971 gravou seu segundo LP *Transa*. No início do ano de 1972 retornou, juntamente com Gil, definitivamente ao Brasil e abrilhantou sua volta realizando o lançamento do disco *Transa*. A capa desse álbum foi feita em formato diferenciado, tridimensional, num estilo conhecido como *discobjeto*, percebe-se que o “espírito tropicalista” continuava evidenciado no material (Vide Figura 9 abaixo).

---

<sup>49</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 419.

<sup>50</sup> *Ibidem* p. 420.

Figura 9 – Capa tridimensional do álbum Transa de 1972.



Fonte: Site Brazilian Culture<sup>51</sup>.

Retornando definitivamente ao Brasil, depois do contato com concepções culturais na Europa, Caetano Veloso se viu rodeado de novas ideias e na expectativa de criar um novo projeto, um álbum diferenciado, algo que ainda não tivesse sido criado, de muita personalidade. A respeito desse contato com a cultura europeia, o cantor sempre teve uma forte relação com o Cinema Novo, próximo ao modernismo, e na Europa (no final dos anos 60) pode presenciar a ruptura deste para o cinema contemporâneo<sup>52</sup> muito mais próximo do experimentalismo e da arte conceitual.

Além disso, sua convivência, em Londres, com Hélio Oiticica<sup>53</sup> o fez pensar as coisas de perspectivas diferentes:

<sup>51</sup> Disponível em <<http://www.brazilcult.com/0-lp-caetano-veloso-transa-1972-1st-trifold-gal-macale-brasil>>. Acesso em 22 set. 2015.

<sup>52</sup> O cinema contemporâneo, como uma arte mista, abarca a qualidade de imprimir na tela uma série de elementos que equacionam uma obra, isto é, o cinema contemporâneo é uma expressão de intertextos, utilizando simultaneamente o som, a imagem e o texto. A diversidade desses elementos impõe a condição ao estudioso de facetá-los para análise. Ver em: GARCIA, Wilson. Introdução Ao Cinema Intertextual. São Paulo: Annablume / UniABC, 2000. p.73.

<sup>53</sup>Hélio Oiticica foi um artista plástico performático, pintor e escultor, neoconcretista e experimental. Nasceu em julho de 1937 e faleceu em março de 1980. Acompanhou o lançamento do disco *Araçá Azul* de Caetano.

Hélio era um desses artistas radicais e ... trazia para esse mundo pós-mondrianiano não apenas o "orgânico" e o "sensível" que supostamente faltava aos "frios" paulistanos, mas os extremos do romantismo do pop (sem fazer arte pop) ... sendo um artista basicamente construtivista, o fez com requinte e graça inigualáveis. Nele não se viam as trevas medievais que se adivinhavam por trás do romantismo radical de outros. Hélio esteve até o fim comprometido com a ideia de vanguarda, de criação de um design novo para a vida, independentemente dos desígnios da miséria, da opressão e da própria condição humana.<sup>54</sup>

Oiticica é interpretado como construtivista por conceber um trabalho baseado na integração entre técnicas artesanais e produção industrial, ou seja, uma das características do momento que a vanguarda entra em crise no debate da arte contemporânea. Sendo assim, quando Caetano menciona o “comprometimento com a vanguarda”, entende-se que se referiu à vanguarda do início dos anos 70, às tendências da Arte Conceitual, que se afastaram dos paradigmas do modernismo. Hélio já morava em Londres antes de Caetano e Gil irem para lá, portanto tinha um maior contato com a cultura e arte e esteve presente no momento da ruptura vanguardista, exatamente quando Caetano começou a se inteirar da cultura europeia.

No final da década de 60, os movimentos de contracultura se fragmentaram, sendo que alguns desses fragmentos foram assimilados pela indústria cultural e outros, pelo contrário, se afastaram dela<sup>55</sup>. É possível que todas essas questões conjunturais e culturais tenham induzido Caetano a olhar para o Brasil por uma nova perspectiva, em que os elementos não-industriais, rústicos, ganharam uma positividade. Nesse contexto, quase que ao mesmo tempo do lançamento do LP *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo* (em dezembro de 1972) foi lançado, logo em janeiro de 1973, o disco *Araçá Azul*.

Um dos fortes motivadores para a criação de *Araçá* foi o filme *São Bernardo* (1971), adaptação do livro *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, no qual a trilha sonora foi feita por Caetano Veloso, composta basicamente de “gemidos”. Leon Hirszman, diretor do filme, ficou encantando com os sons que Caetano realizou na apresentação de *Asa Branca* (Luiz Gonzaga) e de *Maria Bethânia* em Londres na gravação do *Show*

---

<sup>54</sup> VELOSO, Caetano. Verdade tropical. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 426.

<sup>55</sup> Nos anos 70, a partir da contracultura, a cultura jovem se dividiu. Uns incorporaram-se ao rock progressivo, ao heavy metal e a “discoteca”, outros, reagindo a essa tendência, surgiram com o movimento punk, vinculado à juventude proletária das grandes cidades. Os punks organizaram seus grupos musicais que eram contra o sistema industrial, vinculando-se a gravadoras independentes e sendo considerados como “música marginal”. Ver em: EBAH, Movimentos Culturais. Disponível em: < <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAHAJAJ/movimentos-culturais>. >. Acesso em: 05/11/2015.

*Phono 70* realizada em São Paulo em 1973, e o convidou para fazer os mesmos gemidos - que faziam lembrar o ruído da roda de carro de boi -, no filme. Além disso, Caetano diz em sua entrevista ao programa *Som do Vinil*<sup>56</sup>: “tive ideia de fazê-lo (*Araçá Azul*) quando produzi *Drama para a Bethânia*, deu uma vontade de entrar no estúdio e improvisar tudo, sem plano, como o disco foi feito mesmo”. Essa vontade a partir de *Drama* e a experiência de criação, como a mistura vocal de sons, realizada no filme *São Bernardo*, abriu em Caetano novos horizontes de expectativas para a elaboração de *Araçá*. Além do *experimentalismo*, nessa obra ficou evidente os traços do *concretismo*, desde a sonorização, letras, gravação até a configuração estética da capa do disco.

É importante prestar atenção às relações do tropicalismo, e de *Araçá*, com a Poesia Concreta. Segundo Roberto Schwarz “no campo concretista estariam os revolucionários da forma”<sup>57</sup>, era exatamente como se reconheciam os tropicalistas e onde se encaixava *Araçá*. O concretismo, movimento artístico iniciado nos anos 50<sup>58</sup>, entendia que a forma e conteúdo não deveriam, apenas, corresponder a diferentes planos de assimilação da literatura, mas sim a um contínuo a ser explorado pelo artista. Segundo Alfredo Bosi<sup>59</sup>:

No contexto da poesia brasileira, o Concretismo afirmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos de 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas europeias. Os poetas concretos entendem levar até às últimas consequências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo no fazer poético. São processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa) e, por isso, levam a rejeitar toda concepção que esgote nos temas ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra.

Também afim de, como disse Bosi, atingir e explorar as camadas materiais do significante, o movimento tropicalista (assim como *Araçá*) usufruiu de pontos

---

<sup>56</sup> O especial foi exibido em 06 de maio de 2011 no Canal Brasil, sob apresentação de Charles Gavin, sendo o Episódio 85. A parte 1 está disponível em vídeo em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TyioevQ35B8>>, assim como a parte 2: <<https://www.youtube.com/watch?v=ViAPSR7G2xk>>

<sup>57</sup> Entrevista de Roberto Schwarz realizada por Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura para a edição 98 – abril de 2004 da **Pesquisa Fapesp**, disponível em: <<https://autoreselivros.wordpress.com/2014/11/05/roberto-schwarz-um-critico-na-periferia-do-capitalismo>>. Acesso em: 03 outubro 2015.

<sup>58</sup> BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. p 529.

<sup>59</sup> Ibidem p. 529.

importantes do concretismo, sendo um deles fazer da palavra concreta objeto real para as manifestações voltadas para a crítica social, por exemplo. Além de apropriar-se das vertentes mais exploradas pelos concretos que eram a visual, a sonora e a semântica por meio da concretude de sentidos, usou o predomínio de imagens em detrimento do caráter discursivo (a capa do disco *Araçá* é um bom exemplo), para que fossem externados os sentimentos de forma concreta, “materializada”, por meio do papel, das cores, do som, das mais variadas formas possíveis de se expor um conteúdo/ideia, tentando figurá-lo.

Para Augusto de Campos, apoiado por Favaretto, a poesia concreta não serviu de base fundamental para a Tropicália, os dois movimentos apenas dialogaram entre si, houve reciprocidade, troca de interesses, mas, não que os concretos tenham influído sobre os tropicalistas<sup>60</sup>, ou que estes tenham colocado em prática o projeto dos concretos<sup>61</sup>. Segundo Caetano, “*o que nos concretos era um fim em si mesmo – a linguagem absolutizada – nos tropicalistas não passava de ingrediente*”<sup>62</sup>.

Gravado em São Paulo, em apenas duas semanas, no estúdio Eldorado, *Araçá* surgiu de um impulso. As canções sequer estavam compostas ou mesmo esboçadas. A partir da solicitação do espaço do estúdio, do auxílio de um técnico e de um assistente, o cantor as compôs e produziu. O disco foi feito quase que completamente de forma independente, se não fosse pelas contribuições orquestrais de Duprat, pela utilização do estúdio Eldorado e pela gravadora PolyGram.

O álbum inteiro, desde suas letras, instrumentalidade, até a montagem da capa, foi feito de forma totalmente experimentalista. Cada canção contém algo de novo a ser observado, analisado e comparado aos trabalhos anteriormente realizados pelos tropicalistas. Partindo daí, e em relação ao que foi revisado sobre tropicália nesse trabalho, o que as canções de *Araçá*, assim como o disco em si, podem ter trazido de novo? Quais experimentações nesse álbum não foram executadas, antes, nas obras tropicalistas? Por que *Araçá Azul* pode ser considerado a *tropicália revisitada*<sup>63</sup>. Qual foi a repercussão desse disco? Que discussão sobre o Brasil ele pode trazer?

---

<sup>60</sup> CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 286.

<sup>61</sup> FAVARETTO, Celso. Tropicália alegoria alegria. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007. p. 50.

<sup>62</sup> Ibidem p. 33.

<sup>63</sup> Ibidem p. 31.

Para que haja respostas para essas questões é necessário analisar as intenções do criador, a obra e o contexto em que foi produzida. Para tal, inicialmente uma análise de todas as canções que o disco compõe será realizada.

