

Felipe Lopes Gonçalves

**O CORTE OTOBIOGRÁFICO EM *VERDADE TROPICAL***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Florianópolis  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Gonçalves, Felipe Lopes

O corte otobiográfico em Verdade Tropical / Felipe  
Lopes Gonçalves; orientador, Prof. Dr. Jorge Hoffmann  
Wolff - Florianópolis, SC, 2015.

90 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.  
Programa de Pós-graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Otobiografia. 3. Tropicália. 4.  
Biografia. I. Wolff, Prof. Dr. Jorge Hoffmann . II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura. III. Título.

Felipe Lopes Gonçalves

## O CORTE OTOBIOGRÁFICO EM *VERDADE TROPICAL*

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Literatura.

Florianópolis, 21 de setembro de 2015.

---

Prof.ª Dra. Maria Lucia De Barros Camargo  
Coordenador do Curso

### **Banca Examinadora:**

---

Prof.º Dr.º Jorge Hoffmann Wolff – Orientador  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.º Dr.º Mário Cámara  
Universidad Buenos Aires

---

Prof.º Dr.º Byron Vélez Escallón  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.ª Dr.ª Ana Luiza Britto Cezar de Andrade  
Universidade Federal de Santa Catarina



Este trabalho é dedicado a todos.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a CAPES, pela bolsa de um ano para a escrita dessa dissertação; ao professor Pedro de Souza, por ter sido o primeiro a me incentivar a seguir na pós-graduação; ao Joca, pela paciência e pela generosidade nessa jornada; à Lisi, por tanta coisa (que nem saberia enumerar aqui). Um agradecimento à família é sempre indispensável, principalmente aos meus pais que fizeram quase o impossível para eu chegar até aqui.





“A Bahia tem um jeito...”  
(Caetano Veloso. Terra, 1978).



## RESUMO

O Esta dissertação de mestrado tem como objeto de estudo o livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, publicado em 1997 pela editora Companhia das Letras no Brasil e, em 2002, pela Alfred Knopf Publisher no EUA. Para contrapor a perspectiva dialética da leitura que Roberto Schwarz faz do livro, o ponto de partida dessa dissertação é Jaques Derrida e a proposta de se pensar, a partir de Nietzsche, em *otobiografias*. Outro antídoto ao olhar dialético é Silviano Santiago, que se dedicou a analisar o caráter *Superastro* de Caetano Veloso, desde os textos de *Uma literatura nos trópicos*. Por fim, há a proposta de aproximar Caetano às “literaturas pós-autônomas” de Josefina Ludmer e à abordagem a partir dos “restos do real”, da também argentina Florencia Garramuño, ambas pensando como as literaturas dessa virada de século XX borram as fronteiras dos gêneros literários, assim como subvertem as ideias de ficção, autoria e, automaticamente, a ideia de literatura.

**Palavras-chave:** Otobiografia 1. Tropicália 2. Biografia 3.



## ABSTRACT

This dissertation has as the object of study book *Tropical Truth* , Caetano Veloso, published in 1997 by the Companhia das Letras publishing house in Brazil and in 2002 by Alfred Knopf Publisher in the US . To counter the dialectical perspective of reading that Roberto Schwarz is the book, the starting point of this dissertation is Jacques Derrida and the proposal of thinking , from Nietzsche , in *otobiografias* . Another antidote to the dialectical look is Silviano Santiago, who devoted himself to analyze the Superstar character Caetano Veloso from the texts of a literature in the tropics. Finally , there is the proposed approach Caetano to "post -autonomous literature " Josefina Ludmer and approach from the "real debris ," the also Argentinean Florencia Garramuño , both wondering how the literature of this century turning blur the boundaries of literary genres , as well as subvert the fiction ideas, authorship and automatically literature mind.

**Keywords:** Otobiografias 1. Tropicália 2. biography 3.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>17</b>
<b>1 OUVINDO A VERDADE</b> .....	<b>21</b>
1.1 SUPER-CAETANO.....	35
<b>2 TROPICALISTA, NÃO REALISTA</b> .....	<b>43</b>
2.1 MACHADO DE ASSIS: A RÉGUA.....	47
2.2 SONS, FOTOGRAFIAS E AUSÊNCIAS.....	52
<b>3 VERDADES ANTIBIOGRÁFICAS</b> .....	<b>63</b>
3.1 PÓS, RESTOS E AIRA.....	69
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>87</b>





## INTRODUÇÃO

No texto escrito para catálogo de uma exposição sobre Clarice Lispector em 1992<sup>1</sup>, Caetano Veloso inicia um dos parágrafos com essa frase talvez desprezível, mas certamente provocativa: “Ler Clarice era como conhecer uma pessoa”. Mais à frente nesse texto, citando os textos da autora que ele diz ler constantemente, Caetano diz que “eles [os textos] permanecem “perfeitos momentos da vida”<sup>2</sup>, reafirma a sensação de que estamos diante de um leitor que pensa de uma maneira bem particular e tensa essa relação entre escrita e vida. *Verdade Tropical* é fruto desse embate, uma das características mais recorrentes na vida do autor.

A escrita de Caetano sempre foi e ainda é de forte teor confessional, tanto nos textos dos anos 70 como nos tantos e diferentes momentos em que se materializou o escritor Caetano Veloso; seja nos prefácios, nas capas de discos, nos verbetes, nas homenagens ou mesmo agora em tempo de redes sociais. Contar-se nunca foi um problema, portanto não foi necessariamente uma novidade em *Verdade Tropical* – uma novidade certamente foi escrever um texto tão extenso como esse.

O fato de *Verdade Tropical* ser automaticamente catalogado pela crítica como uma autobiografia é algo que causa espanto, principalmente quando nos deparamos com dois indícios de que não se trata exatamente disso: não há a palavra “autobiografia” na capa do livro, e mais do que isso, Caetano deixa claro que o livro “não é uma autobiografia”<sup>3</sup>, apesar de assumir que está retomando, de certa forma, o trabalho teórico que se iniciou na eclosão da Tropicália, mesmo tendo dito que nesse livro “não me nego a contar-me”<sup>4</sup>. Encerrar o livro como uma autobiografia é subjugar-lo, não porque as autobiografias-padrão sejam textos menores ou maiores, mas demonstra ou uma preguiça crítica ou uma má vontade com o livro, porque há o esforço claro de ir além disso.

O convite vindo da editora norte-americana não foi o primeiro que Caetano recebera até então, mas esse em especial se mostrou uma chance estratégica que o instigou a aceitar o trabalho: “de certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei

---

<sup>1</sup> VELOSO, Caetano. Clarice Lispector em **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.284.

<sup>2</sup> Idem, p. 285.

<sup>3</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1997, p. 17.

<sup>4</sup> Idem. p.17.

concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música”<sup>5</sup>. Ou seja, o fato de o livro trazer, com inegável tom de “complacência”<sup>6</sup>, as memórias por Caetano Veloso não deve necessariamente reduzir o livro a uma das tantas coletâneas-acontecimentos que, como peças de um quebra-cabeça, incorporam textualmente a história de Caetano do Brasil dos últimos 50 anos.

Em diversos momentos o autor mostra que está falando sim da Tropicália, mas isso não quer dizer que o papel dele como escritor será reduzido ao de revelador de um passado pessoal. Há no livro uma ideia de revisitar o passado, mas não só, já que o Brasil daquele final de século XX, que faria 500 anos em breve, é uma das inquietações explícitas no texto. Então, assim como o fato de abordar o Tropicalismo não está ligado única e exclusivamente a falar do Brasil, como já vimos, esse olhar Tropicalista não está voltado simplesmente ao passado, pois o clima de fim de século, coincidindo com o emblemático aniversário de 500 anos da chegada dos portugueses à Bahia, tocaram fortemente Caetano enquanto escrevia.

Algo que diferencia o livro de Caetano das “autobiografias de artistas” é o fato de os acontecimentos que envolveram a escrita do livro estarem expressos no próprio livro. Ou seja, se o modelo padrão de uma autobiografia de cantor se resumisse a trazer à tona particularidades e acontecimentos que culminaram no sucesso do biografado, onde a questão autoral é esquecida em detrimento das intimidades reveladas nessa espécie de caminho das pedras de uma vida artística exitosa, não é esse o caso do livro de Caetano. Há em *Verdade Tropical*, desde o lugar e a cena do convite, do processo de escrita que teve que acontecer em meio à turnê e muitos outros elementos que fazem do livro uma fusão de contextos muito particulares.

Então, qualquer análise que se resume a elencar características típicas, deixará de fora pontos cruciais ao livro. Roberto Schwarz, em 2002, publicou um texto sobre *Verdade Tropical*<sup>7</sup>, e como não é exatamente de se espantar, lançou mão do seu arsenal de recursos analíticos e retorna aos anos 70 para dizer que “essa autobiografia quase-romance” representa um texto que, apesar de bem escrito, não é

---

<sup>5</sup> Idem, p.17.

<sup>6</sup> Idem, p.17.

<sup>7</sup> SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Essa passagem se encontra na orelha da edição citada.

verdadeiro com o passado. Schwarz clama por “realismo”, por um texto que ajustasse as contas com a ditadura militar e que servisse como suporte para a História.

Como uma espécie de antídoto, Jaques Derrida entra nessa análise com a ideia de otobiografia, que além de trazer esse deslize para o ouvido e para a escuta do texto escrito em primeira pessoa, a partir do *Ecce Homo* nietzscheano que é abordado como um texto em que marca o lugar e uma singularidade do autor de Zaratustra.

Além disso, ao deslocar *Verdade Tropical* do previsível lugar da autobiografia com pretensões consagradoras e memorialistas, nessa dissertação o livro de Caetano é “aproximado” do que Josefina Ludmer chama de “literaturas diaspóricas”. Além disso, os “Restos do real” de Florencia Garramuño aponta uma perspectiva não dialética de abordar o texto de Caetano.

Falar de si pode ser a maior liberdade que um escritor pode se dar, pois quem haveria de lhe dizer que tal narrativa estará mal contada? Quem poderá avaliá-la como uma história ruim, pois, onde começa e onde termina isso que é a vida desse autor em primeira pessoa? O que se abre então com esse recurso de expor-se no texto é um mundo infinito de escritas possíveis, inclusive antibiográficas. É nesse jogo entre a imaginação e a memória, entre o autor e a pessoa, entre o documento e a literatura que interagem em *Verdade Tropical*.

Enfim, são as particularidades de *Verdade Tropical*, os lugares, as datas, as cenas de escrita do texto, as ausências e a imaginação fazem dessa obra um desafio crítico, pois se há um caminho natural para o livro nas prateleiras das autobiografias de cantores, Caetano se esforçou em escrever sem a sensação de estar documentando o passado nem ratificando uma verdade histórica com a autoridade que lhe caberia.



## 1 OUVINDO A VERDADE

No primeiro capítulo de *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos manda uma mensagem para um seu suposto leitor, que esperou encontrar naquele livro uma narração fidedigna, em tom de desabafo ou relatório, da história vivida por ele nos tempos que foi preso político:

Não me agarram métodos, nada me força a exames vagarosos. Por outro lado, não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares atender ao paginador e ao horário do passageiro. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente (p. 34-35)<sup>8</sup>

Ao que parece, havia uma cobrança para que Graciliano usasse seu talento de escritor e o peso de seu nome para trazer à tona o relato da perseguição que sofreu nos tempos de preso político, o que ressoava como uma predeterminação do texto por vir. Essa espécie de desabafo que abre o livro parece antever uma resposta às críticas que, provavelmente, o livro receberia por não ter sido fiel e realista em alguma passagem, como se houvesse um formulário a ser preenchido pelo escritor que assume lançar mão de sua memória.

Essas palavras, de certa forma, resumem a necessidade recorrente de libertar a literatura. A escrita e o escritor estão sempre desafiando olhos e ouvidos dos leitores, enquanto a crítica recorrentemente submete as obras a um crivo e a uma avaliação de quanto as obras atendem às demandas ideológicas, estéticas, mercadológicas e etc. que organizam recepção sua leitura. Nesse sentido, a análise de *Verdade Tropical* já partiria de, pelo menos, dois “limites críticos” que, a princípio, norteariam o lugar desse livro na tradição literária brasileira: uma autobiografia (ou livro de memórias) de um cantor. Esses dois supostos campos pré-definidos que atuam em *Verdade Tropical*, o autobiográfico

---

<sup>8</sup> RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. [40. ed.]. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.36.

e o autor “não-escritor” – nesse caso um escritor-cantor popular, relativiza duplamente o suposto valor literário do livro.

Caetano Veloso e *Verdade Tropical* estão, já de início, presos em uma armadilha: para ratificar uma maturidade artística, um cantor, nesse caso, uma autobiografia que narra a singularidade dessa existência desvelando a vida que culminou na produção artística do autor. Sendo assim, o leitor aceitaria o fato de que ali estariam fatos mais ou menos verificáveis da nossa história do Brasil, que Caetano se esforçaria para estar atento aos pontos marcantes de sua trajetória, o que faria de seu livro um manual ou um memorial seu e da Tropicália. O que completa esse panorama é a escrita em primeira pessoa que narra o texto. Um prato cheio que prescindia até da leitura do livro, já que se trataria de um retrato histórico da relação de Caetano com a Tropicália, um livro entre tantos outros sobre a história desse movimento artístico, que viria com o bônus de ter sido escrito por um dos protagonistas do movimento.

Mas o fato de usar a primeira pessoa, adicionado à contextualização do que podemos chamar aqui de *restos do real*<sup>9</sup> da Tropicália, é possível deslocar o livro de Caetano para uma espécie de tradição da ruptura crítico-teórica, que se forma na América Latina, pós anos 60 do século XX, que diferem do modelo tradicional autonomista. Josefina Ludmer vai definir essas literaturas, no plural, como diaspóricas, pois:

essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo).

Essas escritas que Ludmer procura “tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção”, o que já subverte a relação com o factual e com o verificável, e leva esse autobiográfico para além dos

---

<sup>9</sup> GARAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

limites da re(a)apresentação de um passado, embasado por uma supermemória perfeitamente acessível.

No final da introdução de *Verdade Tropical*, seu autor nos diz que as palavras que seguem falam “sobre o gosto da vida neste final de século”<sup>10</sup>, o que já prepara o leitor para um texto que será mais do que uma sequência de rememorações dos momentos marcantes da Tropicália e da vida de um cantor famoso. Esse trecho final da introdução de *Verdade Tropical* anuncia, timidamente, uma espécie de ‘escrita do presente’ que se insinua também em outras passagens.

Mas talvez só seja possível debater essas singularidades e essa outra tradição que se insinua em Ludmer e Garramuño depois de que, no começo dos anos 70, Silviano Santiago tenha dado sua contribuição a esse debate quando observou que o artista latino-americano era antropofagicamente o resultado da devoração do cânone ocidental, que culminou em uma outra configuração cultural, para além dos paradigmas seculares que atravessam o Atlântico há séculos. Mais do que um mero leitor passivo do arquivo europeu, o estômago latino-americano abriu o caminho para uma *cor local* europeia, um jeito diferente e único de conceber a arte:

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz<sup>11</sup>

Essa contaminação de que fala Silviano também pode ser entendida como essa força inerente aos artistas latino-americanos que rompeu categorias e valores estabilizados na crítica literária. Mais do que imitar o mundo europeu ocidental, esse artista latino-americano de que fala Silviano digere essa cultura que consome e se materializa em uma condição que se permite ser mais do que uma cópia “mal sucedida” da cultura europeia. O estômago de avestruz desse novo mundo, “entre a

---

<sup>10</sup> Op. Cit., p. 18.

<sup>11</sup> SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano” em **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.18.

submissão ao código e a expressão”<sup>12</sup>, dissemina “clandestinamente”, para usar outro termo de Silviano, o lugar dístico que se pode chamar de literatura latino-americana e o lugar idiossincrático desse artista e dessa arte.

Além de ser um antídoto para a dependência cultural que a América Latina estaria fadada *ad infinitum*, sendo, assim, uma alternativa aos valores que ligados às concepções que podem ser definidas como autônomas da arte, “O entre-lugar do discurso latino-americano”<sup>13</sup>, de Silviano Santiago, é um dos textos que abriu caminho para que se desenvolvesse aqui na América Latina uma possibilidade de ler, não só especificamente as neo-vanguardas da metade do século XX, mas também toda uma demanda literária posterior que não atende às noções de obra e de artista “tradicionais”. E Silviano já percebeu, no calor da hora, que Caetano Veloso seria um dos casos mais emblemáticos desse intelectual *sui generis* ao dedicar dois textos a ele no mesmo livro onde publica o texto sobre o *Entre-lugar*.<sup>14</sup>

O que talvez tenha unido a América Latina no século XX tenha sido o período ditatorial, que nivelou, de certo modo a vida – e sobretudo a morte – nos países assolados pela repressão e pela censura. Era preciso sobreviver em meio à guerra e às consequências dela, e os artistas e a cultura precisavam se reinventar graças à censura e a todo ambiente político especialmente conturbado àquela altura. *Verdade Tropical*, apesar de ter sido escrito já nos anos 90, dialoga exatamente com esse período pós-64, não somente, como veremos na parte final do trabalho, porque Caetano se propôs a analisar, nesse livro, como ele e a tropicália “foram úteis um para o outro”<sup>15</sup>.

Assim como faz Graciliano, Caetano fecha a introdução de seu livro libertando qualquer amarra que prenderia *Verdade Tropical* a um registro de acontecimentos mais ou menos verificáveis da história recente do Brasil, apesar dessa obra ter sido fruto, como ele revela no próprio livro, de um convite vindo de uma editora norte-americana para falar justamente da relação dele (da Tropicália) com Carmem Miranda. O livro então se mostra interligado em uma rede mais complexa do que um mero registro narrativo das peripécias de um narrador que restaura sua história exemplar de vida, mesmo que alicerçado na memória e na história recente de Caetano e do país.

---

<sup>12</sup> Idem, p.28.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> “O bom conselho” e “Caetano enquanto Superastro” serão retomados abaixo.

<sup>15</sup> Op. Cit., p. 17.



Até *Verdade Tropical*, Caetano Veloso não tinha um livro publicado, mas já contava com uma vasta produção escrita, incluindo aí textos publicados em jornais, prefácios de livro, manifestos, apresentação de discos e outras tantas e diversas publicações, várias delas reunidas em livro por Eucanã Ferraz<sup>16</sup>. Então quando escreve *Verdade Tropical*, Veloso é ao mesmo tempo um escritor com certa experiência, mesmo que em textos mais experimentais e fragmentados, ao mesmo tempo em que está frente a uma experiência nova: um livro encomendado. E todo o processo que envolve a escrita de *Verdade Tropical* passa por entender as relações entre pessoas e lugares envolvidos no acontecimento que culminou na escrita de *Verdade Tropical*. O que sob um prisma corrente nos estudos literários poderia ser definido como subtexto, ou seja, as relações que se tecem “por trás do livro” são, na aqui nesse texto, fundamentais.

*Verdade Tropical* não se separa do contexto e das relações que circunscrevem o livro. Não são fortuitos os encontros e as escolhas que culminaram no livro. Caetano não está sentado em seu gabinete escrevendo um livro que desvende os segredos e descaminhos da Tropicália. Assim como o gesto de se reescrever e de reinscrever a Tropicália nos EUA são o centro gravitacional do livro, também estão no texto os contextos em que aconteceu a escrita do livro:

Um dia chegou à casa noturna nova-iorquina Ballroom, onde eu fazia uma série de apresentações, um fax para mim remetido pelo *New York Times*. Queriam um artigo sobre Carmen Miranda. A idéia era ter um texto escrito por algum brasileiro ligado à música popular. Alguém na redação confirmou que o possível autor sugerido por um editor brasileiro e por um agente de escritores americano consultados pelo *Arts&Leisure* – eu (que tinha sido, segundo soube depois, lembrado quando se constatou a inviabilidade da primeira escolha, Chico Buarque) – valeria de fato uma tentativa.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato. Apresentação e organização Eucanã Ferraz.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>17</sup> Op. Cit., p. 497.

Há muito que se apreender desse parágrafo que resume diversos vetores que atuam no livro de Caetano. E justamente a partir da escrita desse artigo sobre Carmen Miranda que surgiu um segundo convite, agora para que Caetano estendesse mais as ideias propostas em “Carmen Miranda Dadá”<sup>18</sup>, texto que saiu primeiro no New York Times e depois no jornal Folha de São Paulo. Como é comum em toda a produção escrita de Caetano, há sempre uma implicação muito clara e decisiva do autor em seus escritos, o que não foi diferente no texto sobre Carmen e, inevitavelmente, em *Verdade Tropical*. De certa forma, assim como Jaques Derrida já afirmou uma vez que “tudo que escreve é terrivelmente autobiográfico”<sup>19</sup>, Caetano pode dizer o mesmo.

Trazer Silviano Santiago para ler Caetano é, por *contágio*, interagir com Derrida. Uma marca quase que obsessiva no pensamento de Derrida é essa tensão entre escrita/escritura que passa por entender quem escreve/assina os textos. Pode-se dizer até que para Derrida, a tentativa eterna da inscrição de um ‘eu’ impossível é a fonte de toda a escrita e de todo debate filosófico:

La posibilidad de decir yo, en una cierta lengua, está en efecto ligada a la posibilidad de escribir en general. Hay acontecimientos que consisten en decir yo. Pero eso no quiere decir que el yo como tal exista o sea alguna vez percibido como presente allí. ¿Quién encontró alguna vez un yo? No yo.

El fantasma identitario del que hablábamos recién, nace de esta inexistencia del yo. Si el yo existiese no lo buscaríamos, no escribiríamos. Si escribimos autobiografías, es porque somos movidos por el deseo y por el fantasma de este encuentro con un yo que finalmente se restituiría. Si alguien llegase, si yo llegase a identificar esta identidad, de manera certera, naturalmente no escribiría más, no demarcaría más, no trazaría

---

<sup>18</sup> VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato. Apresentação e organização Eucanaã Ferraz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.74.

<sup>19</sup> LOUREIRO, Angel (ed.). *Anthropos. Suplementos. Monografías temáticas*, 29. Barcelona, diciembre 1991, p. 135.

más, y de cierta manera no viviría más. No viviría más.<sup>20</sup>

Derrida está atento ao quanto a escrita em primeira pessoa atravessa, na verdade, toda a escrita. Mais do que isso, só seria possível dizer ‘eu’ escrevendo, inscrevendo-se no caso. As disseminações e reverberações dessa relação imbricada entre a escrita e a escrita desse ‘eu inatingível’ permite pensar também o biográfico como um limite que permeia a escritura em si, e também abre possibilidade para pensarmos o biográfico para além das amarras de um suposto “gênero biográfico”, que convive com o agravante de ser entendido muitas vezes como um subgênero nos estudos literários.

Paul de Man anuncia em “Autobiografia como desfiguração”<sup>21</sup> essa ambígua relação da (auto)biografia com toda a escrita, já que “A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos”<sup>22</sup>, ao mesmo tempo que “assim como parecemos afirmar que todos textos são autobiográficos, devemos dizer que, do mesmo modo, nenhum deles o é ou pode ser”. De Man reafirma a posição de Jean Genet analisando obra de Proust, onde para Genet “cada exemplo tomado da *Recherche* pode produzir, nesse nível, uma infinita discussão entre uma leitura do romance como ficção e uma leitura do mesmo romance como autobiografia”<sup>23</sup>. Ou seja, o autobiográfico transita nesse limbo entre ficção/documento, romance/testemunho, factual/imaginativo, e a partir da segunda metade do século XX, com mudanças estético-políticas diversas e com o ataque ao romanesco iniciado nas vanguardas do início do século, a literatura e a crítica se viram envoltas a uma proliferação de textos que justamente reposicionam essa escrita do “eu” e do “real” na literatura contemporânea.

Essa espécie de obsessão pela escrita de um ‘eu’ que sempre escapa à própria escrita está na base das formulações de Emanuele

---

<sup>20</sup> *D’ailleurs*, Documentário disponível no youtube: < <https://www.youtube.com/watch?v=WQ2EgXy0Zjc> >, acesso em fevereiro 2015.

<sup>21</sup> DE MAN, Paul. **Autobiografia como desfiguração**. Tradução Jorge Wolff. Sopro, n°71, Desterro, maio de 2012.

<sup>22</sup> idem

<sup>23</sup> idem

Coccia sobre o biográfico. Em “O mito da biografia”<sup>24</sup>, além de argumentar, relembrando um passagem envolvendo Freud e um amigo, que a biografia está fadada à mentira, Coccia mostra-nos que Derrida está, à sua maneira, tocando em uma questão fundamental que marca da civilização ocidental:

A civilização europeia esteve e continua obcecada há dois mil anos pela biografia e pelo mito da biografia. Nossa cultura – pode-se dizer sem nenhum exagero – é a civilização que nasceu e quatro biografias míticas, a civilização que fez da biografia um mito ou, melhor dito, a forma suprema do mito, o discurso sagrado *par excellence*<sup>25</sup>

Sendo assim, a (auto)biografia não seria um gênero separado dos outros, mas, sobretudo seria a base de toda a escrita derridiana. É preciso escrever em busca desse eu para que a vida tenha sentido, e só a escrita pode fazer esse trabalho de busca de uma identidade.

Derrida esteve interessado em explorar uma fronteira sempre fugidia entre a vida e a obra, entre a assinatura e o nome, entre corpo e *corpus*. Em “Otobiografias”<sup>26</sup>, conferência que integra uma série de estudos em torno das relações intermitentes dele tanto com o biográfico quanto com Nietzsche, Derrida anuncia que ali, naquela tarde em Charlottesville, lerá Nietzsche “a partir da cena de *Ecce Homo*”<sup>27</sup>. Essa cena aparece dividida em dois atos, como mostra Derrida. No prólogo do livro, o narrador prepara os ouvidos para que leia ali naquele texto a voz de uma singularidade que precisou, em estado de urgência, marcar seu território: “Escutem-me, pois sou fulano de tal!... Sobretudo, não me confundam com outros”. Em seguida, no segundo momento dessa cena analisada por Derrida, no exergo do mesmo livro, Nietzsche, “sepultando seus 44 anos”, está em um momento privilegiado equivalente ao sentimento de esclarecimento que tomou conta de Zaratustra, ou seja, “un momento sin sombra, en consonancia con los

---

<sup>24</sup> COCCIA, Emanuele. **O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política**. Em: Outra Travessia revista de literatura: programa de pós-literatura em literatura, 2º semestre de 2012.

<sup>25</sup> Idem, p. 13.

<sup>26</sup> DERRIDA, Jacques. **Otobiografias. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre próprio**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

<sup>27</sup> Idem, p. 35.

“mediodías” de Zaratustra.” Derrida ressalta esse meio-dia metafórico como um “**Momento de afirmación**, que vuelve como el aniversario, desde el que se puede mirar hacia adelante y hacia atrás de una sola vez”<sup>28</sup> (grifo meu).

Para essa conferência de 1976, Derrida foi convidado a fazer uma conferência sobre o aniversário da declaração de independência dos EUA, mas esse espaço se transformou em palco para o filósofo falar do que de fato lhe interessava: Nietzsche e a autobiografia. Sem esboçar o mínimo pudor por estar “declaradamente” fugindo ao propósito daquele encontro, Derrida decide tratar dos temas perseguidos por ele, como a questão no nome próprio e da assinatura, a autobiografia e a ‘orelha do outro’, os limites entre vida-obra como sempre, Nietzsche. A essa altura, Philippe Lejeune já havia avançado sua obra fundamental<sup>29</sup> sobre o tema da biografia postulando que as instâncias do produtor, do receptor e o uso da linguagem seguem uma espécie de protocolo de intenções entre essas três instâncias e que garantiriam a concretização do autobiográfico. “Otobiografias” abre caminhos para encarar a escrita em primeira pessoa, não como sinônimo de narrativas limitadas a representar uma vivência (uma ‘bios’) exemplar.

Ao escutar em *Ecce Homo* o gesto impositivo de afirmação de uma identidade, atravessado pela marca do eterno retorno nietzscheano, Derrida estilhaça os padrões de leitura tradicional da biografia que tratam esses textos como narrativas que apreendem a trajetória picaresca de um filósofo clamando por atenção à sua obra (no caso de *Ecce homo*). O que há de interessante no autobiográfico para Derrida não é, de maneira alguma, analisar a capacidade de um autor para captar uma vida e transformá-la em uma narrativa marcada pela cronologia reveladora de uma obra. Em “Otobiografias” Derrida está atento ao que está nebuloso na escritura, “esa linde divisible [que] atraviesa los dos “cuerpos”, el corpus y el cuerpo, de conformidad con leyes que apenas comenzamos a entrever”<sup>30</sup>.

Nietzsche escreve *Ecce Homo* em um momento crucial de sua vida-obra, celebrando o lançamento de *Assim falou Zaratustra*, por exemplo, no mesmo ano em está preparando o lançamento de *O*

---

<sup>28</sup> Idem, p. 34.

<sup>29</sup> LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. De JovitaMaria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG,2008.

<sup>30</sup> Op. Cit., p. 32.

*Anticristo*. Prevendo que em breve terá sua cabeça a prêmio, Nietzsche reafirma a necessidade de *Ecce Homo*:

[...] parece-me indispensável dizer *quem sou*. No fundo, todos já deviam sabê-lo, pois não deixei de “dar testemunho” de mim. (...) Nessas condições existe um dever contra o qual se revoltam no fundo meus hábitos e ainda mais o orgulho de meus instintos, ou seja, o dever de dizer: “Escutem-me, pois sou fulano de tal!... Sobretudo, não me confundam com os outros!”<sup>31</sup>

*Ecce Homo* foi lido como “auto-retrato psicologizante” e um “delírio eufórico de uma ingênua exaltação de si”<sup>32</sup>, ou seja, entendido ingenuamente como projeto megalomaniaco do filósofo alemão, a partir uma leitura se refutou a ver a ironia e a coragem de Nietzsche ao expor seu nome e sua obra de maneira tão ousada como em *Ecce Homo*. Derrida, ao contrário disso, entende que essa é a obra fundamental para a leitura de Nietzsche justamente porque todos os escritos de Nietzsche estão destinados a colocar o próprio filósofo, sua vida, seu corpo e, sobretudo, seu(s) nome(s) em jogo, como nunca antes na história da filosofia<sup>33</sup>, o que coloca especificamente *Ecce Homo* em uma condição ímpar na obra nietzscheana. Nesse texto, Derrida chega à conclusão que há leis que conformam a linha divisível que atravessa os dois corpos, “el corpus y el cuerpo”, e que Nietzsche foi o primeiro filósofo de fato a

ocuparse de la filosofía de la vida, de la ciencia y de la filosofía de la vida con su nombre, en su nombre. El único, tal vez, en haber puesto en juego en ello su nombre – sus nombres – y sus

---

<sup>31</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo**: como alguém se torna o que e. São Paulo: Max Limonad, 1985., p. 12.

<sup>32</sup> FORNAZARI, Sandro Kobol. **Sobre o suposto autor da autobiografia de Nietzsche**: reflexões sobre *Ecce Homo*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: UNIJUI, 2004., p. 18

<sup>33</sup> Para Derrida, Nietzsche foi, “el único, tal vez, en haber puesto en juego en ello su nombre – *sus nombres* – y sus biografías con casi todos los riesgos que eso implica: para ‘él’, para ‘ellos’, para sus vidas, sus nombres y su porvenir político de lo que él ha dejado firmar.” em DERRIDA(2009), Jacques. Op. Cit, p.33.

biografías. Con casi todos os riesgos que eso implica (...).<sup>34</sup>

Derrida faz esse preâmbulo para expor uma questão que de pronto ele já responde: “como no tener eso [Ecce Homo] en cuenta cuando se lo lee? Sólo se lee cuando se lo tiene en cuenta”. Ao abordar Nietzsche através de *Ecce Homo*, e, sobretudo, a partir de uma visão que se propõe ‘não heideggeriana’, Derrida pretender encontrar Nietzsche justamente ali onde o filósofo alemão está mais exposto:

Por el momento, leeré a Nietzsche desde la escena de *Ecce Homo*. Allí, él pone su cuerpo y su nombre en primer plano, aun cuando se adelante con máscaras y pseudónimos sin nombres propios, máscaras o nombres plurales que solo pueden proponerse o producirse, como toda máscara e incluso toda teoría del simulacro, al rendir siempre un beneficio de protección, una plusvalía en la que se reconoce aún la astucia de la vida<sup>35</sup>.

Mais do que refletir uma vivência ou rerepresentar uma vida que resiste na memória e nos anseios de Nietzsche, Derrida vê em *Ecce Homo* um momento chave na obra de toda a filosofia: nunca antes a vida do filósofo, e por consequência seus ‘filosofemas’, estiveram expostos de uma tal maneira para os leitores.

A ironia, a provocação, o desconforto com seus contemporâneos que não estavam à altura de seus escritos são marcas que acompanham a obra de Nietzsche e que estão condensadas em *Ecce Homo*:

Que hoje não me ouçam, que não se queira aceitar nada de mim, parece-me não só natural, mas até justo. Não quero ser confuso para os outros, porque não me confundo eu mesmo. Repito: na minha vida há poucos casos de “desânimo”; também de “desânimo” literário eu não poderia contar um só caso. Por outro lado, fui entendido por muita *ignorância pura*! Parece-me que uma das mais raras distinções que um homem pode tributar-se a si mesmo é a de tomar nas mãos um

---

<sup>34</sup> DERRIDA, Jacques. **Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 32.

<sup>35</sup> Idem.

dos meus livros; imagino que antes descalçará as botinas, para não falar de botas... (grifo do autor).  
 36

Mesmo que, como afirma nas últimas páginas desse livro, Nietzsche afirme que “não tenho dito nenhuma palavra que já não a tivesse proclamado, faz cinco anos, pela boca de Zaratustra”, em *Ecce Homo* ele abre uma brecha crucial para a leitura de sua obra porque, para Derrida, nessa obra podemos encontrar Nietzsche exposto de uma maneira singular que possibilita entrecruzar vida e obra em um limite muito específico e instigante. Em *Ecce Homo* estaria traçada uma cartografia singular que funde o ‘sistema filosófico’ de Nietzsche à vida e ao corpo, assim como à obra anterior e posterior a *Ecce Homo*. Ora, como o livro gira em torno das suas inquietações filosóficas e das publicações de suas obras, Nietzsche “se tornou o que é” exatamente quando produzia sua filosofia, e vice-versa, com seus nomes, pseudônimos e com seu próprio corpo-a-corpo com a obra que produzia.

Sem a proteção dos nomes, das máscaras e do simulacro, ali em *Ecce Homo* está exposta inclusive a fragilidade resultante de se sentir só, um profeta que fala para orelhas que não podem ouvi-lo por surdez ou porque seus escritos eram para o futuro. Entre a soberba e o lamento, ali está Nietzsche. Então longe de ser um livro ‘memorioso’, em *Ecce Homo* é onde Derrida vê materializada a possibilidade de ler Nietzsche, já que ali, e somente ali, o filósofo alemão está “en un momento sin sombra, en consonancia con todos los ‘mediodías’ de Zaratustra”.<sup>37</sup>

A leitura otobiográfica, contudo, recusa aquela concepção que podemos identificar como ‘biografismo’, ou seja, Derrida não reinterpreta uma concepção que se resume a um binarismo entre vida e obra, que coloca esta sempre como um sintoma, resposta ou consequência da outra. Derrida não lê *Ecce Homo* como um anexo complementar à recepção da obra de Nietzsche e que explicaria os caminhos pelos quais Nietzsche teria traçado até culminar em sua Obra.

Em “Otobiografias” Derrida está certo de que a contemporaneidade precisa tratar os filósofos a partir de uma abordagem que a filosofia até então não se aventurou: quando ele anuncia que vai ler Nietzsche “nem como filósofo (do ser, da vida e da morte), nem

---

<sup>36</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo: como alguém se torna o que é.** São Paulo (SP): Max Limonad, 1985, p. 20.

<sup>37</sup> Idem, p. 42.



como sábio nem como biólogo”<sup>38</sup>, mas sim a partir da cena de *Ecce Homo*, Derrida chama atenção para como o corpo e a vida do filósofo alemão são evocados nesse livro: “sinto-me obrigado a dizer que sou”, como anuncia o prefácio de *Ecce Homo*. E Nietzsche faz isso reapresentando, ou melhor, relendo seus próprios escritos porque, como ele mesmo ratifica no final do livro: “não tenho feito outra coisa a não ser falar de mim nos meus escritos”<sup>39</sup>.

Ao se propor superar a condição redutora imposta ao biográfico entendido apenas como um texto acumulativo de experiências que expõe um egocentrismo ou uma hagiografia, Jaques Derrida, ao colocar o a escrita em primeira pessoa como crucial para o pensamento da desconstrução, abriu nesse instante uma brecha para a recepção de escrituras em que não se trata o ‘eu’ ou a memória como graus de realidade que devem ser verificados no texto. Com Derrida, é possível colocar esse ‘eu’ em um jogo sem escrevê-lo como índice palpável e concreto de uma subjetividade, mas sim tratando-o como uma forma de trazer para o jogo a borda e as leis que regem a vida-obra do escritor. Assim, abriu-se uma brecha para textos descolados dos enquadramentos dos gêneros consagrados pela filosofia e pela crítica literária.

Diferentemente de ser a narrativa em que uma vida (uma ‘bios’) é construída como uma história que se proponha a espelhar uma vida real, Derrida está a perseguir esse ‘eu’ que se quer escrito mas nunca é palpável. Contestando a ideia de uma auto-bio-grafia, o termo autografia condensa melhor a proposta derridiana, como aponta Alberto Moreiras: “La otobiographie es la autobiografía que escuta dentro de si lá inscripción autogáfica (...) de lo autográfico en la escritura”<sup>40</sup>

A condição de contato (*aysthesis*) marcada no *oto* e a orelha do outro são fundamentais para entender a autografia. Como vimos no início desse capítulo, para Derrida o que está por trás de todo o pensamento e toda a escrita é a busca incessante da escrita de um ‘eu’ inalcançável, marcada e ainda pouco esclarecida nas relações entre vida e obra de arte. Para Moreiras,

no podemos separar radicalmente vida y obra pero tampoco podemos explicarla una por medio de la

---

<sup>38</sup> Idem. p. 33.