A primeira música composta (segunda, na ordem de faixas, do disco), *De Conversa* (canção essa que se mantêm os sotaques e saem as palavras, ou seja, Caetano canta as palavras de forma que não se compreenda as sílabas perfeitamente, mas, apenas os fonemas, evidenciados com o sotaque nordestino, semelhante a uma pessoa fanha), foi inspirada na canção *De Conversa em Conversa* de João Gilberto. A percussão foi tocada pelo próprio Caetano com batiques das mãos em seu corpo, palmas, estalos de dedos, variados barulhos com a boca e um pouco de teclado (que aparece apenas no final da canção). A música tem seus primeiros três minutos de pura mistura sonora de estalos com a boca, sons de beijo, palavras soltas, sotaques aleatórios, equalizações<sup>64</sup>, assovios e risos, e só depois entra a letra cantada, em uma “melodia inteligível”, da canção *Cravo e Canela* em saudação a Milton Nascimento. Os sons independentes de quaisquer instrumentos, a desconexão entre eles e toda essa individualidade de criação musical era algo muito novo e conseqüentemente impactante, na época.

A música *Tu me acostumbraste* (em espanhol) por outro lado, entra em um tom melódico, romanceado, em ritmo compassado (durante toda a música o cantor trabalha a favor do tempo proposto na partitura), sendo executada no seu tom original e depois em uma oitava acima, ou seja, ele começa a música, da primeira vez, afinado em Dó, e quando reinicia a canção aumenta oito notas (uma oitava) alcançando um novo Dó (acima da pauta de uma partitura em clave de Sol), dispensando o uso de um backvocal, por exemplo. No disco essa canção vem em seguida de *De Conversa*, causando um choque sonoro imprevisível. Foram necessários uma equalização e um exercício técnico grande para deixar o “falsete” de Caetano bem encaixado no tom da música, já que a voz, nesse caso, cairia melhor para um timbre naturalmente<sup>65</sup> mais agudo.

Nesse álbum trabalhou-se muito com colagens<sup>66</sup>, a canção *Sugarcane Fields Forever*, por exemplo, faz uma colagem com a *Strawberry Fields Forever* dos Beatles, de 1967. Um dos exemplos é que enquanto a canção dos Beatles começa com uma

---

<sup>64</sup> Durante a gravação um técnico de som pode utilizar um equalizador, uma das opções que uma mesa de som/aparelhagem de som pode oferecer que equaliza a voz do cantor de forma que a deixa perfeitamente encaixada com o tom dos instrumentos.

<sup>65</sup> Naturalmente, refere-se a não utilização de efeitos de aparelhos de gravação que alteram a voz durante o processo de edição do disco.

<sup>66</sup> DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 196

flauta sintetizada no *Mellotron*<sup>67</sup>, a de Caetano inicia-se com uma flauta de bambu e depois segue alternando entre samba-de-roda (com Edith Oliveira), orquestração, bossa-nova e sons/ruídos de rock. Ou seja, assim como a canção dos Beatles, nem sempre é algo redondo, completa e musicalmente conectado (embora em *Strawberry* essa estrutura de alternações seja muito mais coesa). Mesmo na intenção dessa música podemos observar a colagem:

Como a revisão do soneto barroco de Gregório de Matos, “Sugarcane Fields Forever” também escava a história baiana. Enquanto os campos de morango (*strawberry fiels*) dos Beatles evocam um paraíso bucólico ideal para viagens alucinógenas, os campos de cana-de-açúcar de Caetano servem como lembrança da vida nas plantações da Bahia, fundadas no trabalho dos escravos africanos.<sup>68</sup>

Christopher Dunn assemelha a colagem ao que ele chama de *palimpsesto*. O termo refere-se ao ato de sobrepor um texto novo sobre outro antigo, já danificado, mas na referência de Dunn a *Araçá Azul*, o palimpsesto busca o sentido de colagem, de apossar-se de uma ideia (canção) pré-existente para o feitiço e elucidação de uma nova canção.

A primeira canção do disco, *Viola, meu bem é cantada e “percussionada”*, além dos batusques do atabaque, por Edith Oliveira. Edith era uma amiga de infância e conterrânea de Caetano, de Santo Amaro da Purificação na Bahia, cantava samba de roda e tocava prato nas aberturas das reuniões de candomblé de caboclo, que aconteciam em sua própria casa, e por isso era conhecida como “Edith do prato”. Nessa canção (um desabafo de um trabalhador que não se adapta à vida de empregado da companhia de trem – a LesteOeste) ela canta, desenvolve o prato e é acompanhada por outras vozes, simulando um grupo em samba de roda, como se fosse uma das aberturas das reuniões de candomblé em sua casa. Além disso, ainda há a letra de alusão ao Nordeste (o que não ocorre só nessa canção). É uma exibição do samba afro, da religião, da vida nordestina e do cântico popular.

Em *Gilberto Misterioso*, Caetano solfeja as notas emitidas pelas cordas do violão e canta repetidas vezes “*Gil engendra em Gil rouxinol*”, pois:

---

<sup>67</sup> Teclado eletromecânico polifônico um teclado semelhante a um órgão que acionava diversas fitas magnéticas sob suas teclas, oferecendo ao músico a possibilidade de tocar amostras pré-gravadas de instrumentos acústicos num teclado.

<sup>68</sup> DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 197

[...] este verso é definido nos créditos do encarte central como ‘o verso misterioso de Souzaandrade’. Ele está na 72ª estrofe do Canto X do poema longo *Guesa*. A grafia do original difere um pouco da citação transcrita no encarte interno do álbum.<sup>69</sup>

Em seguida são executadas notas “brincadas” nas teclas do teclado e nas cordas do violão, somadas aos batuques da percussão, a respiração e aos sons ininteligíveis emitidos pela boca, causando um novo choque rítmico sonoro, já que a referida canção vem em seguida da melódica *Tu Me Acostumbraste*.

Logo após *Gilberto Misterioso*, no disco, temos a *De Palavra em Palavra*. Segundo Caetano, em Verdade Tropical:

Há uma faixa do Araçá Azul que se inspirou num comentário de Augusto sobre o nome - Amaralina - do bairro em que eu morava na Bahia. Explorando as possibilidades formais da palavra, ele revelou o "anil" espelhado nas sílabas finais, fazendo-as circular em "anilina". A partir disso, inventei uma palavra longa que era legível nos dois sentidos (palindrômica) e que, para surpresa do próprio Augusto, se fazia igualmente reversível na gravação: *amaranilanilinalinarama* (amar anil anilina li na rama). Eu a pronunciei de modo que ela soasse como um trecho de oração hindu. E justapuz à gravação normal uma sua cópia com a fita rodando ao contrário que soava quase indistinguível da outra, num espelhamento perfeito. É uma das coisas de que mais gosto no disco. Hoje penso que Augusto de Campos (como Rogério Duprat) destaca o Araçá azul entre os meus discos porque defende, por princípio, as atitudes de vanguarda, mas que ele o destaca acima dos demais trabalhos pioneiros feitos na mesma época na minha área justamente porque percebe nesse meu disco um impulso que, afinal, é o mesmo que me levou para longe dele.<sup>70</sup>

Augusto de Campos é um poeta exemplo da poesia concreta, crítico de literatura e de música, sempre acompanhou o movimento tropicalista, assim como a música de forma geral, em especial o disco *Araçá Azul*, por apresentar algumas das características do concretismo.

As vozes superpostas, gritos e sons, que preenchem a canção, foram gravadas uma em cima da outra, sendo todo esse trabalho sonoro realizado vocalmente pelo cantor. Foi executada, também, uma variação na escala de notas musicais (em ordem crescente e decrescente) em alguns momentos da música, sendo a palavra “anilina” sua base. Ou seja, a palavra “anilina” foi variada em semitons, subindo e descendo. Era uma proposta diferente, experimental e bem próxima ao concretismo, brincar com as

<sup>69</sup> DIETRICH, Peter. Araçá Azul: uma análise semiótica. 2003. 197f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - FFLCH, USP, São Paulo, 2003. p. 98.

<sup>70</sup> VELOSO, Caetano. Verdade tropical. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 490.

palavras e com as notas aleatoriamente, como que desenhando a sequência de notas da partitura na construção sonora da música.

Temos também, em *Araçá*, a utilização evidente do rock, ele aparece na canção *Eu quero essa mulher assim mesmo*. Essa música é, na verdade, de *Monsueto Menezes* e é, originalmente, um completo samba. Caetano regravou a canção com o peso instrumental e vocal do rock e aproveitou-se dos adjetivos utilizados na letra para evidenciá-lo (o peso). A velocidade em que é tocada a bateria e a intensidade em que são exibidos os solos da guitarra faz lembrar a inclusão das guitarras elétricas nas canções tropicalistas e, nesse caso, isso praticamente “subverteu” a música de Monsueto. Essa é a canção mais *remember* de *Araçá Azul* referente o período tropicalista da década de 60. O uso dos adjetivos “baratinada”, “alucinada”, “despenteada”, “descabelada”, “embriagada”, “intoxicada”, “desafinada”, “desentoadada”, fazem alusão, também, à juventude da época, aos seus modos e estilos, ao uso das drogas, à estética, à liberdade, à antropofagia, ao movimento e à época em si.

Na ordem do disco, em seguida temos a música *Júlia/Moreno*, que é considerada umas das canções mais próximas da poesia concreta<sup>71</sup>. Essa música é instrumentalizada e cantada de forma redonda e melódica. Caetano segue uma sequência de frases incompletas que são preenchidas palavra por palavra ao longo da canção, formando uma oração completa ao final da estrofe, ou seja, uma atomização vocabular na qual as palavras se fizeram, se desmancharam e se refizeram, em favor da expressividade de sua nova forma. Na época a esposa de Caetano, Dedé, esperava um bebê cujo sexo não sabiam, portanto, o cantor compôs a canção sugerindo os nomes para os dois casos, ou seja, Júlia caso nascesse menina e Moreno, caso fosse menino: “Uma talvez Júlia” e “Um quiçá moreno”.

*Épico* é uma canção especialíssima do disco, ela é, depois de *De Conversa*, o mais fiel exemplo do experimentalismo, muito próximo da idealização de *Araçá Azul*. Não é à toa que no disco ela vem praticamente colada à canção *Araçá* (última do álbum), ou seja, dando a impressão de que *Araçá* seja continuidade de *Épico*. Ela foi

---

<sup>71</sup> Como DIETRICH (2003, p. 155) cita: “Uma vez estabelecido um eixo de referência, os objetos do texto podem estabelecer inúmeras relações: eles podem estar alinhados, desalinhados ou deslocados. O deslocamento, por sua vez, pode seguir alguma periodicidade, ou pode ser aleatório. A única maneira de se estabelecer um “eixo” com essas características no plano sonoro é lançando mão de propriedades essencialmente musicais: o ritmo, a escala, a harmonia. É por essa razão que a música é indiscutivelmente a melhor amiga da poesia concreta”.

gravada na rua, cantada com um gravador pequeno na Avenida São João em São Paulo, à capela, em meio aos carros, buzinas e pedestres. Depois de a voz ter sido gravada sem instrumento algum, Caetano chamou Duprat para orquestra-la. O resultado final ficou maravilhoso, a orquestração de Duprat pareceu já ter sido feita de antemão para a música.