<sup>39</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. São Paulo (SP): Max Limonad, 1985, p.18.

<sup>40</sup> MOREIRAS, Alberto. Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida). In: LOUREIRO, Angel (ed.). *Anthropos. Suplementos. Monografías temáticas*, 29. Barcelona, diciembre 1991, p. 129.

otra, sino que tenemos que comenzar a pensar lo “autográfico” desde esa premisa del borde paradójico que separa, une y atraviesa al mismo tiempo corpus y cuerpo, vida y obra.<sup>41</sup>

Derrida, segundo Moreiras, entendeu que até *Ecce Homo* a filosofia não compreendeu o autográfico implícito em toda escritura, e a leitura que Derrida faz do texto de Nietzsche abre essa lacuna ante a abordagem tradicional do biográfico: “lo autobiográfico no puede ser nunca autosuficiente ya que no puede darse la presencia completa del yo ante sí mismo, y si el borde entre vida y obra nos deja ver que lo autobiográfico es en realidad ‘autográfico’”<sup>42</sup>. Além de se propor à escrita de um ‘eu’ que não se acredita definível, mas que inclusive é perseguido pela filosofia e pela literatura, para Derrida a literatura está a todo o momento escrevendo graças a essa vontade de inscrição de um eu inapreensível. É nessa esteira que Paul de Man desconsiderar o biográfico como um gênero autônomo porque, ao contrário disso, reafirma o indissociável teor autobiográfico no cerne do romance<sup>43</sup>.

Se “la posibilidad de decir yo, en una cierta lengua, está en efecto ligada a la posibilidad de escribir en general”, a escrita autográfica está livre para ir muito além de um texto limitado ao destino previsto pela crítica que vê no relato autobiográfico apenas uma tentativa de super-valorização do ego de um escritor, fruto de uma narrativa em que o papel da linguagem consiste em ser o veículo que transmite a história de uma vida.

A partir então do que se pode chamar de “autográfico derridiano”, pouco importa se o escrito é um romance, um filosofema, se é realista, se o relato é mais ou menos factual, se está atento aos dogmas e paradigmas prescritos pelas teorias estéticas vigentes. O termo “autográfico” suprime o “bios” justamente porque essa escrita não é representação escrita, portanto *a posteriore*, da vida restaurada desse autor. Por ter essa assumida busca vã de um ‘eu’ fantasmagórico obsessivamente caçado, o autográfico é uma escrita que rejeita a proposta de produzir a sensação de acolhimento, de reciprocidade, de exemplaridade e etc. que talvez se esperaria de um artista consagrado que decidiu escrever suas memórias.

---

<sup>41</sup> Idem, p. 132.

<sup>42</sup> Idem, p. 136.

<sup>43</sup> DE MAN, Op. Cit.

## 1.1 SUPER-CAETANO

A concepção de tempo da Tropicália sempre foi claramente avessa à ideia de passado ou de futuro irreconciliáveis e estanques. Sem pudor, Caetano canta Vicente Celestino no disco-manifesto *Panis et circensis* (1968) e canta com uma banda de rock no festival da Canção de 1967, muito antes desse ritmo emplacar nas rádio brasileiras. Nada mais normal que a sua autografia não seja guiada por uma pretenciosa “revisão do passado”. Havia no aceite de Caetano ao convite do editor norte americano um propósito claro de reinserir a Tropicália em um lugar que ele até então não habitava desse maneira: o livro e a posição de escritor de um texto mais extenso e abrangente como esse livro.

Caetano Veloso, assim como Nietzsche, sentiu na pele as consequências de ter vivido uma obra sempre se posicionando com sua vida em primeiro plano, sendo desde a década de 1960 a encarnação do “Superastro” que Silviano Santiago descreveu em 1973<sup>44</sup>. Santiago vê em Caetano a encenação ininterrupta de uma vida de superastro ao fazer da estética tropicalista sua forma de vida, e vice-versa. Para Silviano, o superastro tem o diferencial de ser

o mesmo na tela e na vida real, no palco ou na sala de jantar, na TV e no bar da esquina, no disco e na praia, porque nunca é sincero, sempre representando, sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre escapando das leis de comportamento ditados para os outros cidadãos.<sup>45</sup>

Silviano, nesse texto, está muito atento à parte cênica, visual e comportamental de Caetano, que extravaza conceitos tradicionais de vida e obra de artista. Caetano, aliás, está a todo instante colocando em xeque esse abismo entre a vida no palco e a vida real fazendo desta a sequência ininterrupta da outra, o que Silviano percebe já nos tempos da explosão da Tropicália:

os jornais disseram que Caetano voltou de Londres com suas peles, envolto nelas. O

---

<sup>44</sup> SANTIAGO, Silviano. Caetano como superastro em **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 139.

<sup>45</sup> Idem, p. 141.

superastro já o *é* fora do palco, da tela, do vídeo, do disco, e não precisa provar mais nada para poder ser superastro no palco, na tela, no vídeo, no disco.<sup>46</sup>

O crítico, ao analisar a “linguagem” de Caetano extrapolando a música ao fazer de sua imagem, do seu corpo, um espaço repleto de acessórios e de tantas “figuras de aparência”<sup>47</sup> que harmonizavam em si as contradições vividas por ele àquela altura em que a Tropicália e a ditadura explodiam no Brasil. A identificação desse superastro coloca em xeque justamente essas fronteiras estanques entre vida e obra, problematizando e entrevendo essa fronteira que Jacques Derrida, aquele que já afirmou que seus escritos “são terrivelmente autobiográficos”, se detém em diversos de seus estudos.

A cena, o que move Derrida a ler Nietzsche em *Ecce Homo*, também define a trajetória de várias outras manifestações tropicalistas, mas Caetano Veloso analisado em separado do movimento já que “se despregou em determinado e específico momento do movimento Tropicalista e se enveredou só por entre os caminhos tortuosos da arte brasileira”<sup>48</sup>, segundo Silviano. Se o que interessa em Nietzsche, não só em *Ecce Homo*, é a implicação dele e de seus nomes em sua obra, Silviano percebe que Caetano Veloso faz dessa travessia entre o palco e a vida um gesto artístico.

*Verdade Tropical*, então, surge como a autografia de um artista que sempre esteve implicado em tudo que fez e falou nas tomadas de decisões políticas e estéticas que acirraram o debate a partir da metade século XX. Caetano, ao se descolar de qualquer adesão automática a um parâmetro estético e político predefinido, lançando-se como uma antena antropofágica em meio às polarizações recorrentes do tempos de ditadura militar, trilhou um caminho entre vida e obra que se pautou muitas vezes pela superexposição voluntária de si:

Expondo-se, expondo seu cabelo e suas fantasias, seu corpo e sua voz, tornando-se ao mesmo tempo criador e objeto, criador e criado, criado-obrigado de uma plateia cada vez mais exigente, cada vez

---

<sup>46</sup> Idem, p. 143.

<sup>47</sup> Idem. P. 145.

<sup>48</sup> SANTIAGO, Silviano. Caetano como superastro em **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural..** São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 153.

mais eminente, pois seus espetáculos extrapolavam o círculo da música popular e se propunham como a síntese que estavam procurando os artistas brasileiros<sup>49</sup>

É evidente que *Verdade Tropical* parte de certas condições e motivações que em nada coincidem com as que levaram Nietzsche a escrever *Ecce Homo*. Contudo, ao chamar atenção para o gesto de demarcação e de afirmação de uma singularidade do livro de Nietzsche, Derrida deixa uma trilha que pode ser seguida para ler o livro de Caetano. O texto derridiano abre o precedente para se pensar na cena otobiográfica que viabiliza a escrita de um texto já que, quem sabe, a literatura e a obra sejam a encenação e a exposição de um traço mítico e pessoal do autor.

*Verdade Tropical* não se define na capa, na folha de rosto ou em qualquer outra parte do texto como uma autobiografia, e nem é a intenção aqui enquadrá-la nesse ou naquele “gênero”. Tampouco é interessante desconfiar de Caetano e dizer que estamos frente a uma autobiografia de fato, apenas não declarada pelo autor. Então, se a ideia é ler *Verdade Tropical* de outro prisma, é preciso abrir os caminhos a seguir, e uma dessas brechas pode ser a deixada por Derrida e pensar, a princípio, como *Verdade Tropical* está ligado às cenas de sua escrita, no mesmo sentido provocantemente revelador e sintomático da cena de *Ecce Homo* entrevista por Derrida.

Derrida, então, decide ler Nietzsche a partir de *Ecce Homo* não porque o texto biográfico explicaria a obra ou a vida do filósofo alemão, mas sim porque em *Ecce Homo*

él pone su cuerpo y su nombre en primer plano, aun cuando se adelante con máscaras y seudónimos sin nombres propios, máscaras o nombres plurales que sólo pueden proponerse o producirse, como toda máscara e incluso toda teoría del simulacro, al rendir siempre un beneficio de protección, una plusvalía en la que se reconoce aún la astucia de la vida.<sup>50</sup>

O corpo de Caetano sempre esteve em jogo, e sempre foi palco da manifestação Tropicalista, o corpo está nos “Parangolés” de Hélio

---

<sup>49</sup> Idem, p. 153.

<sup>50</sup> DERRIDA, Jaques. “Otobiografias”, Op. Cit., p. 33.

Oiticica e nas jardineiras Lee que Caetano usava dentro e fora dos palcos e que eram copiadas por milhares de seus fãs<sup>51</sup>. O corpo está na experiência do exílio, da prisão, do cabelo comprido, na androginia, em Transa<sup>52</sup>e, ou seja, em tudo que envolve Caetano. E ao se colocar no debate internacional enquanto um pensamento de Brasil e de América Latina em novos termos, nem no grupo dos ‘alienados’, encarnado na música pela Jovem Guarda, nem pela esquerda marxista pautada pela arte “realista” e engajada.

Caetano aceita o convite que, segundo ele, Chico Buarque recusara e escreve “Carmen Miranda Dadá”<sup>53</sup>, texto que desconstrói a Carmen Miranda vendida como produto de exportação lembrando que ela era, sobretudo, uma grande sambista e uma iconoclasta que era a imagem de diversas transgressões caras a Caetano. E mais do que isso, Caetano faz nesse texto uma aproximação da trajetória de Carmen e da Tropicália. Como o espaço reservado ao artigo era curto para tanto assunto, Caetano foi convidado por uma editora americana para estender essa história, o que culminou em *Verdade Tropical*.

Esse “acontecimento literário” insólito, que passa por um convite que chega por uma mensagem enviada a uma casa de shows nova-iorquina, a recusa de Chico e a escrita que, como veremos, se dá nos intervalos dos shows de Caetano estão contidos no próprio *Verdade Tropical*, ou seja, o livro não foi apartado dos acontecimentos que culminaram nele. Ao contrário disso, o livro é exatamente a extensão dessas relações que se dão entre pessoas, lugares e outros textos. Um romance tradicional, ou mesmo uma biografia tradicional, passa por um processo de assepsia, uma espécie de pasteurização onde o que sobre e o que se diz “a obra” está livre desses vestígios de vida que, no caso de *Verdade Tropical*, são mais que mero acontecimentos excedentes ao texto.

Para entender melhor a cena de escrita de *Verdade Tropical* é preciso pensar o ano de 1991 de Caetano Veloso e tudo que envolvia a questão do livro, da literatura e da poesia de Haroldo de Campos naquele momento, pontos fundamentais para que Caetano aceitasse a

---

<sup>51</sup> SANTIAGO, Silvano. “Caetano Veloso enquanto Superastro”, Op. Cit.

<sup>52</sup> “Transa” (1972) foi um dos discos gravado por Caetano no exílio em Londres.

<sup>53</sup> VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. Op. Cit

proposta de escrever o livro. Como o próprio cantor ressalta na sua cronologia que dispõe na internet<sup>54</sup>:

[1991] Outubro - Publica um longo artigo, de profundas implicações culturais, sobre a cantora Carmen Miranda no jornal "The New York Times". O texto, que chamará a atenção de um dos editores da Alfred Knopf, sairá posteriormente no Brasil, na "Folha de S.Paulo".

- Novembro - Lançamento de "Circuladô". O CD destaca a canção-título, composta por ele a partir de fragmento da obra de poesia (prosa + poesia) "Galáxias", do poeta Haroldo de Campos; duas novas canções-pensamentos acerca do Brasil e da sua inserção no plano internacional: "Fora De Ordem" e "Cu Do Mundo"; e mais duas de fonte de inspiração familiar, uma sobre a mulher, Paulinha, "Ela Ela"; e outra, "Boas Vindas", para anunciar o filho de ambos .

O álbum "Circuladô" traz a canção "Circuladô de Fulô"<sup>55</sup>, que Caetano compôs musicando uma parte das *Galáxias* de Haroldo de Campos<sup>56</sup>, e se Caetano Veloso sempre esteve ligado à literatura e à filosofia, a presença dos irmãos Campos nesse momento atua diretamente na obra do cantor. Caetano conta em *Verdade Tropical* que já havia recebido convites de editoras brasileiras para escrever um livro mas que recusara todos: "Não tinha a intenção de escrever livros"<sup>57</sup>. Contudo, a situação do convite e as possibilidades editoriais óbvias para o livro alcançar todo os EUA e o mundo, e o somatório de acasos em torno do convite que lhe fora feito pelo jornal fez criou o ambiente para que Caetano Veloso estreasse como escritor de livros: "Meu tradicional respeito ao acaso que desenha o destino me fez aceitar a tarefa. (...) Talvez fosse uma oportunidade de valorizar e situar a experiência da música popular brasileira em termos mundiais"<sup>58</sup>. Caetano usa justamente o ensejo desse convite oblíquo, como ele mesmo aponta,

---

<sup>54</sup> Excerto retirado do site oficial de Caetano Site oficial do Caetano:< <http://www.caetanoveloso.com.br/biografia.php> >, acesso em dezembro de 2014.

<sup>55</sup> VELOSO, Caetano. **Circuladô**. São Paulo: Universal Music, 1992.

<sup>56</sup> CAMPOS, Haroldo de. **Galaxias..** São Paulo: Ex Libris, 1984.

<sup>57</sup> VELOSO, CAETANO. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 498.

<sup>58</sup> Idem, p. 498.

para se “aproximar mais dos livros”<sup>59</sup> mediante a escrita de um texto descolado tanto de um suposto gênero “autobiografia de artista”, assim como o ato de escritura desse texto, como nele mesmo está revelado, não se deu na introspecção romântica do autor ideal, mas sim aconteceu “entre uma sessão e outra, nas próprias esperas do estúdio(...)”<sup>60</sup>.

Autobiografias como Otobiografias: o ouvido do outro no lugar da proposta do ‘bios-representado’. Caetano, como Nietzsche anuncia fazer em *Ecce Homo*, também marca um território, mas como estamos falando de Tropicália, o mais correto seria falar em territórios. Caetano também, quem sabe, esteja esperando um tipo de reconhecimento, mas à maneira Tropicalista: Caetano não sente incômodo ao tocar em ícones sagrados da cultura norte-americana ao falar de Maria Bethânia relutando ouvir Ray Charles, ou quando diz que Elvis Presley e Marilyn Monroe não lhe diziam nada de especial<sup>61</sup>. Como Caetano mesmo afirma no próprio livro, ele sente nessa oportunidade literária a chance de Tropicália ser melhor compreendida na América mundo, ou seja, no mundo, através dele próprio: seu astro supremo.

O livro de Caetano dá diversos indícios que está atrelado a fatos mais ou menos verificáveis do passado, e talvez fosse isso que o fazia renegar convites para publicar livros no Brasil sobre sua trajetória artística. Além de assegurar na introdução de *Verdade Tropical* que esse livro “não é uma autobiografia”<sup>62</sup>, além de subverter as fronteiras da narrativa ao trazer para o texto os processos de escrita, Caetano termina essa mesma introdução com um parágrafo que condensa um discurso caleidoscópico que reafirma o tom antibiográfico do livro. Consequentemente, esse parágrafo limite prepara o terreno para uma escrita emerge:

Do fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem degradação nem utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando eternamente a meio milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa, saem essas palavras que, embora se saibam de fato

---

<sup>59</sup> Idem, p. 499.

<sup>60</sup> Idem, p. 17.

<sup>61</sup> Idem, p. 20.

<sup>62</sup> Idem, p. 17.



despretensiosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida neste final de século<sup>63</sup>.

Os parâmetros dos gêneros literários e textuais são um problema analítico justamente porque a literatura sobrevive e se atualiza muitas vezes quando estão desafiando esses paradigmas que pretendem circunscrever obras e artistas em uma espécie de zona de conforto teórica. No início no primeiro capítulo, “Elvis e Marilyn”, há outro deslize, o narrador não olha mais para seu passado Tropicalista que estaria sendo evocado para aquele texto que se ensaia. Caetano escreve *Verdade Tropical* em 1997, mas está atento ao século XXI e particularmente ao Brasil que justamente nessa virada de milênio completaria os simbólicos quinhentos anos de invasão europeia:

No ano 2000, o Brasil comemora, além da passagem do século e do milênio, quinhentos anos do seu descobrimento. Claro que, a rigor, o novo século começa em 2001, mas as comemorações – e as fantasias supersticiosas – terão lugar na noite de 31 de dezembro de 1999 para 1º de janeiro de 2000. É um acúmulo de significados para a data não compartilhado com nenhum outro país do mundo<sup>64</sup>.

Mesmo assim, ou seja, obstantes esses e outros indícios de subversão ao gênero no qual pressentia que o livro seria enquadrado, *Verdade Tropical* não foge ao crivo e ao estigma a que estava predestinado. O texto de Schwarz “*Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo*”<sup>65</sup> começa exatamente assim: “De início, devo dizer que não sou a pessoa mais indicada para comentar a autobiografia de Caetano”<sup>66</sup>. É, então, ante essa chave de leitura que *Verdade Tropical* se coloca, e por isso que há uma leitura possível que desloca esse livro de Caetano para essa literatura buscada por Ludmer e Garramuño. Essa

---

<sup>63</sup> Idem, p. 18.

<sup>64</sup> Idem, p. 12.