Além do brilhantismo instrumental e artesanal da canção, ela ainda contém colagens e menções durante a letra, é citado, por exemplo, Walter Smetak. Walter foi um suíço, violoncelista, compositor e inventor de instrumentos musicais, que morava na Bahia na época. Artistas como Gilberto Gil, Rogério Duarte e Tuzé de Abreu frequentavam o atelier de Smetak, quem Caetano teve também como referência. Impossível não notar as outras citações feitas nessa música como à vida na cidade (e a poluição dela, fosse visual, fosse ideológica) e ao nordestino que vive no Brasil (não só mencionando a sua figura pessoal, mas todos aqueles que fizeram parte de um “êxodo rural” para tentar sucesso na “cidade grande”, trazendo à tona as histórias de Graciliano Ramos ou de autores que trabalharam com a vida do sertanejo). Caetano cantou isso com certa melancolia, de quem não tinha outra opção, como mostra o fragmento da canção: “*Sinto calor, sinto frio, nordestino no Brasil, vivo entre São Paulo e Rio, porque não posso chorar, é começo*”. Pois, foram São Paulo e Rio de Janeiro o epicentro da nova tendência contracultural e do tropicalismo.

*Épico* chama atenção, também, para a parte específica onde diz:

*Destino eu faço não peço*

*Tenho direito ao avesso*

*Botei todos os fracassos*

*Nas paradas de sucessos*

Segundo PERRONE (1989) apud em DUNN (2009), esse fragmento da canção nos diz que:

*Araçá Azul* era menos uma renúncia ao seu entusiasmo da juventude pela indústria cultural e mais uma afirmação de seu contínuo interesse

pela exploração do “avesso” (i.e., o experimentalismo de vanguarda e práticas musicais tradicionais) da música popular (p.77).<sup>72</sup>

Ou seja, nessa canção está expresso o que o disco inteiro propõe a descentralização no âmbito mercadológico para uma abertura experimental. Foi deixada, naquele momento, a relevância sobre o pop de cultura de massa que era prezado inicialmente na Tropicália. A música *Épico* não trouxe novidades ao falar de cotidiano em sua letra, mas sim em assumir sua produção como experimentação e não como apenas comercializável, revelando as intenções do disco.

Por fim a última canção do disco, que leva o título, *Araçá Azul*. Esta tem uma linha melódica constante, os instrumentos evidenciados são o violão e o teclado, pois a música é toda fechada pelo solo dos acordes do violão e das notas do teclado. A música por todo momento é bem dramática, tem um pouco mais que um minuto e expressa, por meio de poucas palavras, o sentido do seu nome e do próprio disco.

Em sua entrevista ao programa *Som do Vinil*, Caetano conta de onde surgiu o nome do disco (também da música):

Tive um sonho muito bonito, mas que era muito inquietante: eu sonhei que eu subia num araçazeiro, que era bonito como eu lembrava e era muito vívido. Então eu ficava procurando um araçá que tivesse de vez, num ponto maravilhoso, que é como a gente fala quando o araçá ainda não está maduro, a gente fala “de vez”, na Bahia. Daí fui mais pra cima, era meio alto, e quando olhei eu vi um araçá que era como se tivesse logo antes de ficar maduro, no ponto, mas ao invés de ser verde, ele era azul, em meio à todas as folhas verdes e aos outros araçás verdes, ou amarelos quando já maduros. Aquele azul era uma cor incrível, eu sentia um deslumbramento quase místico, um negócio profundo, um negócio grande. Foi quando eu vi os galhos mexendo e era a Bethânia subindo. Às vezes ela subia no araçazeiro comigo. Ela era menor do que eu, muito menor, mas eu sonhava ela já grande, subindo no araçazeiro e eu ia dizia a ela: “Bethânia, venha ver uma coisa linda, uma coisa incrível! Um araçá azul!”. E ela dizia: “Ah, que nada! Isso é coisa dos japoneses! Eles fazem experiência de genética”. Aí eu disse: “Não Bethânia, é uma coisa única, uma coisa linda!”. Eu ia colher para mostrar a ela, mas ela falou: “Não tire! Se você tirar eu me mato, eu me jogo daqui!”. E se prendeu no galho com as pernas, assim por trás do joelho; eu aproximei a mão do araçá e ela se jogou. Aí ela riu, gargalhou na minha cara porque ela tinha me enganado, ela tinha pulado para outro galho e ficado balançando, rindo. Aí, eu disse assim: “Puxa vida! Que susto!”. Então eu tirei; quando eu tirei, ela se jogou. Eu acordei desesperado porque ela tinha se jogado, se matado. Eu nunca tinha feito psicanálise, mas o Rogério ele fazia. Ele me falou: “parece que você está me dizendo que tem medo de fazer a sua própria coisa, que isso possa ser destrutivo para Bethânia ou você tem

---

<sup>72</sup> DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

ciúme por ela já ter uma projeção nacional e você não ter”. Ele fez uma interpretação totalmente psicanalítica. E era boa, valia; depois eu fiz psicanálise, já ouvi quatro psicanalistas sobre isso, e foi variando a interpretação.

Esse sonho ocorreu, na verdade, no final da década de 60. Caetano tivera um desejo de lançar *Araçá*, não como disco, mas como música, em 1968, porém guardou o projeto para si. Quando retornou do exílio é que resolveu lança-lo, agora como disco e não apenas a música. Entende-se então, por meio do testemunho citado acima, a letra da música-tema desse disco, que diz o seguinte:

*Araçá Azul*

*É sonho-segredo*

*Não é segredo*

*Araçá Azul fica sendo*

*O nome mais belo do medo*

*Com fé em Deus*

*Eu não vou morrer tão cedo*

*Araçá Azul é brinquedo*

“Sonho-segredo” pelo fato de ter sido gerado em um sonho (literalmente) que Caetano não fez nascer imediatamente, portanto, tornou-se segredo. A frase a seguir diz, como se fosse paradoxal, “não é segredo”, porque não foi para sempre guardado, finalmente o que era sonho revelou-se em 1973. “O nome mais belo do medo” faz lembrar a interpretação que Rogério fez do sonho, em 1968, sobre o medo de Caetano de lançar um possível novo sucesso. A frase “não morrer tão cedo” acredito que seja em referência à própria existência artística, à carreira do cantor. Por fim, a frase “Araçá Azul é brinquedo” é o resumo mais bem elaborado das intenções ao produzir esse disco. A PolyGram, que foi uma das maiores gravadoras da época em parceria com a Philips Records, deu essa total liberdade na produção do álbum, de “brincar” no estúdio.

O disco - que não permite que o ouvinte se acomode - causou impacto ao público, aos críticos e à imprensa, pode-se dizer que ele nasceu “fora do seu tempo”, ou seja, tinha no projeto o espírito e as intenções guardadas (o arrojo inventivo) da década de 60 não mais cabíveis (aos ouvidos do público e ao comércio) no ano de 1973. No álbum são revisitadas de forma mais atenuada as justaposições entre música popular e o

experimentalismo de vanguarda, o arcaico e o moderno. Deixou de ser evidenciada a “luta” entre as duas coisas, para ser aberto o diálogo entre elas, articulado de uma maneira estética e experimental. O conceito de popular, nesses poucos anos, continuou se modulando e existia uma espécie de hierarquia cultural que se deu pelo consumo de classes e essa transição (diálogo) entre experimental e canções redondas de *Araçá Azul*, já não se encaixava mais na música pop (mercantil) da década de 70, sendo isso, aliás, também resultado do próprio Tropicalismo. Segundo DUNN (1999):

Durante a fase tropicalista, Caetano se tornou uma popular celebridade na mídia, defendendo a música pop como um produto cultural para o consumo da massa. Foi justamente o seu status de artista consagrado que lhe permitiu fazer um álbum experimental com pouco apelo popular.<sup>73</sup>

O experimentalismo não aconteceu apenas nas músicas, evidentemente, as demonstrações estéticas no próprio disco são explicitamente chamativas, a começar pela capa:

Figura 10 - Capa do disco de 1973, *Araçá Azul* de Caetano Veloso.

---

<sup>73</sup> DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 196.



Fonte: Arquivo pessoal.

Assim como todo o disco a capa foi produzida de forma bem artesanal, a sua autoria é dada a Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, com fotos de Ivan Cardoso. Era muito comum um produto se tornar atrativo também pela capa, ainda mais quando já se conhecia o autor, e nesse caso especialmente, o disco ficou bem atraente. Usando das características concretistas, os editores da capa procuraram trazer a “cara” do disco sem as inscrições. Normalmente os discos eram realizados com o seu título, inscrições e indicações do autor na sua capa, sendo assim todas as informações necessárias (principalmente para facilitar a vida dos consumidores/compradores) eram postas de forma prática, clara e objetiva à primeira vista. Em *Araçá*, porém, a capa tem apenas, em evidência, a própria imagem de Caetano refletida num espelho, fazendo com que as relações no disco só pudessem ser notadas por meio da observação dos elementos não verbais, ou seja, dos elementos visuais. Apenas na contracapa do álbum que foram postos o título e as demais informações como os selos da PolyGram e da Philips, o nome do autor e os detalhes sobre a fabricação, tendo como fundo um araçazeiro e um araçá em uma cor não existente naturalmente:

Figura 11 – Contracapa do disco de 1973, Araçá Azul de Caetano Veloso.



Fonte: Arquivo pessoal.  
Tabela 1

| Araçá Azul - Ficha técnica   |   |
|------------------------------|---|
| <b>Direção de Produção</b>   | Caetano Veloso  |
| <b>Assistente de Direção</b> | Guilherme Araújo  |
| <b>Técnico de Gravação</b>   | Marcus Vinicius   |
| <b>Estúdio</b>               | Eldorado SP   |
| <b>Arranjos</b>              | Perinho Albuquerque, Caetano Veloso & Rogério Duprat (na faixa "Épico") |
| <b>Capa</b>                  | Luciano Figueiredo & Oscar Ramos  |
| <b>Fotos</b>                 | Ivan Cardoso  |

Fonte: Dados extraídos do site Tropicália<sup>74</sup>.

Sobre a produção artesanal da capa, segundo Caetano:

A capa foi Luciano Figueiredo. Esse pé é dele. Ele está segurando o espelho onde eu estou refletido com o umbigo em primeiro plano.

<sup>74</sup> Disponível em: < [http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/pop\\_ficha\\_cae\\_araca.html](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/pop_ficha_cae_araca.html)>. Acesso em: 30 outubro 2015.

Quem fez as fotos foi Ivan Cardoso. O Luciano Figueiredo ouviu como eu imaginava que deveria ser a capa e planejou, e o Ivan Cardoso fez as fotos. Eu morava em Salvador, fui a São Paulo só pra gravar o disco, passei dez dias e voltei para Bahia. Isso aqui foi tudo fotografado na frente de minha casa em Salvador naquela época, que era em Amaralina. Foi isso, foi o Luciano Figueiredo com o Ivan Cardoso de fotógrafo. Fomos a Santo Amaro, e lá ele fotografou a Edith e me fotografou numa parede que estava descascando. Esta foto é em Amaralina, na frente da minha casa, isso aqui está lá até hoje, no Largo do Budião. Eu estava muito magro, fica mais feio na fotografia, eu não era feio. Nessa fotografia estou muito feio. Eu era muito magro, mas não ficava feio assim sempre como tava aí. Estou parecendo o Zeca, o meu filho.<sup>75</sup>

A exposição do corpo seminu traz a ideia de liberdade em todos os sentidos, desde a liberdade de produção do álbum, até a de ser o que é “despido” de qualquer limitação. “*Apesar de as músicas não fazerem referências explícitas à sexualidade, a foto de capa do álbum mostrando o corpo esbelto e pálido de Caetano diante do espelho sugere ambiguidade sexual*”<sup>76</sup>, em muitas partes do livro *Verdade Tropical*, Caetano revela sua experiência em relação à homossexualidade, defende/apoia os amigos e conhecidos homossexuais, assim como a causa/questão em si<sup>77</sup>. Mas, não apenas pela experiência pessoal do autor e pela observação da capa do álbum que podemos afirmar tal sugestão de Christopher Dunn, mas, também pelo encarte e sua “frase de efeito”.

A frase “*Um disco para entendidos*” que está estampado na parte interior da capa dupla, traz uma dubiedade do termo<sup>78</sup>. Primeiro porque “entendidos” na época era o termo aplicado aos homossexuais, da mesma forma como usamos hoje o “gay”, por isso a sugestão anterior de Dunn. Depois, por ter na palavra o peso de “antialienação”, eram “entendidos” e esclarecidos os que compreendiam (direta ou indiretamente participavam) a conjuntura em que viviam, fosse social, fosse política. E por fim, entendidos no seu sentido musical, a ideia era dizer que o disco foi produzido para ouvidos preparados, inteligentes e entendidos musicalmente. Ainda aparecem no encarte outras imagens “explícitas” de Caetano e uma foto de dona Edith “do prato”:

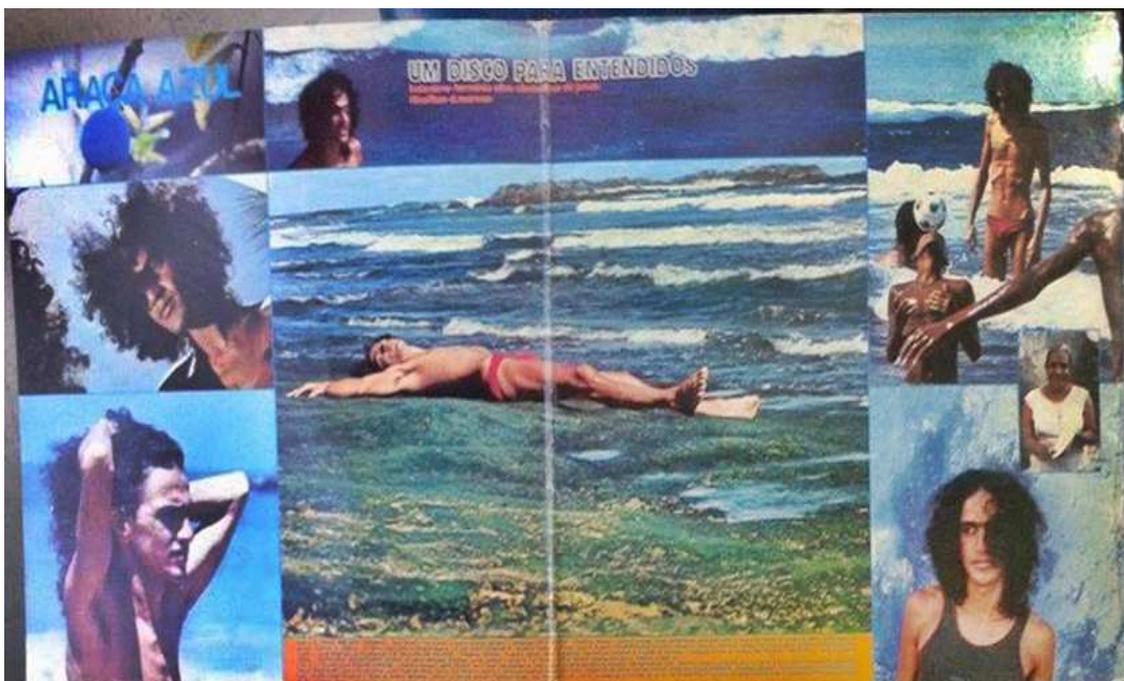
<sup>75</sup> Transcrição de entrevista para o programa Som do Vinil: memória da Música Brasileira. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul>>. Acesso em: 23 setembro 2015.

<sup>76</sup> DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 200.

<sup>77</sup> Ibidem p. 477.

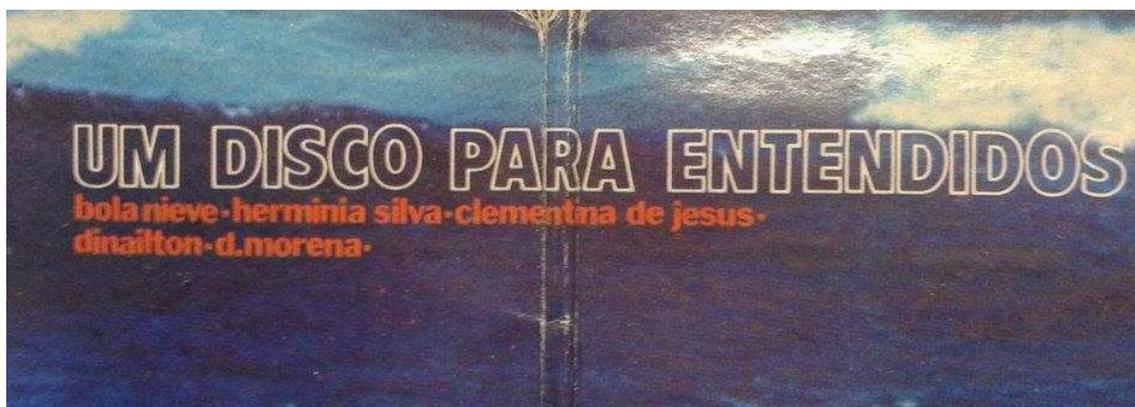
<sup>78</sup> VELOSO, Caetano. Verdade tropical. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 486.

Figura 12 – Encarte do disco de 1973, Araçá Azul de Caetano Veloso.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 13 – Fragmento do encarte do disco de 1973, Araçá Azul de Caetano Veloso.



Fonte: Arquivo pessoal.

Entre esses nomes citados, no encarte abaixo da frase, alguns são reconhecidos e renomados músicos; Ignacio Jacinto Villa Fernández, mais conhecido por seu nome artístico Bola Nieve, foi um cantor, compositor e pianista cubano; Hermínia Silva uma fadista de renome portuguesa e Clementina de Jesus, uma brasileira e cantora sambista, mulher humilde, negra e analfabeta que se tornou símbolo de várias gerações de

compositores e cantores que escreveram a respeito da história do samba<sup>79</sup>. Além dessas observações no encarte, há um detalhe referente ao nome da canção araquá azul, nos créditos e no encarte central ela está escrita como “araquá-blue”. Segundo Peter Dietrich, em sua dissertação de mestrado *Araquá Azul: Uma análise semiótica*:

A utilização do termo araquá-blue nos créditos do encarte central e interno do disco se opõe a toda uma constelação de elementos que apontam para a construção de uma identidade nacional. A citação do cantor cubano Bola Nieve e o termo “blue” são as duas únicas manifestações de elementos não nacionais em todo o projeto artístico visual do LP. (...). Esse trio de citações (Bolanieve, Clementina e o Blues) já desenha uma perspectiva de aproximação e síntese que encontrará eco no decorrer do LP. Ao unir esses três elementos geograficamente separados, Caetano aponta para os traços comuns não só da produção musical das três regiões, mas também para a proximidade de sua origem étnica. A escolha dos representantes não poderia ser melhor: temos a América de língua inglesa, espanhola e portuguesa, representados por descendentes de africanos. Ao mesmo tempo em que se retoma o tema da síntese, aprofunda-se também a questão de perda de identidade de origem. O resultado disso é o prenúncio de uma percepção (que se tornará mais explícita nas faixas do LP) de recomposição da identidade após um processo de perda (ruptura).<sup>80</sup>

Essa “constelação de elementos que apontam para a construção de uma identidade nacional” a que Dietrich se refere, é a montagem do disco com as imagens refletindo a natureza tropical brasileira, além das fortes alusões ao Nordeste (nas músicas) e a utilização do samba. É observado, portanto, não apenas a identidade própria do autor na estética do disco, pelo seu reflexo no espelho, como discretamente também a identidade nacional, ou a ruptura dela. Essas questões de ruptura são demonstradas ao longo de algumas canções (especialmente em *Eu quero essa mulher assim mesmo*) e, como vimos agora, na estética do disco.

Por retomar características de vanguarda (como a poesia concreta entre elas) e o impulso criativo de 1968, estando num contexto musical e político de 1973, tornou-se criação diferenciada, conhecida por todos, mas, entendida por poucos.

Mais ou menos um mês antes de ter sido lançado *Araquá Azul*, Caetano foi convidado a participar de um show ao lado de Chico Buarque no Teatro Castro Alves, em Salvador, onde foi lançado o LP *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo* (em dezembro de 1972). Esse show foi de grande êxito e o disco alcançou sucesso de vendas, na época.

<sup>79</sup> DIETRICH, Peter. *Araquá Azul: uma análise semiótica*. 2003. 197f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - FFLCH, USP, São Paulo, 2003. p. 48.

<sup>80</sup> *Ibidem* p. 47 - 48.

Provavelmente esse sucesso (assim como outros no auge do movimento tropicalista) levou as pessoas a terem grandes expectativas em relação ao álbum *Araçá Azul* e isso fez com que procurassem o disco nas lojas.