<sup>65</sup> SCHWARZ, Roberto. “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo” em **Martinha vs Lucrécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>66</sup> Idem, p. 52.

literatura diaspórica em muitos sentidos, pois atravessa diversos paradigmas (fronteiras) que pretendem enquadrar a literatura. *Verdade Tropical* é um desses livros que estão além do literário, que lidam com “os restos no real”<sup>67</sup> de Garramuño, textos “em êxodo”<sup>68</sup>, que estão fora e ao mesmo tempo integrados à literatura, ao livro, às questões da autoria, às práticas de leitura e etc. Textos esses que elaboram uma “realidadeficção”<sup>69</sup>, textos desprovidos propositalmente do sagrado “valor” literário contido nos gêneros consagrados pela crítica, o que Ludmer optou por chamar de literaturas pós autônomas:

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da “literatura”, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e “real”. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há “índice de realidade” ou “de ficção” e que constrói presente. Entrariam na fábrica do presente que é a imaginação pública para contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana.<sup>70</sup>

A proposta de ler *Verdade Tropical* sem restringi-lo a um retrato fiel da memória de Caetano, e assim pensar as questões que permeiam os lugares – sobretudo a cidade de Nova Iorque –, os percalços entre a decisão de escrever e a escrita em si, as pessoas envolvidas nessa que culmina no livro, a vontade de falar do Brasil de agora e do futuro, enfim, como ignorar a vida que circunda o livro e que não é ocultada, ao contrário do que acontece no romance padrão? O livro do “Superastro”, desse artista que cria uma indistinção entre palco e vida, de certa forma expõe essa intimidade aliada à criação literária sem que uma seja mais valorosa que a outra.

---

<sup>67</sup> GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

<sup>68</sup> LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Trad. Flavia Cera, in: *Sopro*, n.20, jan. 2010. Disponível em < <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html> >, acesso em março 2015.

<sup>69</sup> idem

<sup>70</sup> idem

## 2 TROPICALISTA, NÃO REALISTA

*Verdade Tropical* acabou por reacender a polêmica entre Caetano Veloso e Roberto Schwarz, que começou já lá na publicação de “Cultura e política, 1964 - 1969”<sup>71</sup> ainda nos anos 70. Em 2012, quinze anos depois da publicação de *Verdade Tropical*, com uma espécie de *delay*, que inclusive foi questão no debate posterior à publicação de “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo” em *Martinha vs Lucrecia*, livro de ensaios e entrevistas em que Schwarz orbita em terreno já conhecido: Martinha vem de um texto que aparece no apêndice do livro, “o punhal de Martinha”, de Machado de Assis, publicado primeiramente em 1894 em “A Semana”. Entre os ensaios, há uma reivindicação de Theodor Adorno, uma análise elogiosa à “invenção realista de Chico Buarque [que] é uma soberba lufada de ar fresco” (p 150), referindo-se a *Leite Derramado* e uma análise de cerca de 50 páginas sobre *Verdade Tropical* onde anuncia que “leva a cabo uma leitura estético-política de *Verdade Tropical*, a autobiografia quase-romance de Caetano Veloso”<sup>72</sup>.

E vale lembrar que não estamos aqui tratando de um crítico literário entre outros, pois ao contrário disso, Schwarz é descrito recorrentemente como um dos maiores críticos literários em atividade no Brasil<sup>73</sup>. A análise empreendida por Schwarz, no texto de 2012, repete a abordagem tradicional de seus textos, e como desde sempre Caetano foi criticado por ser ligado à “cultura de massas”, para citar um termo dos mais adornianos usado para definir suas intervenções na TV, na música popular e etc., tentando enquadrar o texto de Caetano em algum paradigma que lhe seja “confortável” analiticamente, em diversos momentos de sua análise, Schwarz trata o livro de Caetano exatamente pelo que ele não é: “entretanto, como num romance realista, o acerto das grandes linhas recupera os maus passos do narrador”. Passagens como “como sempre na prosa realista (...)” referindo-se ao livro de Caetano,

---

<sup>71</sup> Em: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>72</sup> Na orelha do livro, mais exatamente como já foi mencionado acima.

<sup>73</sup> No site da editora Boitempo, por exemplo, há uma seção com perfis resumidos de vários autores ligados à editora, e o texto reservado a Schwarz começa exatamente assim: “Roberto Schwarz é o maior crítico literário marxista do Brasil”, assim como há elogios do tipo “O melhor crítico dialético em qualquer lugar do mundo desde Adorno”. Disponível em < <http://www.boitempoeditorial.com.br/v3/Autores/visualizar/roberto-schwarz> >, acesso em 10/05/2015.

reforçam que Schwarz está esperando ver o que não foi de forma alguma proposto no livro de Caetano. Além disso, lê *Verdade Tropical* “como num bom livro realista”<sup>74</sup> ou elogiá-lo com frases do tipo “gosto muito do livro como literatura”<sup>75</sup>

Schwarz ao situar o livro de Caetano junto a livros como *Itinerário de Pasárgada*, *Observador no escritório* e com as memórias de Oswald de Andrade<sup>76</sup> desloca seu autor a um lugar que nunca foi dele. Assim como Drummond, Bandeira e Oswald de Andrade já contavam com uma vasta obra literária quando decidiram escrever suas memórias, chega a ser insólito o fato de Schwarz comparar o livro de Caetano com as obras de Pedro Nava, por exemplo, por um Memorialista profissional, apresentado assim nas primeiras páginas de *Baú dos ossos*:

Quando contava com quase 65 anos de idade, em 1968, um médico mineiro, que ia se aposentando meio amargurado com as adversidades acumuladas numa muito bem sucedida (apesar de tudo) carreira como reumatologista, se pôs a escrever suas memórias. Foram dias e noites dentro de seu apartamento da Rua da glória, no Rio de Janeiro...<sup>77</sup>

A análise de Schwarz segue uma tensão binária, pois o livro de Caetano é “elogiado” por se parecer a um romance, mas é criticado por não ser um testemunho fiel que denunciasses outra vez a verdade da tortura e da repressão dos tempos da ditadura militar, ou seja, politicamente é um livro “entreguista”, segundo ele. Quanto à figura de Caetano Veloso, esse acontecimento que parece nunca ter sido digerido por Schwarz, a singularidade extravagante do baiano “intelectual-pop” incomoda o crítico:

A conjugação do músico popular ao intelectual de envergadura não deixa de ser uma novidade. O livro surpreenderia menos se o autor fosse um músico erudito, um poeta, um cineasta ou um arquiteto, ou seja, um membro da faixa dita nobre

---

<sup>74</sup> SCHWARZ. Op. Cit, p. 57.

<sup>75</sup> idem, p.52.

<sup>76</sup> Idem, p. 53.

<sup>77</sup> NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. Apresentação André Botelho. São Paulo:Companhia das Letras, 2012, p. 07.

das artes, cuja abertura para os valores máximos e para a reflexão a respeito é consenso.<sup>78</sup>

Schwarz, assim, mostra que cultiva uma visão um tanto ortodoxa da vida de intelectual e da vida de artista ao defender que um “pensador” de respeito deve permanecer enclausurado em seu gabinete, afastado e apartado do contato com “estéticas de massas”. Por outro lado, o artista que não está ligado ao universo erudito deveria, segundo Schwarz, evita se envolver com questões mais complexas da cultura e da intelectualidade, com a literatura e com a filosofia muito menos. Essa visão puritana e castiça da vida de artista e da vida intelectual é o ponto inicial e irreversível da falta de conciliação do intelectual uspiano com o artista tropicalista que engole de Sartre ao rock inglês, passando por Chacrinha.

Mas Caetano, sendo Caetano, reagiu. O jornal *Folha de São Paulo* enviou a Caetano Veloso o texto de Schwarz, em primeira mão, e fez ainda uma entrevista com o cantor para que comentasse o texto sobre seu livro que seria publicado em breve. Essa entrevista intitulada “Caetano Veloso e os elegantes uspianos”<sup>79</sup> começa justamente com uma certa reverência e gratidão (irônica?) ao trabalho de Schwarz: “É envaidecedor que Schwarz tenha escrito tanto (e com tanta energia) sobre meu velho livro”<sup>80</sup>. Contudo, Caetano se mostra insatisfeito com a cobrança que Schwarz faz em seu texto, principalmente nos trechos em que critica Caetano por está fugindo de sua responsabilidade política com a ditadura militar:

Onde a tradição do gênero manda o prisioneiro político dar um balanço dos acontecimentos passados e das perspectivas futuras, o artista adota o papel anticonvencional de anti-herói e anota outras coisas, não menos importantes, como a incapacidade de chorar ou de se masturbar (...) <sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Op. Cit., p. 53.

<sup>79</sup> Disponível em : <

<http://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml> >, acesso em março de 2015.

<sup>80</sup> *Idem*.

<sup>81</sup> A entrevista de Schwarz é intitulada “Cortina de fumaça”, e está disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml> >, acesso em março de 2015.

Passagens como essa, recorrentes nessa análise de Schwarz, mostram que o crítico trabalha com uma expectativa e com um ideal de texto em mente: existe uma história que deveria estar ali, inevitavelmente, como se a história da vida de Caetano fosse necessária para o país, para a nação, para a verdade histórica que precisa vir à tona ali em *Verdade Tropical*. Schwarz parece cobrar Caetano por não ter seguido uma linha narrativa, cronológica, sucessiva e realista, denunciando nomes, lugares e etc. das masmorras do DOPS.

Roberto Schwarz parece estar mais preocupado se o texto de Caetano atende aos requisitos prescritos pelos gêneros autobiográficos "padrão" do que com perceber a particularidade do escritor que se insinua ali. Caetano avisou que não era um texto escrito, fadado ao patamar de documento histórico:

Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a “contar-me” com alguma prodigialidade). É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um para o outro. O tom é francamente autocomplacente (seria de todo modo requerida uma grande dose de autocomplacência para aceitar a empreitada).<sup>82</sup>

Caetano dá vários indícios de que não decidiu escrever *Verdade Tropical* por um dever moral, ético, político, pessoal e etc. com a História. Ao que parece, também não prometeu que faria um relato cristalino e redentor de sua vida e da Tropicália. Mas nem por isso deixa de fora de seu livro os tempos da prisão e do exílio, como parece ratificar Schwarz. Muito pelo contrário, como Caetano relembra na entrevista à *Folha*:

Há um trecho crucial em "Verdade Tropical", que Schwarz sintomaticamente ignora, em que conto o quanto aprendi sobre a verdade da sociedade brasileira ao ouvir, na cadeia, urros de dor de torturados, os quais não eram nossos companheiros de prisão política. Havia quem dissesse que se tratava de presos políticos vindos de outros quartéis. Mas chegou-se à conclusão de

---

<sup>82</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**, p17.

que eram presos comuns, ladrões da Zona Norte, bandidos.<sup>83</sup>

A ideia de Schwarz é oscilar sua análise entre esse julgamento (a)político de Caetano e a caracterização de *Verdade Tropical* como uma “autobiografia quase-romance”<sup>84</sup> o que é bastante discutível para *Verdade Tropical*. Aí estão compreendidos então uma certa resignação com um certo provincianismo de Caetano Veloso, alinhado ao pop norte-americano e ao brega sul-americano, assim como o que, com certa ousadia, chamaria de “preguiça crítica”: ao usar os mesmos parâmetros dos paradigmas canônicos da literatura como romance, realismo ou mesmo autobiografia, Schwarz não se mostra aberto a outras possibilidades de ler e de receber os textos.

O uso que Schwarz faz de Machado de Assis tanto para analisar Caetano quanto para elogiar Chico Buarque é bem explicativo dessa “preguiça”: usar a obra e o espectro do mestre mestiço e periférico patrono da literatura brasileira como medida para validar suas análises merecem uma atenção especial.

## 2.1 MACHADO DE ASSIS: A RÉGUA

Famoso por dedicar muitos de seus trabalhos a Machado de Assis, Roberto Schwarz usou, em momentos distintos, o “recurso analítico” de distanciar e aproximar a obra de Caetano Veloso e de Chico Buarque a Machado. No mesmo *Martinha vs Lucrecia* Schwarz publica uma análise sobre *Leite Derramado*, de Chico Buarque, em um texto sintético e totalmente elogioso, que termina o primeiro parágrafo assim: “os amigos de Machado de Assis notarão o paralelo com *Dom Casmurro*”<sup>85</sup>, colocando assim Machado no lugar quase sagrado da referência e do paradigma exemplar do Literário. As últimas palavras dessa análise de Schwarz também são simbólicas e já foram parcialmente citadas mais acima: “sem saudosismo nem adesão subalterna ao que está aí, a invenção realista de Chico Buarque é uma soberba lufada de ar fresco”.

---

<sup>83</sup> Entrevista já citada.

<sup>84</sup> SCHWARZ, Roberto. Op. Cit. p.85.

<sup>85</sup> SCHWARZ, Roberto. Cetim Laranja sobre fundo escuro in: **Martinha vs Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 143.

Nem pretendo aqui pensar o quanto Machado de Assis era um autor realista ou se a trama do livro de Chico Buarque se aproxima de fato daquela criada por Machado. Além disso, não pretendo afirmar que a primeira parte desse excerto seja uma resposta ao próprio Caetano, “saudoso” (por escrever memórias como aquelas de Santo Amaro da Purificação) e “subalterno” aos EUA e à cultura de massas. O fato é que o realismo machadiano é o que Schwarz está procurando, e parece ter encontrado somente em Chico, não em Caetano.

Antes disso, em 19 de agosto de 1998, numa conferência intitulada “Literatura y valor”<sup>86</sup>, Roberto Schwarz, resumindo suas percepções sobre *Verdade Tropical* para a plateia que ainda desconhecia o livro, conta que se desenha no livro de Caetano um narrador que, assim como Brás Cubas, cria uma série de provocações ao leitor com a função de “criar um clima de convivência dentro do mal, digamos, ou melhor, um clima de convivência dentro da injustiça social”<sup>87</sup> para que, no fim das contas, Caetano tenha narrado uma história “elitista” onde ‘ninguém presta mesmo, nem você leitor nem eu autor (...)’<sup>88</sup>.

Uma linha separa diametralmente as comparações feitas por Schwarz: enquanto em “Cetim laranja sobre fundo escuro” o livro de Chico Buarque é comparado a uma das ‘obras-primas’ de Machado, Caetano é comparado ao genial, mas famigerado, personagem de caráter oblíquo criado por Machado. Ou seja, Caetano é indulgente como Brás, *Leite derramado* é uma *ressurreição* de *Dom Casmurro*. Tudo isso medido com a régua do realismo, que Schwarz carrega como bandeira em toda sua trajetória de crítico literário.

De qualquer forma, e mesmo que não sejam de maneira alguma inimigos, Caetano e Chico representam projetos que divergem em diversos pontos, inclusive nos percursos literários de cada um. Tanto a suposta recusa em escrever o artigo, que rendeu o convite a Caetano, que posteriormente se desdobrou em um convite para escrever *Verdade Tropical*, quanto o capítulo dedicado a Chico, que não aparece na edição norte americana do livro de Caetano, mostram como a trajetória dos dois, que já foi contrastada por autores como Silviano Santiago e Augusto de Campos, é crucial e será retomada mais à frente.

---

<sup>86</sup> In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raul (orgs.). *Leituras do Ciclo - ABRALIC*. Chapecó: Grifos, 1999, p. 287.

<sup>87</sup> Idem, p. 294.

<sup>88</sup> Idem, p. 295.



Enquanto Chico Buarque, autor de romances, morador de Paris, passa a maior parte do ano recluso em seu processo de escrita, escreve romances comparáveis ao traço refinado do realista Machado de Assis, como vimos acima, segundo o livro texto de Schwarz o livro de Caetano traz a vida e a passagem da Tropicália atravessada pela trajetória e pela agenda de um *pop star* latino americano.

Aliás, se a obra e a vida de Caetano são ímpares na cultura brasileira, Chico Buarque é um outro artista que tem uma relação especial com *Verdade Tropical* e com toda a trajetória de Caetano. Entre diferenças e sincronias, a música, mas também a literatura desses dois cantores, interação de maneiras difusas e em *Verdade Tropical* é a questão fundamental para que Caetano tenha, ao fim, escrito esse livro que orbita em torno da Tropicália passando por sua vida.

Como já foi dito acima, Caetano relata em *Verdade Tropical* que o primeiro convidado pelo jornal NYT para escrever um artigo sobre o Brasil teria sido Chico Buarque. Caetano foi chamado após a suposta recusa de Chico, e escreveu o artigo basicamente sobre a importância de Carmen Miranda para a Tropicália, o que culminou em *Verdade Tropical*. Mas a relação com Chico não para por aí.

*Verdade Tropical* pôs em cena um escritor Caetano que, à maneira Tropicalista, ocupou o lugar, que a princípio não era seu e sim de Chico Buarque. A oportunidade de lançar um novo objeto Tropicalista no mercado norte-americano (“ou seja no mundo”, como o próprio Caetano diz) foi tentadora demais para ele.

Nesse processo internacionalizante em que *Verdade Tropical* e Caetano se inserem, o que se constituiu foram duas Verdades não tão semelhantes assim. Caetano escreve em português e o texto é traduzido para o inglês, num processo descrito por Caetano no próprio livro. Contudo, o que temos depois disso são edições bastante diferentes, a americana certamente mais completa e com particularidades que merecem ser notadas: o livro publicado pela editora Alfred Knopf, no ano de 2002 em Nova Iorque, ao contrário da edição brasileira (Companhia das Letras), possui subtítulo, texto na orelha do livro, fotografias e um arranjo pouco diferente dos capítulos, além de um texto a menos, justamente o capítulo “Chico”. Essas duas *Verdades* não são apenas diferenças fortuitas que mereçam passar despercebidas.

Isso provavelmente para melhor realizar a tarefa de inserir não só o escritor Caetano no mercado norteamericano, mas toda a Tropicália e outros artistas que não faziam parte diretamente desse movimento no grande mercado de biografias dos Estados Unidos.

Essa é mais uma das tantos cruzamentos entre Caetano e Chico na trajetória dos dois. Já nos anos 70, no mesmo livro de ensaios *Uma literatura nos trópicos*, que traz “Caetano enquanto Superastro”, Silviano Santiago analisa em “Bom Conselho” as especificidades da produção de Caetano e Chico. Nesse texto, Silviano percebe que enquanto a Tropicália, ao incluir, por exemplo, Roberto Carlos em seu repertório está marcando aí “o limite entre o sério e o cafona, entre a responsabilidade e a distância crítica, entre Chico Buarque e eles”<sup>89</sup>. Enquanto, para Silviano, Chico Buarque seria onde “o sério e a responsabilidade se juntam criando uma concepção verdadeiramente ética do fenômeno cantor popular”<sup>90</sup>, em Caetano, Gilberto Gil e Gal Costa carregam a “máscara sorridente da comédia”<sup>91</sup>.

Mas se no início das carreiras desses cantores suas imagens estavam ligadas a lugares e concepções de arte até certo ponto antagônicas, com o passar do tempo houve uma aparente reconciliação entre eles. Apesar de que enquanto a Tropicália vivia o “desbunde”<sup>92</sup>, Chico estava vestido de smoking em pleno Festival da Canção, ainda que representassem lados opostos quanto à concepção de música que produziram em meados dos anos 70, os dois cantores se aproximaram e fizeram diversos trabalhos juntos, inclusive uma série de programas de televisão na Rede Globo já nos anos 80.