A princípio as vendas do *Araçá* foram acontecendo, mas ainda nas primeiras semanas de aquisição dos discos pelo menos 30% dos compradores o devolveram às lojas, alcançando um recorde de devoluções na história da música popular brasileira até então. Apesar do entusiasmo de Rogério Duprat (que auxiliou na orquestração), o disco foi uma investida um tanto frustrada comercialmente para Caetano, que confessou anos depois:

O que fez com que eu me recolhesse em relação ao *Araçá Azul* foi a constatação de que, apesar da minha entrega, eu não conseguira nada comparável, por um lado, ao disco novo do Jorge Ben (chamado *Ben* e um dos momentos altos da música popular no Brasil).<sup>81</sup>

O disco *Ben*, lançado em 1972, de Jorge Ben com parceria de Gilberto Gil, superou o sucesso de vendas na época. Ben, assim como os tropicalistas (embora, transitando entre o movimento, não fosse um) sempre preservou o hábito de fazer com que os ritmos se dialogassem, especialmente samba e rock, ou samba, jazz e rock, samba e orquestração e assim por diante. Nesse disco, Jorge trabalhou com essas musicalidades mescladas ritmicamente, porém redondas, coesas e inteligíveis, diferente da proposta mais ousada de *Araçá Azul*, na qual já de início há faixas longas compostas basicamente de grunhidos, o que provavelmente desestimulou os ouvintes, não preparados para esse tipo de experimentalismo.

Não fosse pelo sucesso de vendas do *Caetano e Chico Juntos e Ao Vivo*, que superou as devoluções de *Araçá*, a gravadora Philips talvez tivesse do que reclamar em questão de lucros.

Na época circulou, na imprensa, algumas críticas em relação ao resultado das vendas, como um exemplo o *Jornal do Brasil*, de 1973:

Figura 14 – Notícia do *Jornal do Brasil* de 1973 sobre o disco *Araçá Azul* de Caetano Veloso.

---

<sup>81</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 487.

# MUSICA POPULAR

JULIO HUNGRIA

## Diversos

## “Araça Azul” — Um fracasso em vendas?

Segundo *The New York Times*, abriu falência o disc-jockey Murray The K, principal peça do esquema promocional que lançou os Beatles nos EUA — a tal ponto que foi apelidado de Quinto Beatle.

Chama-se Acorda para Cupir o frevo do compositor baiano Haroldinho, que Gal Costa irá gravar para o próximo carnaval.

A Hammer Filmes, famosa anteriormente apenas por suas incursões cinematográficas no campo do mistério e do horror, será detentora, a partir deste mês, do seu próprio selo de gravação e distribuição. Primeiro lançamento: uma série de trilha sonora de alguns de seus filmes ilustres, sob o título Sons da Casa de Hammer.

O segundo artista brasileiro a ter um estúdio em sua própria casa (o primeiro foi Caetano Veloso), Tita Maia vai agora fazer seu primeiro trabalho doméstico para consumo público.

Os depoimentos tomados por Ana Maria Baiana, na Phonogram, a respeito dos resultados de vendas do disco *Araça Azul* de Caetano Veloso, certamente provocariam sorrisos em alguns artistas menos famosos do cofaz da gravadora (como Fagner, por exemplo). Dr. Armando Pitigliani, chefe do Departamento de Serviços Criativos: “O papel da Philips em relação a Caetano é o mesmo que assume em relação a todos os seus artistas: executar suas ideias; o artista é que é responsável por tudo.”

De qualquer modo, mesmo Caetano discordaria. Armando comenta que o LP é “um disco de vanguarda, o trabalho mais hermético até hoje feito por um artista brasileiro” (Caetano não entende como as pessoas possam pensar assim a respeito deste seu disco e certamente terá suas dúvidas quanto a que vanguarda seja obrigatoriamente igual a hermetismo).

“Trinta mil cópias é a média de Caetano em vendas” — afirma Armando, para ser contestado pelo depoimento de Roberto Menescal (diretor artístico da marca Philips): “Em LPs, Caetano tem uma média de 40 mil.”

Já Guilherme Araújo (empresário de Caetano) fala em 26 mil — “o meu último boletim dizia isso.”

Quarenta, 30, 25. Na verdade, este insolvível mistério dos números das fábricas de discos — só descoberto aos poucos funcionários de cada firma que têm acesso ao que chamam de *bilhete*, o livro da verdade — continuara



Armando Pitigliani, Guilherme Araújo e Caetano Veloso — opiniões discordantes sobre um mesmo assunto: o possível fracasso de vendas do LP *Araça Azul*.

si até hoje — para a mesma Phonogram. E os resultados de vendagem foram tão desanimadores que ele aceitou um contrato de Cr\$ 6 mil para programar músicas e fazer *jingles* para a Rádio e o Estúdio Eldorado, em São Paulo. Naná, o esplêndido músico, foi impulsiona-

Quando me vi dentro do estúdio, produzindo o LP *Drama*, pra Maria Betânia, me deu uma vontade grande de começar logo a gravar. Pensei: pode ser um barato eu entrar aqui e começar a improvisar uma sonsa de voz e percussão e mesmo violão, zanzão.

### LPs MAIS VENDIDOS NA SEMANA

| POS | RID  | RID — IMPORTADOS   |
|-----|--|--|
| 1   | The Paz Mundial — Siga CN                    | Great Head Step — The Rolling Stones — Atlantic            |
| 2   | Carinhoso — Siga CN                          | Living In the Material World — George Harrison — Apple cap |
| 3   | Sóla — Gal Costa — Phonogram CN              | Abba — As Evening — Rembrandt — Sverigetj                  |
| 4   | Clara Nunes — Odeon CN                       | Resumes — Nazareth — A&M                                   |
| 5   | As 10 Canções Medalha de Ouro — Phonogram CN | Genesis Live — Charisma                                    |
| 6   | Drama — Maria Betânia — Phonogram CN         | Ames Dull II — UA  |
| 7   | As 14 Mais Vozes — CBS CN                    | We're An American Band — Grand Funk Railroad — Capitol     |
| 8   | The Feres — Odeon CN                         | Pat Green & Billy the Kid — Bob Dylan — Columbia           |
| 9   | O Rap Amado Intercontinental — Siga CN       | Intervistas — Steve Wonder — Tamla                         |
| 10  | Roberto Carlos — CBS CN                      | Brothers & Sisters — Allman Brothers Band — WB             |

Fontes — IBOPE, revistas especializadas, mercado de iso.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil, Hemeroteca<sup>82</sup>.

Os recortes tratam da coluna “Música Popular”, no *Jornal do Brasil* de outubro de 1973, escrita por José Ramos Tinhorão, jornalista de postura marxista que enxergava a cultura como reflexo da sociedade de classes. Logo abaixo há um detalhamento da notícia veiculada com destaque para o texto.

<sup>82</sup> Biblioteca Nacional Digital Brasil, Hemeroteca — disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=92675](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&PagFis=92675)>. Acesso em: 23 set. 2015.

Figura 14.1 – Detalhe do fragmento do Jornal do Brasil de 1973.

**“Araçá Azul”**

Os depoimentos tomados por Ana Maria Baiana, na Phonogram, a respeito dos resultados de vendas do disco *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, certamente provocariam sorrisos em alguns artistas menos famosos do *cast* da gravadora (como Fagner, por exemplo). Diz Armando Pitigliani, chefe do Departamento de Serviços Criativos: “O papel da Philips em relação a Caetano é o mesmo que assume em relação a todos os seus artistas: executar suas idéias; o artista é que é responsável por tudo.”

De qualquer modo, mesmo Caetano discordaria. Armando comenta que o LP é “um disco de vanguarda, o trabalho mais hermético até hoje feito por um artista brasileiro” (Caetano não entende como as pessoas possam pensar assim a respeito deste seu disco e certamente terá suas dúvidas quanto a que vanguarda seja obrigatoriamente igual a hermetismo).

“Trinta mil cópias é a média de Caetano em vendas” — afirma Armando, para ser contestado pelo depoimento de Roberto Menescal (diretor artístico da marca Philips): “Em LPs, Caetano tem uma média de 40 mil.”

Já Guilherme Araújo (empresário de Caetano) fala em 25 mil — “o meu último boletim dizia isso.”

Quarenta, 30, 25. Na verdade, este insondável mistério dos números das fábricas de discos — só descoberto aos poucos funcionários de cada firma que têm acesso ao que chamam de *Bíblia*, o livro da verdade — continuará sempre ballando, conforme a fonte ou o instável humor do informante, numa escala que varia do zero ao infinito:

“Para nós, da Philips, não foi grande problema: passou dos 10 mil, está dando lucro” — já admite, adiante, Armando Pitigliant, que confessa, finalmente: *Araçá Azul* não foi um fracasso. Fracasso seria se vendesse, digamos, 5 mil.”

Mas Guilherme Araújo, semanas antes, por telefone, havia insinuado que o disco não chegara nem a 5 mil — usou, claramente, a expressão *fracasso*. Caetano, no seu depoimento, comenta abertamente um detalhe que a Phonogram omitiu: houve um grande índice de devolução às lojas. Dos 40 mil de Roberto Menescal, chegaríamos, então, nessa escala decrescente, a uns miseros 2 mil, 2 mil e 500 exemplares vendidos.

Por que é que *Araçá Azul* não vendeu ao menos o que se poderia esperar de um disco de Caetano? (*Transa*, seu último LP individual, vendeu — segundo Roberto Menescal — 45 mil). Esta pergunta é respondida de muitas formas pelos entrevistados:

Menescal, por exemplo, comenta que *Araçá* “só tem uma música que poderia tocar no rádio” (refere-se a *Júlia/Morena*). E argumenta ainda: “*Araçá* não é apenas um disco de música, é um disco de situação, experiência, um termómetro, mesmo.”

Guilherme Araújo, por seu turno, concorda que “Caetano não ficou satisfeito com o disco desde o início” (é o que o próprio artista diz, no seu depoimento).

Mas até que ponto se poderia esperar que um disco como *Araçá Azul* vendesse tanto quanto “um disco convencional, com canções?”

Hermeto, por exemplo, fez um dos discos mais importantes de todos os editados no Brasil até hoje — para a mesma Phonogram. E os resultados de vendagem foram tão desanimadores que ele aceitou um contrato de Cr\$ 6 mil para programar músicas e fazer *ingles* para a Rádio e o Estúdio Eldorado, em São Paulo.

Naná, o esplêndido músico, foi impulsionado novamente para fora do Brasil pela falta de perspectivas em que se viu envolvido depois de fazer um excelente LP — para a Phonogram.