E é justamente para encerrar esse debate que polarizou os dois cantores que esse capítulo parece ter sido escrito e inserido apenas na edição brasileira de *Verdade Tropical*. Nesse capítulo, Caetano enumera as diversas vezes em que fora contraposto a Chico Buarque e o quanto isso o incomoda. Mesmo confirmando que havia uma “oposição inevitável entre o que fazíamos e o que Chico vinha fazendo”, Caetano escreveu esse capítulo de *Verdade Tropical* para deixar claro, para os leitores brasileiros ao menos, que admira profundamente Chico Buarque: ‘Não é de forma nenhuma o caso de termos estado brigando no

---

<sup>89</sup> SANTIAGO, Silviano. **Bom conselho** em *Uma literatura nos trópicos*. op. Cit., p. 165.

<sup>90</sup> Idem, p.164.

<sup>91</sup> Idem, p. 165.

<sup>92</sup> O desbunde, segundo Silviano Santiago, “não pode ser definido como se fosse um conceito e muito menos como se tratasse de uma *regra* de comportamento. É antes um *espetáculo* em que se irmanam uma atitude artística de vida e uma atitude existencial de arte confundindo-se. Levar a arte para o palco da vida. Levar a vida para a realidade do palco. Representar no palco a realidade da vida.”. Em: SANTIAGO, Silviano. **Caetano enquanto Superastro**. Op. Cit., p. 142.

passado e estarmos posando de sempre amiguinhos agora. Chico foi, em todas as oportunidades, o mais elegante, discreto e generoso de todos os nossos colegas”<sup>93</sup>. Caetano alega que a imprensa preferiu criar um desconforto entre esses grandes nomes da música brasileira ao invés de dar atenção à real e intensa desavença com Geraldo Vandré, “perfeitamente ignorada pela imprensa, agora e então”.<sup>94</sup>

Ao excluir o capítulo “Chico”, Caetano teria optado por suprimir essa polêmica do conhecimento do público norte-americano, mesmo que o suposto convite recusado por Chico tenha sido o estopim para *Verdade Tropical*. Se, como disse acima, a versão norte-americana do livro é mais “ilustrada”, a supressão de um capítulo, e especificamente deste capítulo, chama a atenção.

E se a trajetória musical dos dois cantores é, no geral, diversa, a obra escrita deles também o é. Caetano sempre subverteu a escrita e encarou o espaço literário – e a arte em geral – como lugar de experimentações, fragmentos e uma desconstrução dos gêneros tradicionais, evidente tanto nos textos compilados em *O mundo não é chato*<sup>95</sup> como em *Verdade Tropical*. Já Chico Buarque é escritor de romances<sup>96</sup>, sempre elogiado justamente pelo mesmo Roberto Schwarz que questiona Caetano Veloso, por exemplo, por não ser um narrador testemunhal-realista em diversas passagens de *Verdade Tropical*.

Pensando já nas outras diferenças entre as duas edições do livro, para além do ‘sequestro do capítulo “Chico” de *Tropical Truth*’, os elementos adicionados à edição norte-americana são fundamentais para que o livro cumpra seu papel de reinserção de Caetano e da Tropicália no cenário cultural internacional. A trajetória desse livro, que foi iniciada no convite para a escrita do artigo feita pelo editor do jornal *The*

---

<sup>93</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 229.

<sup>94</sup> Idem. p. 230.

<sup>95</sup> VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>96</sup> Em 2014, Chico Buarque publicou *O irmão alemão*, fruto de uma pesquisa que culminou na descoberta de um meio-irmão que viveria na Alemanha e teria sido gerado nos tempos da passagem de Sérgio Buarque de Holanda por lá. Segundo a narrativa, o recém-nascido Sérgio foi entregue a um orfanato, depois adotado, serviu o exército e, por mais insólito que possa parecer, também gravou discos. É a partir dessa novela real que Chico, o “inventor realista” segundo Schwarz, desenvolve uma narrativa por entre a biblioteca do pai, desenvolvendo um texto que, na falta de melhor nome, chamaremos de autoficcional. Até o momento da escrita desta dissertação, Roberto Schwarz não publicou nenhuma análise ou comentário a respeito desse livro.

*New York Times*, culminou em uma obra que oscila entre muitos tons (do cantor, do brasileiro, do vanguardista, do ensaísta e etc.) e que tem na edição feita nos EUA uma vontade de atender a um anseio local e, ao mesmo tempo, difundir a imagem de um Caetano Veloso envolto em uma aura de líder revolucionário dos trópicos.

## 2.2 SONS, FOTOGRAFIAS E AUSÊNCIAS

A escrita de *Verdade Tropical* possibilitou a Caetano criar novas pontes, recriar outras, omitir e realçar elementos quaisquer de sua memória e da sua vida por vir. E como não prometeu ser um almanaque da Tropicália e de sua vida, *Verdade Tropical* se permitiu, inclusive, uma seleção aleatória, o que acarreta no que um biógrafo cauteloso chamaria de faltas. Falo aqui do caso Torquato Neto.

A turnê de shows pelo Brasil entre 1978/79 rendeu a Caetano Veloso a canção “Cajuína”<sup>97</sup>, que retoma uma relação ao mesmo tempo direta e oblíqua entre o cantor e seu amigo e parceiro de composições que se suicidou anos atrás:

Cajuína

Existirmos: a que será que se destina?  
 Pois quando tu me deste a rosa pequenina  
 Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina  
 Do menino infeliz não se nos ilumina

Tampouco turva-se a lágrima nordestina  
 Apenas a matéria vida era tão fina  
 E éramos olharmo-nos intacta retina  
 A Cajuína cristalina em Teresina

Em “Cajuína Transcendental”<sup>98</sup>, José Miguel Wisnik faz uma análise cuidadosa dessa canção que, como tantas outras, expõe a vida, obra e suas fronteiras na trajetória de Caetano Veloso. Após escandir a canção, expor sua estilização da melodia, a “singeleza estilizada”<sup>99</sup> entrevista nas “regularidades do apelo somático do xote e as oscilações

---

<sup>97</sup> VELOSO, Caetano. **Cinema Transcendental**. Rio de Janeiro: Universal, 1979.

<sup>98</sup> Em: VILLAÇA, Alcides; BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. 1.ed. São Paulo: Ática, 2007, p. 191.

<sup>99</sup> Idem, p. 195.

sutis do sujeito da fala às voltas com o enigma do destino (...)”<sup>100</sup>, no final de sua análise é que Wisnik toca levemente a vida - que ele nomeia como “subtexto da canção” - inserida naquela composição de Caetano.

Wisnik toca quase que a contragosto nas questões que envolvem o suicídio do poeta e do encontro de Caetano com o pai de Torquato, que são os elementos centrais da canção, e mais do que isso, quando os faz é justamente para alertar que a relação da música com o suicídio de Torquato Neto é dispensável para o entendimento da canção: “Ao desvendar esse bastidor de ‘Cajuína’, do conhecimento do qual ela independe para vigorar em sua emoção transfigurada,(...)”<sup>101</sup>.

Com o intuito de mostrar como “Cajuína” dialoga “verticalmente” com a canção popular nordestina, ao mesmo tempo que “revisita a inocência que preserva sem deixar de ter a consciência problemática e vertiginosa da centrifugação do sujeito e do mundo”<sup>102</sup>, Wisnik se esforça para afastar a cena de um encontro entre Caetano e Dr. Helil, pai de Torquato, que está nos versos dessa canção que vai muito além de um rearranjo fortuito das memórias de Caetano. Por diversas vezes Caetano Veloso relatou o que está por trás da canção: uma visita ao pai de Torquato no Piauí tempos depois do suicídio do poeta:

Ele me levou para a casa dele, onde estava sozinho. Torquato era filho único e a mulher dele (Dr. Helil), estava hospitalizada. A casa era cheia de fotografias de Torquato nas paredes. Ficamos os dois sozinhos, ele me consolando. Ele pegou na geladeira uma cajuína, botou em dois copos e não falamos nada. Ficamos os dois chorando. Ele foi no jardim, colheu uma rosa menina e me trouxe. E cada coisa que ele fazia eu chorava. Fui para outra cidade do Nordeste, e no hotel escrevi essa música<sup>103</sup>

É certo que, como aponta Wisnik, não se faz necessário previamente conhecer essa história contada por Caetano para que a

---

<sup>100</sup> Idem, p. 195.

<sup>101</sup> Idem, p. 216.

<sup>102</sup> Idem, p. 217.

<sup>103</sup> Transcrição de uma fala de Caetano Veloso no programa Altas Horas, da Rede Globo, em setembro de 2011.

música seja “eficaz”<sup>104</sup> e apreciada. Mas a relação entre a memória desse encontro com o pai de Torquato e a canção também não é fortuita, e uma leitura mais apurada da canção e das vidas que circulam por ela mostra que a “Cajuína” é mais do que uma homenagem ao poeta, já que é exatamente nos versos da canção que se materializa a vida que aconteceu ali naquele encontro regado a choro e Cajuína em Teresina.

Os versos e a memória se misturam: que canção haveria sem o refrigerante, sem a rosa, sem o choro de Caetano<sup>105</sup> na casa do pai de Torquato Neto? Ao invés disso é em “Cajuína” que se dá o retorno da Coca-cola de “Sem lenço, sem documento”, em que o fatídico encontro de Caetano com Dr. Helil volta à vida, ou ganha vida. Então, justamente na fronteira entre a força do encontro e a canção é que estamos frente ao Caetano desnudo, quem sabe fechando o ciclo do luto pelo suicídio do amigo, sendo consolado pelo pai do filho suicida.

Essa passagem tão marcante na vida de Caetano não aparece em *Verdade Tropical*, e dado o peso da morte de Torquato e a força desse encontro em Teresina com Dr. Helil, cai por terra qualquer expectativa de ler o livro de Caetano como aquela sucessão de momentos cruciais e exemplares que preenchem outras (auto)biografias. Mas ao mesmo tempo, é nesse livro que Caetano permite que se rearranje a trajetória de vida que culminou em diversas outras obras do cantor. Por isso, esse “livro de memórias” de Caetano deve ser entendido mais como um ensaio sobre a relação entre a imaginação que atravessa o arquivo de Caetano do que um registro testemunhal da História, como Roberto Schwarz espera em “*Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*”<sup>106</sup>.

Esse gesto deliberado de captar o momento de um contato, de um choque, que há em “Cajuína” não é fortuito. Isso porque vida e obra de Caetano se fundiram, como já percebeu Silviano Santiago em “Caetano enquanto Superastro”. O que Caetano está fazendo ao citar a rosa, as lágrimas e o refrigerante é trazer para a canção a vida não em forma de homenagem, ou de uma reapresentação simbólica da vida: O que exala

---

<sup>104</sup> O conceito de eficácia da canção é de Luiz Tatit, com quem Wisnik dialoga a todo instante nesse e em outros ensaios. Ver: TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

<sup>105</sup> Sobre o encontro com Caetano, o pai de Caetano confessou um dia que “O rapaz (Caetano) chorava muito naquele dia”. Em: VAZ, Toninho. **A biografia de Torquato Neto**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

<sup>106</sup> SCHWARZ, Roberto. **Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo** em Martinha vs Lucrecia. Cia das Letras, 2002.

da canção é a próprio encontro com o pai de Torquato. Por isso a música fecha um ciclo, por ser essa extensão da vida de Caetano, ao mesmo tempo em que não foi usada em *Verdade Tropical* possivelmente para não trazer um tom fúnebre e sentimental ao livro, mesmo que Torquato tenha cumprido um papel central na Tropicália.

Por outro lado, *Verdade Tropical* é o palco onde Caetano pode reencenar suas criações, ao fazer da escritura de algumas passagens um novo olhar para o passado. O livro de Caetano reafirma como sua criação sempre foi interligada com o cinema, a fotografia e com outros tantos contatos com imagens. *Verdade Tropical* mostra como o fundamental nessa relação com as imagens é momento único e irrepetível do primeiro contato com as mesmas. Tão importante quanto a força intrínseca de cada imagem, o que marcou Caetano foi a cena, data, lugar e etc. dos encontros de suas retinas com fotografias e filmes.

Caetano reafirma em vários momentos que o cinema de Glauber Rocha foi combustível para a explosão da Tropicália, mas, sobretudo ressalta o quão impactante foi a cena de abertura de “Terra em Transe”, filme que começa com a famosa tomada aérea da Baía de Guanabara, acompanhada de um canto de candomblé que fizeram “seu coração disparar”<sup>107</sup>. Mas são as fotografias que, em momentos pontuais, atravessaram a obra e a vida de Caetano e são marcantes, como a todo instante reafirma-se em *Verdade Tropical*, porque além de impactantes, marcam um lugar e um momento que compuseram a aura desses encontros quase que catárticos de Caetano.

Uma das fotografias que viraram músicas chegou a Caetano nos tempos da prisão no Rio de Janeiro. A canção “Terra”<sup>108</sup> começa lembrando a passagem de Caetano pela prisão no Rio de Janeiro em 1968: “Quando eu me encontrava preso / Na cela de uma cadeia / Foi que vi pela primeira vez / As tais fotografias / Em que apareces inteira / Porém lá não estavas nua / E sim coberta de nuvens”. A foto que o astronauta William Anders, tripulante do ônibus espacial Apolo 8, fez do “nascido do planeta”, publicada na capa da revista *Cruzeiro*, chegou a Caetano Veloso na cela da prisão do batalhão militar, onde ele era interrogado pelos agentes do DOPS.

Os tempos da prisão, ainda que não tenham se convertido em um acerto de contas revanchista com seus algozes, é muito marcante no

---

<sup>107</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 94.

<sup>108</sup> VELOSO, Caetano. **Muito (Dentro da Estrela Azulada)**. Rio de Janeiro: Polygram, 1971

livro de Caetano. Mesmo que não tenha um “clamor” por justiça, é um tema que permeia o livro:

As muitas páginas que aqui dediquei ao episódio da prisão se explicam por ser este um livro sobre a experiência tropicalista vista de um ângulo muito pessoal meu. E se justificam por revelar o quanto eu era psicológica e, sobretudo, politicamente imaturo.

Caetano está consciente de que sua prisão não foi a maior punição aplicada naquele tempo aos artistas perseguidos – “concluo que minha prisão de dois meses foi um episódio que nem sequer mereceria referência”<sup>109</sup> –, o que não relativiza a violência que lhe foi aplicada pelo Estado.

“Terra” marca um anticlímax ao subverter o que se espera de um artista- intelectual-participante alinhado, em certa medida, com a esquerda que resistia à ditadura militar. Caetano não reagiu ao episódio da prisão de 1968 compondo uma canção autobiográfica, mais “panfletária” ou mais “realista” no sentido marxista da palavra. Caetano libertou sua canção de qualquer compromisso estético imposto pela necessidade de usar esse momento para defender o nacional frente ao capitalismo que usava a força militar para impor uma nova fase na América Latina. Ao invés disso, Caetano canta para uma imagem que comoveu não só a ele, mas a toda uma geração que viu sua casa de uma nova perspectiva. O espaço sideral e o infinito do universo são como pontos de fuga do Caetano prisioneiro dos militares.

Outra fotografia que marca Caetano e *Verdade Tropical* envolve outra vez Carmen Miranda. De tudo que ela disseminou na Tropicália, o fato de ter sido uma artista muito famosa já no cinema e na TV de seu tempo, ela se tornou visualmente uma figura mítica, e sua imagem se fixou no imaginário do mundo como nenhum brasileiro havia conseguido até então. Suas roupas, seus filmes e toda uma vida foram expostos em canções, imagens e gestos que a transformaram em uma figura única, paradoxal e imagneticamente impactante. Carmen, por um lado, incorporava uma figura brasileira hollywoodianamente caricaturada, mas que era sobretudo uma sambista que encantava Caetano e todos que frequentavam o 2002<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> VELOSO, CAETANO. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 404.

<sup>110</sup> “2002” era o número do apartamento de Caetano Veloso no cruzamento das ruas Ipiranga com a São Luís, no centro de São Paulo, local de vários encontros



Caetano percebeu que muito da tensão gerada pela Tropicália correspondia com o que Carmen representou na cultura brasileira e internacional anos antes da explosão da Tropicália. Uma foto em especial caiu-lhe como um meteoro e abriu caminho para que ele entendesse melhor seu lugar como artista:

De sexo literalmente à mostra, sorrindo nos braços de César Romero, que vim a ver publicada nos anos 70 na revista *Interview*, parecia a subversiva confirmação do aspecto profundo tanto na caricatura que ela se tornara quanto da cultura que a divulgou.<sup>111</sup>

Essa fotografia, que deflagra em Caetano uma nova face do paradoxo Carmen Miranda, que era, por um lado, uma grande cantora de sambas, ao mesmo tempo em que se consolidava como uma espécie de produto caricato vendido e explorado na *mass culture* - o que de certa forma envergonhava a geração de Caetano. Mas o mito, ou o signo<sup>112</sup>, Carmen Miranda alimentou diversas questões caras à Tropicália como a androginia, a homossexualidade, o travesti e também as relações de Caetano com essa mesma *mass culture*.

Enquanto que a fotografia de “Terra” chegou a Caetano quando ele estava na prisão, a de Carmen de “sexo involuntariamente à mostra” foi vista pela primeira vez por ele nos tempos de seu exílio em Londres, nessa mesma Londres cantada em “London London”<sup>113</sup>: “I’m wandering round and round, nowhere to go / I’m lonely in London, London is lovely so / (...) Green grass, blue eyes, grey Sky / God bless silent pain and happiness”, ou seja, a foto dessa Carmen exposta e sorridente contrasta com uma Londres carregada de tensão e angústia, que se mostra como um lugar interessante porém cinza e solitário para Caetano naquele momento. A foto de Carmen cheia de luz, cores e traços estereotipados do Brasil que Caetano deixara forçadamente para trás, de certa forma desnorteou o cantor não só por se tratar de uma foto por si só simbólica – “que outra estrela havia sido exposta assim até então?”,

---

e que foi ‘batizado’ com esse nome. ‘2002’ também é um dos capítulos de *Verdade Tropical*.

<sup>111</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 262.

<sup>112</sup> VELOSO, Caetano. **Carmen Miranda Dadá** em *O mundo não é chato*; Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

<sup>113</sup> VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Universal, 1971.

se pergunta Caetano - mas que tem seu impacto redobrado pela contingência nem um pouco fortuita do olhar a partir desse exílio.

“London London” também é o título de um capítulo de *Verdade Tropical*, um dos momentos onde a narrativa fica mais intrincada entre tantos acontecimentos e memórias difusas de Caetano. O capítulo começa anunciando que não foram tempos de alegria e turismo: “Os anos que vivemos ali foram como um sonho obscuro para mim”<sup>114</sup>. Mais à frente, Caetano relembra que “Londres representou para mim um período de fraqueza total”, o que contrasta com a luminosidade da foto de Carmen sorridente e ‘exposta’.

Outra vez um anticlímax: ao invés de cantar romanticamente as palmeiras e os gorjeios de pássaros de sua saudosa terra natal, ao mesmo tempo em que não atende aos anseios da esquerda alinhada com algum sentimento nacionalista que poderia afligir o exilado. Ao invés disso, Caetano reivindica a conturbada e paradoxal Carmen Miranda e diz que aquela foto é, antes de tudo, vanguarda: “A iluminação, o cenário, a pose, a fantasia eram Carmen Miranda. O sexo exposto era Dada”<sup>115</sup>. A fotografia foi tirada em uma pausa das gravações de um filme, ou seja, é uma foto não da atriz Carmen, mas da mulher, o que no fim das contas já era indissociável àquela altura, o que Caetano capta e reelabora na construção de si como “superastro pop”.

“É proibido proibir” é outro caso emblemático envolvendo música, fotografia e a história da Tropicália. *Verdade Tropical* tem um capítulo homônimo à canção, e mais uma fotografia surge no mural que é o texto de Caetano. Esse capítulo se inicia assim:

Acho que foi ainda em maio de 68 que Guilherme me mostrou a reportagem da revista *Manchete* sobre os estudantes em Paris, na qual ele tinha encontrado a fotografia em que se lia, pichada numa parede, a frase “É proibido proibir” (que Buñuel em suas memórias diz ter sido tomada pelos estudantes aos surrealistas), a seu ver excelente para ser transformada em música

E não por acaso, quando Caetano retorna às fotografias, sempre se faz necessário criar um contexto onde cada fotografia emerge, e essa espécie de aura que reveste esse momento em que Caetano se depara

<sup>114</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 413.

<sup>115</sup> VELOSO, Caetano. Carmen Miranda Dada em **O mundo não é chato**; Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 81.

com cada fotograma é tão importante quanto o conteúdo de qualquer dessas imagens. A frase de Buñuel é naturalmente potente, e aquela na França caía como uma luva para os movimentos que tomavam as ruas. Mas o fato dessas palavras chegarem a Caetano via fotografia é muito sintomática e um indício constante em *Verdade Tropical*.

Isso porque as fotografias marcam, sobretudo, uma data e um lugar. Em um texto para um livro de fotografias do japonês Kishin Shinoyama, uma compilação de fotos em preto e branco de Shinobu Otake nua<sup>116</sup>, Derrida pensa no momento irrepitível que é inerente a todo fotograma: “quando digo e repito dessa jovem que ela é única, quero dizer como *única vez*. Ela significa e dá a pensar o impensável: uma só vez. A fotografia marca uma data”. É o que todas essas fotografias revelam de Caetano: a prisão, o exílio, o maio de 68 e outros tantos encontros que o fotograma provoca.

Derrida, ainda pensando sobre a mesma fotografia de Shynoiama, percebe que além do valor do irrepitível que cada fotografia traz consigo, ou seja, além de carregar consigo data, assinatura e lugar, é justamente entre a referência (a modelo) e a imagem (a fotografia) que se dá o que ele chama de *confusão erótica*, que está diretamente ligada ao instante único de cada fotografia:

A confusão entre a existência real do referente, de um lado, e o fotograma, de outro, produz ela própria o que poderíamos chamar de *confusão erótica*, a perturbação do desejo que avança na direção do outro, o outro inegável mas apenas prometido através de seu duplo, através do véu, do filme, da película do simulacro, através da emoção pudica, da emoção do pudor e do próprio véu, e logo da verdade, emoção desinteressada, emoção sem medida, isto é sublime, a renúncia infinita ao coração do desejo, esta jovem aqui, ela e não uma outra, inseparável do olho fotográfico ao qual ela foi uma vez exposta, mais de uma vez mas a cada vez uma única vez.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> A modelo Kishin Shinoyama está, nessa foto em preto e branco, olhando para o lado, tapando a boca com a mão esquerda enquanto seu seio direito está à mostra. DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979 – 2004)**. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2014.

<sup>117</sup> DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979 – 2004)**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014, p. 308 – 309.

*Verdade Tropical* se reveste dessas camadas de fotografias que revelam-se pelo texto enquanto as fotografias emaranhando o texto são também mais um indício perturbado do texto, que retiram outra vez *Verdade Tropical* dos paradigmas da ficção realista romanesca reivindicada por Schwarz. Caetano está mais para a *confusão erótica* derridiana do que para a precisão do relato comprometido com a História.

Terra, Carmen e a pichação emanam junto com a vida que circunscreve cada fotograma que chegou a Caetano. Mais do que imagens analisadas cartesianamente, as fotografias em *Verdade Tropical* se convertem em uma escrita revestida, à sua maneira, pelo *punctum* barthesiano, ou seja, isso que podemos definir como um detalhe singular impossível de ser previsto, se sobressai nas imagens. Na fotografia de Kertész, que representa um rabequista cigano e cego conduzido por um jovem, o *punctum* é a rua de terra batida, onde Barthes reconhece pequenas cidades da Hungria e Romênia. Outra foto exemplar é a de Andy Warhol, fotografado por Duane Michals, onde o *punctum* seriam as unhas um pouco repelentes, ao mesmo tempo moles e sem cutícula, onde Warhol esconde o rosto com as mãos<sup>118</sup>.

Barthes, em *A câmara clara*, se lança na empreitada de buscar entender “por que traço essencial ela [a fotografia] se distinguia da comunidade das imagens”<sup>119</sup>, e a partir dos conceitos de *studium* e *punctum*, ou seja, entre uma fotografia documental/histórica submetida a uma análise (a um “campo de estudo”) e a percepção de algum ponto que toca com a pungência que corta e marca, Barthes fica com essa segunda fotografia, mais próxima da fruição reivindicada em “O prazer do texto”<sup>120</sup>.

O *punctum* é o que aproxima a fotografia da biografia para Barthes:

ela [a fotografia] me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um “eu” que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gesto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços

---

<sup>118</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>119</sup> idem

<sup>120</sup> idem

biográficos que (...) me encantam tanto quanto certas fotografias (...)<sup>121</sup>

As fotografias em *Verdade Tropical* reforçam que “datar é uma das formas de assinar, uma das formas de empregar a função-autor”<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> idem

<sup>122</sup> WOLFF, Jorge. O Pensador Airado em Revista Landa, n. 2, vol 2. 2014.

Disponível em < [http://issuu.com/landarevista/docs/dossier\\_aira\\_\\_landa\\_2014](http://issuu.com/landarevista/docs/dossier_aira__landa_2014)>, acesso em dezembro de 2014.



### 3 VERDADES ANTIBIOGRÁFICAS

A escrita de *Verdade Tropical* é marcada por uma hesitação constantemente reiterada durante a narrativa. Por um lado, aparentemente há uma insegurança de quem pressente estar tocando em um objeto sagrado, na medida em que Caetano é um dos cantores que mais interagiu com a literatura, tanto nas canções como em diversos textos que foram publicados desde os anos 60, mas nunca havia se comprometido com um trabalho tão extenso e laborioso como esse. Caetano nunca parou de tocar, compor e gravar músicas, o que obrigou a escrita de *Verdade Tropical* a ser submetida aos intervalos da turnê de shows do disco “Circuladô” em 1997:

Prometi a mim mesmo planejar minha vida de modo a poder parar em casa por pelo menos um ano para escrevê-lo. Incapaz de cumprir tal promessa, terminei tendo de usar furtivamente os intervalos de gravações, as madrugadas em hotéis depois de shows em excursões, as folgas dos ensaios e as (poucas) horas vazias das férias de verão em Salvador para fazê-lo.

Essa condição de escrita nos intervalos, ou seja, literamente entre os shows das turnês, é uma marca tão importante como as próprias memórias e elaborações sobre seu passado e sobre as relações entre todos que passaram por sua vida. E não por acaso, a escrita de *Verdade Tropical* não corresponde à imagem romantizada do escritor de memórias: um texto reflexivo, de rememoração e escrito como se representasse o último ato da história da vida desse escritor.

Caetano em diversas passagens do livro relata a hesitação que lhe aflige quando está a escrever o livro, mesmo tendo ele já uma considerável relação com a escrita anterior a *Verdade Tropical*. Mesmo assim, não nega que aceitar o desafio que se impôs em *Verdade Tropical* serviu como combustível para enfrentar a insegurança de se colocar no papel de escritor desse livro que seria um tentativa de interligar tantas ideias e memórias:

quando me dei conta que aceitaria a tarefa, vi logo que, para mim intimamente, se tratava também de um pretexto para escrever e até para ler mais. Era um convite para eu realizar o sonho de me

aproximar dos livros, diante dos quais sempre me senti intimidado.<sup>123</sup>

Ao que se sabe, Caetano sempre esteve próximo dos livros. No próprio *Verdade Tropical* Caetano conta como sua vida mudou a partir de certos textos com que teve contato ainda na primeira infância em Santo Amaro da Purificação. A aproximação que assusta Caetano é com a caneta, não com a leitura. Aparentemente para criar coragem, Caetano divide com o leitor essa espécie de culpa semelhante à de um intruso, certamente porque essa seria a maior aventura literária de Caetano, com encomenda e muita expectativa.

A fim de disfarçar esse incômodo, Caetano lança mão de certos recursos para que o narrador sinta-se à vontade para, enfim, se libertar em *Verdade Tropical*. Convocar outras mãos e vozes, entre escritores renomados e “incentivadores” vindos da esfera íntima (amigos e família) para forjarem juntos a formação de um leitor/escritor. Caetano, num gesto certamente anti-nietzscheano, abre o livro agradecendo ao escritor Rubem Fonseca que, após ler os manuscritos de *Verdade Tropical*, “aconselhou (na verdade impôs) três cortes curtos e precisos como as frases que o fizeram famoso”<sup>124</sup>, enquanto que Nietzsche em *Ecce Homo* está incomodado com o fato de já ter um nome famoso apesar de não ter sido lido de fato.

Trazer outras mãos e outros livros para dar respaldo à narrativa é um recurso comum em textos em primeira pessoa. Sylvia Molloy, em *Vale o Escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*, analisa um *corpus* literário de territórios e tempos distintos aos de Caetano e de *Verdade Tropical*, contudo, a evocação a outros livros, escritores e a cenas de leitura são vetores que mais se reiteram nesses textos analisados por ela e que podem ser percebidos no livro de Caetano. Molloy, lendo certos textos autobiográficos da América hispânica do século XIX, chamou a atenção para a reiteração das cenas de leitura que aparecem em diversos tipos e textos autobiográficos. Mesmo que, como ela própria afirma já no princípio de sua análise, as “referências a livros podem tomar muitas formas”<sup>125</sup>, Molloy percebe como o ato de ler nessas autobiografias, além de ser frequentemente dramatizado, “não corresponde necessariamente ao primeiro livro lido na infância. A

---

<sup>123</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 499.

<sup>124</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit.

<sup>125</sup> MOLLOY, Sylvia. **A escrita autobiográfica na América hispânica**. Chapecó: Argos, 2003, p. 33.



experiência envolve um reconhecimento da leitura que é qualitativamente diferente da leitura praticada anteriormente: um livro (...) se destaca sobre muitos outros”<sup>126</sup>. Na casa de Caetano, na Rua do Amparo, em Santo Amaro da Purificação, onde “descobriu o sexo genital, aconteceram os momentos decisivos que ele elenca na primeira parte de *Verdade Tropical*: “Ali eu descobri o sexo genital, vi *La strada*, me apaixonei pela primeira vez (...) li Clarice Lispector e – o que é mais importante – ouvi João Gilberto”.

Outro que também está nessa lista de agradecimentos é Rodrigo Velloso, irmão mais velho de Caetano, que não interveio diretamente no texto de *Verdade Tropical*, mas foi ele o responsável por apresentar Caetano, ainda nos anos 50, à literatura de escritores que aparecem a todo instante como fundamentais para o cantor: Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto, cujas obras o fizeram “amar os livros com uma profundidade que supera a falta de intimidade que ainda hoje tenho com eles”<sup>127</sup>. Rodrigo representa, de certa maneira, a figura do mentor que Molloy também detecta como recurso recorrente na criação das cenas de leitura nas autobiografias. Se “frequentemente se associa a cena de leitura a um mentor – um professor real ou, mais genericamente, um guia para a leitura da crianças”, responsável por criar o momento em que “um livro (...) subitamente se destaca sobre muitos outros”<sup>128</sup> na infância desse autobiógrafo. Esse e outros recursos que compõem as cenas e leitura, segundo Molloy,

alertam o leitor para o fato de que ele está ‘em literatura’ – que a autobiografia é, na verdade, uma construção literária. A importância dada à cena de leitura na juventude do autobiógrafo pode ter sido originalmente feita como um truque realista, destinado a dar verossimilhança (...) a uma história de escritor. Na verdade, funciona como uma estratégia auto-reflexiva que confirma a natureza textual do exercício autobiográfico, relembrando-os do livro por trás dele<sup>129</sup>

Justamente por ser um cantor, o que recai como um estigma nos ombros do Caetano escritor, é quase que necessário criar a atmosfera do

---

<sup>126</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Op. Cit., p. 25.

<sup>127</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Op. Cit., p. 499.

<sup>128</sup> MOLLOY, Sylvia . Op. Cit. p. 34.

<sup>129</sup> Idem.

“estar em literatura”. Mas Caetano, como se sabe, já manifestou diversas vezes e de diversas formas sua relação com a literatura. Clarice Lispector e Guimarães Rosa já estão com Caetano em literatura muito antes da escrita de *Verdade Tropical*. Mas o gesto de indicar no começo do livro o débito que tem com suas referências carrega ali esse esforço de literariedade no contexto de *Verdade Tropical*.

Mas mesmo com tantos ingredientes típicos de autobiografias, o projeto de *Verdade Tropical* é, de certo modo, singular porque relativamente poucos cantores brasileiros se aventuraram tanto na escrita como Caetano e por transgredir diversos paradigmas tradicionais da autobiografia de artista.

Caetano não escreve com a ingenuidade de quem entende o texto como um mero veículo de uma história íntima e triunfal do autor. O desafio mesmo era manter alguma linearidade e a verossimilhança durante toda a narrativa, já que sempre preferiu o texto breve, muitas vezes experimental e fragmentário.

Como sempre esteve ligado a estéticas vanguardistas, Caetano, de certa maneira, reverberou o esgotamento com o romanesco “tradicional”. Em uma entrevista publicada em 2001<sup>130</sup> ele retoma essa questão em “termos literários” comparando *Ulisses* e *Finnegans Wake* de James Joyce:

[*Ulisses*] é um livro muito interessante e fascinante. Mas é curioso, há um aspecto do *Ulisses* que na verdade eu não acho no *Finnegans Wake* – sempre muito bem escrito e dá muito show de bola em várias direções, é muito estranho e muito interessante, mas tem alguma coisa de chato. O *Finnegans Wake* nunca é chato, porque nunca dá a impressão de que você precisa ler realmente tudo [*ri*]. Você lê qualquer pedacinho e é um relâmpago de beleza, de luz literária. *Ulisses* é bonito, mas como é narrativo... É muito estranho que apareça essa contradição.

A contradição nunca foi problema ou coisa estranha às obras tropicalistas, o que parece ter sido reiterado em *Verdade Tropical*. Nos capítulos do livro essa liberdade já se mostra: divididos em três seções, os capítulos vão de “Alegria, alegria” e “É proibido proibir” a “Narciso

---

<sup>130</sup> Entrevista intitulada “Outras Palavras”. Revista Cult, ano V, n. 49, p. 39 - 63.

em férias” e “Língua”, passando por “2002” e “Bethânia e Ray Charles”. Mas a análise do sumário de *Verdade Tropical* nos leva imediatamente à comparação da edição brasileira com a norte-americana, não exatamente por questões de tradução, mas porque há diferenças entre a quantidade de capítulos das duas edições. Cabe pensar se o acontecimento está ligado à liberdade de criar duas *Verdades* ou se o que gerou essa diferença foi algum interesse editorial específico – da editora norte-americana no caso.

O livro em inglês tem um segundo nome, na verdade um subtítulo: “*Tropical Truth: a story of music & revolution in Brazil*”, estampado em letras coloridas sobre uma foto na capa, já apontado para a caracterização de um Caetano Veloso ativista. Na orelha dessa edição, um texto explica ao leitor que esse livro de Caetano

conta a heroica história de como, no final dos anos 60, ele e um grupo de amigos do estado nordestino da Bahia criaram o *Tropicalismo*, o movimento que sacudiu a cultura brasileira – e a ordem civil – desde sua base e transportou uma nação das margens política e econômica mundial para a vanguarda pop.<sup>131</sup>

Além de apontar o autor do livro como o “artista mais famoso do Brasil, um dos maiores compositores populares do século passado”, esse texto corrobora os efeitos causados pelas fotografias inseridas na edição norte-americana do livro: a de reforçar no imaginário do leitor estrangeiro o papel catalizador de Caetano para os movimentos a contracultura brasileira.

*Tropical Truth* traz então uma sequência de fotografias, que vai de Glauber Rocha a Hélio Oiticica, passando por imagens do programa do Chacrinha e dos festivais da canção. O texto “instrutivo” (e anônimo) da orelha de *Tropical Truth* dá o tom grandioso da história que segue:

Reconta a odisseia de uma brilhante constelação de artistas: Caetano e sua irmã Maria Bethânia, a rainha da música brasileira; o gênio da música negra Gilberto Gil, o colaborador mais próximo de Caetano [agora juntos em turnê], com quem ele foi preso e exilado; e a grande diva Gal Costa; o

---

<sup>131</sup> Tradução minha

revolucionário cineasta Glauber Rocha. Os irmãos Campos, os astros da poesia concreta, que estavam entre os mentores dos tropicalistas. Aqui uma confluência sem paralelos de intelectualidade e pop, a consequente gênese do que se tornou uma das mais radicalmente (*widly*) bem sucedidas exportação cultural produzida por uma nação outra que não os EUA.

As edições<sup>132</sup> brasileiras do livro não trazem nem subtítulo, nem texto na orelha, nem fotografias e nem um *glossary of brazilian terms*, que traz verbetes como “cachaça” e “brega”. Há ainda, na edição norte-americana, a ausência já citada do capítulo “Chico” e a inserção de dois capítulos na primeira parte do livro: “Bossa Nova” e “To Hell with Everything and I’ll Give You Heaven: Brazilian Rock”, a fim de contextualizar o leitor estrangeiro no panorama cultural e artístico onde se manifestou a Tropicália no Brasil.

Mas mesmo que a edição norte-americana carregue esse tom de criar um ambiente que aproxime Caetano das principais referências de lá, algo que confirmaria a subserviência aos EUA sugerida por Roberto Schwarz, o texto de Caetano não se furta à provocação. Nas primeiras linhas do capítulo posterior à introdução, “Elvis e Marilyn”, ou seja, a abertura de fato do livro é exatamente essa: “Costumo dizer que, se dependesse de mim, Elvis Presley e Marilyn Monroe nunca teriam se tornado estrelas”, mesmo que logo em seguida o texto compense essa espécie de afronta dizendo que ele fora provavelmente o primeiro a cantar *Coca-Cola* em uma letra de música no Brasil.

A relação íntima com os Estados Unidos, como veremos no próximo capítulo, é ponto central em *Verdade Tropical*. Mas os EUA e os norte-americanos causam impacto sobre Caetano há tempos:

#### AMERICANOS<sup>133</sup>

Americanos pobres na noite da Louisiana  
Turistas ingleses assaltados em Copacabana  
Os pivetes ainda pensam que eles eram  
americanos

<sup>132</sup> 1ª ed. e edição de bolso

<sup>133</sup> Nos shows do disco já citado “Circuladô” Caetano gravou um ‘pot-pourri’ que começava com uma versão voz e violão de “Black or White”, de Michael Jackson, e terminava com “Americanos” sendo declamada (literalmente lida) por Caetano no palco.