Válter Franco, o extraordinário experimentador do último FIC (*Cabeça*), cuja influência é reconhecida por Caetano em seus próprios trabalhos contemporâneos de *Araçá*, não conseguiu reunir mais do que 400 pessoas (na noite de estréia!) quando montou um espetáculo de música num teatro, em São Paulo. (Henfil, de partida para os EUA e querendo levar, na bagagem, música brasileira, procurou, aliás, sem sucesso, em 15 lojas do Rio, o LP de Franco para a Continental; os lojistas explicam: “Não temos, nem encomendamos; quem é que vai comprar aquilo?”).

Caetano, de fato, tem seu público certo: “Há uma determinada fatia de público que tem Caetano como personalidade, como *guru*” — diz Menescal. “Nós vendemos o disco de Caetano para esse determinado público.”

Mas o “determinado público” — que comprou, afinal, o disco — andou devolvendo, nas lojas, o LP (veja o depoimento de Caetano).

Porque o disco seria “o trabalho mais hermético feito até hoje por um artista brasileiro”? Ou porque terá sido um disco muito pessoal, “de confissão e auto-análise” — como quer Caetano?

A Sucursal do JORNAL DO BRASIL, em Salvador, pediu ao artista uma entrevista que Caetano preferiu transformar em depoimento escrito — sobre o assunto. Junto do depoimento, veio um bilhete, pessoal: “O que vale é esse papel escrito com esta caneta. Os outros estou mandando para você ficar sabendo como foi difícil escrever pouco. Eu não devo falar sobre *Araçá Azul* — quanto mais falo, mais me atrapalho. Afinal, com tanta coisa linda por aí, por que perder tempo (e espaço!) com *Araçá Azul*?”.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital Brasil, Hemeroteca<sup>83</sup>.

Nela contém opiniões discordantes de Armando Pitigliani, que embora definira o disco como “obra hermética”, disse não ter sido um fracasso, Guilherme Araújo, que por outro lado admitiu a obra como fracassada e o próprio Tinhorão, que deixou a entender, na sua coluna, que *Araçá* não era um disco “convencional, com canções”. Finalizando o texto, o colunista ressalta parte da resposta do próprio Caetano à coluna (na mesma página): “*Afinal, com tanta coisa linda por aí, por que perder tempo (e espaço!) com Araçá Azul?*”, demonstrando ironicamente certo descontentamento em relação aos comentários negativos que já havia ouvido até ali como “disco mal cuidado”, “falta de clareza” e outros.

Entre as críticas ao disco, a mais direta que encontramos é a de José Agrippino<sup>84</sup>, que mencionou a falta de profundidade e o emplastramento do som, que foi um disco subdesenvolvido técnica e esteticamente, embora mantivesse a graça simples das

<sup>83</sup> Biblioteca Nacional Digital Brasil, Hemeroteca — disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_09&PagFis=92675](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&PagFis=92675)>. Acesso em: 23 set. 2015.

<sup>84</sup> Escritor brasileiro, autor do livro *PanAmérica* (1967), uma das obras fundamentais para o desenvolvimento da tropicália.

canções<sup>85</sup>. Ou seja, mesmo Agrippino (cooperador da tropicália) demonstrou estranheza ao disco, talvez pelo fato de o projeto ser composto de uma “adesão a João Gilberto”<sup>86</sup> que Zé não conhecia<sup>87</sup>. Tendo o próprio Caetano compreendido a não aceitação mercadológica do disco, reconheceu que suas “tarefas agora seriam: *readquirir humildade dentro do estúdio, atentar para aspectos específicos da feitura de música popular, contribuir para as conquistas técnicas e mercadológicas da minha classe*”<sup>88</sup>.

Mesmo tendo algumas críticas negativas e do “fracasso de vendas” (que nem fora tanto, a saber, o número de 29.635 álbuns vendidos, desconsiderando as devoluções<sup>89</sup>), Araçá Azul não foi um fracasso musical, nem de experiência ou de influências. O disco pode não ter alcançado um número de vendas elevado e a ovação total do público ouvinte, porém, no meio do experimentalismo, dos ouvidos “entendidos” aguçados e da carreira do seu criador, foi com certeza de grande valia e êxito. “*Araçá Azul funcionou para Caetano como resgate pessoal da Tropicália*”<sup>90</sup>, e ainda melhor, como a revisitação ao movimento.

Essa retomada da Tropicália, em Araçá, que proponho, tem base nas minhas análises, questionamentos e leituras. Como, por exemplo, Risério citado em Favaretto (1978):

Neste disco, há um refluxo do experimentalismo do movimento tropicalista; alguns procedimentos são depurados e permanecem nos discos seguintes, outros desaparecem, como se tivesse cumprido o seu percurso. ... Esse disco representa para Caetano o esgotamento da necessidade experimental e a liberação definitiva para a “*retomada da linha evolutiva*”. ... Araçá Azul é, sem dúvida, tropicália revisited. Não revista e ampliada, mas, retomada e clarificada.<sup>91</sup>

---

<sup>85</sup> VELOSO, Caetano. Verdade tropical. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 488.

<sup>86</sup> No livro Balanço da Bossa e Outras Bossas (p. 63), há uma citação de Caetano: “*João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez.*” Caetano transmitiu sua preocupação com o novo, e de que a prática, para a retomada da linha evolutiva, tivesse uma “organicidade” e que a revisão fosse “completa e integral”, como propôs João Gilberto. Vale levar em conta que quando Caetano fez essa declaração, ainda não havia produzido um disco próprio, sendo assim, essa concepção esteve muito mais presente no auge do Tropicalismo, porém, registrado em Araçá, não como um caráter exatamente e unicamente moderno, mas, pela retomada da tradição via renovação.

<sup>87</sup> Ibidem VELOSO p. 490.

<sup>88</sup> Ibidem VELOSO p. 489.

<sup>89</sup> Informação no Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro, página 07, caderno B, de 14 de outubro de 1973.

<sup>90</sup> DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 294.

<sup>91</sup> FAVARETTO, Celso. Tropicália - *alegoria, alegria*. São Paulo: Editora Kairós, 1978. p. 31.

Ainda sobre a ideia de retomada da linha evolutiva, no jornal *Opinião* de 1973<sup>92</sup> diz que:

em Araçá Azul se percebe nitidamente o desenvolvimento de certos “caminhos” já apontados nos LPs *Tropicália* e *Caetano Veloso*. Caetano parece mesmo constituir de maneira mais completa a síntese do que se poderia chamar de atual estágio evolutivo da nossa música popular. Sempre haverá, porém, os detratores para dizerem que o artista “não faz música”.

Ou, como Caetano mesmo diz em *Verdade Tropical*:

De volta ao lar em 72, eu tentava retomar o arrojo inventivo de 68. Mas fatalmente acabaria chegando a algo muito diferente. Basta lembrar que o disco que não fiz em 68-9 tinha sido imaginado como uma intervenção radical que possibilitaria minha iminente saída do mundo da música pop. É importante saber que, na altura do Araçá azul, minha decisão (mesmo que fantasiosa) de abandonar a profissão tinha sido desconstruída pela prisão e pelo exílio. Assim, o Araçá azul surge como o disco experimental que na realidade me foi possível fazer. E isso era uma versão irreconhecível do disco concretista-paulista que eu não fizera. Não totalmente irreconhecível, porém, uma vez que Augusto sentiu com ele maior identificação do que com qualquer outro disco que eu tenha feito antes ou – principalmente – depois.<sup>93</sup>

Ou seja, *Araçá Azul* foi um disco pouco compreendido pelo público, mas, degustado e muito bem entendido pelos ouvidos e intelectos preparados para aquele experimentalismo “fora do seu tempo”. Augusto de Campos, poeta e ensaísta brasileiro, assim como Rogério Duprat estenderam elogios dos mais variados ao disco<sup>94</sup>, porém, ainda assim Caetano reconsiderou sua obra.

Essa questão seria uma das respostas aos pontos levantados no início desse capítulo sobre o que o disco e as canções poderiam ter trazido de novo; quais experimentações nesses discos seriam novidade, em relação às obras tropicalistas, e qual seria a repercussão desse disco, pontos estes que foram respondidos ao longo do trabalho. Mas, vale ressaltar que *Araçá Azul* é uma obra tropicalista, porém com alguns aspectos, como disse Favaretto, “depurados” e mantidos, outros excluídos para serem substituídos por inovações de aparência muito mais experimental.

<sup>92</sup> Biblioteca Nacional Digital Brasil, Hemeroteca – disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=123307&PagFis=618>>. Acesso em: 23 set. 2015

<sup>93</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 489.

<sup>94</sup> *Ibidem* p. 487.

Depois do exílio de Caetano e Gil, as investidas musicais tropicalistas, os lançamentos, sofreram uma desaceleração, mas, como Caetano estava fora do Brasil e um tanto “passivo” diante do que acontecia no país, voltou com as intenções do movimento e com o caminho da linha evolutiva da música popular muito presente, fazendo com que forçasse essa tentativa de revisitação e continuação da Tropicália.

A psicodelia que há no *Araçá* já era presente nas outras obras tropicalistas, porém, não com tantas características evidentes da poesia concreta, tão figurativo e artesanal. Essa era uma das novidades presentes em *Araçá*, a expressão por meio de figuras visuais e sonoras, sem que o sentido da ideia fosse diretamente discriminado nas letras das músicas, ou na capa do disco.

A produção “semi-independente” do álbum e a sua imprevisibilidade, foram características muito específicas de *Araçá*, e podem ser observadas nos seguintes aspectos: as composições das canções feitas ao mesmo tempo em que ocorria a gravação; a grande quantidade de colagens; as “intromissões instrumentais”; as utilizações variadas da voz; as misturas rítmicas de forma que as músicas fossem sempre inquietantes; os sons com a natureza do ambiente (como em *Épico*); os sons com a boca ou batidas no próprio corpo e entre outras. Nenhum outro álbum foi feito de forma tão artesanal e amadora, digo “amador” no seu mais íntimo sentido, de alguém que ama o que faz.