Turistas espanhóis presos no Aterro do Flamengo  
 Por engano  
 Americanos ricos já não passeiam por Havana  
 Veados americanos trazem o vírus da AIDS  
 Para o Rio no carnaval  
 Veados organizados de São Francisco conseguem  
 Controlar a propagação do mal  
 Só um genocida potencial  
 - de batina, de gravata ou de avental -  
 Pode fingir que não vê que os veados  
 - tendo sido o grupo-vítima preferencial -  
 Estão na situação de liderar o movimento  
 Para deter a disseminação do HIV  
 Americanos são muito estatísticos  
 Têm gestos nítidos e sorrisos límpidos  
 Olhos de brilho penetrante que vão fundo  
 No que olham, mas não no próprio fundo  
 Os americanos representam boa parte  
 Da alegria existente neste mundo  
 Para os americanos branco é branco, preto é preto  
 (E a mulata não é a tal)  
 Bicha é bicha, macho é macho,  
 Mulher é mulher e dinheiro é dinheiro  
 E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se  
 Concedem-se, conquistam-se direitos  
 Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime  
 E dançamos com uma graça cujo segredo  
 Nem eu mesmo sei  
 Entre a delícia e a desgraça  
 Entre o monstruoso e o sublime  
 Americanos não são americanos  
 São velhos homens humanos  
 Chegando, passando, atravessando.  
 São tipicamente americanos.  
 Americanos sentem que algo se perdeu  
 Algo se quebrou, está se quebrando.<sup>134</sup>

### 3.1 PÓS, RESTOS E AIRA

Em “Literatura e vida Literária”, a uma certa altura Flora Süssekind discorre sobre como a “polêmica e a discussão intelectual

---

como espetáculo” foram um dos principais pontos de debate e disputa nos ‘anos de autoritarismo’<sup>135</sup> no Brasil da segunda metade do século XX. Para exemplificar esses acontecimentos, Flora cita um debate envolvendo Roberto Schwarz e Augusto de Campos, que se deu no suplemento dominical *Folhetim* da Folha de São Paulo, nos meses de março e abril de 1985. O que estava em debate era o poema *Pós-tudo*, que Schwarz resume como “uma forma comprometida com a reiteração do lugar-comum”. Longe de iniciar aqui uma discussão sobre o concretismo, o que vale ressaltar é a resposta de Augusto de Campos a esse comentário de Schwarz, porque nela o poeta critica o ensaísta por insistir em uma abordagem incoerente com a obra analisada, fruto da abordagem sociológica do crítico que “tenta tomar como objeto a poesia, o texto que não dá para ser lido apenas ‘como se fosse prosa’”<sup>136</sup>.

É o que Schwarz faz quando fala em “quase-romance” e que coloca o livro de Caetano como a narrativa de um herói trágico que se recusa a contemplar todos os requisitos de um texto que deveria acertar as contas com o passado. Schwarz esboça, à sua maneira, comentários elogiosos à Tropicália e a Caetano. Isso aparece tanto no ensaio de 2012 quanto na entrevista que concedeu à Folha de São Paulo como réplica à resposta de Caetano dada ao mesmo jornal:

A Tropicália do fim dos anos 60 debochava - valentemente- do Brasil pós-golpe, quando a ditadura buscava conjugar a modernização capitalista ao universo retrógrado de "tradição, família e propriedade". A fórmula artística dos tropicalistas, muito bem achada, que juntava formas supermodernas e internacionais a matérias ligadas ao atraso do país patriarcal, era uma paródia desse impasse. Ela alegorizava a incapacidade do Brasil de se modernizar de maneira socialmente coerente.<sup>137</sup>

Mas o que há é uma impossibilidade na raiz dessa relação Caetano-Schwarz, um muro teórico, estético, político e etc. que se

---

<sup>135</sup> SüSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária : polemicas, diarios & retratos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985, p. 94.

<sup>136</sup> Idem, p. 38.

<sup>137</sup> SCHWARZ, Roberto. **Cortina de fumaça**, disponível em , <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml> >, acesso em fev. de 2015.

mostra de diversas formas nas falas do crítico dialético: “"Cultura e Política" foi escrito em 1969, na hora pior da ditadura e logo após a eclosão da Tropicália. "Verdade Tropical", de Caetano, que **reapresenta** aqueles tempos, foi publicado trinta anos depois, em pleno triunfo neoliberal”<sup>138</sup>. Schwarz está aí ratificando o que o texto de Caetano faz ou deveria fazer com a história: reapresentar, representar textualmente uma memória, esse que, no caso, soa como um objeto, quase que concreto, que deve ser espelhado em *Verdade Tropical*.

Flora Sussekind é uma dessas vozes a se rebelar contra essa espécie de monopólio do naturalismo na literatura brasileira pós-64, tanto na produção literária em si quanto na crítica, que a essa altura já soa como um espectro vigilante.

O fantasma naturalista-documentalista permanece vivo e ativo tanto no que diz respeito a sua produção discursiva quanto a sua recepção crítica. O que se comprova, ainda no início do século XXI, com a invocação e a execração sintomática que dele segue fazendo Flora Sussekind, praticamente nos mesmos termos com que o imaginava a colega e conviva Ana Cristina César<sup>139</sup>.

*Verdade Tropical* naturalmente reverbera essa tensão crítica que envolve essa literatura pós-64, e mesmo que haja um impulso automatizado em resumir o livro a uma autobiografia de cantor, Caetano esquiva a escrita de seu livro provocando a crítica: rejeita claramente a estante do autobiográfico; não se resume apenas uma revisão do passado; traz as marcas da escrita entre shows e viagens, ou seja, traz a vida sem assepsia da escrita; assim como usa o recurso de *literarizar* sua obra citando outros livros e escritores e, sobretudo, leituras.

A armadilha da ‘biografia de artista’ ronda, inevitavelmente, *Verdade Tropical*. O argentino César Aira fez uma síntese desse tipo específico de literatura em “Cecil Taylor”, esse texto que é uma espécie de perfil biográfico do pianista nova-iorquino:

Los niños leen las biografías ilustradas de los músicos célebres, que siempre son niños músicos, poseídos por un genio misterioso. Entienden la

---

<sup>138</sup> idem

<sup>139</sup> idem

lengua de los pájaros y se duermen oyendo el murmullo de los arroyos. Los obstáculos que se interponen en su carrera no provienen de la realidad sino de la ficción aleccionadora. Tienen una marcada semejanza con la vida de los santos: las persecuciones y martirios son herramientas del triunfo. Porque todos los santos tuvieron éxito. Y no sólo ellos, y los niños músicos: todos los biografiados tuvieron éxito, ganaron la competencia. De los innumerables hombres que vivieron, la Historia rescata sólo a los ganadores, y ése es el límite de sus moralinas humanitarias. Debido a su banalidad esencial, a sus convenciones inmutables, estos relatos de vidas permanecen poco en la memoria (terminan confundiendo unos con otros) pero por eso la deforman menos: le injertan definitivos toboganes irisados que van del punto A al B y del B al C, y cuando se apaga la luz los puntos se ilumina, son las almas bellas que se han ido al cielo a formar constelaciones y horóscopos. Imposible no desconfiar de esos libros, sobre todo si han sido el alimento primordial de nuestras puerilidades pasadas y por venir. “Antes” estaba el éxito futuro, “después” estaban sus recompensas deliciosas, tanto más deliciosas por haber sido objeto de puntualísimas profecías. <sup>140</sup>

É, então, entre essas duas margens que *Verdade Tropical* emerge, rejeitando dois limites, duas fórmulas estanques: o testemunho documental-naturalista, por um lado, e a biografia *sucess story* de outro. Cesar Aira, aliás, não aparece aqui fortuitamente. Ele é um dos escritores que estão na mira de Josefina Ludmer quando ela elabora suas teses sobre a necessidade de olhar para essas obras das chamadas literaturas pós-autônomas.

Todos os morfemas “pós” e “pré” que abundam nas teorias críticas são dignos de contestação, e esse caso não foge à regra. Assim como é de se colocar em xeque a possibilidade de falarmos em uma literatura efetivamente “pós-literária”. Os efeitos e alcances dessa “arte autônoma” também estarão sempre em discussão<sup>141</sup>, mas o que vale aqui

<sup>140</sup> AIRA, Cesar. **Cecil Taylor**. Buenos Aires: Mansalva, 2011, p. 15.

<sup>141</sup> Em “**Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia**”, Raul Antelo pensa nas consequências do uso indiscriminado desse conceito: “em diálogo recente com



é partir desse olhar específico de Ludmer para pensar um caso como o de *Verdade Tropical*.

Quando está desenhando essa cartografia dessa “nova” “literatura”, Ludmer está mirando

em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem. Terminam formalmente as classificações literárias; é o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da “literatura pura” ou “da literatura social” ou comprometida, da literatura rural e urbana, e também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. Não se pode ler essas escrituras com ou nesses termos; são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam.<sup>142</sup>

A subversão sutil a que se propôs Caetano foi fazer *Verdade Tropical* oscilar justamente entre a história e a ficção, entre a memória coletiva e a escrita descompromissada com a representação do passado. Mesmo que o livro esteja pautado por nomes e acontecimentos que são indubitáveis, há de se perceber a liberdade desse texto que se desdobra entre a vida e a memória sem as amarras desse ou daquele gênero literário consagrado.

Por não ter assumido nenhum compromisso com a realidade dos fatos, Caetano faz da memória um suporte para que ele possa jogar com ela e com o leitor. Como, por exemplo, em um trecho onde retoma sua experiência – traumática – com as alucinações provocadas por um chá de auasca, cujos efeitos retornaram à sua mente mesmo muitos meses

---

Gayatri Spivak, David Damrosch externava seus temores de que conceitos como pós-autonomia se tornassem “culturally deracinated, philological bankrupt, and ideologically complicit with the worst tendencies of global capitalism”. Talvez por esse motivo outros pensadores, dentre eles, Boris Groys, ainda renovam o crédito ao conceito de autonomia, mesmo que em plano reconfigurado, digamos, an-autonômico.” Disponível em < <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-010/autonomia-pos-autonomia-an-autonomia-raul-antelo/> >, acesso em março de 2015.

<sup>142</sup> LUDMER, Josefina. Op. Cit.

depois de ter ingerido a tal substância. Nessa passagem Caetano retoma uma “suposta” conversa dos tempos do seu exílio em Londres nos anos 70:

Mas ouvi pelo menos um relato de experiência com auasca em que o sujeito, um brasileiro branco (ou pelo menos muito mais passível de ser qualificado como tal do que eu), viu multiplicarem-se durante horas diante de si chineses, homens e mulheres chineses que formava, com seus chapéus tipicamente chineses, as mais variadas composições decorativas. Não me pareceu que ele tivesse atribuído a essas visões o valor afetivo e religioso que atribuí às minhas. Mas a semelhança entre as duas experiências (e a inexistência de fatos que o desmintam), me leva a crer que uma exacerbação da capacidade lúdica de criar padrões decorativos pode ser desencadeada por uma droga como aquela. E que a produção dessas imagens pode ou não estar acompanhada de uma exaltação do dom de amar, entender e julgar.<sup>143</sup>

Reforçando também o traço diaspórico dessa literatura reivindicada por Ludmer, há nesse trecho toda uma atmosfera recriando essa Londres, tomada pela onda hippie, retomada a partir de uma conversa inebriada por esse ar, e que culmina em uma memória obviamente difusa. Mas esse suporte da memória e da “História” é o que abre caminho para entrevermos a escrita sobre, no fim das contas, “o dom de amar, entender e julgar”.

Por outro lado, mesmo que não desejasse ser um documento histórico da Tropicália, o livro de Caetano também não é um romance histórico, e mesmo que seja “classificado” como literatura, *Verdade Tropical* pode ser lido como um desses livros que, nas palavras de Ludmer,

aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são

---

<sup>143</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit. P. 413.

literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade.<sup>144</sup>

Para Ludmer, há um processo em curso que é inevitável, mesmo que parte da crítica se esforce por obliterar essa nova ordem literária que entrevê:

Ou se lê este processo de transformação das esferas (ou perda da autonomia ou da “literaturalidade” e seus atributos) e se altera a leitura ou se segue sustentando uma leitura no interior da literatura autônoma e da “literaturalidade”, e então aparece o “valor literário” em primeiro plano. Dito de outro modo: ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então aparece outra episteme e outros modos de ler. Ou não se vê ou se nega, e então seguiria existindo literatura e não literatura, ou ruim e boa literatura.<sup>145</sup>

No episódio da rememoração da conversa sobre o chá de auasca em Londres, Caetano lida com os *restos do real* de que fala Florencia Garramuño, que na esteira de Ludmer pensa que é essa uma maneira de referir à “lenta transformação do estatuto do literário desde os anos 70”<sup>146</sup> que se deu nas culturas brasileira e argentina. Esse processo que se instaurou de forma tão plural operou em diversas frentes, desestabilizando formas seculares à medida que se propôs a “desaaturizar” o literário. Caetano, como vimos, aparece estar mais preocupado com a experiência da escrita do que com a execução de uma obra indispensável e que sintetize satisfatoriamente sua vida. Nas diversas vezes que essa experiência aparece no livro, o que emerge justamente é um escritor que não se impõe firmemente como ele o fez nos palcos, quando exalava ousadia coma a autoridade que a posição vanguardista lhe concedia. O escritor Caetano é reticente, inseguro e hesita, assim como diminui as expectativas do leitor ao se perguntar a quem serviria aquela história:

Comecei então, com um entusiasmo que agora já me foge, a compor este [livro] aqui, de cuja feitura

---

<sup>144</sup> LUDMER, Josefina. Op. Cit.

<sup>145</sup> Idem.

<sup>146</sup> GARRAMUÑO, Florencia. Op. Cit., p. 19.

não pensei nem uma vez em desistir desde que tomei a decisão de fazê-lo, mas que nunca entendi a quem poderia interessar – nem mesmo se sua publicação poderia de fato se tornar útil para mim e para as coisas que me são caras.<sup>147</sup>

Essa insegurança sobre a função e o alcance do seu texto não é uma exclusividade do escritor Caetano. Em tempos de “pós-literatura”, toda pessoa que decida encenar a função-autor precisa reelaborar justamente a existência desse literário do mundo. Por isso os livros testemunhais, naturalistas e etc. supostamente teriam um valor e uma utilidade em si, e conseqüentemente mais legitimidade e apelo editorial, por servirem como bibliografia de suporte ao registro da história. O documental teria uma utilidade, para não dizer que indispensável para a história, para o presente e para construção do imaginário nacional. A palavra “verdade” que aparece no título se mostra uma irreverente provocação às pretensões esclarecedoras do autobiográfico convencional.

O que parece ser possível é colocar *Verdade Tropical* junto a textos que, segundo Garramuño, “desestruturam gêneros e subjetividades”<sup>148</sup> na medida em que o livro de Caetano contém características que permitem abordá-lo como mais uma dessas “narrativas que insistem numa primeira pessoa, embora desestimem toda pulsão biográfica”<sup>149</sup>. Claro que a preocupação em não ser injusto ou leviano com seus parceiros ou até mesmo com desconhecidos é evidente em todo o livro, mas essa fantasmagórica verdade histórica não há de ser colocada como uma juíza ou mesmo como um ideal no livro de Caetano, pois

trata-se de um tipo de escrita que, apesar de tornar evidentes os restos do real que formam o material de suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma “realidade” completa regida por um princípio de totalidade estruturante<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. Op. Cit., p. 499.

<sup>148</sup> GARRAMUÑO, Florencia. Op. Cit., p. 22.

<sup>149</sup> Idem

<sup>150</sup> Idem

Caetano não nega que há ali naquelas páginas a tentativa de “narrar e interpretar”<sup>151</sup> a Tropicália, mas na medida em que o livro também é, ou deveria ser, como ele anuncia na introdução, “uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música”<sup>152</sup>. Aí já está anunciado que *Verdade Tropical* é uma obra multifacetada, pois é essa mistura de texto teórico, confessional, imaginativo, metalinguístico e etc. que faz com o livro não se submeta a taxonomias puristas.

Se, como já vimos, Caetano afirma que *Verdade Tropical* é antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim”, essa *passagem* é, na escrita, uma busca sem que o objetivo final seja a demarcação de uma verdade objetiva: “o Tropicalismo começou em mim dolorosamente.(...)”<sup>153</sup>.

A escrita a que se lançou, com um certo grau de aventura, é mais um gesto do *Superastro* que tem por característica fundamental essa indissociação entre palco e o fora-do-palco, ou melhor, entre vida e obra. Antropofagicamente os gêneros, e lugares se fundem e se metamorfoseiam, e então essa *Verdade* é feita de vida e de arte, memória e literatura, do eu e do outro:

Surpreendi-me escrevendo, para a introdução deste livro, que o Brasil é, para mim como para os brasileiros tal como os vejo e sinto, antes de tudo um nome (isso é o que me fez lembrar do livro do psicanalista italiano.<sup>154</sup>) Todos os brasileiros temos a impressão de que o país simplesmente não tem senso prático. É como um pai de coração bom e nome honrado a quem respeitamos mas que não consegue dinheiro ou um trabalho estável, perde grandes oportunidades, se embriaga e se mete em complicações. O nome do Brasil não apenas me parece, por todos os motivos, belo, como tenho dele desde sempre uma representação interna uma e satisfatória.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Op., Cit.

<sup>152</sup> Idem, p. 17.

<sup>153</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 249

<sup>154</sup> Aqui Caetano se refere a Contardo Calligaris, que escreveu sobre a “antropofagia cultural” nos meios psicanalíticos brasileiros.

<sup>155</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 248.

Caetano opta por não fazer do livro uma revisão realista da História esperada por Schwarz, e ao invés disso deixa o texto fluir, e mesmo tendo como norte a Tropicália, a escrita cria seus caminhos e um texto onde misturam a vida de Caetano e reflexões sobre o próprio livro, sobre a psicanálise, sobre o Brasil e etc, aparentemente sem que haja uma restrição ou limite para o texto. *Verdade Tropical* entra nesse rol de livros anti-convencionais elencados por Ludmer e Garramuño.

Então mesmo tendo se proposto revisar a relação entre Tropicália, Carmen Miranda, Brasil e o mundo, *Verdade Tropical* se permite tratar do presente e do futuro também. Escrito em 1997, as superstições envolvem a chegada do fim do século, que no Brasil seria uma data duplamente especial por também marcar meio milênio de contato com a Europa. As efervescências desses tempos ante a nova era que se anunciava são o ponto inicial do livro, e por que não seu verdadeiro norte. Enquanto a convenção mandaria Caetano olhar para o passado aproveitando o distanciamento temporal que permitiria um panorama quase que científico do que passou, o livro está, à sua maneira, também a *fabricar um presente*, para pensar com Ludmer. Aira, que no texto sobre o músico e poeta Cecil Taylor critica a *sucess story* como o padrão repetido à exaustão nos livros sobre a vida dos artistas, em *Cumpleaños* (2000), que escreve em comemoração a seu aniversário de 50 anos, desloca da mesma forma a perspectiva temporal que vai nortear sua narrativa, que a princípio tenderia ao memorialismo e ao balanço desse meio século de vida: “De hecho, no pensé ni por un instante em hacer un balance o evaluar el médio siglo pasado. Tenía la vista fija en el futuro.”<sup>156</sup>

Ante a repulsa e descaso que essa “quase-literatura” – retomando a categoria de “quase- romance” que Schwarz inaugura em “*Verdade Tropical*: um percurso de nosso tempo” – recebe de parte da crítica, o tom de manifesto que emana do texto de Ludmer é um chamado para uma situação inevitável e incontornável.

Se há de se desconfiar e problematizar a proposta de Ludmer tanto por ela optar pelo uso do morfema “pós” quanto supor que essa autonomia que, segundo Antelo, é antes um conceito político nascido da Grécia antiga<sup>157</sup> tenha sido superado pela literatura que ela mapeia. Mas o caráter diaspórico ressaltado por ela nessas *fábricas do presente* é, para a Tropicália e para *Verdade Tropical*, questão fundamental. Lembremos como Caetano e Gil se insurgiam obviamente contra a

<sup>156</sup> AIRA, Cesar. **Cumpleaños**. Buenos Aires: Debolsillo, 2013, p. 07.

<sup>157</sup> ANTELO, Raul. Op. Cit.

direita, mas também combatiam e era combatidos pelo nacionalismo ufanista vigente em grande parte do pensamento político e artístico da esquerda brasileira – isso antes mesmo antes de ter contato com a antropofagia oswaldiana<sup>158</sup>.

Já *Verdade Tropical* só se tornou um projeto viável e interessante para Caetano justamente para rearticular essa tensão entre ele os Estados Unidos, o que necessariamente passava por reinserir o debate tropicalista mundo afora. E mais do que os Estados Unidos como um todo, é mais precisamente a cidade de Nova Iorque que provoca Caetano há tempos:

Este livro, por exemplo, eu crio que o escrevi por causa de Nova Iorque. É uma cidade curiosa. Muitos residentes dizem que ela não tem nada a ver com os Estados Unidos, que é uma cidade do mundo, mais distante das cidades americanas típicas do que de outra grande cidade de qualquer lugar. Mas o fato é que todos sabem que só os Estados Unidos produziram uma cidade como ela. No início dos anos 80 fui pela primeira vez a Nova Iorque. Senti-me surpreendentemente à vontade, como nunca tinha me sentido na Inglaterra ou mesmo na Europa continental, ainda que na itálica ou ibérica. Logo entendi por quê: estava – como no Rio ou em São Paulo, em Salvador ou em Santo Amaro – em território americano. É complexamente estimulante, para quem se sabe, enquanto ocidental, profundamente sul-europeu católico, sentir-se à vontade na capital saxã do império.<sup>159</sup>

A mesma Nova Iorque que está em Cecil Taylor, entre as ratazanas, prostitutas, bares de reputação duvidosa que formam a atmosfera – “¿Pero cómo oír la música fuera de una atmósfera, si es el aire el que transporta los sonidos?”<sup>160</sup> – dessa cidade-jazz que ironicamente parece repelir Cecil, um dos gênios vanguardistas que vive a maior parte da vida no ostracismo mesmo ele sendo um dos mais

---

<sup>158</sup> Vale lembrar já em um dos festivais da Record ainda nos anos 60 Caetano cantou “Alegria, Alegria” acompanhado por uma banda de rock composta por argentinos, sob muitas vaias.

<sup>159</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 493.

<sup>160</sup> AIRA, Cesar. **Cecil Taylor**: Mansalva, 2011, p. 25.

singulares e importantes representante do Jazz vivendo justamente na cidade do Jazz.

Ludmer inicia seu “manifesto” pensando em “escrituras atuais da realidade cotidiana que se situam em ilhas urbanas (em zonas sociais) da cidade de Buenos Aires”<sup>161</sup>. Ou seja, ao invés de intervir na questão nacional, tema crucial no romantismo, Caetano e Aira e essa literatura que fabrica o presente partem das entranhas heterogêneas das cidades contemporâneas, aqui no caso sob essa dupla ilha urbana que é Manhattan:

A cidade de Nova Iorque, sendo a capital do mundo e, ao mesmo tempo, sendo assim tão necessariamente íntima, convenceu-me da existência do mundo exterior (até a minha geração, os brasileiros, moradores afastados do litoral afastado das fronteiras de um país gigante, não pensavam nos estrangeiros como uma realidade concreta) e me desinibiu para trocar algumas palavras com os habitantes desse mundo. Ela me dá uma espécie de intimidade com a História: a monumentalidade aliada à semcerimônia produzem naturalidade em face do tempo e da minha capacidade de fazer marcas no tempo. Nova Iorque é o esplendor do império Americano e também a seta com que ele aponta para um futuro que só o reafirmará superando-o<sup>162</sup>

O fim do século XX se configurou nisso que Garramuño define como “desencanto moderno”. Num certo sentido, quem sabe justamente essa “heterogeneidade talvez possa ser pensada como uma das provas da queda desse paradigma da modernização; e o tumulto de manifestações diferentes entre si, como o alvoreço ocasionado pela inexistência de um paradigma para substituí-lo”. Esse tom diaspórico é ativado no mesmo momento em que a cidade, as particularidades de cada uma e não uma ideia *a priori* idealizada dela, contorna as vidas e escritas dessa literatura.

Mas mesmo que durante a leitura de *Verdade Tropical* percebe-se essa relação umbilical do livro com a cidade Nova Iorque, o livro não se vende como um elogio à cidade. O leitor, focado em entrever os meandros da intimidade e das peripécias reveladas por Caetano naquelas

---

<sup>161</sup> LUDMER, Josefina. Op. Cit.

<sup>162</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. Op., Cit., p. 494.



páginas, é ludibriado pelo narrador que deposita sua *verdade* entre a rua e os lugares (como a *Balroon*), anacronicamente, assim como era uma proposta da Tropicália. Mais do que um elogio deliberado a Nova Iorque, é ali onde se dá a cena nitzscheana do meio-dia de Caetano.

Sob a perspectiva da estética autonomista certa obra literária poderia ser escrita em qualquer lugar pelo seu autor. O texto em si se torna independente daquela hora e lugar onde se deu a escrita dele, pois esse autor já sabe como se comportar e quais paradigmas ele deve seguir para concluir uma obra exitosa, o que passa por uma assepsia do texto final, não que de um jeito ou de outro o autor não reúna suas vidas ali dentro do livro. Ou seja, também em *Verdade Tropical* as questões em torno o que é literatura e sobre qual o papel/função/lugar do escritor estão em dispostas. O mesmo Aira, em uma entrevista publicada primeiramente em 1991<sup>163</sup>, propõe uma abordagem provocante sobre essa questão:

*B.B<sup>164</sup>.: O que deve ser, então, a literatura para você?*

*C.A.: A literatura não tem outra função a não ser a de por em cena um escritor.*

*B.B.: Mas o que você faz da obra?*

*C.A.: A obra é o traço de um escritor. Eis onde nos encontramos, atualmente. Se existem outros meios para se tornar escritor, talvez fosse melhor.*

Mais à frente, nessa mesma entrevista, Aira reelabora essa ideia: “[quando leio] eu busco o escritor, não o seu rosto, não a sua biografia, mas o seu mito pessoal, o que é outra coisa. O mito pessoal é talvez sua obra”. Aira esta falando de um mito que (re)escreve sua própria história em cada traço que esboça a cena, a literatura.

O fato de Caetano Veloso ter um dia cantado canções definiu o destino de *Verdade Tropical*. Por assumir falar do Tropicalismo, o livro percorreu uma espécie de “caminho natural” de uma *success story* nas prateleiras das livrarias. A palavra *verdade*, que compõe 50% do título da história, nem sempre é entendida com a óbvia ironia que carrega. A memória, paradoxalmente, é tanto o palco infinito para o escritor

---

<sup>163</sup> Entrevista publicada no Brasil em: AIRA, César. **Nouvelles Impressions du Petit Maroc**. Trad. Joca Wolff. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011, p. 57.

<sup>164</sup> Bernard Bretonnière.

livremente encenar seu mito quanto o calcanhar de Aquiles do livro por suscitar esse tom de verificável e de autoridade que poderia promover.

Mas o autor hesitante nada tem de ingênuo: sabe onde está pisando. No final da jornada estafante da escrita do livro, Caetano acusa o golpe: “comecei então, com entusiasmo que agora me foge, compor este [livro] aqui”<sup>165</sup>, e o vazio de se ver escrevendo em tempos de pós-apocalipse literário é o sinal de que deve interromper a escrita: “nunca entendi a quem poderia interessar – nem mesmo se sua publicação poderia de fato se tornar útil para mim e para as coisas que me são caras.”<sup>166</sup>.

Por fim, pode-se dizer que é a vanguarda retorna ao centro da cena quando o autor decide enfim colocar o ponto final na sua *verdade*: “como diria Gertrude Stein na pele de Alice B. Toklas – aqui está”. Caetano está se referindo ao livro “A autobiografia de Alice B. Toklas”, livro que Stein escreve sua história mesmo estando “na pele” de sua secretária, Alice, que narra como se deu transição de Stein dos EUA para a Europa nos início do século passado onde relação contato com artistas como Picasso, James Joyce e etc.

---

<sup>165</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. Op. Cit., p. 499.

<sup>166</sup> Idem.

## CONCLUSÃO

Nietzsche, no primeiro capítulo de *Para além do bem e do mal*<sup>167</sup>, relembra um dos principais motes que ele tentou subverter em sua obra: “A vontade de verdade, que ainda nos seduzirá a muitas ousadias, essa célebre veracidade, da qual todos os filósofos até agora falaram com veneração: que questões essa vontade de verdade já não nos colocou!”.

O Filólogo, professor e editor catalão Francisco Rico, em uma nota de rodapé de uma edição que publica de Don Quijote, reforça a mítica onipresente que envolve empreitada do célebre fidalgo: “desde el principio, don Quijote se presenta como persona que ha existido realmente, cuya fama es anterior al libro de Cervantes y cuya historia va reconstruyéndose a partir de testimonios que no siempre coinciden entre sí.”<sup>168</sup>

Caetano, outra vez sendo *Caetano*, se coloca “em risco” já no título do livro: *Verdade Tropical* é um livro que já na capa anuncia uma provocação: estaria o autor assumindo tarefa de narrar a derradeira *veracidade* da história de sua vida e da Tropicália?

É claro que a força quase mística da palavra *verdade* não passou despercebida para o autor. A contraditoriedade entre a verdade anunciada o título e o tom “anti-documental” do livro são provas que o autor assumiu mais uma vez o risco de soar “incoerente” e de ser criticado por isso.

Então a primeira armadilha que o próprio autor se coloca é justamente provocar o “gênero autobiográfico” – que, como vimos, ele renega em diversas passagens desde a introdução – como um discurso que re(a)presenta eficazmente uma vida ou uma “existência” anterior. Na prática, ou seja, no livro, as divagações, os esquecimentos, as *mea-culpas* e as reticências são provas de que não se trata de uma obra restrita ao papel de *esclarecimento* da vida do tropicalista.

Por fim, *nunca saberemos como foi Caetano Veloso*, no mesmo sentido que Juan José Saer anuncia em “O conceito de ficção”<sup>169</sup> que “Nunca saberemos como foi James Joyce”, este que foi biografado tão

---

<sup>167</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Para além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 20.

<sup>168</sup> CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Prisa Ediciones, 2012, p. 28.

<sup>169</sup> SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Trad. Jorge Wolff. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>

“eficazmente” por dois autores tão competentes quanto distintos na abordagem de seus textos.

E não é surpresa o fato de ser *a verdade* tema fundamental desse texto de Saer:

A primeira exigência da biografia, a veracidade, atributo pretensamente científico, não é outra coisa que o pressuposto retórico de um gênero literário, não menos convencional que as três unidades da tragédia clássica, ou o desmascaramento do assassino nas últimas páginas do romance policial<sup>170</sup>

Como sabemos, a literatura e a filosofia são atravessadas desde sempre, cada tempo à sua maneira, com essas e outras tensões envolvendo temas como verdade, ficção e o falso. Esse vulto verificável, essa “reivindicação naturalista do real”, é uma questão antiga e atual. Saer é mais um que nos relembra que os textos que se anunciam como “não-ficção” são, na verdade, os grandes delírios literários:

A recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade. Uma vez que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e mesmo contraditórios, é a verdade como objetivo unívoco do texto e não somente a presença de elementos fictícios o que merece, quando se trata do gênero biográfico ou autobiográfico, uma discussão minuciosa.<sup>171</sup>

Essa *Verdade* relida nessa dissertação, assim como todas as outras verdades desse mundo, não está descolada e nem é exatamente o inverso o falso. O livro de Caetano é mais uma dessas obras que reafirmam a insólita convivência entre literatura e verdade, entre o verificável (“real”) e a ficção (“falso”):

Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado – fontes falsas, atribuições falsas, confusão de dados históricos com dados imaginários, etc. –, o fazem não para confundir o

---

<sup>170</sup> Idem.

<sup>171</sup> Idem.

leitor, mas para assinalar o caráter duplo da ficção, que mescla, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário.<sup>172</sup>

A saída de Nietzsche para enfim ir além do bem e do mal é a subversão dos dogmas, *o avesso do avesso* da tradição dessa vontade de verdade: “Admitir a inverdade como condição da vida: isso significa, sem dúvida, opor-se de uma maneira perigosa aos sentimentos de valor habituais; e uma filosofia que ousa isso, apenas por fazê-lo já se coloca além do bem e do mal.”

Retomando Derrida, a escrita em primeira pessoa atravessada pelo corte otobiográfico coloca orelhas, ouvido, outro e o corpo, ao mesmo tempo em que o bíos suprimido na ideia de autográfico permite ler o livro de Caetano para além de uma narrativa da exteriorização memorialista e autoritária. Saer, longe de encerrar esse debate, propõe a ideia de uma “antropologia especulativa”, uma outra abordagem do lugar da ficção na literatura:

Talvez – não me atrevo a afirmá-lo – esta maneira de concebê-la poderia neutralizar tantos reducionismos que, a partir do século passado, se obstinam em assediá-la. Entendida assim, a ficção seria capaz não de ignorá-los, mas de assimilá-los, incorporando-os a sua própria essência e despojando-os de suas pretensões de absoluto<sup>173</sup>.

E agora outro corte se faz necessário: aquele que instaura um fim a este texto e que espera suscitar algum tipo de sequência em outros, o que se fazem necessário após tais entrecruzamentos propostos nessa pesquisa. No mais, em Londres, no exílio, Caetano gravou a canção “You don’t Know me”, lançada no disco *Transa* de 1972. *Verdade Tropical* não é uma resposta a essa música. Mais do que isso, o livro apenas reforça esse nosso desconhecimento sobre o que o autor é. E que continue assim.

---

<sup>172</sup> Idem.

<sup>173</sup> Idem.



## REFERÊNCIAS

AIRA, Cesar. **Cecil Taylor**. Buenos Aires: Mansalva, 2011

\_\_\_\_\_. **Cumpleaños**. Buenos Aires: Debolsillo

\_\_\_\_\_. **Nouvelles Impressions du Petit Maroc**. Trad. Joca Wolff. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011

ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raul (orgs.). **Leituras do Ciclo - ABRALIC**.

Chapecó: Grifos, 1999.

ANTELO, Raul. **Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia**. Revista Quorpus. Disponível em: <http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-010/autonomia-pos-autonomia-an-autonomia-raul-antelo/>

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Prisa Ediciones, 2012

CAMPOS, Haroldo de. **Galaxias..** São Paulo: Ex Libris, 1984.

COCCIA, Emanuele. **O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política**. Em: Outra Travessia revista de literatura: programa de pós-literatura em literatura, 2º semestre de 2012.

DE MAN, Paul. **Autobiografia como desfiguração**. Tradução Jorge Wolff. Sopro, nº71, Desterro, maio de 2012.

DERRIDA, Jacques. **Otobiografias. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre próprio**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979 – 2004)**. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2014.

FORNAZARI, Sandro Kobol. **Sobre o suposto autor da autobiografia de Nietzsche: reflexões sobre Ecce Homo**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: UNIJUI, 2004.

GARAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Rio de Janeiro: EdUERj, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2008.

LOUREIRO, Angel (ed.). **Anthropos**. Suplementos. Monografias temáticas, 29. Barcelona, diciembre 1991.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Trad. Flavia Cera, in: Sopro, n.20, jan. 2010. Disponível em < <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html> >, acesso em março 2015.

MOLLOY, Sylvia. **Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica**. Chapecó: ARGOS, 2003.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. Apresentação André Botelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. São Paulo (SP): Max Limonad, 1985

\_\_\_\_\_. **Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Martin Claret, 2002,

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Trad. Jorge Wolff. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf> >

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literaria : polemicas, diarios & retratos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.



VAZ, Toninho. **A biografia de Torquato Neto**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

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

VELOSO, Caetano. **Tropical truth: a story of music and revolution in Brazil**. New York: A. A. Knopf, 2002.

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

VILLAÇA, Alcides; BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. 1.ed. São Paulo: Ática, 2007.

WOLFF, Jorge. **O Pensador Airado** em Revista Landa, n. 2, vol 2. 2014. Disponível em < [http://issuu.com/landarevista/docs/dossier\\_\\_aira\\_\\_landa\\_2014](http://issuu.com/landarevista/docs/dossier__aira__landa_2014)>, acesso em dezembro de 2014

\_\_\_\_\_. **Verdades + ou – tropicais: Caetano Veloso x Roberto Schwarz**. Disponível em: < <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=49&pdf=si> >, acesso em maio de 2013.

## DISCOS

VELOSO, Caetano. **Cinema Transcendental**. Rio de Janeiro: Universal, 1979.

\_\_\_\_\_. **Caetano Veloso**. São Paulo: Universal, 1971.

\_\_\_\_\_. **Circuladô**. São Paulo: Universal Music, 1992.

\_\_\_\_\_. **Muito (Dentro da Estrela Azulada)**. Rio de Janeiro: Polygram, 1971

\_\_\_\_\_. **Transa**. São Paulo: Polygram, 1972.

## ENTREVISTAS

- "Os elegantes uspianos". Disponível em : < <http://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/37126-caetano-veloso-e-os-elegantes-uspianos.shtml> >, acesso em março de 2015.

- "Cortina de fumaça". Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/38446-cortina-de-fumaca.shtml> >, acesso em março de 2015.

- "Outras Palavras". Revista Cult, ano V, n. 49, p. 39 - 63.

## VÍDEO

*D'ailleurs*, disponível no youtube: < <https://www.youtube.com/watch?v=WQ2EgXyZjc> >, acesso em fevereiro 2015.