Outro ponto importante é que *Araçá*, diferente das obras tropicalistas da década de 60, não foi produzido com objetivos focados em fins lucrativos. É claro que nenhum disco é gravado sem que se queira um retorno financeiro, mas, esse especialmente foi feito para que fosse recebido de forma crítica e que dele tivesse um retorno empirista, prático. Tárík de Souza, jornalista e crítico musical brasileiro, disse na mesma entrevista que foi realizada com Caetano no programa *O Som Do Vinil*:

O sampler e o mashup, que é aquela ligação de duas músicas, colocar duas músicas juntas. Tudo isso já está no *Araçá Azul*, que é um disco de vanguarda, o disco máximo da ruptura do Caetano. Ele chegou ao ponto máximo de quebra do discurso, de quebra, digamos assim, de fidelidade à melodia. Ele entra com uma melodia dentro da outra, coloca falas, coloca fitas, junta o folclore, junta a música mais primitiva, que é dona Edite do Prato, uma tocadora de samba de roda, com a coisa mais moderna. Junta com jhguitarras, com distorções; ele pega o samba do Monsueto, “Eu quero essa mulher assim mesmo” e transforma num heavy metal, com guitarras estouradas do Lanny. Realmente é o máximo de liberdade que o Caetano se permitiu e que a música popular permitiu a ele, porque o disco teve uma série de devoluções, foi complicado. A indústria já não entendeu a partir daí. Mas isso é uma evolução do Tropicalismo.<sup>95</sup>

É interessante pensar sobre essa “quebra de discurso”. Analisou-se até aqui as referências à experimentação e à produção do disco, voltadas a uma questão estética, musical artística e especialmente a contraposição à cultura de massas. O disco é permeado de citações ao Brasil e às questões brasileiras e de brasilidade e a partir daí fizemos comparações e diálogos com as intenções musicais, artísticas, estéticas e experimentais do disco. Mas, há ainda um debate importante a ser levantado e considerado, no que se refere a essas novas experiências estéticas presentes em *Araçá Azul*, que é o processo de “experimentar novos modos” de pensar e refletir a cultura e identidade brasileira. Ou seja, não haveria (através dessas manifestações no disco) sinais de uma nova postura, correlacionado com uma busca de caminhos, em relação a cultura brasileira e ao lugar do álbum no debate nacional?

No contexto do “primeiro momento” do tropicalismo, em um quadro em que emergia o questionamento ao nacionalismo da militância de esquerda, Caetano se aproximou de uma perspectiva pop (simpática à cultura de massas), e de uma forte adesão oswaldiana a assimilação do estrangeiro para a construção de concepções e conceitos a respeito da identidade nacional e da cultura brasileira. Percebeu-se que essas mesmas percepções já não estavam tão presentes em *Araçá Azul*, houve o afastamento do entusiasmo pelo pop (a ênfase já não é mais afirmar a estética urbano-industrial-massiva) em contraposição a sua aproximação a um “novo discurso” cheio de referências ao Brasil, por meio de uma visão (ou paradigma) bem diferenciada do “projeto tropicalista de nação” da década de 60.

---

<sup>95</sup> Transcrição de entrevista para o programa Som do Vinil: memória da Música Brasileira. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul>>. Acesso em: 23 setembro 2015.

A inserção de elementos "arcaicos" (cultura popular) do Brasil em *Araçá Azul* é de certa forma menos paródica<sup>96</sup> do que na Tropicália. Essas inserções não são só evidenciadas de forma literária ou discursiva, mas também por meio das interlocuções e interpretações visuais. Segundo DIETRICH (2003):

Existe uma isotopia da identidade nacional, presente nas imagens de araçá, e dos garotos negros jogando bola. Uma outra isotopia criada é a dos elementos de origem, com as imagens de D. Edith tocando prato, e da paisagem praiana. A busca de identidade é apresentada pelas imagens de Caetano refletida no espelho, e a do rosto parcialmente coberto.<sup>97</sup>

E ainda,

Essa busca nos é então apresentada como um processo em andamento, traço reforçado pela naturalidade da expressão fácil. É interessante a oposição desta busca com a proposta tropicalista da década de 60. Enquanto aquele lançava mão de diversas alegorias para caracterizar o fazer artístico, aqui Caetano se apresenta completamente despido. O cenário intercultural (hoje diríamos "globalizante") proposto pelo movimento tropicalista é trocado por uma paisagem praiana, natural, composta pelas palmeiras, pela grama e pela indumentária mínima. Todos esses elementos nos permitem classificar essa busca como uma busca de identidade, já estabelecendo uma relação desta com o espaço de origem do compositor.<sup>98</sup>

*Isotopia* na linguística ou literatura quer dizer um conjunto redundante de categorias semânticas que possibilitam a leitura uniforme de uma história, ou seja, a leitura coesiva que se faz de uma frase ou texto. A partir dessa leitura do disco, em que são evidenciadas imagens que caracterizam um possível "típico e tipo brasileiro" - como por exemplo, a natureza tropical (a praia, o mar, os coqueiros, o verde, o céu azul); o afrodescendente (e indiretamente, com "o prato", o candomblé); o futebol; a nudez praieira e o araçá (fruta distribuída por quase todo o litoral brasileiro); e ainda, mais importante que isso, o modo como os elementos se articulam através da voz, dos instrumentos e dos ruídos - é possível fazer essa relação de uma possível retomada de construção de uma cultura popular brasileira e conseqüentemente de uma identidade nacional propositalmente diferenciada em *Araçá Azul* (seja no discurso, seja nas

---

<sup>96</sup> Jocosos, satíricos.

<sup>97</sup> DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. 2003. 197f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - FFLCH, USP, São Paulo, 2003. p. 47.

<sup>98</sup> *Ibidem* p. 39 - 40.

colagens), em relação à proposta tropicalista onde apresentava o nacional e o popular através de uma construção pop, paródica, exagerada, estrangeirada e globalizante.

Além das representações semióticas, em *Araçá*, as músicas também apresentam essa nova concepção de popular no espaço nacional, como, por exemplo, as redundantes menções ao Nordeste, ao sertão e ao samba, citadas em vários momentos nas canções do disco. Essas manifestações representam, além de uma possível nova busca pelo conceito de popular e de identidade nacional, a procura da identidade do próprio autor, como se observa na sua imagem refletida no espelho evidenciada na capa do disco e também pelas citações à Edith, ao “mulato nato”, aos filhos e ao Nordeste.

Essa procura é feita sob o aspecto geográfico e étnico, conforme diz DIETRICH (2003):

O próprio conceito de identidade é trabalhado de maneira muito ampla e dinâmica. Partindo daquilo que lhe é muito próximo, ou seja, os valores próprios da cultura do recôncavo baiano, Caetano propõe a construção da identidade sob o aspecto geográfico, étnico e linguístico. Se em determinada passagem dois elementos estão em relação de oposição, como por exemplo o sertão e a cidade urbana, em outra eles estão juntos para construir a ideia de identidade nacional.<sup>99</sup>

Eis um ponto chave; enquanto na *Tropicália* há uma contraposição entre moderno e antigo, entre urbano e arcaico, em *Araçá* essa “disputa” praticamente some. A leitura e conceito sobre o Brasil, de Caetano, se torna algo voltado para uma espécie de “contemporâneo”, no qual essa rivalidade entre as duas características se torna um diálogo, e o “velho e novo” representam algo múltiplo e misturado, dando um novo significado ao popular.

Emerge uma nova sensibilidade para as coisas do Brasil, para o rústico/artesanal/popular, distante daquele caráter modernista de ordem universal, do tropicalismo. Talvez, em função de um contato com as vanguardas “contemporâneas”<sup>100</sup> da Europa e com as utopias e idealizações da contracultura europeia dos anos 70, Caetano já tivesse absorvido a crítica ao modernismo. As expressões culturais (populares) deixaram de ser vistas como contraposição ao moderno (à banca de revista, ao plástico, à guitarra e etc.), ao mesmo tempo que também não foram vistas como algo dominado pela ótica nacionalista de esquerda. Nem uma coisa nem outra.

---

<sup>99</sup> *Ibidem* p. 185.

<sup>100</sup> Momento das tendências da Arte Conceitual, que se afastaram dos paradigmas do modernismo.

Abriu-se uma nova possibilidade de pensar o Brasil, a identidade nacional e o popular (interligados entre si) fora desse eixo dicotômico quase maniqueísta. A nova proposta de pensar o nacional, especialmente sob a questão popular, em *Araçá Azul*, se deu também como consequência da ruptura sentida pelo Caetano no seu processo de conhecimento e experiência na Europa, houve uma mudança de referenciais na passagem dos anos 60 para os anos 70.

É possível, portanto, perceber e identificar em *Araçá Azul* um “discurso” sobre Brasil e identidade nacional, diferenciado daquele proposto na Tropicália da década de 60. É perceptível a nova busca de significados, por meio de uma interação com todos os símbolos de representatividade brasileira, para o conceito de cultura popular.

O modo como a cultura brasileira aparece no tropicalismo dos anos 60 e em *Araçá*, seja como discurso sobre a cultura, seja o modo como os elementos da cultura são justapostos (colagens) na criação musical, são intencionalmente diferentes. Seja por uma experiência pessoal de Caetano no exílio, pela passividade aos acontecimentos no Brasil no seu retorno, por uma superação ao modernismo, por uma assimilação da contracultura europeia ou por uma tentativa de encontrar o lugar de *Araçá Azul* no debate nacional. Esse seria, sem dúvidas, um excelente objeto para pesquisas futuras ainda mais aprofundadas e criteriosas.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na década de 60 a Tropicália foi para a música e cultura popular brasileira um momento de ruptura. No primeiro capítulo dessa pesquisa foi tratado o momento em que o Tropicalismo tomou uma posição no debate sobre identidade nacional e cultura brasileira. Contrapostos aos artistas engajados (posicionados à ideologia de esquerda), os tropicalistas criticaram certas formas de nacionalismo cultural como, por exemplo, o anti-imperialismo no qual, aliado a ele, havia uma certa ideia de purismo cultural, questionaram o isolacionismo de uma cultura brasileira “pura”.

O movimento se apropriou de características do modernismo e da concepção oswaldiana de “antropofagia cultural” e absorveu elementos do estrangeiro (alguns presentes na Jovem Guarda, como as guitarras elétricas) ao trabalhar com referências ao Brasil de forma paródica/excêntrica e desenvolver uma proposta artística e musical voltados para a cultura de massas, muito ligados ao pop.

No segundo e último momento dessa pesquisa foi feita uma análise do disco *Araçá Azul*, desde a produção, a estética, as músicas até sua proposta. O álbum, apesar de manter muitas características do tropicalismo – adotando a ideia de “tropicália revisitada” – se afastou da cultura pop/de massas, trouxe novas citações referentes ao Brasil, formas mais evidenciadas do experimentalismo e da poesia concreta e, principalmente, trouxe uma retomada de posicionamento no debate nacional a respeito de identidade e cultura popular brasileira, no qual o “discurso” arcaico (popular) e moderno não se contrapunham mais, mas sim dialogavam, formando um corpo único e misturado, um novo modo de pensar e discutir a cultura brasileira, diferente do primeiro momento do tropicalismo.

Retomando o problema apresentado na introdução desse trabalho que foi correlacionar a experimentação estética do disco com a reflexão sobre cultura e identidade brasileiras, foi possível avançar na ideia de retomada de discurso sobre Brasil, no disco, dentro do debate nacional, principalmente a partir da inserção dos elementos arcaicos (cultura popular) e menos paródicos do álbum, tanto evidenciadas na forma literária ou discursiva como também por meio das interlocuções e interpretações visuais.

O discurso sobre Brasil é muito mais voltado às características nacionais e até regionais e já não se pode mais visualizar o entrave que causava a dualidade do

“moderno x arcaico” presente no auge do discurso tropicalista. Pode-se afirmar que a partir de *Araçá*, o tropicalismo ao ser retomado, expõe sua ideia de Brasil e de cultura brasileira de forma mais sensível, ou seja, mais rústico/artesanal/popular, distante daquele caráter modernista de ordem universal tropicalista. *Araçá Azul* pode ser considerado, então, o Brasil revisitado.

A pesquisa proporcionou muito aprendizado com todas as fontes consultadas e interpretadas. Para compreender onde e como se encaixava a Tropicália no contexto nacional e depois o encaixe do disco *Araçá* em seu período e contexto, precisou-se abrir todos os leques possíveis de busca – seja ouvindo incansavelmente todas as canções do *álbum*, assim como outras canções que estavam relacionadas (ou contrapostas) ao tema e recorte dessa pesquisa, estudar os jornais da época, livros, entrevistas, discos e imagens para tornar este um trabalho coeso e coerente – permitindo ampliar o conhecimento sobre música popular brasileira, música na ditadura, cultura popular, identidade e questões de nacionalidade.

A gama de possibilidades de assuntos a serem trabalhados a partir da Tropicália e de *Araçá Azul* é grande. A ideia de que a Tropicália pode ter tido mais uma nova menção na história da música brasileira é discutida a partir do lançamento, na década de 90<sup>101</sup>, do disco *Tropicália 2* (com Caetano e Gilberto Gil), pela gravadora Wea. “Na década de 1960, os tropicalistas fundiram gêneros locais como o samba e o baião com o rock e o soul. Em *Tropicália 2* o dueto baiano misturou o rap com o samba-reggae, um ritmo híbrido que surgiu na Bahia em 1980. O álbum apresentava uma mistura de novas composições e releituras inovadoras de conteúdos da década de 60 até nos anos 90. *Tropicália 2* foi mais do que um simples projeto nostálgico ou uma demonstração de orgulho pelos feitos do passado. Como no caso da maior parte da obra de Caetano e Gil, o álbum também incluía grandes doses de crítica social. Como a principal faixa do álbum, ‘Haiti’ estabelece o tom do trabalho todo, que atualizava o projeto tropicalista à luz de outros avanços da música popular brasileira”<sup>102</sup>. Temos a possibilidade de abrir uma nova discussão sobre Tropicália dentro nos anos 90.

---

<sup>101</sup> DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 228.

<sup>102</sup> Ibidem p. 222 – 223.

Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, *Araçá Azul* ainda foi relançado em junho de 1987<sup>103</sup>, mantendo as mesmas configurações. Assim como falei das outras possibilidades de estudar a tropicália<sup>104</sup>, é importante mencionar que *Araçá* também faz pensar em algumas questões importantes como a da herança afro e do sertanejo, por exemplo, muitas vezes retratadas nas letras das canções e/ou na estética (musical e visual) do álbum, seja por representação da vida difícil do sertanejo, transitando muitas vezes entre sertão e cidade, seja pela musicalização e instrumentalização de gênero afro, como os batuques de candomblé<sup>105</sup>.

Estes são aspectos interessantes para se retomar também, por meio deles, uma reflexão sobre Brasil, o que contempla a problemática deste trabalho que é justamente destacar as inovações formais de *Araçá*, em que tem como contrapartida a abertura de novas perspectivas para pensar o Brasil e sua cultura. As reflexões e questões tratadas no disco demonstram quão plural é o Brasil e o tanto que se pode ampliar os horizontes de perspectivas e pesquisas a respeito do que é e de como pode ser composta a cultura brasileira.

Em função do tempo resumido e do processo de descobertas, houve limitações no trabalho, mas espera-se ter desenvolvido uma pesquisa que – na medida em que foi buscada a relação entre experimentação formal no disco e perceptivas para pensar a cultura (embora não desenvolvida na sua plenitude) brasileira – pode contribuir para futuros estudos a respeito do disco *Araçá Azul*. Além de ter sido particularmente agradável e muito significativa a construção desse trabalho, espera-se poder instigar nos leitores o desejo de pesquisar mais a respeito desse assunto e dos ligados a ele.

Há a pretensão de se desenvolver futuras pesquisas mais aprofundadas no mestrado e também contribuir para pesquisas vindouras de outras pessoas que se interessarem pelo assunto.

---

<sup>103</sup> Sobre Caetano Veloso e sua discografia, o site do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira fornece mais informações. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/caetano-veloso/dados-artisticos>>. Acesso em: 11 outubro 2015..

<sup>104</sup> Sobre sua nova citação, na década de 90.

<sup>105</sup> Religião africana, desde sua origem.

## REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda. Música Popular Brasileira. Porto Alegre, São Paulo, 1950.
- ANDRADE, Mário de. Música, doce música. São Paulo: Martins, [1963]. 417p. (Obras completas de Mário de Andrade, 7).
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BREUNIG, Tiago Hermano; FONSECA, Jair Tadeu da. A alegoria tropicalista na avenida vazia do historicismo: o tropicalismo e o rock no Brasil. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 29-45, jan./jun. 2014.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998 [1980].
- CALADO, Carlos. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMARGO, Robson Corrêa de; REINATO, Eduardo José; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. (Orgs). Performances Culturais. São Paulo / Goiânia: Hucitec / PUC-Goiás, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CARVALHO, Aline. Produção de cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2009.
- CHAVES, Celso Loureiro. Memórias do passado no presente: a fenomenologia de Transa. *Studies in Latin American Popular Culture*, Oxford, v.19, p. 73-82, 1998.
- CHIPP, H.B, Teorias da arte moderna, São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DUNN, Christopher. Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- FAVARETTO, Celso. Tropicália - alegoria, alegria. São Paulo: Editora Kairós, 1978.
- GARCIA, Wilson. Introdução Ao Cinema Intertextual. São Paulo: Annablume / UniABC, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.
- HELDER, Herberto. Poesia Experimental-1, Lisboa, Cadernos de Hoje, 1964.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NAPOLITANO, M. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969). 1. ed. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001. v. 1.

NAVES, S. C. . Canção popular no Brasil. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. v. 1.

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

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O que é contracultura. 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros passos, 100)

ROSZAK, Theodore. A contracultura. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SOUZA, Gilda de Mello e. A idéia e o figurado. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2005.

TINHORÃO, José. História Social da Música Popular Brasileira. AS, Lisboa –1990

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WARNER, T.. Pop Music: Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution. Aldershot: Ashgate, 2003.

## **FONTES EM MEIOS ELETRÔNICOS**

AUTORES E LIVROS. Roberto Schwarz: Um crítico na periferia do capitalismo. Disponível em: <<https://autoreslivros.wordpress.com/2014/11/05/roberto-schwarz-um-critico-na-periferia-do-capitalismo>> Acesso em: 14 Setembro 2015.

DEVIDES, Dílson César. Raul Seixas e o Brasil pós - 64: cultura, repressão, censura. Disponível em: <<http://www.dacex.ct.utfpr.edu.br/8dilson.htm>>. Acesso em: 05 outubro 2015.

DIETRICH, Peter. Araçá azul: uma análise semiótica. 2003. Dissertação (Mestrado em Linguística: Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-15122003-222743/>>. Acesso em: 05 outubro 2015.

DUNN, Christopher. Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidadealegoria-e-contracultura>>. Acesso em: 05 outubro 2015.

FOLHA DE SÃO PAULO. Caetano Veloso e os elegantes uspianos. In: Folha Ilustrada Online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml>> Acesso em: 14 Setembro 2015.

ILUMENCARNADOS SERES. Caetano Veloso. Entrevista concedida a Ana de Oliveira. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/caetano-veloso-2>>. Acesso em: 23 setembro 2015.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 07 outubro 2015.

OLIVEIRA. Ana. Tropicália. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em: 20 setembro 2015.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. Revista Sociedade e Estado, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 609-633, Set/Dez 2013. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702002000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702002000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 05 outubro 2015.

PORTAL R7. Tropicalismo e Ruptura Cultural no Brasil. In: Canal do Educador. Disponível em: <<http://educador.brasilecola.com/estrategias-ensino/tropicalismo-ruptura-cultural-no-brasil.htm>> Acesso em: 14 Setembro 2015.

REVISTA DE HISTÓRIA. 40 anos da Tropicália. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/40-anos-da-tropicalia>>. Acesso em: 14 setembro 2015.

REVISTA INTERLÚDIO. Tropicália. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=4090>> Acesso em: 14 Setembro 2015.

SOM DO VINIL: memória da Música Brasileira. Caetano Veloso: Araçá Azul | Philips, 1973. Disponível em: <<http://osomdovinil.org/caetano-veloso-araca-azul>>. Acesso em: 23 setembro 2015

SUBSTANTIVO PLURAL. Tropicalismo: música, performance e paródia trágica Brasil (1965/1972). Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/tropicalismo-musica-performance-e-parodia-tragica-brasil-19651972>> Acesso em: 14 Setembro 2015.

TEMAS DAS ARTES. Tropicalismo na arte brasileira (década de 1960). Disponível em: <<http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/tropicalismo.html>> Acesso em: 14 Setembro 2015.

UNIVERSO ONLINE. Regina Boni. In: Revista TPM. Entrevista concedida a Camila Eiroa e Amanda Nunes. Disponível em: <<http://revistatpm.uol.com.br/entrevistas/regina-boni.html>>. Acesso em: 14 setembro 2015.

\_\_\_\_\_. Tropicalismo. In: Clique Music: a música brasileira está aqui. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/tropicalismo>>. Acesso em: 14 Setembro 2015.

\_\_\_\_\_. Um pouco de malandragem. In: História Viva. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/um\\_pouco\\_de\\_malandragem.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/um_pouco_de_malandragem.html)>. Acesso em: 14 Setembro 2015.

## **FONTE AUDIOGRÁFICA**

VELOSO, Caetano. Araçá Azul (Philips, 1973).

## **FONTES AUDIOVISUAIS**

Canal A. T. Balaio Cultural. O Som Do Vinil - Caetano Veloso - Araçá Azul [Parte 01]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TyioevQ35B8>>. Acesso em: 17 set. 2015.

Canal A. T. Balaio Cultural. O Som Do Vinil - Caetano Veloso - Araçá Azul [Parte 02]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ViAPSR7G2xk>>. Acesso em: 17 set. 2015.

Canal Gilberto Gil. Gilberto Gil no Biography Channel. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=f\\_MK7l8Weow](http://www.youtube.com/watch?v=f_MK7l8Weow)>. Acesso em: 17 set. 2015.